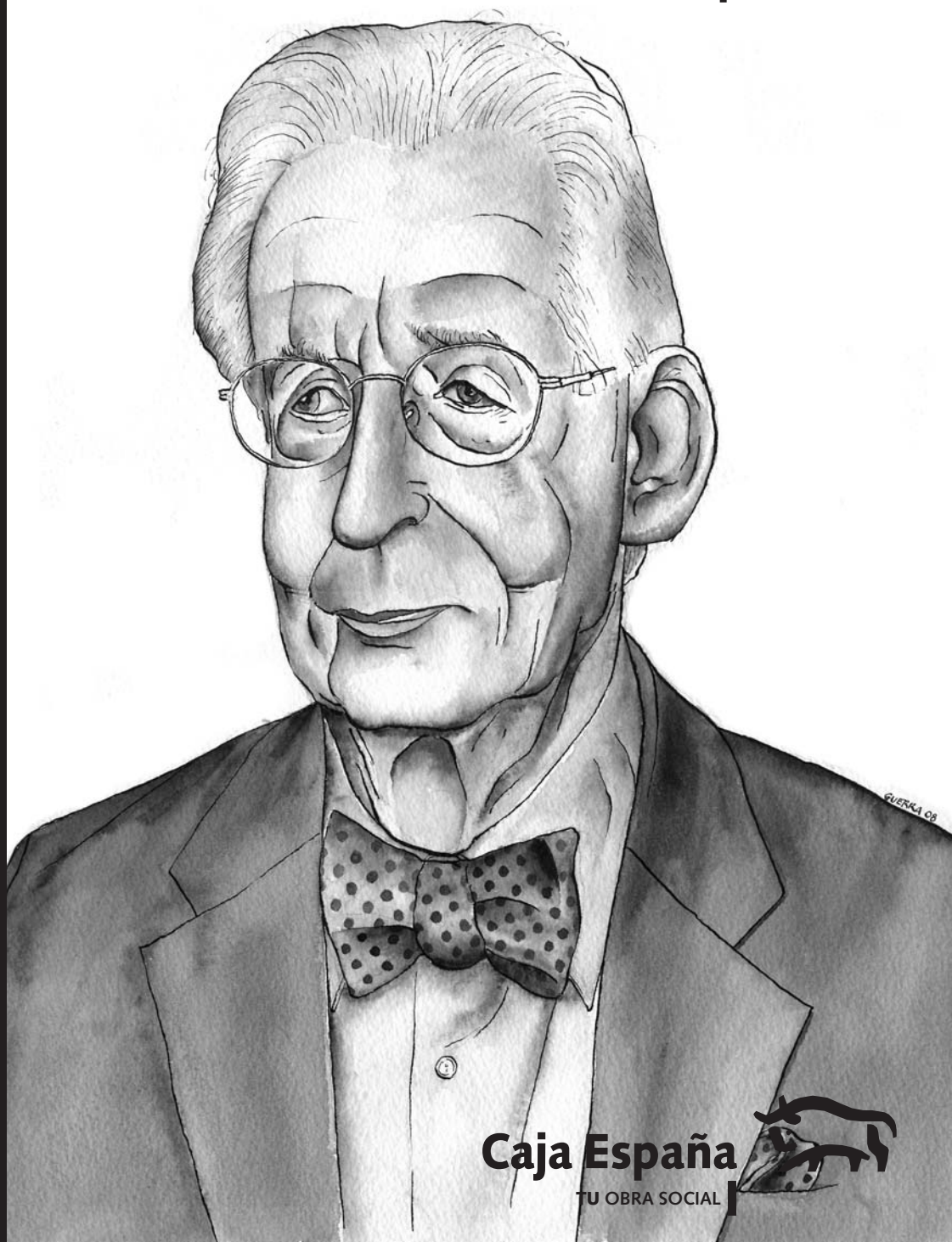


175

ROBERT MULLIGAN

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España
TU OBRA SOCIAL



EL PADRE Y SU SOMBRA

¿Es “Matar a un ruiseñor” (To Kill a Mockingbird, 1962) de Robert Mulligan una película clásica? Tenemos que advertir, antes de nada, que esta pregunta la realizamos dentro del ámbito del “análisis textual filmico”, que es el método que aquí intentamos poner en práctica, y que por lo tanto excluye cualquier concepción demasiado amplia y poco precisa del clasicismo cinematográfico.

Debemos, por eso mismo, ser más precisos y aclarar que por cine “clásico” no entendemos sin más el conjunto de buenas películas realizadas hace décadas, sino un tipo de cine narrativo, cuya estructura adopta la forma de “relato”; un modo de hacer cine que dio lugar a sus obras maestras más acabadas entre la década de los años 30 y principios de los 60 del pasado siglo, aunque tanto antes como después de esa “edad dorada” se hicieron y se hacen películas que se acercan en mayor o menor medida al modelo del relato clásico.

“Relato” no es, desde el punto de vista teórico que aquí manejamos, lo mismo que “narración”. La narración es contar una historia sin más, disponer mediante el montaje una serie de acontecimientos y conflictos; mientras que el relato es una forma elaborada y específica de narración, pues si bien todo relato cuenta una historia (como el 90% de todas las películas, cabría precisar, ya que el cine es ante todo narrativo), lo hace siguiendo unas determinadas pautas.

El modelo clásico de narración, que se articula a su vez con el modo clásico de representación, incluye, grosso modo, los siguientes rasgos: por una parte debe tener un final que clausure y de sentido a los conflictos narrativos y a la identificación psíquica del espectador con dichos conflictos (independientemente de que el final sea

o no un “happy end”, algo que en absoluto es imprescindible para que haya relato clásico), mientras que por otra parte debe aparecer claramente caracterizada en su interior la función heroica y su relación con la ley y con lo simbólico. El héroe, como personaje: este sí que es un rasgo imprescindible para poder hablar de relato.

Si admitimos la hipótesis de que estos dos rasgos son esenciales para hablar de relato, “Matar a un ruiseñor” es un filme clásico, realizado eso sí en la fase terminal de su periodo dorado, a comienzos de los años 60. “To Kill A Mockingbird” posee un final que da sentido a los conflictos que enuncia, aunque carezca de final feliz propiamente dicho, puesto que el negro Tom Robinson (personaje trágico, a modo de chivo expiatorio, interpretado por Brock Peters) morirá pese a ser totalmente inocente; y además, esta película sin duda alguna pone en escena a todo un héroe, el abogado Atticus Finch (excelentemente interpretado por Gregory Peck), el cual, como corresponde al relato clásico, no sólo juega un papel heroico frente al conflicto social (el intolerable racismo sureño) sino que lo hace también frente a sus dos hijos, resultando ser un padre ejemplar que sabe transmitirles no sólo cariño, al ser huérfanos de madre, sino que da ejemplo ante ellos de cuál debe ser la actitud digna del ser humano en relación con la ley simbólica que constituye el fundamento de la sociedad occidental (“todos los hombres nacemos iguales ante la ley”, dirá al final del juicio, mientras le escuchan y observan no únicamente el conjunto social, constituido por los ciudadanos blancos y los segregados negros, sino también, como se encarga la cámara de señalar, sus dos hijos).

Esta relación, aunque no sea tan explícita en la mayoría de los filmes como resulta ser en “Matar a un ruiseñor”, entre el héroe

que asume una tarea necesaria para la sociedad y que cumple su papel de padre es, sin embargo, ineludible en la estructuración del héroe clásico. Aunque hemos de señalar que, si bien en el más reciente cine comercial de Hollywood hay un segmento notable de películas -segmento que podría considerarse como todo un nuevo género, característico del actual cine americano- que busca una más que loable recuperación del relato, en el contexto corrosivo de la deconstrucción posmoderna de todo meta-relato, en estas películas se da, no obstante, la curiosa disociación entre un personaje protagonista que, pese a guardar una buena relación frente a la ley social (policías no corruptos o que quieren hacer bien su trabajo, por ejemplo), fallan evidentemente en su función paterna o en su rol familiar, mientras que a su lado, y de manera paralela y complementaria, aparece un psicópata social (generalmente un mafioso o pseudo-mafioso) que sin embargo, y por contraste, resulta ser un buen padre o bien mantiene de manera adecuada su papel en la estructura familiar: podríamos poner como ejemplo "Mystic River" (Clint Eastwood, 2003) o, más recientemente, "American Gangster" (Ridley Scott, 2007). Esta disociación, tan interesante, de la función heroica, forma parte del bricolaje simbólico que, en el contexto de la posmodernidad, mantiene una complicada relación con la restauración del relato fílmico, aunque se trata de un asunto que ahora se escapa a nuestros objetivos.

Nuestras intenciones se basan ahora en ir al otro extremo del periodo histórico, el del comienzo de la decadencia del clasicismo cinematográfico y, por tanto, de aceleración del deconstruccionismo posmoderno, para caracterizar allí lo mejor posible este brillante filme de Robert Mulligan que es "Matar a un ruiseñor". Sin duda en él se percibe la enorme fuerza que todavía mantenía el relato clásico en el cine americano

de comienzo de los 60, incluso en un cineasta que iniciaba entonces su carrera y que venía de la televisión, ámbito en el que se había formado como realizador.

Debido a su formación televisiva, que se dibuja de manera inequívoca en su casi siempre alicorta puesta en escena, junto con otros motivos de más peso (como son los personajes y las historias de la mayoría de sus películas), Mulligan no puede ser ya caracterizado como un cineasta clásico, sobre todo si consideramos sus filmes de los años 70 y 80, dejando momentáneamente de lado la interesante serie de seis películas de los años sesenta, realizadas en colaboración con Alan J. Pakula, que contienen en general narraciones bastante próximas al relato. Pero es indudable que en 1962, con "To Kill A Mockinbird" estaba todavía mucho más cerca del cine clásico de lo que luego lo estaría en el resto de su filmografía.

Y, sin embargo, pese a sus evidentes y obvias características clásicas, "Matar a un ruiseñor" encierra ya sutiles desplazamientos respecto al relato, que vamos a intentar desvelar con el análisis de algunas de sus escenas. Estos desplazamientos, que separan de manera apenas apreciable al filme de Mulligan del modelo clásico propiamente dicho, indican que la deconstrucción de dicho modelo se realizó en el ámbito de Hollywood de una manera paulatina y compleja, siguiendo múltiples variantes, muy diferentes entre sí, y que el análisis textual debería algún día caracterizar de manera adecuada.

De momento, exploremos esta delicada y elegante forma de distanciamiento implícito que pone en pie un filme tan interesante como "To Kill A Mockinbird". De este mismo modo podríamos calificar también a sus títulos de crédito, cargados con un simbolismo sutil. Durante los mismos se van mostrando los juguetes o tesoros

infantiles que, dentro de una caja, establecerán la relación secreta e implícita entre el vecino loco Boo Radley (Robert Duvall) y los dos hijos de Atticus, el niño, Jem (Philip Alford) y la niña, Scout (Mary Badham). Entre estos múltiples objetos (canicas, lápices, etc) destaca especialmente un viejo reloj roto (F.1). Retengamos la presencia del reloj, donación del monstruoso Boo a los niños, y que sin duda se relaciona, como luego veremos, con el reloj de Atticus, el padre.



Foto 1

La cámara focaliza a estos objetos con angulación en picado cenital, y los va mostrando al espectador recorriendo el espacio que ocupan, como hará tantas otras veces a lo largo del filme respecto a los escenarios del pueblo y a sus habitantes, mediante largos planos-secuencia con travellings laterales. Cuando concluyen los títulos de crédito (pues vemos cómo se rasga un infantil dibujo del pájaro), aparece la primera imagen, que es la de unos árboles (mientras escuchamos cantos de pájaros) focalizados en la angulación inversa a la anterior, es decir en contrapicado (F.2). De este modo, dando ese salto desde el picado al contrapicado, la cámara (es decir la instancia enunciativa) marca un rango en el que moverse excesivamente abierto (de un extremo a otro del ángulo de toma), esta-

bleciendo así una distancia (manierista) respecto a los personajes y sus conflictos, en la que subyace un primer, y apenas percibido, distanciamiento del modo clásico de representación.



Foto 2

La cámara sigue después realizando un largo plazo-secuencia que nos va mostrando a gran parte del pequeño pueblo sureño (se trata por tanto de una cámara desatada o desapegada respecto a los personajes, que nos muestra de nuevo un manierismo formal, en este caso respecto a sus movimientos enunciativos, muy diferente del modo clásico de representación). Al tiempo, oímos la voz en off de Scout, la niña, hija de Atticus, que de este modo se convierte en narrador explícito del filme. La voz en off de Scout reaparecerá en determinados momentos de la historia, subrayando su papel de narrador explícito. Esto se ve reforzado por el hecho de que la puesta en escena muchas veces subrayará que el filme está contado desde el punto de vista, tanto visual como narrativo, de la niña.

Es este uno de los mayores aciertos del filme, el de reflejar el conflicto social desde un aparente punto de vista infantil, con el que se va identificando el espectador; una mirada que recoge además un universo misterioso y fantástico, donde el filme simula a veces adentrarse por los códigos

genéricos del cine de terror de serie B, subrayados por el uso del blanco y negro y por el hecho de que la mayoría de las secuencias transcurran durante la noche.

Esta identificación entre la instancia enunciativa y Scout (tanto a nivel narrativo como visual) será desvelada ya desde la primera escena. Así, tras el plano-secuencia descriptivo inicial, seguimos oyendo la voz en off de Scout, que ahora nos dice: “recientemente se había dicho del Condado de Malcon que no debía tener miedo más que de su propio miedo” (una frase que anticipa el tema del conflicto racial, en tanto que “miedo al otro”, y sobre todo, nos sugiere ya las escenas de miedo que, paralelamente, vivirán los niños). Al tiempo vemos como un campesino llega a la casa de los Finch (F.3).



Foto 3

La cámara va siguiendo al campesino y, en el momento en el que dejamos de oír la voz en off de Scout, esta aparece de manera inopinada y repentina, saltando desde el árbol que había a la derecha del encuadre (F.3), colgada en una cuerda y entrando en plano de manera brusca y sorprendente (F.4). De esta forma se remarca esa proximidad de la enunciación (la cámara y sus movimientos) con el punto de vista de la niña, aunque hemos de decir que dicha identificación es sólo parcial y la

enunciación jugará con ella (de nuevo moviéndose en un registro manierista), según le convenga, a lo largo de filme.



Foto 4

Así, en la secuencia siguiente, que transcurre a diferencia de la anterior por la noche, la cámara avanza (una vez más “desatada”), de manera inquietante hacia la ventana de la habitación de Scout, que tiene la ventana abierta debido al sofocante calor del verano sureño (F.5). El hábito que poseemos como espectadores del cine normativo, de asociar el movimiento de la cámara a la posición y al punto de vista de un personaje, hace que este movimiento nocturno y solitario hacia la ventana abierta de la habitación de la niña (F.5), nos inquiete, pues suscita la posibilidad de que alguien oculto, y amenazante, aceche desde allí.



Foto 5

Sensación de peligro, subyacente a la identificación (a la empatía) del espectador con la niña, que se reafirma cuando oímos, al entrar explícitamente la cámara en la habitación -aprovechando el cambio de plano- (de F. 5 a F.6), lo que Scout dice a su padre: “Atticus, ¿crees que Boo viene a mirar por mi ventana?”. Este no hace caso a lo que le pregunta la niña, sino que la reconviene para que deje en paz al extraño vecino. Por cierto que el hecho de que Scout, al igual que su hermano, llame constantemente a su padre por su nombre, introduce un cierto (y sutil) distanciamiento simbólico en relación con su función paterna: sin duda se trata de un padre “moderno” ya en los años 30, en los que transcurre la historia que cuenta el filme, incapaz, como veremos más adelante, de imponer castigos a sus hijos.



Foto 6

Durante la conversación nocturna entre Scout y su padre surge el tema del reloj. Scout le pide que se lo deje y, tumbada en la cama, lo mira con detenimiento (F.7). De nuevo en este plano coinciden el punto de vista (visual, sobre todo, aunque también narrativo) de Scout y el espectador. Scout le pregunta a su padre sobre la tradición de que el hijo herede el reloj del padre: no podemos dejar de señalar la asociación connotativa que se establece entre el reloj

que les regala Boo y que hemos visto ya en plano detalle durante los títulos de crédito (F.1) y este otro reloj de padre (F.7), muy parecido por cierto al anterior. De este modo se establece una relación entre Atticus, el padre, y Boo, el extraño y monstruoso vecino loco, al que sólo vemos al final del filme. De momento quedémonos con esta relación padre ↔ Boo, que se establece con el reloj, a través de la rima F.1-F.7.



Foto 7

Y es que si bien Atticus es, sin duda, un padre consecuente, en su relación con la ley, carece en cambio de alguno de los atributos paternos menos “presentables” (desde el punto de vista postmoderno y, por tanto y a otro nivel, postclásico), como es el de poseer la capacidad de castigar a



Foto 8

sus hijos (esa otra cara inevitablemente asociada a la ley, que es el castigo del culpable de trasgredirla, que sin duda conlleva su defensa). Así cuando Scout agrade verbalmente al niño pobre, compañero de colegio al que han invitado a comer, la que se encarga de dar un azote a la niña es la criada negra (F.8).

Scout, enfurecida por el castigo, sale al porche de la casa y se sienta en el columpio, que al igual que la cama de su habitación (F.7), es un espacio privilegiado de relación con su padre. Efectivamente, Atticus sale de inmediato a hablar con su hija. La abraza y, cariñosamente, le habla sobre las dificultades de relación social que la niña ha sufrido en su primer día de escuela (F.9). Es este un tema esencial en la película, el de los conflictos asociados a la convivencia social, por eso cobra una especial densidad metafórica lo que el padre le dice a su hija, haciéndole ver que no logrará entender al otro y relacionarse de manera ética con él, "hasta que no logres meterte en su piel y sentirte cómodamente".



Foto 9

Inmediatamente después, reaparece la voz en off del narrador (es decir de Scout) que señala cómo su padre "explicaba muy bien las cosas" pero que esa virtud no servía para presumir de él ante sus amigos, y

que además tanto ella como su hermano creían por entonces que sólo era capaz de tener esa habilidad, puramente verbal; es decir que estaban convencidos de que carecía de fuerza física y de capacidad para ejercerla, idea que sin duda ha deducido también el espectador, a partir de lo que hemos visto en la primera escena, cuando Atticus se niega a jugar al rugby pese a la insistente petición de su hijo, porque es ya "demasiado viejo". Y también, por supuesto, se deduce de lo observado en esta misma escena, cuando hemos visto que quien da un azote a la niña es la criada (F.8). Atticus parece por tanto incapaz de ejercer la violencia, pero esto queda de inmediato desmentido cuando, en la escena posterior mata de un certero disparo de rifle a un perro rabioso (F.10).



Foto 10

Aunque Atticus vacila y tarda en decidirse, el peligro que representa el perro frente a su casa le obliga a demostrar ante sus hijos algo que estos desconocían, pues se lo había ocultado: que es el mejor tirador del Condado, como les dice el sheriff. Nos encontramos en el momento de máximo clasicismo del filme, cuando más se acerca al relato propiamente dicho, pues el héroe - padre no sólo sostiene la necesidad de la palabra ética, simbólicamente comprometida con el otro (meterse en su piel), sino que

es capaz de ejercer la violencia necesaria para proteger a sus hijos de las amenazas de lo real. Pero debemos insistir que hasta ese momento ha mantenido oculta esa capacidad de ejercer la violencia y que, a partir de ahora, no volverá a recurrir a ella, estableciendo con la misma una relación por tanto inestable y equívoca que se manifiesta ya en F.10 en la torpeza de Atticus al apuntar, debido a los problemas que le dan sus gafas.

En efecto, frente al universo ético de las palabras del padre, protectoras, dichas durante el día (F.9), llega la noche, y con ella la necesidad, impulsada por la curiosidad, de adentrarse en el peligroso y extraño mundo de la casa vecina, en la que habita Boo, el monstruo, alguien supuestamente capaz de agredir físicamente, como ya se ha señalado al principio del filme. Allí, Scout, que ha desobedecido el mandato de su padre, observa horrorizada la emergencia de algo aparentemente peligroso y amenazante (F.11).



Foto 11

Se trata de una sombra que avanza hacia su hermano Jem, una enorme mano que parece querer agarrarle (F.12). Estamos en este momento inmersos en un clima de película de terror, con sus códigos habituales, entre los que figura este de la sombra que emerge invadiendo el plano

desde una esquina del encuadre (código que Hollywood importó del cine expresionista alemán, de filmes como “El gabinete del doctor Caligari” y, sobre todo, de las películas de Murnau).



Foto 12

Esta sensación de peligro oculto, de miedo latente, va invadiendo a la película a través de las dos tramas que habilidosamente se combinan en ella: la que protagoniza Atticus, el padre, una historia realista, cargada con esa brutal violencia racista que amenaza constante desde su mismo interior; y la historia fantástica que se montan los niños, y que está protagonizada por Boo, aunque sea un personaje hasta ahora apenas entrevisto como sombra. De este modo se establece de nuevo la relación padre ↔ Boo.

Esa sensación de peligro exterior, que proviene de la propia naturaleza animal (el perro rabioso) o de la naturaleza humana (el racismo, que rima con lo anterior, en ese furor rabioso que explota en la escena del intento de linchamiento) se concreta en el mundo fantástico de sombras que habita Boo, que es también, el de la posible violencia que es capaz de ejercer el vecino loco. Y frente a todo esto, el espectador percibe una cierta insuficiencia en Atticus, como héroe capaz de proteger adecuadamente a sus hijos. Esa debilidad, incluso

contradicción, del personaje de Atticus, se pondrá de relieve cuando amonesta a su hija por haberse peleado con un compañero de colegio que le dijo que su padre defendía a los “despreciables negros” (F.13).



Foto 13

Atticus abraza de nuevo a Scout en el porche, en una escena muy similar a la de F.9 donde, además de no cumplir lo que le había dicho a Scout (que le daría un azote si se volvía a pelear: ya sabemos de su incapacidad para ejercer el castigo físico), protege entre sus brazos a su hija mientras le hacele prometer que nunca responderá con violencia a lo que le digan en el colegio, mandato “pacifista” que encuadra muy bien con la psicología del personaje.

Y así, llegamos al momento estelar de Atticus y sus contradicciones, en las escenas del juicio. Allí hace valer, escenificándolo, todo aquello que ha dicho a Scout: el mandato de ponerse en la piel del otro y de estar cómodo, como compromiso ético. Cuando en un largo y acertado plano-secuencia Atticus se dirige, en escala de plano americano, al jurado, Tom, el negro falsamente imputado, aparece detrás de él (F.14).

Allí está el blanco, vestido de blanco (Atticus) defendiendo al negro vestido de



Foto 14

oscuro, que se protege detrás de sus palabras (F.14). Palabras duras, cuando, al final ya de este largo y excelente plano-secuencia que nos muestra todo su alegato, se dirige al jurado directamente, ahora ya casi en escala de primer plano (F.15), para nombrar el fundamento simbólico de la ley: “en el nombre de Dios, cumplan con su deber”.



Foto 15

El gran acierto de este plano-secuencia es que nos evita el consabido contraplano de los rostros de los miembros del jurado, masa amorfa a la que nunca veremos de cerca, pues su función es únicamente la de llevar a cabo la injusticia que conlleva el odio racial de la enferma sociedad sureña de los años 30. Sin embargo, sí que vemos por el contrario un primer plano de Jem,

admirado y emocionado por las palabras de su padre. Detrás de él aparece el reverendo negro (F.16).



Foto 16

Atticus está poniendo en escena el componente ético de las palabras que dijo a su hija, por eso consigue allí mismo concluir la transmisión simbólica de esos valores a su hijo, ya que existe una equivalencia entre F.14 (Atticus y su otro, negro) y F.16 (Jem y su otro, el pastor negro que le acompaña). La grandeza simbólica de este momento queda subrayada por el preciso, y precioso, plano general en ligero contrapicado, en el que vemos como toda la comunidad negra, segregada y obligada a colocarse en los pablos de arriba, que acaba de ser humillada por la injusta sentencia, se pone en pie en señal de reconocimiento al valor



Foto 17

de Atticus (F.17). El héroe encuentra así el rito simbólico en el que representar (metaforizar) su gesta.

No han funcionado las leyes y normas de una sociedad imperfecta y corroída por el odio del racismo: ya lo hemos dicho, el filme carece de “happy end”, pero esto no invalida en absoluto la eficacia simbólica del relato, ya que de cara al espectador, y a su identificación emocional y narrativa, lo que funciona es este momento de reconocimiento metafórico de una Ley que, por ser simbólica, se escribe con mayúscula.

Las palabras de Atticus no libran a Tom de la muerte, del mismo modo que su debilidad (ya señalada) le colocará más adelante en una posición incómoda a los ojos de su hijo, cuando el canalla campesino racista, culpable de la muerte de Tom, se encara con Atticus y, delante de la comunidad negra, que antes ha homenajeado simbólicamente al valiente abogado, le escupe en la cara, ante la mirada aterrada de Jem, que se encuentra dentro del coche de su padre (F.18).



Foto 18

Es este un momento terrible, que pone a prueba la entereza de Atticus, el cual, de acuerdo a las características “pacifistas” del personaje decide no devolverle la ofensa y, simplemente, se limpia el escupitajo

de la cara (F.19), adoptando así la actitud de no recurrir a la violencia, ni siquiera



Foto 19

como defensa. Pero esta decisión de Atticus no sólo no calma al agresor, sino que su rostro acaba “encendiéndose”, literalmente, de odio, efecto logrado merced a los faros del coche de Atticus, que se marcha sin responderle (F.20).



Foto 20

Estamos aquí en el centro mismo del conflicto más profundo que plantea “Matar a un ruiseñor”, ya que el universo del padre (el de la ley) se contrapone al de violencia (el del odio racial y la amenaza, que potencialmente metaforiza Boo), por lo cual aparecen como disociados, repartidos en estos dos personajes que parecen ser

incompatibles. Un magnífico filme español, claramente alejado del clasicismo en sus afanes inequívocamente vanguardistas, como es “El espíritu de la colmena” (Víctor Erice, 1973), que sin duda fue inspirado en parte al menos, por “Matar a un ruiseñor”, lleva hasta su extremo esta disociación, anteponiendo el mundo de las sombras, del monstruo (de Frankenstein), al del padre, que pasa a ser en cierta forma monstruo, a su vez, él mismo, al no ser capaz de cumplir con su papel simbólico.

El propio Mulligan, transformado ya en un cineasta más abiertamente posmoderno y alejado por completo del clasicismo, realizó en 1972 “The Other”, uno de su grandes filmes, y que pese a ser ya abiertamente una película de terror, guarda grandes concomitancias con “To Kill A Mockinbird”. Allí aparece de nuevo un ambiente rural, en los años 30, y se representa el mundo aparentemente feliz de los juegos infantiles y de las fantasías de dos hermanos gemelos de 9 años. Pero en esta película son huérfanos de padre y su abuela, que es quien les educa, les enseña un juego, en el fondo muy parecido al mandato de Atticus a Scout en F.9 (el de ponerse bajo la piel del otro) y que la secuencia del juicio lleva a poner en escena en F.14 y F.16 (cuando el padre y el hijo se compadecen del otro, pues se ponen junto a él, en su lugar). Pero lo que la abuela enseña en “The Other”, que es la técnica de concentrarse para ponerse en el lugar de cualquier otro (objeto, animal o persona), sustituyéndole mentalmente, en esta otra película no sólo no conduce a una salida ética, sino que nos lleva a enfrentarnos a todo lo contrario: a la violencia y el terror, desatados, es decir al triunfo de las sombras sobre la palabra simbólica, sobre la ley.

Y es que el germen de la deriva de “El otro” (la de la infancia aparentemente mágica y feliz transformada en pesadilla terrorífica) está ya, sutilmente, en “Matar a un rui-

señor". Porque el padre, pese a todo, pese a su firmeza verbal, es incapaz de proteger físicamente a sus hijos, y estos serán atacados por el odioso racista, que intentará matarlos. Y lo hubiera conseguido si no es por Boo, el oscuro vecino que, él sí, está dispuesto a ejercer la violencia defensiva.

Veamos el momento, ciertamente extraño, en el que por fin Boo aparece ante nuestros ojos. Es una secuencia en la que la verosimilitud realista del filme desaparece, para dar paso a un universo simbólico (como sucede siempre en las películas que, desde un punto de vista estético, merecen la pena). Es una secuencia contada toda ella, de nuevo, desde el punto de vista visual (y narrativo) de Scout. Observamos con ella, a través de la puerta entreabierta, cómo el médico atiende a Jem, que permanece inconsciente, tumbado en su cama (F.21).



Foto 21

Tras salir el médico, pues la criada negra le ha abierto la puerta de la habitación, llega el sheriff que se dirige hacia donde está la cama de Jem (F.22). Por tanto es imposible que todos aquellos que están en la habitación del niño no hayan visto a Boo, aunque sorprendentemente no acusan su presencia. La única que no lo puede saber es Scout y nosotros con ella, espectadores identificados con su punto de vista.



Foto 22

Por eso nos asombraremos al ver su asombro, cuando abre los ojos, sorprendida (F.23). Este primer plano de Scout, que expresa su descubrimiento, rima con aquel otro del susto, cuando veía a la sombra acercarse a Jem, en la casa del extraño vecino (F.11). Pero ahora (F.23) el asombro de Scout es más sereno.



Foto 23

Y lo es porque esa sombra se ha hecho realidad y es la figura de aquel que les ha salvado la vida, Boo, que se oculta tímido, mudo y sin habilidades sociales detrás de la puerta, haciendo una cuasi-mágica aparición en el contraplano de Scout asombrada mirando (F.24). Boo está ahí escondido, y entre él y el padre de Scout se interpone la ley (la presencia del sheriff, colocado

justo en la mitad del encuadre, entre Boo y Atticus).



Foto 24

Se explicita aquí, en F.24, esa subterránea relación padre ↔ Boo, ya que Boo es el doble del padre, su otro-yo, su parte negada (por su incapacidad de ejercer la violencia por el bien de sus hijos). Boo es en todo los sentidos la sombra del padre, su contrapunto, ya que es mudo, mientras que el padre ejerce constantemente la palabra. Es así como Boo ocupará el lugar del padre, sentándose en el columpio del porche con Scout (F.25), en una escena que recuerda a otras anteriores, de la niña con su padre (ver F.9 y F.13).



Foto 25

Afortunadamente en “Matar a un ruiseñor” el bricolaje es posible y está aún disponible ese doble paterno que es Boo para ejercer su tarea más oscura, esa ineludible violencia defensiva que salva a los niños de la muerte, pero la imposibilidad narrativa del filme de articular esas dos funciones del héroe en un solo personaje, un padre protagonista que por lo demás desarrolla de manera hipertrofiada esa otra tarea de sostener la ley mediante la palabra, nos habla ya de las dificultades que en 1962 tenía Hollywood para poder poner en pie un relato plenamente clásico. Y en esas continuamos estando.

LUIS MARTIN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de ROBERT MULLIGAN



Robert Mulligan nació en Nueva York en 1925, en el barrio del Bronx, y es el hermano del actor Richard Mulligan. El que luego llegaría a ser director de cine y televisión era hijo de un agente de la policía, que estudió en el seminario y que mantuvo la intención de vestir los hábitos, aunque la II Guerra Mundial interrumpiría esta vocación. Durante la guerra tuvo que servir en los cuerpos de la Marina norteamericana y, al finalizar ésta, Mulligan estudió en la Universidad de Fordham periodismo y literatura, obteniendo después empleo en el departamento editorial del diario New York Times, si bien lo abandonó pronto para iniciar su carrera en el mundo de la televisión.

Empleado por la cadena CBS, en 1950, Mulligan se forjó en la televisión en puestos

auxiliares, trabajando como "*chico de los recados*". Perseveró en su trabajo, aprendiendo los entresijos del medio, y tras trabajar para varios programas de carácter informativo, deviene ayudante de dirección y de producción de diversos espacios dramáticos.

Trabajó como asistente de Robert Stevenson, al que finalmente acabará sustituyendo. Poco después de debutar como realizador televisivo, con una adaptación de "David Copperfield", y en muy poco tiempo, se encontrará dirigiendo importantes series dramáticas, convirtiéndose en un hombre cotizado, siendo máximo responsable de algunos de los programas más exitosos de la época. De este modo, a partir de 1954, cuando se transforma en un

sólido realizador de televisión, rodará innumerables dramáticos y series policíacas hasta que en 1959 ganó un Premio Emmy por su trabajo de dirección en *"The Moon and Sixpence"*, una producción televisiva que supuso el debú televisivo en los Estados Unidos de Sir Laurence Olivier.

Después de haber visto algunas de sus realizaciones televisivas, el joven Alan J. Pakula, por entonces un producto debutante, le propone dirigir su primera película, "El precio del éxito", basada en un libro sobre los mejores jugadores de béisbol, que el deseaba llevar a la gran pantalla. Robert Mulligan impuso en el reparto a Anthony Perkins, entonces un actor debutante también, que él conocía ya por haber trabajado juntos en la televisión. Este primer filme obtuvo muy buenas críticas. Su asociación con Alan J. Pakula duró hasta 1969, año en el que este último pasó a su vez a la realización cinematográfica. Pakula produjo todos los filmes de Mulligan desde "Matar a un ruiseñor", en 1962, a "The Stalking Moon" en 1969, es decir un total de seis películas, que conforman un periodo muy característico de la filmografía de Mulligan. Alan J. Pakula falleció en un accidente de tráfico en 1998, y de su filmografía, entre las películas dirigidas por él probablemente por la que será recordado es "Todos los hombres del presidente" (1976), en la que contaba la investigación del caso Watergate por dos periodistas del Washington Post.

En definitiva, paralelamente a sus actividades televisivas (llegó a rodar cerca de 100 espacios dramáticos), podemos concluir que Robert Mulligan siguió en el cine una carrera bastante discreta y ecléctica. Trabajando a la vez en proyectos elegidos por él y otras veces en proyectos impuestos, diversificó su inspiración, tocando diferentes géneros: la comedia con "The Great Impostor", la aventura con "The Spiral Road", el drama racista con "Matar a un

ruiseñor" o el melodrama social con "Love with the Proper Stranger", consiguiendo poco a poco crear un estilo a la vez realista y lírico, con el que revelaba una sensibilidad a flor de piel, que le impulsaba a interesarse sobre todo por los problemas psicológicos de unos personajes siempre en conflicto con su entorno.

Revisando su biofilmografía, podemos decir que Robert Mulligan, tras dirigir en 1960 su primera película para la gran pantalla, no será hasta dos años después cuando por fin reciba un enorme reconocimiento, así como sendas nominaciones como mejor director en los Oscar y el Directors Guild of America, por su obra "Matar un ruiseñor" (*To Kill a Mockingbird*) basada en la novela de Harper Lee. En 1972 sería nominado también para recibir un Globo de Oro como Mejor Director y un nuevo *Directors Guild Award* por su exitosa "Verano del 42" (*Summer of '42*).

Es así como, tras "Matar a un ruiseñor", su siguiente gran éxito lo obtuvo en 1971, con "Verano del 42", crónica agridulce de la adolescencia; renovándolo en 1972 con "El otro", película fantástica de un estilo muy particular, adaptada a partir de una novela de Tom Tryon, antiguo actor reconvertido a la literatura.

Una frase famosa, atribuida a Mulligan es: "Si la realización de una película no es una experiencia personal para ti, ¿cómo podrá serlo para el público?", con la cual demuestra su acreditada profesionalidad y su decidida entrega al séptimo arte.

Largometrajes:

- 1957. Fear Strikes Out (El precio del éxito)
- 1960. The Rat Race
(Perdidos en la gran ciudad)
- 1961. Great Impostor (El gran impostor)
- 1961. Come September
(Cuando llegue septiembre)

1962. The Spiral Road
(Camino de la jungla)
1962. To Kill a Mockingbird
(Matar a un ruiseñor)
1963. Love with the Proper Stranger
(Amores con un extraño)
1965. Baby the Rain Must Fall
(La última tentativa)
1965. Inside Daisy Clover
(La rebelde)
1967. Up the Down Staircase
(Contracorriente)
1969. The Stalking Moon
(La noche de los gigantes)
1971. The Pursuit of Happiness
(Buscando la felicidad)
1971. Summer of '42 (Verano del 42)
1972. The Other (El otro)
1974. The Nickel Ride (El hombre clave)
1978. Same Time, Next Year
(El próximo año a la misma hora)
1978. Bloodbrothers
(Stony, sangre caliente)
1982. Kiss Me Goodbye
(Bésame y esfúmate)
1988. Clara's Heart (El corazón de Clara)
1991. The Man in the Moon
(Verano en Louisiana)
-

PROGRAMA

CICLO: "ROBERT MULLIGAN"

FEBRERO 2008

- **LEÓN:** CENTRO CULTURAL CAJA
ESPAÑA. C/ SANTA NONIA, 4

- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54

- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12
(POLÍGONO "LAS
HUERTAS")

- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6

- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE
(excepto en PALENCIA y ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)**

EL PROXIMO AÑO A LA MISMA HORA

(Same Time, Next Year)

EEUU, 1978.

Color, 117 minutos.

Guión: Bernard Slade

Música: Marvin Hamlisch

Fotografía: Robert Surtees

Intérpretes: Ellen Burstyn, Alan Alda, Ivan Bonar, Cosmo Sardo, Bernie Kuby.

Un hombre, George, contable de 27 años, casado y que tiene tres hijos, y una mujer Doris, 24 años, que también está



casada y tiene tres hijos, se conocieron por casualidad en 1951 en un romántico hotel, una especie de cabaña, durante una cena. Aparecieron juntos en la cama al día siguiente preguntándose qué les pudo pasar, aunque había quedado claro para los

dos que vivieron el sentimiento y la pasión. Después, cada uno regresó con su familia, aunque quedaron en reunirse en el mismo lugar en que se conocieron, justo un año después, durante el mismo fin de semana. Durante los veinte años siguientes, se vuelven a encontrar siempre el mismo día, a la misma hora y en el mismo lugar. Con el paso del tiempo y las citas, su relación va evolucionando, pues con la edad y sus propias circunstancias, ven como los dos sufren fuertes crisis personales que intentan superar con la ayuda del otro.

Adaptación cinematográfica de un previo éxito de Broadway, su procedencia teatral se percibe en el hecho de que transcurre en un solo escenario, con precisos diálogos cargados de momentos divertidos. Mulligan logra, mediante una precisa dirección de actores, un buen trabajo de su pareja principal, que acompañada con una acertada puesta en escena, muy adecuada para una historia que se mueve entre el drama y la comedia. Comedia amable, eso sí, que pretende provocar en el espectador suaves, pero continuadas sonrisas, acompañadas de las necesarias dosis de sentimiento y bañado todo ello en la "fórmula retro" que se impuso en Hollywood a final de los años 70, con collages fotográficos que marcan las grandes elipsis de la historia, logrando con todo ello un buen ritmo narrativo.

León: LUNES 11

Palencia: MARTES 5

Ponferrada: LUNES 4

Valladolid: MARTES 12

Zamora: MIERCOLES 13

EL OTRO

(The Other)

EE.UU, 1972.

Color, 100 minutos.

Guión: Tom Tryon, adaptado de su propia novela

Música: Jerry Goldsmith

Fotografía: Robert Surtees

Intérpretes: Uta Hagen, Diana Muldaur, Chris Udvarnoky, Martin Udvarnoky, Norma Connolly, Victor French.



Una obra maestra del cine de terror de los 70, un raro ejemplo del "gótico" americano, contado a través de los ojos de un niño. En 1935, en una granja de Connecticut, Niles y Holland Perry son dos hermanos de 9 años que, a pesar de ser gemelos, son muy diferentes. Niles es dócil y tranquilo, sin embargo Holland es violento y problemático. Tras la muerte de su padre, ambos son educados por su abuela Ada, que les enseña un extraño juego: se trata de transformarse en un objeto o animal concentrándose para ello. Los dos niños juegan en el campo, entreteniéndose con sus propios medios y haciendo travesuras, casi todas iniciadas por Holland mientras que Niles acaba recibiendo el regaño. Niles siente que hay algo perverso en su hermano, quien prefiere evitar la compañía de su familia y gusta de refugiar-

se entre las sombras de un ático oscuro. Siendo niños, los adultos no sospechan de ellos, pero las travesuras comienzan a salirse de control y se suceden las tragedias.

Una aproximación perversa al universo de la infancia que logra transformarse en un filme alucinado. La cámara de Mulligan exprime los rostros de ambos pequeños para adentrarse en un mundo escalofriante, en el que lo fantástico tiene tanta vida como lo real, y donde la infancia no es más que otra pesadilla. Mulligan no se preocupa por precipitar los acontecimientos y mantiene un ritmo tranquilo, apacible, dando a la película una inicial falsa apariencia. Sin derramar una gota de sangre, sin un sólo acto de violencia en pantalla, deja una impresión devastadora que dura mucho después de terminada la cinta.

León: MARTES 12

Palencia: MIÉRCOLES 6

Ponferrada: MARTES 5

Valladolid: MIÉRCOLES 13

Zamora: JUEVES 14

VERANO DEL 42

(Summer of '42)

EEUU, 1971.

Color, 102 minutos.

Guión: Herman Raucher

Música: Michael Legrand

Fotografía: Robert Surtees

Intérpretes: Jennifer O'Neil, Gary Grimes, Jerry Houser, Oliver Conant, Lou Frizell, Christopher Norris.



Oscar a la mejor banda sonora original, una música que acompaña a la perfección a esta sentimental, nostálgica y encantadora película, a este drama romántico que cuenta cómo, aunque han transcurrido muchos años desde que Hermie pasó sus vacaciones junto a sus dos amigos Oscy y Benjie en una isla, todavía recuerda aquel verano, en el que se enamoró de una mujer mucho mayor que él. Ella acababa de enviudar y sólo Henrie supo darle el consuelo que necesitaba. La excelente fotografía y una precisa puesta en escena nos sumerge en el recuerdo y la nostalgia de la adolescencia, de ese tiempo de inocencia y descubrimiento, que es uno de los temas preferidos del cine de Mulligan.

En efecto, nos encontramos en la playa desierta de una isla de la costa de Nueva Inglaterra, en la que un hombre se pasea, mientras se acuerda con nostalgia de un cierto verano, el de 1942, cuando no tenía nada más que 15 años. El, Hermie un joven sensible y soñador tenía entonces dos amigos: Oscy, muy expresivo y travieso, y Benjie, el crío del trío, el más infantil todavía. Hermie se había ya fijado en una mujer, Dorothy, que aunque todavía joven, era bastante más mayor que él y, sobre todo, era muy guapa. Hermie se entera de que su marido ha ido a la guerra, hasta que un día, Dorothy le pide que le ayude a llevar unos paquetes a su casa.

León: MIERCOLES 13

Palencia: JUEVES 7

Ponferrada: MIERCOLES 6

Valladolid: JUEVES 14

Zamora: LUNES 11

MATAR A UN RUISEÑOR

(To Kill a Mockingbird)

EEUU, 1962.

B/N, 129 minutos.

Guión: Horton Foote, basado en la novela de Harper Lee

Música: Elmer Bernstein

Fotografía: Russell Harlan

Intérpretes: Gregory Peck, Mary Badham, Brock Peters, Phillip Alford, John Megna, Frank Overton.

Ganadora de 3 Oscar: al mejor actor (Gregory Peck), al mejor guión adaptado y a la mejor dirección artística, este estupendo e inolvidable filme, adaptación al cine de una novela galardonada con el premio Pulitzer, narra como en un pueblo sureño de la América profunda, durante los años 30 del pasado siglo, en la época de la Gran Depresión, un abogado defiende a un hombre negro acusado de violación. Aunque la inocencia del hombre resulta evidente, el

resultado del juicio es tan previsible que ningún abogado haría nada para evitarla... excepto Atticus Finch, el ciudadano más respetable de la ciudad. Su compasiva defensa le cuesta muchas amistades, pero le otorga el respeto y la admiración de sus dos hijos, huérfanos de madre.



Una obra maestra que parece haber sido rodada en estado de gracia; una película llena de matices, con mensaje sin caer en la sensiblería, de magnífico guión, espléndida fotografía y con una interpretación contenida y maravillosa de Gregory Peck, la mejor de toda su carrera. Logra crear un ambiente asfixiante y perfecto, en el que el espectador se sumerge en el calor y la opresión de un entorno socialmente degenerado por la pobreza, la ignorancia y el racismo, pero donde esa dura realidad nos es mostrada a través de los todavía inocentes ojos de una niña de pocos años, con su mundo mágico, lleno de juegos y misterios.

León: JUEVES 14

Palencia: VIERNES 8

Ponferrada: JUEVES 7

Valladolid: VIERNES 15

Zamora: MARTES 12

www.cajaespana.es

