

F I L M O T E C A

ESCRITOS - 130

JOHN HUSTON



Caja España



OBRA SOCIAL |

F I L M O T E C A

ESCRITOS - 130

JOHN HUSTON

JOHN HUSTON EN LA HISTORIA DEL CINE

La amplia filmografía de John Huston (37 largometrajes) y el periodo de tiempo que abarca (1941-1987) permiten hacer algunas reflexiones y consideraciones sobre la historia del cine de Hollywood, sobre todo acerca de su evidente evolución en esas décadas llenas de transformaciones radicales que lo fueron modificando profundamente. De este modo, el cine de Huston atraviesa una época bien precisa, la que caracteriza el cambio que fue instaurando el paso desde el cine clásico, como modelo dominante, hacia aquello que podemos denominar como cine postclásico de Hollywood –en toda su amplia gama de variantes-; de tal modo que el papel de Huston habrá de resultar, a este respecto, tan significativo como el de Hitchcock (precisemos, por si acaso, que hacemos esta consideración exclusivamente desde el punto de vista histórico y al margen de consideraciones estéticas, claramente favorables, desde nuestro punto de vista, al segundo frente al primero).

En efecto, tanto Hitchcock como Huston introducen en el interior mismo de Hollywood a ese “autor” que, desde mediados de los años 50, se empezaba a reivindicar en Europa. No es casual que durante mucho tiempo dos revistas francesas de prestigio rivalicen entre sí reivindicando a uno frente al otro. Así “Cahiers du Cinéma” (revista que podemos denominar, por lo que se refiere a esa época y no sin ciertas precauciones, como de “derechas”) ensalzaba a Hitchcock para denigrar a Huston; mientras que su rival “Positif” (que se supone era más de “izquierdas”) hacía justamente lo contrario, reivindicando a Huston para atacar a Hitchcock. Viejas y absurdas peleas cinéfilas, totalmente trasnochadas que, sin

embargo, nos sirven para ilustrar la importancia que ambos autores tenían para aquellos que empezaban a construir la teoría del “cinéma d’auteur”.

En cualquier caso, en los años 50 en Hollywood se pasará de un modo de hacer cine en el que los filmes se explicaban por sí mismos y el realizador no era sino un nombre más en los títulos de crédito, a una eclosión del director, todavía no como artista o autor –según esa concepción europea que se empezaba a teorizarse y que triunfaría en los 60- sino todavía como simple mago (Hitchcock) o “bon vivan” y aventurero contestatario (Huston). Tanto en uno y otro caso (de nuevo salvando las distancias que creemos existen entre ambas filmografías desde el punto de vista de su valor artístico) se trata de la aparición de algo nuevo en el cine de Hollywood: la figura del director comparece como un dato que es importante hacer resaltar, a la hora de promocionar un filme; como un elemento que compite y, en algunos casos supera como reclamo, con el del actor considerado como máxima estrella.

Centrándonos ahora ya en el caso de Huston, su digamos “imagen de marca” se ejemplifica muy bien en la famosa frase que le dedicó Orson Welles: “La obra de Huston no es tan interesante como su propia vida”. Vida versus obra, o la obra en función de una vida; ahí empezó a cimentarse un tópico, luego repetido hasta la saciedad, de director irregular, que alternaba grandes películas con otras simplemente malas: incluso el propio cineasta no tuvo inconveniente en reconocer que algunas las realizó sólo por dinero o por reunir a un grupo de amigos con los que cazar y pasar un rato agradable (Antonio Castro, “John Huston,

un cineasta aventurero". Dirigido por... n^o 152); mientras que por otra parte la crítica recibe con beneplácito su actitud vital (como aventurero) y su forma de comportarse, como cineasta contestario frente al sistema, primero frente al senador McCarthy y la censura (véase por ejemplo el libro de Carlos F. Heredero: "John Huston". Ed. JC; con un capítulo titulado explícitamente "Su lucha contra McCarthy"), luego frente a la propia industria cinematográfica en su conjunto (resulta en este sentido muy interesante la visión que respecto a Huston en tanto que personaje aporta Clint Eastwood en su filme de 1990, "Cazador blanco, corazón negro").

Borrachín, liberal, hedonista a ultranza, sus andanzas y opiniones conectaron a la perfección con las aspiraciones de una época, con las necesidades de un momento cultural e histórico en Occidente en el que, por lo que respecta al cine, las obras han de ser explicadas por referencias exteriores a las mismas: la vida del realizador, sus concepciones ideológicas, su psicología; o bien por los condicionantes económicos o sociales que le rodearon en el momento de llevarlas a cabo.

Triunfo por tanto de una idea neoromántica proveniente de Europa (la del "autor" controlador de su obra), en el corazón mismo de lo que había sido el buque insignia de un dominio cultural estadounidense ejercido sobre todo Occidente: el cine de Hollywood. Pero es que además, Huston será capaz de reflejar con claridad meridiana la crisis de valores que a finales de los 50 y a lo largo de los 60-70 se adueñó del gran imperio, en películas como "Vidas rebeldes" (1961) o "La noche de la iguana" (1964). En "Vidas rebeldes", "el guión de Arthur Miller expresaba la gran decepción de la generación americana de la posguerra.

'Antes de la segunda guerra mundial nuestra vida tenía sentido, pero ahora lo hemos perdido', declaró Huston a este respecto (...). El 'american dream' había llegado a su fin, y un mundo nuevo, levantado sobre lo efímero, sin raíces, y con abundante dosis de impostura, comienza a prefigurarse" (C.F. Heredero, op.cit.). Asimismo, en "La noche de la iguana", basada en una obra de Tennessee Williams, el reverendo Sannon (Richard Burton) es expulsado de su propio país por gentes de mirada turbia, por una sociedad que parece contradecir sus ideales, su propio sueño. El personaje de Sannon irá a buscar eso que le falta en su país a otra cultura, la mexicana, muy apreciada por Huston, ya que el filme transcurre en Puerto Vallarta, el sitio que Huston elegiría después para vivir hasta el final de su vida; contraponiendo siempre en el filme a la decadente cultura estadounidense, ejemplificada por los turistas (elocuente ese retrato del turista americano que no se entera de nada, incapaz de comprender y disfrutar con lo que ve) con la pureza virginal y utópica de la cultura primitiva mexicana.

Y es que justamente cuando acabó el rodaje de "La noche de la iguana", Huston daría el paso más extraño –y al mismo tiempo más significativo– de su biografía, al nacionalizarse en 1964 irlandés, rechazando su ciudadanía estadounidense y declarando que "la América que yo he conocido y amado, ya no existe". Huston se hace así, por propia voluntad, "europeo", como miembro de una cultura también "cálida", católica y primitiva, como la mexicana. A esta adopción de una nueva nacionalidad hay que añadir, como ya hemos señalado, el hecho de que los últimos años de su vida los pasara en Puerto Vallarta (México). En ambos casos se trata de un exilio voluntario, de un alejamiento consciente y asu-

mido de la cultura estadounidense, sin dejar nunca de ser, por otra parte, un cineasta de Hollywood, de ese nuevo Hollywood que se estaba transformando tan radicalmente.

Ahora bien, si ese distanciamiento de Huston de su país se “oficializa” por así decirlo en los años 60, hay que señalar que una distancia formal y narrativa de su cine respecto al modelo clásico se encuentra ya en su primera película, “El halcón maltés”, en la temprana fecha de 1941. Bebiendo, como toda una generación, de la esencial influencia de un filme rompedor como fue “Ciudadano Kane”, realizado por Orson Welles tan solo un año antes, en 1940, Huston modificó los patrones del cine policíaco, inaugurando en cierta medida el género de “cine negro”, en primer lugar desde el punto de vista temático, con un personaje como el del detective privado Sam Spade -tomado literalmente del texto de Dashiell Hammett-, que acaba con la dicotomía buenos/malos, introduciendo la ambigüedad moral en su comportamiento, con sus malas relaciones con la ley, con la policía; siendo además el amante de la mujer de su socio, mientras que su actitud ante la protagonista femenina está llena de cinismo y egoísmo.

Esta influencia de “Ciudadano Kane” se plasmará asimismo desde el punto de vista formal en todo el cine de Huston, pues su puesta en escena se sobrecarga de algo así como una hipertrofia del punto de vista, de una retórica en exceso expresionista, llena de recursos formales no justificados narrativamente, como puede ser el uso del Primer Plano, que ya no establece una jerarquía respecto a los personajes, pues en los filmes de Huston son precisamente personajes secundarios que no volverán a salir en todo el resto de la película los focalizados con total proximidad y mediante el uso del

gran angular que distorsiona y agranda sus rostros; o bien la utilización de contrapicados y picados; recursos, elementos de una retórica excesiva todos ellos provenientes, como decimos, de la influencia de Orson Welles y su “Ciudadano Kane”, un filme esencial para Huston y para toda una generación de cineastas americanos.

Por eso podemos afirmar que el cine de Huston nace directamente del mismo Hollywood, se hace a la manera de Hollywood (en este “manierismo” se parece de nuevo a Hitchcock) y se entronca en la generación intermedia que abrió paso a la crisis del clasicismo. Huston instaura por ejemplo el rodaje en exteriores, o como él decía “en el lugar de los hechos”, algo que no es sino una respuesta al neorrealismo que acabó con esa norma sagrada hasta entonces de preferir siempre el rodaje en estudio. De este modo, Huston hará de sus rodajes en lugares exóticos una auténtica aventura que la crítica luego se encargará de glosar ampliamente (buenos ejemplos son “La reina de Africa” rodada en el Congo, “Las raíces del cielo” rodada en el Chad, o de nuevo “La noche de la iguana” rodada en México, en Puerto Vallarta).

Puede resultar muy esclarecedora a este respecto la forma de encuadrar a Huston, desde el punto de vista generacional, realizada hace años por el historiador español Francisco Llinás (en “Huston, la Warner y las ideas previas”. Contracampo nº 22), al caracterizar al grupo de los que él llama los “grandes maestros” del cine de Hollywood (entre los que incluye a realizadores clásicos como John Ford, Howard Hawks o Ernest Lubitsch junto a otros no clásicos, desde el punto de vista estilístico y estético, como Fritz Lang, Murnau o el ya repetidamente mencionado Alfred Hitchcock) cuya

característica fundamental habría de ser el que provinieran del mismo cine y, además, el que hubieran comenzado a trabajar en su periodo de máxima creatividad en cuanto a la elaboración de imágenes: el cine mudo inmediatamente anterior al sonoro. Esta excepcional generación sería la de los maestros, cuyas obras se prolongarían a lo largo de los años 30 y 40 (incluso 50 y 60, y ello a pesar de que la crisis del modelo que los sustentaba empieza a manifestarse ya en los 50).

Por el contrario, para Llinás la llegada del sonoro hizo que se modificara la forma de reclutar a la mano de obra: se acudió al teatro, a Broadway, buscando realizadores que supiesen trabajar con diálogos, lo cual no resultó muy satisfactorio y, salvo algún caso aislado como el de Cukor, supuso el fin de la incorporación de grandes creadores de imágenes. Una tercera generación sería la de Huston, aquella que en los años 40 llega a la realización proveniente, ahora de nuevo, del propio cine. Son, además de Huston, Preston Sturges, Joseph L. Mankiewicz, Delmer Daves, Robert Rossen, etc. Pero se trata, sobre todo, de gente que ha comenzado trabajando en Hollywood como guionistas, por lo cual enlazan más con la segunda generación (la proveniente del teatro) que con aquella otra generación excepcional de maestros formada en el mudo.

Esta “generación de los 40” (o “segunda del sonoro”) se caracterizaría por ser la de unos cineastas de los diálogos más que de las imágenes y Huston puede ser un buen ejemplo de ello, en su interés por basarse sobre todo en un buen guión, brillante y bien elaborado, que además provenga de una obra literaria ilustre. Incluso llegó a director precisamente por su éxito como guionista, sobre todo con “El último refugio” (Raoul Walsh, 1941) y “El sargento York”

(Howard Hawks, 1941): “la (profesión) de guionista ha marcado totalmente su carrera, ya que además de permitirle pasar a la dirección, le formó una manera de pensar que consideraba que dirigir era buscar la manera de poner en valor una idea” (A. Castro, op. cit.). En este sentido, cabe recordar que de las 37 películas dirigidas por Huston sólo cuatro llevaron a la pantalla guiones escritos originalmente para el cine: “Freud” (1962), “El juez de la horca” (1972), “Phobia” (1980) y “Evasión o victoria” (1981), siendo todas ellas, salvo quizá el caso de “Freud” cuyo guión por otra parte se basó en un texto de Jean Paul Sartre, películas secundarias realizadas en el tramo final de su carrera. Sus demás filmes se basaron fundamentalmente en novelas, la mayoría de autores conocidos; o bien en obras teatrales de éxito.

Junto a esto otra característica de Huston sería la búsqueda de un buen reparto así como su gran capacidad para elegir y combinar actores. El problema estribaría, de nuevo volviendo a lo propuesto por Llinás, en que desde este sólido punto de partida (buen guión, buen reparto) Huston no siempre habría sido capaz de llegar a poner esos elementos previos en imágenes. Fallo en la puesta en escena que entronca con la maliciosa definición de François Truffaut, según la cual Huston “en realidad forma parte de esos tipos que como se les da mal la puesta en escena simulan preferir la vida”. Esta frase proviene de Truffaut, máximo mantenedor de esa política de “Cahiers du Cinéma” que ya hemos glossado (“todo para Hitchcock, nada para Huston”), pero que es también uno de los máximos impulsores de la teoría del cine de autor a la europea. Y es que Huston, como la mayoría de los cineastas de esa segunda generación del sonoro en Hollywood, es bien estadounidense,

americano de nacimiento y cultura, y nunca llegaría a ser del todo un autor en el sentido europeo del término. Huston vivió esa contradicción nacionalizándose irlandés, mientras que otros cineastas de su generación como Joseph Losey se destruyeron en ella, al intentar hacer a cualquier precio cine europeo.

Huston llegó a conocer el éxito en su carrera cinematográfica en el momento en el que el “sueño americano” comienza a entrar en crisis o, por lo menos, a modificarse. Crisis que se reflejaría en el cine de esa generación, con filmes realizados desde la perspectiva de Hollywood pero descreídos ya de la solidez de la puesta en escena clásica, de su capacidad para poner en imágenes una serie de valores fundamentales. Este distanciamiento respecto de la puesta en escena clásica explicaría su fama de mal constructor de imágenes, de cineasta que falla en la puesta en escena, pero precisamente esto que señalan sus críticos será también una garantía de su éxito, de su larga permanencia en activo: en una época en la que las modas cambiaron con inusitada rapidez, esa falta de estilo único, su capacidad casi camaleónica de adaptación, permitió a Huston ser el cineasta de su generación que más tiempo estuvo en activo.

Desconfianza ante la Ley, primero a nivel formal, expresada como desconfianza hacia los códigos del cine clásico, sus normas de puesta en escena; pero en segundo lugar también expresada a nivel narrativo: es la estructura misma del relato clásico la que se resiente en los filmes de Huston. “El aventurero es aquel que comienza por abandonar su casa y que abandona posteriormente todas las formas y todas las reglas para buscar algo por el valor que esa búsqueda tiene en sí misma” (en A. Castro, op.cit.); declaración de principios contra la “casa” (el Hollywood clásico) y contra las

reglas y normas de una sociedad (la que se crea y recrea en la mítica del western) que lleva a Huston hacia un tipo de narración en la que el relato, como metáfora de sentido, ha desaparecido.

Para ilustrar algo más estas afirmaciones nos vamos a referir a un filme que no se encuentra entre los más celebrados de Huston, pero que por su carácter en cierta medida marginal respecto a las teorías críticas más comunes en relación con su realizador (y por ser también uno de los pocos de Huston que gozó de un considerable e incuestionable éxito de taquilla) resulta ser muy apropiado para entrever algunas de las características más relevantes de su filmografía. Nos referimos a “Moulin Rouge”, la recreada e imaginaria biografía del pintor Toulouse-Lautrec que rodó en 1953 y que ocupa por tanto un lugar más o menos central (tanto desde el punto de vista histórico como desde el estilístico) en el desarrollo de su obra.

El filme está lleno de imágenes kitsch, de referencias supuestamente cultas, al modo en el que Hollywood ha entendido la cultura europea, y que ejemplifican muy bien ese afán de Huston por “europeizar” su cine, huyendo de las referencias clásicas, consolidadas sobre todo en el western. Es un tema muy del gusto de Huston: París, la bohemia (él mismo fue durante una época pintor en la capital francesa); pero sobre todo está el tema del autor, del gran artista que dedica su vida a su obra, que confunde ambas, que las entremezcla.

Desde el punto de vista formal, “Moulin Rouge” está lleno de recursos estilísticos no justificados narrativamente, como podemos observar ya desde el mismo arranque del filme, con un largísimo plano secuencia que acaba mostrándonos -en escala de ese Primer Plano

que, como hemos señalado, ya no establece una jerarquía respecto a los personajes- a figurantes que no volverán a salir en todo el resto de la película, a esos espectadores del can-can focalizados con total proximidad y mediante el uso del gran angular que distorsiona y agranda sus rostros. A este hipertráfico plano-secuencia hay que añadir el uso del espejo, como retórica excesiva de una puesta en escena hiperbólica, en la que los contrapicados o picados juegan este mismo papel: “en el complicado plano que abre la película no podemos hablar sino de funcionalidad. Tras presentarnos la llegada de algunos espectadores al exterior del local, la cámara en un único plano nos muestra a la gente entrando, después subiendo por las escaleras hasta el primer piso, pasa por la orquesta, y tras ver distintas parejas en los palcos, desciende hasta el escenario donde se encuentran las bailarinas. Incluso el travelling sobre los espejos que sigue a este admirable plano –mucho más barroco ya- tiene una finalidad fundamentalmente descriptiva” (A. Castro, op. cit.).

Esta falta de correspondencia entre la retórica de las imágenes y la narración separa claramente a Huston del modelo clásico, en el cual las imágenes y las palabras estaban indisociablemente unidas, pues ambas trabajaban para la construcción de metáforas que fueran dotando de sentido a lo real fotografiado (lo real del sexo y la violencia), para de este modo articular ese nivel simbólico que dota de sentido a lo narrado y lo hace ser un verdadero relato.

No existe esto en “Moulin Rouge”, pues la narración se ve impotente para construir sentido, para dar lugar a ese nivel simbólico en el que toda retórica está excluida, pues las imágenes están ahí al servicio de lo metafórico. En el filme de Huston falla ya, como se apunta brevemente en algu-

nas secuencias, el protorelato por antonomasia, el relato edípico del personaje protagonista. Su tragedia se origina en sus padres, en la culpa de sus padres, ya que su monstruosidad física tiene su explicación “porque sus padres eran primos hermanos”, de igual modo “que su rivalidad con su padre durará hasta el mismo momento de su muerte, La adaptación hace hincapié en dos temas, la ruptura con su padre –no hay que olvidar que cae por las escaleras cuando sale al encuentro de su progenitor- y la vida sentimental” (A. Castro, op. cit.).

Rivalidad con su padre. En este sentido resulta muy esclarecedora la respuesta que le da, cuando este, enfrentándose, le echa en cara la vida que lleva: “yo bebo, con ello olvido mi soledad, mi fealdad y el dolor de mis piernas. Todos tenemos una expansión: mamá sus oraciones, tú, tus caballos, tus halcones y tu sueños de una época que ya no existe”. Imposibilidad de un relato familiar, edípico, que está en el origen de la tragedia del personaje, que no puede articular, metaforizar, su invalidez física (su terrible “castración”) y que por tanto no puede mantener una relación satisfactoria y estable con una mujer que le acompañe en su vida.

El arte, la pintura (y en su trasfondo el propio cine) resultan insuficientes en su incapacidad para dar cuenta de esa monstruosa realidad física, que se impone en la vida del personaje: frente a lo real, las metáforas y los símbolos fallan. ¿Qué queda entonces?. Pues una exaltación, entre hedonista y autodestructiva, del arte por el arte, del artista por encima de todo, incluso por encima de su propia constitución como sujeto: esa idea, de nuevo neo-romántica, del autor como demiurgo de su propia tragedia, como autor ante todo de su propia inmolación en aras de su obra, es la que finalmente lo justifica todo.

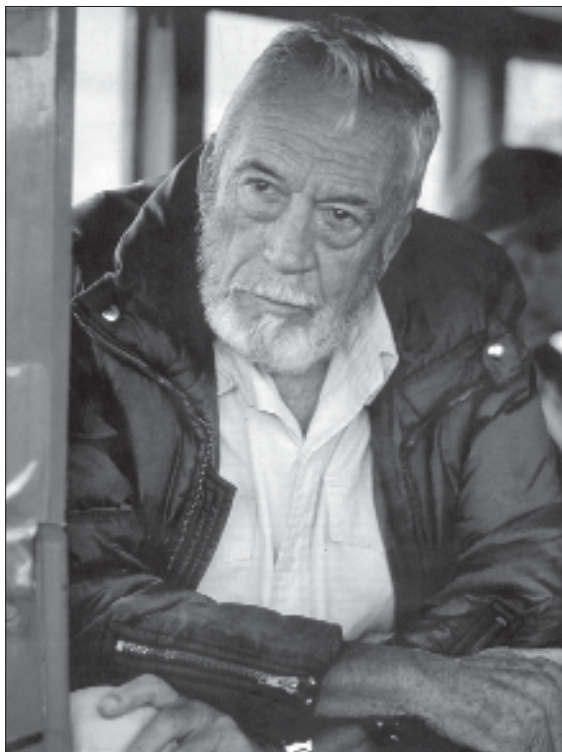
Y es que resulta paradójico que el propio Huston, así como la mayoría de los comentaristas del filme, hablen de “final feliz”, en esa escena de la muerte del pintor en la que aparecen, más allá de su padre, su madre y el cura, los fan-

tasmas lúdicos de los artistas del can-can, del “Moulin Rouge” como escena ejemplar en la que se ejemplifica esa última barrera frente a lo siniestro que es el color, la pintura y el cine.

LUIS MARTIN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de JOHN HUSTON



Nació el 5 de agosto de 1906 en Nevada, Missouri (EE.UU.) y se le puso el nombre de John Marcellus. Su padre, Walter Huston (1884-1950) abandonó la Ingeniería por el vodevil y, en la década de los 20, se convirtió en un distinguido actor de teatro. Con el advenimiento del sonoro, Walter Huston fue llamado a Hollywood. Los padres de John se separaron cuando este era todavía un niño, por lo que se pasó la infancia entre los camerinos de su padre y compartiendo la vida casi igual de errática de su madre, una periodista apasionada por los viajes y los caballos, que transmitió ambas aficiones a su hijo. De niño, su salud fue

delicada: en cierta ocasión le contó al crítico James Agee que se había curado y al mismo tiempo adquirido su permanente amor a la aventura escapándose de noche de un sanatorio para bañarse en un arroyo helado y pasar rápidamente por debajo de una cascada.

Durante la adolescencia fue campeón de boxeo, y después llegaría a ser periodista, escritor, guionista, pintor y, finalmente, director de cine; aunque su verdadera vocación fue siempre la de aventurero. A los veinte años contrajo el primero de sus numerosos matrimonios, poco después de que, gracias a sus conoci-

mientos sobre caballos, desempeñara durante breve tiempo una misión para el ejército mexicano, durante la temporada que vivió en ese país, en el que luego acabaría sus días. Escribió un libro titulado "Frankie and Johnny" que era, al parecer, una obra madura y lograda; esto permitió la publicación de varias de sus historias cortas en revistas importantes. Inquieto por naturaleza, vivió como dibujante callejero en París, conoció los medios bohemios de Londres, trabajó algún tiempo como actor, fue redactor jefe de una revista neoyorquina y, finalmente, se estableció en Hollywood, donde se casó por segunda vez, en 1931.

Gracias a la influencia de su padre, que había llegado a ser uno de los actores más estimados de Hollywood, hasta el punto de interpretar al protagonista de "Abraham Lincoln" (1930) de D.W. Griffith, John fue contratado como guionista para la Warner. Su primer trabajo consistió en colaborar en el guión de "La casa de la discordia" (1932), dirigida por William Wyler, que tenía sólo cuatro años más que él, pero al que llegó a considerar como su maestro. Su labor de guionista fue fundamental para su posterior carrera de director, ya que siempre otorgaría una gran importancia al guión y la inmensa mayoría de sus películas fueron adaptaciones. Realizó los guiones de "Law and Order" (L. Cahn, 1932), que supuso su primera adaptación de una obra de W.R. Burnett; "Jezabel" (W. Wyler, 1938) sobre una pieza de O. Davis y "Juarez" (1939) inspirado en la obra de teatro de Franz Werfel.

Tras el éxito que obtuvo con el guión de "El último refugio", nueva adaptación de una obra de W.R. Burnett, en 1941 Huston logró convencer a los hermanos Warner de que era lo suficientemente maduro como para confiarle la dirección de una película. Jack Warner le dijo que

si era capaz de extraer un guión de "El halcón maltés" de Dashiell Hammett (que había sido filmada ya dos veces, sin mucho éxito), le dejaría que lo dirigiese. En su versión de "El halcón maltés", Huston apenas introdujo modificaciones, respetando los diálogos y las situaciones originales de la novela, logrando así un triunfo inesperado. Tanto la fidelidad a la obra original como la buena elección y dirección de actores que está detrás del éxito de su primera película, serían ya rasgos casi constantes en su carrera. "El halcón maltés" delimitó las características del detective privado del cine negro, renovando el género e inaugurando su periodo de máximo esplendor.

Las siguientes películas de Huston no estuvieron, sin embargo, a la misma altura. "Como ella sola" (1942) era un vehículo para el lucimiento de Bette Davis que pretendía explotar el éxito de "Jezabel y la loba" (1941), mientras que "Across the Pacific" (1942) era una historia de espías que volvía a reunir a casi todos los actores de "El halcón maltés", pero sin que el resultado fuese comparable. Huston fue entonces movilizado y realizó tres documentales para el Ejército: "Report from Aleutianas" (1943), "The Battle of San Pietro" (1945) y "Let here be Light" (1946). Este último, que abordaba el tema de los veteranos de guerra mentalmente enfermos, no fue exhibido hasta mucho tiempo después, pero sirvió a Huston para acumular las ideas e inspiración que le permitieron realizar, dieciséis años después, "Freud" (1962).

Luego volvió a la Warner, donde dirigió otra gran película en 1948, "El tesoro de Sierra madre", basada en una novela del misterioso escritor B. Traven, y que tenía un argumento que recordaba bastante al de "El halcón maltés", una historia que se repetirá intermitentemente en la obra posterior de Huston: un grupo de

personas dedicadas a la búsqueda apasionada, e incluso criminal, de algún objeto que al final demuestra ser sólo una ilusión, “fabricada con el material con el que están hechos los sueños”, como dice el personaje de Bogart en “El halcón maltés”. El reparto estaba encabezado, de nuevo, por Humphrey Bogart, junto al padre de John, Walter Huston, que realizó una de las interpretaciones más memorable de toda su carrera. La última película de Huston para la Warner fue “Cayo Largo” (1948), que contaba con un excelente reparto (Bogart, Lauren Bacal, Edward G. Robinson y Lionel Barrymore), pero que seguía siendo una adaptación esencialmente teatral de una obra de preguerra escrita por Maxwell Anderson.

La siguiente película de Huston, “We Were Strangers” (1949), tuvo poco éxito. En la MGM, Huston saboreó las mieles del triunfo y obtuvo varias nominaciones al Oscar por “La jungla de asfalto” (1950), una tensa historia de violencia urbana filmada en el duro y realista estilo del período. A continuación, y a pesar de las reservas de Louis B. Mayer, la MGM permitió a Huston dirigir una novela de gran éxito en aquellos momentos, “The Red Badge of Courage”.

“La reina de Africa” (1951), adaptada por James Agee de la novela del mismo título, de C.S. Forester, con Bogart como un borrachín capitán de barco fluvial y Katharine Hepburn como la estirada misionera que se alía con él para combatir a los alemanes en Africa, se convertiría con el tiempo en una de las películas de mayor éxito de Huston. Fue también la primera de las numerosas veces que el equipo técnico y artístico a sus órdenes sufrió las consecuencias de su amor a la aventura. Huston insistió en rodar “La reina de Africa” en el Congo, a pesar del calor, los insectos y las enfermedades que atormentaron a todo el equipo,

menos al propio director. Errol Flynn, Trevor Howard y el equipo de “Las raíces del cielo” (1958) pasarían todavía mayores penalidades durante el rodaje en el Chad. Los avatares de la filmación de estas películas de Huston, y su propia personalidad, dieron lugar a una excelente filme dirigido e interpretado por Clint Eastwood: “Cazador blanco, corazón negro” (1990).

La siguiente obra importante de Huston fue “Vidas rebeldes” (1961) que, a pesar de la expectación que rodeó su rodaje, se trataba de una historia intimista sobre un grupo de fracasados, una divorciada y tres hombres dedicados a capturar caballos salvajes en Nevada.

Tras unos años de vacilación y cuando mucha gente empezaba a pensar que no merecía la pena tomarlo en serio, Huston volvió a dar muestras de su genialidad con la magnífica “Reflejos en un ojo dorado” (1967), en la que consiguió interpretaciones memorables de Elizabeth Taylor, Marlon Brando, Brian Keith y Julie Harris.

Luego, en 1972, Huston dirigió la segunda de las intermitentes obras maestras que jalonan la última etapa de su carrera, la espléndida y nostálgica “Fat City” (con excelentes interpretaciones de Stacy Keach, Jeff Bridges y Susan Tyrell), que está basada en los recuerdos personales de Huston sobre sus años de juventud, dedicados al boxeo profesional. Pero la carrera de Huston volvió a experimentar un descenso con la auto-complaciente “El juez de la horca” (1972). El siguiente título, “El hombre de Mackintosh” (1973) fue también una película no demasiado importante.

A los setenta y cuatro años, Huston vuelve a realizar una gran película con “Sangre sabia” (1979), adaptación de la novela de Flannery O’Connor sobre los

predicadores del sur de los Estados Unidos, y que sigue tan fielmente la línea argumental de la obra original como “El halcón maltés” cuatro décadas antes. Concluye así el último periodo de la larga y contradictoria filmografía de este polémico cineasta, en el cual consigue sin embargo un reconocimiento casi unánime con sus últimas película. Huston murió el 28 de agosto de 1987, mientras rodaba su último filme “Dublineses” (The Dead), adaptación de un relato de James Joyce y que fue algo así como un broche de oro a su carrera.

Largometrajes:

- | | |
|---|--|
| 1941. THE MALTESE FALCON
(El halcón maltés) | 1958. THE BARBARIAN AND THE GEISHA
(El bárbaro y la geisha) |
| 1942. IN THIS OUR LIFE
(Como ella sola) | 1958. ROOTS OF HEAVEN
(Las raíces del cielo) |
| 1942. ACROSS THE PACIFIC | 1959. THE UNFORGIVEN
(Los que no perdonan) |
| 1947. THE TREASURE OF SIERRA MADRE
(El tesoro de Sierra Madre) | 1961. THE MISFITS
(Vidas rebeldes) |
| 1948. KEY LARGO
(Cayo Largo) | 1962. FREUD / THE SECRET PASSION
(Freud, pasión secreta) |
| 1949. WE WERE STRANGERS | 1963. THE LIST OF ADRIAN MASSENGER
(El último de la lista) |
| 1950. THE ASPHALT JUNGLE
(La jungla de asfalto) | 1964. NIGHT OF THE IGUANA
(La noche de la iguana) |
| 1951. THE RED BADGE OF COURAGE | 1965. THE BIBLE...IN THE BEGINNING
(La Biblia) |
| 1952. THE AFRICAN QUEEN
(La reina de Africa) | 1966. CASINO ROYALE
(Casino Royale) |
| 1953. MOULIN ROUGE
(Moulin Rouge) | 1967. REFLECTIONS IN A GOLDEN EYE
(Reflejos en un ojo dorado) |
| 1953. BEAT THE DEVIL
(La burla del diablo) | 1968. SINFUL DAVEY
(La horca puede esperar) |
| 1956. MOBY DICK
(Moby Dick) | 1969. A WALK LOVE AND DEATH
(Paseo por el amor y la muerte) |
| 1957. HEAVEN KNOWS, MR. ALLONSON
(Solo Dios lo sabe) | 1969. THE KREMLIN LETTER
(La carta del Kremlin) |
| | 1972. FAT CITY
(Ciudad dorada) |
| | 1972. THE LIFE AND TIME OF JUDGE ROY BEAN
(El juez de la horca) |
| | 1973. THE MACKINTOSH MAN
(El hombre de Mackintosh) |
| | 1975. THE MAN WHO WOULD BE KING
(El hombre que pudo reinar) |

1979. WISE BLOOD
(Sangre sabia)

1980. PHOBIA
(Phobia)

1981. ESCAPE TO VICTORY / VICTORY
(Evasión o victoria)

1982. ANNIE
(Annie)

1984. UNDER THE VULCANO
(Bajo el volcán)

1985. PRIZZI'S HONOR
(El honor de los Prizzi)

1987. THE DEAD
(Dublinese)

PROGRAMA

CICLO: " JOHN HUSTON "

MARZO 2001

- **LEON:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RIO ANSELMO 12
(POLIGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE

LA BURLA DEL DIABLO

(Beat the Devil)

Reino Unido. 1953.

B/N, 96 minutos.

Guión: ANTHONY VEILLER, JOHN HUSTON, PETER VIERTEL y TRUMAN CAPOTE, según la novela de JAMES HELVICK

Fotografía: OSWALD MORRIS

Música: FRANCO MANNINO, LAMBERT WILLIAMSON

Intérpretes: HUMPHREY BOGART, JENNIFER JONES, ROBERT MORLEY, GINA LOLLOBRIGIDA.

Película misteriosa y algo maldita, que cuenta una historia delirante y llena de giros imprevisibles, en la que juega un



importante papel Truman Capote, que la fue escribiendo casi sobre la marcha. La película funciona como una gran y peculiar broma, que requiere la complicidad y la participación de un espectador entregado a su disfrute, a su indudable sentido lúdico y hedonista que, si se dan estas

condiciones, se transmite con inmediatez y frescura. El cinéfilo, sobre todo si es seguidor del cine de Huston, puede así disfrutar de un filme lleno de guiños y autoparodias, que se ríe con descaro de sus obsesiones habituales, mediante una mezcla extravagante y disparatada de géneros y normas, tan sorprendente como estimulante y provocativa,

Veremos aparecer gánsters y extraños buscadores de uranio, aunque nada es lo que parece y todo cambie de significado de una secuencia a otra: no hay buenos ni malos, todo es juego de apariencias para llevar a cabo una reflexión sobre el fracaso en clave de esperpento: la carcajada final de Bogart, en su último filme con Huston, rememora el desenlace de "El tesoro de Sierra Madre", explicitando así el soterrado sentido de humor que atraviesa todo el filme y que se plasma en frases como la de Jennifer Jones al ver a los que luego sabremos que son feroces criminales: "Esos hombres son peligrosos. No me han mirado las piernas". En España tardó en estrenarse 30 años, pero fue muy bien recibida por la crítica, casi de una forma unánime, en contra de lo que era habitual hasta ese momento con Huston.

- * León: LUNES 19
- * Palencia: JUEVES 15
- * Ponferrada: LUNES 5
- * Valladolid: LUNES 12
- * Zamora: JUEVES 22

MOULIN ROUGE

(Moulin Rouge)

Reino Unido, 1953.

Color, 120 minutos.

Guión: JOHN HUSTON, ANTHONY VEILLER, según la novela de PIERRE LA MURE

Fotografía: OSWALD MORRIS

Música: GEORGES AURIC

Intérpretes: JOSE FERRER, ZSA ZSA GABOR, SUZANNE FLON, COLETTE MARCHAND.



Gran éxito de taquilla, que además recibió muchos premios: León de Plata en Venecia, 2 Oscar de Hollywood (al mejor vestuario y al mejor decorado), se trata de un filme sobre el célebre pintor Toulouse-Lautrec y el París de su época, con la brillante idea de asemejar el tono y el color de su fotografía con el de sus famosos cuadros y carteles, utilizando diversos tipos de filtros para enfatizar lo lúgubre y mortecino de algunos ambientes parisinos, y reproducir en los momentos más afortunados las tonalidades tan características del pintor y dar un aire de cierta irrealidad a determinadas secuencias. La búsqueda del color, esa es la aventura que narra el filme, pues describe un recorrido interior, un viaje moral y atormentado. Toulouse-Lautrec aparece como un artista

incomprendido al que sólo cuando va a morir le será reconocida su valía y sus cuadros entrarán por fin en el museo; un ser lisiado, pero al que su deformidad física y su marginalidad le impulsan a luchar para vencer esos obstáculos.

Apología de la voluntad y del individualismo, la historia resulta ser una biografía de la soledad, de la incomprensión y del desamparo, en medio de una cuidada ambientación y con un diseño de los decorados y de la figuración que dan lugar a una atmósfera especial, con un cabaret casi onírico por el que se mueven arlequines llenos de color pero a la vez fantasmales y evanescentes figuras del deseo, inalcanzable, de un hombre limitado por la realidad.

* León: MARTES 20

* Palencia: VIERNES 16

* Ponferrada: MARTES 6

* Valladolid: MARTES 13

* Zamora: VIERNES 23

FREUD, PASION SECRETA

(Freud)

EE.UU., 1962.

B/N, 139 minutos

Guión: CHARLES KAUFMAN y
WOLFGANG REINHARDT,
con la supervisión de JEAN-
PAUL SARTRE

Fotografía: DOUGLAS SLOCOMBE

Música: JERRY GOLDSMITH y HENK
BADINGS

Intérpretes: MONTGOMERY CLIFF,
SUSANNAH YORK, LARRY
PARKS, SUSAN KOHNER.



Certera y ajustada biografía del padre del psicoanálisis, en la que se retrata muy bien su personalidad y la peculiar relación que mantenía con sus pacientes. Tras la Segunda Guerra Mundial, Huston realizó un polémico documental sobre los problemas mentales en los excombatientes y este fue el origen de su interés por Freud y el psicoanálisis. Con este filme biográfico Huston realiza un tipo de retrato semejante al de Toulouse-Lautrec, pues de nuevo refleja la vida de un personaje incomprendido y despreciado por la sociedad y la ciencia de su época. Incluso el propio Freud aparece asustado por el alcance de sus descubrimientos, de este modo la biografía del médico vienés le sirve a Huston para narrar una vez más una arriesgada aventura, la del desentrañamiento del inconsciente. Freud es visto como un viajero que aborda una aventura interior, para lo cual la mirada febril y obsesiva de Montgomery Clift resulta muy apropiada (durante el rodaje ya sabía que se estaba quedando ciego y que le quedaba poco de vida, de hecho murió poco después de acabada la película).

Desde el punto de vista formal, hay que destacar la preocupación por el cromatismo y la textura de la fotografía, pues Huston tomó de sus propios sueños el aspecto plástico de la misma, que remite a imágenes de viejos filmes, con sus juegos de clarooscuros y una manifiesta falta

de contraste. A todo esto hay que añadir la búsqueda constante del encuadre más preciso y la composición más elaborada.

- * León: MIÉRCOLES 21
- * Palencia: LUNES 12
- * Ponferrada: MIÉRCOLES 7
- * Valladolid: MIÉRCOLES 14
- * Zamora: LUNES 19

PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE

(A Walk with Love and Death)

EE.UU., 1969.

Color, 90 minutos.

Guión: DALE WASSERMAN, según la novela de HASN KONINGSBERGER

Fotografía: TED SCAIFE

Música: GEORGES DELERUE

Intérpretes: ANGELICA HUSTON, ASSAF DAYAN, ANTHONY CORLAN, JOHN HALLAM.



El protagonista de este filme es, como el de otros muchos de Huston, un individualista que se caracteriza por la búsqueda desesperada de un ideal inalcanzable,

la libertad, ejemplificada en el lejano mar. Se trata de un joven estudiante que, junto a la mujer que ama, atraviesa un mundo en descomposición, víctima de sus propias instituciones; una sociedad envuelta en el odio, la guerra y la destrucción. Los dos jóvenes huyen de ese universo hostil, lleno de hipocresía y corrupción, pero la trayectoria de ambos será diferente: el hombre va desde su idealismo a verse finalmente envuelto en una violencia que no desea, mientras que ella evoluciona desde una situación de privilegio y desde una ensoñación falsa sobre el amor, a la vivencia auténtica de este. Finalmente, en la película son varios los temas que se entrecruzan, como la concepción idealista y espiritual del amor, frente a su plasmación física, o el reflejo de situaciones sociales propias del medievo, época en la que transcurre la historia.

Ahora bien, aunque el contexto histórico en el que transcurre la historia es el de la Guerra de los 100 años en la Baja Edad Media, y el levantamiento de los campesinos frente a una nobleza que se aferra al fanatismo religioso como defensa de sus privilegios de clase; al fondo laten las referencias al momento en el que se rodó el filme: la guerra de Vietnam, mayo del 68, la contracultura hippie..., de tal forma que la historia viene a ser una parábola de la situación de aquel tiempo. Por otra parte, en este filme impulsivo y romántico, que muestra la plenitud en el umbral de la muerte, mientras se apura con intensidad la vida, es fundamental el tratamiento del color, en una de las obras de Huston de mayor y más elaborada belleza plástica.

- * León: JUEVES 22
- * Palencia: MARTES 13
- * Ponferrada: JUEVES 8
- * Valladolid: JUEVES 15
- * Zamora: MARTES 20

VIDAS REBELDES

(The Misfits)

EE.UU., 1961

B/N, 124 minutos,

Guión: ARTHUR MILLER

Fotografía: RUSSELL METTY

Música: ALEX NORTH

Intérpretes: CLARK GABLE, MARILYN MONROE, MONTGOMERY CLIFT, ELI WALLACH.



Un filme mítico, la última película rodada tanto por Clark Gable como por Marilyn Monroe (con un guión escrito por el que entonces era su marido), a cuya leyenda de siniestra intuición premonitoria habría que añadir también la muerte un año después de su estreno del otro protagonista, Montgomery Clift. El título

original, "Los inadaptados", explica muy bien el sentido de la historia, que muestra una galería patética de seres desarraigados y errantes, de vidas rotas y a la deriva. Son unos inadaptados al mundo moderno y representan la angustia contemporánea de una nación que contempla su gigantesco desarrollo tecnológico y su decadencia sustancial: el legendario "Oeste" no es nada más que un desierto moral, pues su inmutable paisaje inmóvil y sereno sirve ahora para contemplar la desesperación del hombre actual.

Este retrato de un grupo de desplazados que van autodestruyéndose en una absurda lucha contra el tiempo, empeñados en mantener a salvo su propia identidad y viéndose a sí mismos al margen de la vida y del triunfo, sirve a Huston para reflexionar sobre el fracaso en lo social y en el amor, pues el cineasta sienten que la America de los pioneros ya no existe y que las viejas certezas son inoperantes, por lo cual sus compatriotas empiezan a no tener algo a lo que agarrarse, se descubren desarraigados y a la deriva, sólo acumulan interrogantes y frustraciones.

* León: VIERNES 23

* Palencia: MIÉRCOLES 14

* Ponferrada: VIERNES 9

* Valladolid: VIERNES 16

* Zamora: MIÉRCOLES 21

