

180

HENRY HATHAWAY

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España

TEOBRA SOCIAL



LA REPRESENTACIÓN DEL MAL

Quizá no deba ser incluido dentro del grupo de los grandes maestros del cine clásico de Hollywood de la época dorada (como, entre otros, John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh, William Wellman, Michael Curtiz, Victor Fleming o Ernst Lubitsch), pero de lo que no cabe duda es de que Henry Hathaway comparte muchas de las características, peculiares, sutiles e irrepetibles, que los historiadores del cine han ido señalando como propias de estos inolvidables constructores de historias mediante imágenes en movimiento.

La primera de ellas, que ha sido considerada como esencial para configurar el estilo clásico, es la de haber comenzado a conocer el oficio cinematográfico en una época temprana del desarrollo de la industria hollywoodense y haberlo hecho, además, desde abajo, de manera artesanal, participando en los variados procesos de producción de un filme, desde el trabajo de actor a labores auxiliares en las fases de escritura del guión, rodaje o montaje.

Esto conlleva el hecho de que, al igual que otros muchos directores clásicos, Hathaway se formara como cineasta a lo largo del fructífero periodo “mudo” o “silente”, probablemente el de máxima creatividad y experimentación formal, en el plano visual, de toda la historia del cine, pues no en vano en esta época se creó, casi desde la nada y dando muchas veces palos de ciego, lo que luego se ha llamado el “lenguaje” cinematográfico. Este arduo y concienzudo aprendizaje suministró a aquella generación de cineastas un “toque” -casi mágico- con las imágenes que les permitía contar historias, a veces narrativamente muy complejas, sin el fácil e inmediato auxilio de los diálogos y del sonido sincrónicos.

Henry Hathaway, que no por casualidad llegaría a ser uno de los mejores y más efi-

caces artesanos del Hollywood de la época dorada (la que va desde los años 30 hasta comienzos de los 60), fue en estos aspectos un verdadero ejemplo, pues trabajó desde niño con directores pioneros, como Allan Dwan o Thomas Ince, y cumplió además otra característica, propia de los maestros del clasicismo americano: el dominio del western, dado que puede considerarse a este como el género cinematográfico clásico por excelencia, ya que nació con el cine, sin tener prácticamente antecedentes teatrales o literarios, digamos “nobles” (tan solo algunos precedentes circenses o propios de la cultura popular americana), de tal modo que en él, en las entrañables películas del Oeste, se formaron -y conformaron de paso su mejor estilo- los grandes maestros (John Ford es sin duda, en este sentido, todo un paradigma).

En definitiva, como fruto de esta manera de aprender el oficio y de su perfecto dominio técnico, Hathaway llegó a poseer muchas de las virtudes propias de los cineastas clásicos, que se explicitan en la eficacia espectacular y narrativa de sus películas, en las que la historia que se cuenta es lo esencial y la forma (la imagen) está siempre al servicio de ella, encaminada en su caso a producir una adecuada (y siempre intensa) tensión narrativa.

Sin embargo, el cine de Hathaway posee asimismo otras características que le separan, aunque sea ligeramente, del más puro clasicismo. Entre ellas destaca cierta tendencia hacia el romanticismo e, incluso hacia determinado onirismo, casi surrealista, presente en algunas de sus películas; tendencias que sin duda proceden de otras de sus influencias, durante su periodo de formación, como pueden ser la ejercida por Erich Von Stroheim pero, sobre todo, la del director que él mismo reivindicó como su maestro, Josef von Sternberg.

Esta leve inclinación “romántica”, de muchas de sus películas, hace que a veces cobre un excesivo protagonismo el paisaje sobre los personajes, o que estos últimos aparezcan habitados por pasiones arrebatadas, a las que el relato parece incapaz de dar sentido.

Por otra parte, resulta un tanto extraño y ajeno, en relación con la puesta en escena del relato clásico, su gusto por las innovaciones técnicas y, sobre todo, por sacar la cámara a exteriores naturales, fuera de los escenarios, contruidos y preparados ex profeso. Ya con Víctor Fleming, en “The Virginian” (1929), participó en la primera película sonora rodada en exteriores naturales; mientras que el drama rural “The Trail of the Lonesome” (1936) fue su primera película en color y la primera en Technicolor rodada, también, en exteriores naturales. Como ha señalado el cineasta y crítico francés Bertrand Tavernier: “lo que choca a uno de Hathaway es su pasión por la técnica, por las innovaciones, por todo lo que contribuya a desarrollar el cine como medio de expresión, lo que va a estrechamente unido a su negativa a tomar en consideración el contenido, el significado o incluso la propia idea de argumento”; afirmaciones que si bien son un tanto exageradas, en cuanto al supuesto desinterés del cineasta estadounidense por el nivel narrativo, aciertan sin embargo al señalar ese predominio de cierta preocupación técnica, que llevó a Hathaway a ser pionero en sacar la cámara fuera de los estudios, tanto a la calle como a exteriores naturales.

A todo lo anterior, hay que añadir su búsqueda de efectos de tipo documental o semidocumental, junto con la insistencia en señalar el origen de muchas de sus historias en “hechos reales”. Así, al final de los títulos de créditos de “El beso de la muerte (Kiss of Death, 1947), aparece un texto explicativo (F.1) que dice lo siguiente: “Todas las escenas de esta película, tanto

exteriores como interiores, han sido rodadas en el estado de Nueva York en los lugares relacionados con la historia”, curiosa forma de señalar que se trata de una película que no ha sido filmada en los estudios de la costa Oeste, en Hollywood, sino en esos lugares que, de este modo, añadirían algo así como un plus de realismo.

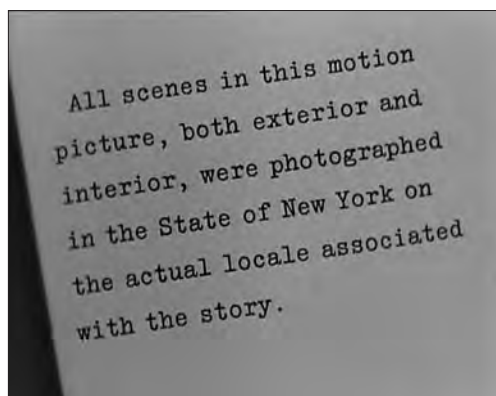


Foto 1

Esta tendencia realista se acentúa en su siguiente “filme noir”, “Yo creo en ti” (Call Northside 777, 1948), en el que al finalizar los títulos de crédito aparece la frase “Esta es una historia real” y a continuación otro letrero en el que se afirma que “La película ha sido rodada en el estado de Illinois, utilizando en la medida de la posible escenarios reales relacionados con los hechos narrados en la historia”. El problema es que dicha inclinación hacia el realismo, en este caso de tipo semidocumental, contraviene en cierta medida la necesaria inscripción del relato clásico en el ámbito de lo simbólico, de lo metafórico, delatando ya una cierta desconfianza hacia la capacidad de la representación (y de la ficción) para dar cuenta de la verdad de la experiencia humana.

Pero quizá lo que más separa finalmente a Hathaway del clasicismo propiamente dicho no son cuestiones estéticas, sino éticas, que tienen que ver con la representación del problema de la ley en sus filmes. A

este respecto, se ha señalado que el realizador estadounidense se desinteresaba por los conflictos morales o incluso que “en lo que se refiere a la violencia las películas de Hathaway carecen de perspectiva moral”, de tal modo que el impulso vengativo, la violencia interior que mueve a los personajes “están mostrados como algo al margen de la moral”, como si fueran consecuencias naturales e inevitables. Por eso “en su cine, la estructura dramática tiene más importancia que el significado moral de las acciones, algo de lo que las películas de Hathaway hacen caso omiso. Lo que le interesa es sobre todo narrar una historia lo más tensa y dramáticamente posible, sin situarla en ninguna perspectiva más amplia ni dotarla de ningún punto de vista ético” (cit. en: Historia Universal del Cine. Ed. Planeta, 1982. Tomo 17, pág. 2159). Quizá sean estas afirmaciones demasiado tajantes, pero lo que es cierto es que en muchos filmes de Hathaway comparece una cierta dificultad a la hora de representar a la ley (en lo simbólico) y, sobre todo, una especie de fascinación hacia la representación del mal que acaba apoderándose de la dinámica interna de su películas.

Por todo lo anterior podemos concluir que Hathaway no puede ser considerado sin más como cineasta clásico, aunque tampoco se distancia demasiado del clasicismo, si bien lo hace lo suficiente como para que sus películas adquieran, muchas veces, una peculiar estructura narrativa, más leve que la de un relato y con una articulación más deficiente de la metáfora que da sentido a lo real, a partir de lo simbólico de la ley. Por eso, y debido a ese aire romántico y onírico de muchos de sus filmes, sus narraciones desvelan su, por otra parte inevitable, halo “fantasmático”.

Este concepto, el de “fantasma”, constituye (junto a los de “estadio del espejo” y “escena primaria”) el fundamento, en términos psicoanalíticos -aunque conveniente-

mente matizados por la teoría de lo simbólico de J. G. Requena- de un determinado análisis del espectáculo y el relato cinematográficos, ya que existiría una secuencia básica de la experiencia psíquica del espectador que se puede resumir en el trayecto: estadio del espejo ➔ escena primordial ➔ fantasma; de tal modo que en este último proceso se moviliza ya el problema de la aparición del padre, como el tercero que puede romper el círculo vicioso de lo imaginario (la vivencia de completud madre - hijo) mediante la “amenaza de castración”, que implica la intervención del lenguaje, de lo simbólico del lenguaje que, por tanto actúa desde un ámbito distinto al de la imaginaria lengua materna. El fantasma es el momento intermedio, previo a la consumación paterna y simbólica del relato edípico, y como formación psíquica se caracterizaría, por consiguiente, por el hecho de que, frente a los otros dos momentos previos, tiene ya una cierta estructura narrativa que, en el ámbito literario, se corresponde con la del “cuento”, en tanto que narración breve, novela corta o, tal y como nos interesa ahora en relación con el cine de Hathaway, de relato débil.

La hipótesis del fantasma como “cuento” encuentra su justificación también en Freud, ya que lo que él llama el “fantasma consciente” se define por tener una estructura de “novela corta” (*story*), y el dispositivo que le es propio, desde el punto de vista de la conciencia, es el de vaivén, porque el fantasma puede ser tanto consciente como inconsciente. Dicho fantasma consciente es, para Freud, el ensueño (*Tagtraum*), también descrito como el soñar despierto o el sueño diurno que podría ser entendido, al igual que la obra o representación artística (que en este caso son “fantasías”, según Freud) dentro del estatus de una “elaboración secundaria”, en tanto que proceso más alejado de la fuente pulsional que el sueño o el síntoma, en los que actúan

al descubierto los mecanismos “primarios”, próximos a las fuentes pulsionales. Lacan también propuso definir al fantasma (que para él, y a diferencia de Freud siempre era inconsciente) como una estructura narrativa que, en concreto, se expresaría en la siguiente frase, que el yo se dice a sí mismo: “pegan a un niño”; de tal modo que tras la irrupción en el universo psíquico de la ley, de la violencia de la “castración” (“pegan”), el fantasma permite desplazar, elaborando una escena fantaseada, esa violencia insoportable que aniquila el narcisismo primario, hacia un otro imaginario, que se convierte en víctima propiciatoria (“el pegado es otro niño, que no soy yo”).

El fantasma ocupa por tanto, con su mecanismo de vaivén consciente - inconsciente, un espacio psíquico intermedio (el mismo que podemos asignar a la identificación imaginaria), de tal modo que se sitúa entre el sueño y la vigilia, entre la figura (como objeto absoluto de deseo) y lo real del fondo, entre lo sádico y lo masoquista; por lo cual acaba siendo una primera solución, insuficiente y en esencia imaginaria, del problema de lo real, dando lugar a un componente de trasgresión (y de perversión) que ocupa su lugar, interior, en nuestro psiquismo y que el símbolo debe articular después, desde el relato edípico, elaborándolo a partir de una palabra verdadera. Cuando esto no es posible del todo, en el texto artístico, el fantasma emerge a la superficie (como ocurre en los textos románticos); mientras que en el individuo concreto puede comparecer como síntoma (neurótico o perverso), pues cabe entender al síntoma como el “fantasma del símbolo”. En resumen, en el fantasma, situado ya más allá de la escena primaria, el sujeto se confronta con la Ley y el padre, es decir con el problema de la “castración”, entendida como amenaza que se elabora de manera primaria (“pegan a un niño”) y provisional, a la espera de que se clausure el

relato edípico (sin duda el momento más difícil y complejo de este proceso psíquico por el cual se genera el sujeto humano).

Vamos a analizar con cierto detenimiento algunas escenas del ya mencionado filme “El beso de la muerte”, para verificar algunas de las hipótesis expuestas respecto al cine de Hathaway. Comienza (y acaba) el filme con un aire nocturno y onírico. Imágenes de la ciudad de Nueva York y la voz en off de una mujer enamorada, la de la segunda esposa del protagonista (Coleen Gary), que explica las razones que llevan a Nick Bianco (Victor Mature) a atracar una joyería. No son otras que las de ser un “buen padre”, pues quiere comprar a sus hijas regalos de navidad. Tenemos así planteado un conflicto, habitual en el cine de Hathaway, entre la ley simbólica (Nick es un buen padre, como lo es el presidiario injustamente encarcelado en “Yo creo en ti”) y las leyes que mueven un sistema judicial y policial imperfecto, que puede condenar injustamente a los personajes.

Al final de esta primera escena vemos a Nick humillado, herido y caído en el suelo (F.2) tras ser tiroteado en una pierna por un policía, mientras oímos la voz en off femenina que nos informa de que “al padre de Nick le sucedió lo mismo hace 20 años. Murió de un disparo de la policía y Nick lo presencié: era uno de sus primeros recuerdos”.



Foto 2

La duración de la escena se dilata. El contracampo nos muestra al policía que ha herido a Nick, envuelto todavía en el humo del disparo (F.3), lo cual da a la imagen nocturna, con iluminación contrastada y expresionista, un aire ciertamente fantasmal. Contrasta la posición de los dos personajes: Nick allí abajo, aplastado por la angulación en picado de la cámara (F.2), y el policía arriba, resaltado en su posición dominante por la angulación en contrapicado y por la emergencia de su pistola, que ocupa por completo el ángulo inferior izquierdo del encuadre, de tal modo que su arma queda resaltada escenográficamente por el uso de un objetivo gran angular (F.3).



Foto 3

Después veremos -lo cual prolonga todavía más la lenta cadencia de la escena- un primer plano del rostro sudoroso de Nick, desencajado, como si estuviera sumido en una terrorífica pesadilla: la de la muerte de su padre a manos de un representante de la ley. Esa misma ley que en la secuencia siguiente le aplasta de nuevo, y le sigue humillando al exigirle que se convierta en un delator. El ayudante del fiscal, D'Angello (Brian Donlevy), subraya el conflicto básico, que se ha planteado desde el mismo inicio del filme: Nick es un buen padre (en relación con la ley simbólica) pero al mismo tiempo es un delincuente, es decir trasgrede la norma legal, y por eso

pone en peligro su función paterna. El conflicto queda subrayado por las posiciones, en el juego de planos / contraplanos, entre el ayudante del fiscal y Nick, ya que D'Angello ocupa una posición dominante respecto a Nick al dirigirse a él desde la parte izquierda del encuadre, sentado sobre la mesa de su despacho, mostrado en angulación picada y con objetivo gran angular (F.4)



Foto 4

Pero esa misma descompensación, que nos habla de la posición inferior, de humillación e indefensión de Nick respecto al sistema legal, reaparece, tal y como hemos anticipado, en el contraplano (F.5), donde vemos a Nick de espaldas y, al fondo, al ayudante del fiscal, en posición superior, dominante, respecto a él, pues ahora D'Angello está de pie y para focalizarle se ha elegido una angulación en contrapicado.



Foto 5

Este juego de planos / contraplanos (F.4 / F.5) sirve para poner en escena el momento en el que D'Angello le recuerda a Nick su condición de padre y le hace sacar las fotos de sus dos hijas, que el representante de la ley sostiene en sus manos (F.4) y que después observa con interés (F.5). Finalmente, la escena concluye maximizando, mediante la construcción de la imagen, el conflicto que hasta aquí se ha ido enunciando y las posiciones respectivas de los personajes respecto a él: D'Angello desde arriba, en un lugar totalmente dominante, amonesta a Nick y le augura que va a acabar siendo también un mal padre, mientras que Nick está allá al fondo, sentado, más empequeñecido que nunca (F.6), debido de nuevo al uso combinado del gran angular y la angulación en picado.



Foto 6

Este plano (F.6) resume el sentido metafórico de toda la escena, ya que D'Angello se va a convertir para Nick en un "padre" simbólico, protector, que logrará hacerle salir de la cárcel y conducirlo por el buen camino; pero que ahora está enunciando ante él una "amenaza de castración", es decir le está infringiendo un castigo, humillante como todos los castigos; humillación que traduce ese enunciado básico del "fantasma" identificador que moviliza aquí el espectador: "pegan (castigan) a un niño (a Nick, un personaje), que no soy yo", lo cual

se vive, mediante ese movimiento de vaivén que hemos señalado, con sadismo (identificación con el personaje dominante, D'Angello) y masoquismo (identificación con Nick), todo ello de manera simultánea.

En la escena siguiente, la parte izquierda del encuadre, la que ocupaba D'Angello (en F.6), es ahora el lugar en el que comparece un nuevo personaje, el abogado corrupto (F.7), un "padre siniestro" para Nick ya que le dice que confíe en su palabra, que él le va a ayudar, pero en realidad es el representante de la mafia, de la delincuencia, es decir de esa otra "ley" del hampa, la que prohíbe la delación, bajo pena de muerte.



Foto 7

Frente a este nuevo personaje, antítesis de lo que representa D'Angello, ¿cual va a ser la posición de Nick?. De momento, al lado del abogado, en la parte derecha del encuadre (F.7), hay un espacio vacío, un lugar que aguarda a Nick. De este modo veremos que, tras el suicidio de su primera mujer, Nick decide colaborar con el ayudante del fiscal y por tanto, ponerse del lado de la legalidad, para así salvar su papel como padre (objetivo esencial que anima el deseo de este personaje durante todo el filme).

Gracias a su actitud colaboradora, Nick puede visitar a sus hijas en el orfanato,

momento en el que, mediante una planificación y una construcción de la puesta en escena tan cuidadas y precisas como es habitual en el cine de Hathaway, nos muestra en la pantalla toda una metáfora visual de la transformación que ha tenido lugar: en la puerta de entrada del orfanato, Nick ocupa ahora el centro del plano (F.8), bajo una cruz, que se coloca justamente encima de su cabeza, y debajo asimismo de una cristalera que, liviana y traslúcida, ha sustituido a las asfixiantes rejas carcelarias, que hasta ahora habían envuelto por completo su imagen; rejas omnipresentes, merced a una iluminación de carácter expresionista, en todas las secuencias anteriores. Nick ha recobrado, ha encontrado su posición central, la de protagonista de la historia, eso sí franqueado por la ley, sostenido por sus representantes (el ayudante del fiscal, a la derecha, y el policía detrás, a la izquierda); y todo ello bajo el símbolo de la cruz.



Foto 8

Por tanto, Nick ha decidido colaborar con la legalidad, ponerse del lado de la ley, aunque en el último momento manifiesta su sorpresa por los métodos que utiliza el ayudante del fiscal: “los trucos de los buenos son casi tan sucios como los míos”, a lo que de D’Angello le contesta con un débil argumento: “pero con una diferencia: atacamos a los malos, no a los inocentes”, una afirmación que quedará directamente

desmentida precisamente con la siguiente película de Hathaway, “Yo creo en ti”, con lo que se demuestra una vez más esa cierta debilidad del relato que anida en el cine de Hathaway.

Pero en todo caso Nick ha vuelto por el buen camino, lo que le permitirá ahora ocupar una posición muy distinta frente al mal, y a su representante, el abogado corrupto. En efecto, cuando le ve por segunda vez, Nick ocupa el lugar predominante, a la izquierda del encuadre (F.9). La angulación ligeramente en picado hace que el abogado se coloque a la derecha, por debajo de él, más pequeño y en una posición subordinada. Además, Nick sabe ahora más que el abogado, posee un saber (es decir un poder) que comparte con el espectador y que le permite engañar al mafioso, de cuyo lado están ahora todas las rejas, y su proyección como sombras.



Foto 9

Hasta aquí parece que la historia se construye como relato iniciático en el que un padre simbólico (D’Angello) hace que Nick recorra un trayecto, no exento de peligros, pero que le permitirá finalmente ponerse del lado de la ley. Pero lo que sin embargo debilita el clasicismo de Hathaway es su fascinación por el mal, porque lo que van a recordar generaciones de espectadores en relación con esta pelí-

cula no es nada de lo hasta aquí dicho, sino algo que todavía no hemos comentado: la emergencia en el filme de un psicópata, Tom Udo, tan genialmente interpretado por Richard Widmark que, pese a ser este su primer papel importante en cine, estuvo nominado en 1948 al Oscar al mejor actor, y sería recordado ya por él durante toda su carrera. La importancia de Udo no está justificada por su presencia cuantitativa en el filme (apenas poco más de quince minutos en total), sino por el valor cualitativo que, tanto en el plano de la representación como en el narrativo, adquiere en tan breve tiempo. Esa importancia se intuye ya la primera vez que aparece el personaje en el filme, no como imagen, sino como nombre escrito, en un inserto que nos muestra la lista de juicios (F.10). Y lo interesante es que allí aparece por delante del de Nick Bianco, el protagonista.

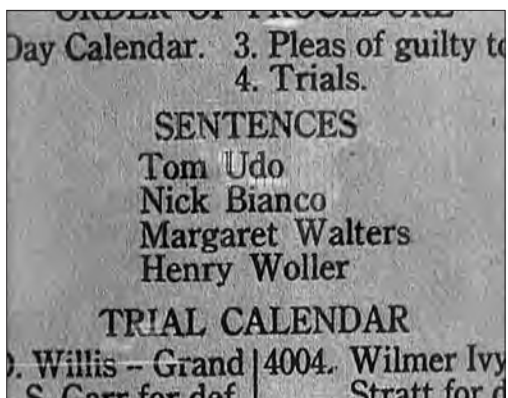


Foto 10

Dicha importancia del personaje se confirma de inmediato, cuando le vemos por primera vez, junto a Nick, en una celda (F.11). La composición del plano hace que sea ahora Udo el que ocupe el espacio principal, de nuevo a la izquierda del encuadre y colocado muy cerca de la cámara, de tal modo que Udo es focalizado en escala de primer plano, muy cerca del proscenio, de la mirada del espectador (que contempla así, aterrado, por primera

vez su risa de hiena). Por el contrario, Nick aparece al fondo, en segundo término, empequeñecido, en escala de plano medio largo.



Foto 11

El "primer término" de la puesta en escena queda así extrañamente adjudicado a Udo, cuyo rostro contemplaremos a partir de ahora en escala de primeros planos muy cercanos (F.12), en un filme donde la mayoría de los planos son generales o, en todo caso, medios-largos. Esta proximidad al rostro del psicópata permite que su gestualidad diabólica quede amplificadas y sirva, en este plano que estamos comentando (F.12), de preámbulo a la escena más terrible (y recordada) del filme.



Foto 12

Es el momento en el que el psicópata Udo tira escaleras abajo a la madre parálitica de otro delincuyente, en venganza por su supuesta traición al grupo (F.13). Escena de una crueldad visual inaudita en el marco del cine clásico de Hollywood que aleja, todavía un poco más, a este filme de dicho marco referencial.



Foto 13

Esta terrible secuencia se sitúa en el centro del filme y representa determinado paroxismo del mal, el cual limita el alcance del débil relato iniciático que habíamos señalado, respecto a los personajes D'Angello y Nick, ya que el mal emerge aquí con todo su poder espectacular, con toda su potencia fascinadora, imponiendo su dominio.

En todo filme narrativo, y por supuesto también en el relato clásico, la identificación del espectador funciona en dos planos: el imaginario, que es el más inmediato, el más sencillo, el más fácil de movilizar (y de hecho es el que se despliega, de una forma casi automática, en la mayoría de los espectadores que se identifican con lo que ven en la pantalla) y el simbólico (más complicado de alcanzar y cuya ausencia o presencia tiene que ver ya con la construcción más acabada de un relato). Por lo que se refiere a la identificación imaginaria, presente siempre en el núcleo de una representa-

ción de carácter narrativo, es decir la que cuenta una historia, por esquemática que esta sea, dicha identificación reproduce una estructura dual o en espejo, ya que podemos reconocer dos mecanismos que funcionan simultáneamente, aunque en diverso grado de implicación: por un lado estaría la "empatía", que se refiere a deseos, sentimientos y emociones positivos, pasivos y de carácter generalmente masoquista y por otro lado funcionaría, asimismo, la "proyección" de deseos y sentimientos negativos, activos y sádicos; aunque el nivel de consciencia o inconsciencia de ambos mecanismo puede variar, según el tipo de espectáculo o representación del que se trate, o según la época histórica, pues la identificación imaginaria obedece a un dispositivo de vaivén propio de determinado "espacio psíquico intermedio", en el que habita asimismo el ya comentado "fantasma" protonarrativo.

Es decir, que en el cine de Hollywood tan necesario es construir adecuadamente a los personajes positivos (los buenos) como a los negativos (los malos), pues la identificación, a través de esa estructura fantasmática en vaivén que ya hemos analizado funciona colocando la fantasía, la imaginación del espectador, alternativamente en estos dos polos. La diferencia entre el cine clásico y el que no lo es (aunque fuera hecho en Hollywood, en aquellos años) es que, para que haya relato, debe predominar la dimensión simbólica, ética, del conflicto; por eso la novedad histórica que introduce Hathaway en filmes como "El beso de la muerte" es la preponderancia, quizá por primera vez en el marco del cine del Hollywood de la época dorada, del mal; creando a personajes malignos que son mucho más interesantes que los buenos o positivos.

Es lo que ocurre, por ejemplo, en "Niágara" (1953), en la que la pareja de personajes románticos, torturados y enloque-

cidos por la pasión, que interpretan Marilyn Monroe y Joseph Cotten, resulta ser infinitamente más atractiva y sugerente que la del matrimonio convencional de americanos medios, que les da una pobre réplica, desde el lado del bien. Pues ni más ni menos que eso mismo ocurre en “El beso de la muerte”, en la que la atracción y la potencia del personaje de Udo acaba apoderándose de toda la trama, hasta que protagoniza la enloquecida escena final, en la que dispara repetidamente a Nick (F.14), de tal modo que su rostro diabólico, entregado a un goce siniestro, se apodera por completo de la pantalla.



Foto 14

Sorprendentemente, y de una manera bastante inverosímil, dados los numerosos disparos que efectúa el psicópata sobre el protagonista, este no muere, como sugiere

la voz en off de su segunda mujer, que cierra el filme diciendo: “a veces hasta la peor de las situaciones tiene un buen final. El Sr. D’Angelo consiguió lo que quería, Nick obtuvo lo que quiso y yo lo que siempre desee, a Nick”.

Forma apresurada de concluir, que demuestra la debilidad del relato de Hathaway, pues si algo caracteriza al auténtico cine clásico es su capacidad para clausurar con sentido una narración. Aquí asistimos, no obstante, a cierta apoteosis del psicópata, de tal modo que el último primer plano del filme será, una vez más, de Udo, mostrándonos su rostro de hiena, desfigurado por el goce.

Pero lo más concluyente es que Nick adquiere, al final, de nuevo un papel totalmente pasivo, dejándose disparar por Udo, convirtiéndose una vez más en víctima, y cerrando de esta manera el círculo que configura el filme, ya que si este comenzó con un policía tiroteando a Nick (F.2 y 3) concluye con un asesino psicópata tiroteándole igualmente: adviértase la equivalencia entre F.3 y F.14, aunque las posiciones, de la ley y de su trasgresor, sean contrapuestas. Pero lo que no cambia es la víctima, ya que el que recibe el disparo es siempre Nick; como si fuera un niño que se lleva siempre todos los tortazos.

LUIS MARTIN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de HENRY HATHAWAY



Su verdadero nombre era Henri Leopold Fiennes. Nació en Sacramento (EE.UU.) en 1898, y murió en Los Ángeles, en 1985. Miembro de una familia vinculada al mundo del espectáculo (su madre fue actriz y su padre representante), Henry tuvo que ver con la recién nacida industria cinematográfica desde muy pequeño, ya que su madre trabajaba como actriz en los primeros estudios fundados en California, la American Film Company, enclavados en la Mesa, cerca de San Diego; lo que permitió que tanto él como su hermana interpretaran con frecuencia papeles infantiles. En su juventud intervino en una serie de películas dirigidas

por Allan Dwan y Frank Lloyd, aunque casi todas sus actuaciones iniciales fueron en westerns de una sola bobina, rodados en un solo día y dirigidos por Allan Dwan.

Cuando la American Film Company se trasladó a Santa Barbara, los Hathaway comenzaron a trabajar para la empresa de Thomas Ince, que se instaló en Sunset Boulevard. La Sra. Hathaway actuó en una larga serie de películas en episodios, dirigidas por Francis Ford para la Universal, con su hermano John (el que luego sería famoso director, John Ford) como regidor. En calidad de regidor entró también Henry Hathaway en dichos estudios en 1915

(cuando se inauguró la Universal City), trabajando a las órdenes de realizadores como Frank Lloyd y Paul Bern.

Interrumpió su carrera para participar en la I Guerra Mundial, y tras finalizar el conflicto volvió a su trabajo en la Universal, colaborando con Erich Von Stroheim en "Blind Husbands" (1919) y "Esposas frívolas" (Foolish Wives, 1922). A partir de 1923 consiguió subir algunos escalones como ayudante de dirección, sobre todo al abandonar la Universal y pasarse a la Paramount, donde trabajó como ayudante de dirección con dos realizadores que, según él, fueron los que más le influyeron: Josef von Sternberg y Victor Fleming. Con el primero colaboró en "La ley del hampa" (Underworld; 1927), "Marruecos" (1930), y "El expreso de Shanghai" (The Shanghai Express, 1932), entre otras, y con Víctor Fleming en "The Virginian" (1929), la primera película sonora rodada en exteriores naturales, y en una larga serie de westerns de serie B, basados en novelas de Zane Grey.

Diez años al lado de tan importantes directores le sirvieron para dar el paso hacia la dirección. La Paramount fue quien le permitió asumir el nuevo reto, en su departamento de películas de serie B, aprovechando las novelas de Zane Grey y el tirón del actor Randolph Scott en los primeros años treinta, años en los que Hathaway rodó con el actor ocho westerns, entre ellos "El legado de la estepa" (1932), "El hombre del bosque" (1933), "La horda maldita" (1933) y "El último rodeo" (1934). Estas novelas ya habían sido filmadas anteriormente, pero para no perder sus derechos sobre las cotizadas obras de Grey, la Paramount tenía que llevarlas al cine una vez cada siete años, y Hathaway se vio muchas veces obligado por razones de presupuesto a emplear planos procedentes de las antiguas versiones mudas. En esta dura tarea empezó a conseguir fama de realizador especializado en pelícu-

las tensas, llenas de acción y rodadas fundamentalmente en exteriores.

Su reconocimiento le llegó inmediatamente después, con una serie de películas interpretadas por Gary Cooper. Con "Ahora y siempre" (1934), abordó el tema de la adopción y las relaciones establecidas entre un padre y su hija (Shirley Temple); continuando con una historia de aventuras coloniales, "Tres lanceros bengalíes" (1935), su primera película de gran presupuesto y con la que cosechó uno de los mayores éxitos de la década y de su carrera. Esta película marcó el inicio del despeque de Hathaway, que se aceleró a renglón seguido con uno de sus títulos más conocidos, "Sueño de amor eterno" (Peter Ibbetson, 1935); historia que construyó sobre la novela "Peter Ibbetson" de George du Maurier con una gran habilidad narrativa, sumiendo al espectador en unos niveles de irrealidad que traspasaron el tiempo y el espacio. Esta extraordinaria película romántica fue muy admirada por los surrealistas debido a su exaltación del "amour fou", hasta tal punto que André Breton llegó a calificarla de "gran triunfo del pensamiento surrealista"; aunque tal y como ha sido señalado, y pese a que desde entonces algunos críticos hayan hablado del "cine onírico" de Hathaway, "en ningún caso cabe atribuir su surrealismo a una decisión consciente del propio Hathaway, uno de los directores menos cultos y artísticos de todo el cine americano" (Historia Universal del Cine. Ed. Planeta, 1982. Tomo 17, pág. 2158).

A finales de los 30, y tras una disputa, abandona la Paramount y se pasa a la 20th Century-Fox, compañía en la que permanecerá trabajando durante 20 años consecutivos. La eficacia del trabajo de Hathaway benefició a su carrera, consolidada por la aportación de los actores que intervinieron en sus películas (trabajó con los principales pesos pesados de la época dorada de

Hollywood: Gary Cooper, James Stewart, Gregory Peck, Tyrone Power, John Wayne, Dean Martin, Robert Mitchum, Susan Hayward, Dorothy Lamour, David Niven, Mae West). Poco a poco, se convirtió en un director al que le resultó imposible moverse sólo en un género, demostrando, a partir de los años cuarenta, que era capaz de asumir los compromisos más dispares y hacer de ellos obras en las que la eficacia del espectáculo estuviera garantizada. Aunque es cierto también que, pese a cultivar diversos géneros, a Hathaway, como buen cineasta clásico de Hollywood que fue, se le conoce sobre todo por sus westerns, entre los que cabe destacar “El correo del infierno” (Rawhide, 1951), descrita por el crítico francés, convertido después en realizador, Bertrand Tavernier, como el «primer western de cámara»; “Del infierno a Texas” (From Hell to Texas, 1958), considerada por el especialista en cine del Oeste William K. Everson como uno de los mejores westerns de los 50; y por supuesto, “Valor de ley” (1969), que le valió a John Wayne el Oscar al mejor actor. Con Wayne ya había empezado a trabajar en “The Shepherd of the Hills” (1941), pero con el tiempo convirtió a este emblemático actor en uno de los rostros más característicos de su filmografía.

Pero Hathaway sobresalió también en el cine policíaco en general, y en el llamado cine negro en particular, sobre todo en filmes producidos por la 20th Century-Fox. Gracias a Hathaway podemos dividir el cine policíaco de la época clásica en dos tipos o tendencias: el de estilo documental y directo, por una parte, y el conocido propiamente como “cine negro”, por otra; siendo este último de marcada influencia expresionista y de escenarios más íntimos y recogidos. Pues bien, Hathaway realizó excelentes películas policíacas con estilo “documentalista” y directo, incluso puede considerársele como el creador o precur-

sor de esta tendencia, la de tipo documental, primero con “Johnny Apollo” (1940), donde se percibe ya una estética de documental, y que continuó y desarrolló con “La casa de la calle 92” (The House on 92nd Street, 1945) y “13 rue Madeleine” (1946), filmes que le permitieron mostrar un perfil urbano singular y una dosis de violencia nada corriente; mientras que otra película suya de este estilo, “Yo creo en ti” (Call Northside 777, 1948) ha sido estimada como de las mejores dentro de este subgénero. Por lo que se refiere a sus “filmes noires”, sobresale “Envuelto en la sombra” (The Dark Corner, 1946), película muy influenciada por “Laura” de Otto Preminger, pero sobre todo destaca “El beso de la muerte” (Kiss of Death, 1947). En todos estos filmes policíacos contó con rostros importantes, como los de Tyrone Power, James Cagney, James Stewart, Richard Widmark, Victor Mature o Richard Conte. Asimismo, al final de su etapa, Hathaway volvió a demostrar su dúctil versatilidad al realizar una variante del cine policíaco post-clásico, surgido en 1971 tras el éxito del policía, cínico y violento, Harry el sucio, mediante su último largometraje, “Chantaje criminal” (Hangup, 1973).

Asimismo, Hathaway también realizó grandes películas de aventuras, como “La jungla en armas” (1939), “Cuando muere el día” (Sundown, 1941), “La hechicera blanca” (White Witch Doctor, 1953), “Arenas de muerte” (Legend of the Lost, 1957) y “El último safari” (The Last Safari, 1967), estas últimas centradas en una búsqueda o persecución, y que demuestran tanto su habilidad en los rodajes en exteriores como su sentido de lo exótico y misterioso. De hecho, el crítico Stuart Kaminsky ha hablado de la «desolación daliniana» de algunos de los paisajes de estas películas, en las que abundan los detalles extraños y oníricos, que abundarían en ese tópico del “cine onírico” de este cineasta.

Por último, tras reforzar su posición en la 20th Century Fox en la década de los cincuenta, pudo acometer proyectos caros e interesantes como “Rommel, el zorro del desierto” (1951), con James Mason, o “Niágara” (1953), con un excelente papel de Marilyn Monroe, en el que el paisaje resulta determinante en el desarrollo dramático de la historia. Sin embargo, de nuevo fue esta una época en la que Hathaway consiguió sobre todo afianzar una eficaz imagen del western con sólidas apuestas en las que tanto tuvo que ver Tyrone Power (“El correo del infierno”, 1950), como Gary Cooper (“El jardín del diablo”, 1954), ambas con la participación de Susan Hayward, y, especialmente, John Wayne, que fue el protagonista de varias películas: “Alaska, tierra del oro” (1960), “Los cuatro hijos de Katie Elder” (1965); quizá su mejor relato, o “Valor de ley” (1969).

En la última etapa de su carrera participó en “La conquista del Oeste” (How the West Was Won, 1962), superproducción en Cinerama que co-dirigió con John Ford y George Marshall, responsabilizándose de tres episodios: “El valle del Ohio” [The Rivers]; “La fiebre del oro” [The Plains] y “La época de los proscritos” [The Outlaws]. También participó en la producción de Samuel Bronston que rodó en España, “El fabuloso mundo del circo” (1964).

De todas las películas que dirigió, Hathaway sólo produjo seis. Se sentía mucho más cómodo al mando que como burócrata y hombre de negocios. Y es que su prestigio hizo que no necesitara autofinanciarse, pues siempre le llegaban ofertas, por lo que, se sentía más cómodo cuando otros ponían el dinero y el podía despreocuparse del aspecto monetario del filme. También es interesante recordar que, a pesar de las numerosas ofertas que recibió, nunca se acercó al mundo de la televisión.

Su trabajo se basaba en una sólida documentación y una observación sobria,

y en cuanto a su estilo, conviene señalar que Hathaway trabajó sobre escenarios y personajes que adquirirían una fuerza muy especial en el desarrollo de la historia (su cámara atrapa con vital sensibilidad lo que acontece ante ella: sabe aprovechar el tiempo y espacio en ambientes que cobijan los rostros más dispares, los seres más complejos y las tramas más agresivas), trasladando con efectividad los recursos expresivos de unos géneros a otros, todos ellos ya cultivados por él. Sin embargo, Hathaway ha sido considerado sobre todo como un director con los pies firmemente asentados sobre la tierra, que se sintió muy a gusto realizando películas de género, en apariencia elementales, tópico que ha hecho que hasta ahora sea, sin duda, uno de los directores más olvidados del Hollywood clásico, aunque, sus películas tuvieron más suerte y obtuvieron el reconocimiento que se le negaba al director. A pesar de todo, el mundo del cine está en deuda con él, aunque sólo fuera porque fue uno de los primeros en atreverse a sacar la cámara del estudio y rodar en exteriores.

Largometrajes:

- 1932. El legado de la estepa (Heritage of the Desert)
- 1932. Wild Horse Mesa
- 1933. Estaba escrito (Under the Tonto Rim)
- 1933. El paso del ocaso (Sunset Pass)
- 1933. El hombre del bosque (Man of the Forest)
- 1933. To the Last Man
- 1933. La horda maldita (The Thundering Herd)
- 1934. El último rodeo (The Last Round-Up)
- 1934. Come On Marines!
- 1934. Voluntad esclava (The Witching Hour)
- 1934. Ahora y siempre (Now and Forever)

- | | |
|---|--|
| 1935. Tres lanceros bengalíes (The Lives of a Bengal Lancer) | 1951. You're in the Navy Now/USS Teakettle |
| 1935. Sueño de amor eterno (Peter Ibbetson) | 1952. Correo diplomático (Diplomatic Courier) |
| 1936. The Trail of the Lonesome Pine | 1953. Niágara (Niagara) |
| 1936. Go West Young Man | 1953. La hechicera blanca (White Witch Doctor) |
| 1937. Almas en el mar (Souls at Sea) | 1954. El príncipe valiente (Prince Valiant) |
| 1938. Lobos del Norte (Spawn of the North) | 1954. El jardín del diablo (Garden of Evil) |
| 1939. La jungla en armas (The Real Glory) | 1955. Hombres temerarios (The Racers) |
| 1940. Johnny Apollo | 1956. Barreras de orgullo (The Bottom of the Bottle) |
| 1940. Brigham Young Frontiers-man | 1956. A 23 pasos de Baker Street (23 Places to Baker Street) |
| 1941. The Shepherd of the Hills | 1957. Arenas de muerte (Legend of the Lost) |
| 1941. Cuando muere el día (Sundown) | 1958. Del infierno a Texas (From Hell to Texas) |
| 1942. Diez héroes de West Point (Ten Gentlemen from West Point) | 1959. La mujer obsesionada (Woman Obsessed) |
| 1943. Infierno en la tierra (China Girl) | 1960. Seven Thieves |
| 1944. Home in Indiana | 1960. Alaska, tierra de oro (North to Alaska) |
| 1944. Alas y una plegaria (Wings and a Prayer) | 1964. Of Human Bondage |
| 1945. Nob Hill | 1964. El fabuloso mundo del circo (Circus World) |
| 1945. La casa de la calle 92 (The House on 92nd Street) | 1964. Spartacus and the Ten Gladiators |
| 1946. Envuelto en la sombra (The Dark Corner) | 1964. Of Human Bondage |
| 1947. 13 Rue Madeleine (13 Rue Madeleine) | 1965. The Sons of Katie Elder |
| 1947. El beso de la muerte (Kiss of Death) | 1966. Nevada Smith |
| 1948. Yo creo en tí (Call Northside 777) | 1967. The Last Safari |
| 1949. El demonio del mar (Down to the Sea in Ships) | 1968. Five Card Stud |
| 1950. La rosa negra (The Black Rose) | 1969. True Grit |
| 1951. El correo del infierno (Rawhide) | 1971. Shootout |
| 1951. Rommel, el zorro del desierto (The Desert Fox) | 1971. Raid on Rommel |
| 1951. Fourteen Hours | 1974. Hangup |

PROGRAMA

CICLO: "HENRY HATHAWAY"

ENERO 2009

- **LEÓN:** CENTRO CULTURAL CAJA ESPAÑA. C/ SANTA NONIA, 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RÍO SELMO 12 (POLÍGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARÍN" 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.)

LA CASA DE LA CALLE 92

(The House on 92nd Street)

EE.UU., 1945.

B/N, 88 minutos

Guión: Barré Lyndon, Charles G. Booth y John Monks Jr.

Música: David Buttolph

Fotografía: Norbert Brodine

Intérpretes: William Eythe, Lloyd Nolan, Signe Hasso, Gene Lockhart

El FBI logró neutralizar en 1941 a los múltiples espías nazis que codiciaban acceder a los secretos del llamado "Proceso 97", es decir, la fabricación de la



bomba atómica. Basándose en estos hechos reales, el filme fue pionero en la utilización de técnicas semidocumentales para contar, eso sí, una historia ficticia, aunque rodada en su mayor parte en los mismos lugares en los que sucedieron

parte de los hechos narrados en la película, de tal modo que en el momento de su estreno causó una gran impresión, por lo novedoso de su propuesta realista. Esta innovación, la del realismo de ficción, influiría en otros grandes directores, como por ejemplo, Jules Dassin en su laureada 'La ciudad desnuda', y en el propio Hathaway, que volvería sobre sus pasos algunos años más tarde, en la impresionante 'Yo creo en ti', dando lugar así al cine policíaco o de suspense de tipo documental.

El filme narra, con un ritmo pausado y detenido, cómo un agente doble del FBI, se infiltra en una célula de espionaje alemana, para intentar recuperar unos importantes secretos sobre la fabricación de la llamada bomba H. Antes de que sea desenmascarado, nuestro protagonista, aparte de lograr su vital objetivo, deberá averiguar la identidad de un extraño personaje, llamado Christopher, que se supone es el jefe de los espías alemanes.

León: LUNES 12

Palencia: JUEVES 15

Ponferrada: MIÉRCOLES 14

Valladolid: MARTES 13

Zamora: LUNES 19

NIAGARA

(Niagara)

EE.UU., 1953.

Color, 89 minutos.

Guión: Charles Brackett, Walter Reisch y Richard Breen

Música: Sol Kaplan

Fotografía: Joseph MacDonald

Intérpretes: Marilyn Monroe, Joseph Cotten, Jean Peters, Denis O'Dea.



Este fascinante drama de intriga se inicia cuando uno tópico y típico matrimonio, en un segundo viaje de luna de miel, alquilan una casa en un complejo turístico muy cercano a las cataratas de Niágara, en la parte canadiense de la zona. Allí, y nada más llegar, conocen a una extraña y bellísima mujer, personaje interpretado -más atractiva que nunca- por una Marilyn Monroe, que alcanzaría con él la cima de su carrera artística. El marido de ésta se muestra obsesionado por las infidelidades que supuestamente ella comete, lo que causa

un ambiente enrarecido en el lugar, sobre todo cuando, excitado en exceso y fuera de control, interrumpe un baile al aire libre para romper con violencia el disco que su mujer ha hecho colocar en el tocadiscos.

A partir de ese momento, los hechos se precipitan en este sin duda tórrido melodrama, gracias a una Marilyn esplendorosamente bella y provocativa que enlaza metafóricamente con las desbocadas e impresionantes cataratas, de tal modo que los excepcionales paisajes, capturados gracias a una cautivadora fotografía y a una dirección enérgica y de calidad, son parte esencial de este filme en el que las figuras de los protagonistas se integran perfectamente en un fondo que pasa a ser, él también, protagonista inevitable de esta historia de celos, de amor loco y pasional, que ha pasado ya, por méritos propios, a la mejor historia del cine.

León: MARTES 13

Palencia: VIERNES 16

Ponferrada: JUEVES 15

Valladolid: MIERCOLES 14

Zamora: MARTES 20

EL BESO DE LA MUERTE

(Kiss of Death)

EE.UU., 1947.

B/N, 98 minutos.

Guión: Ben Hecht y Charles Lederer

Música: David Buttolph

Fotografía: Norbert Brodine

Intérpretes: Victor Mature, Richard Widmark, Brian Donlevy, Coleen Gray



Aclamado filme de gánsters en el que un convicto, interpretado con solidez por Mature, busca la libertad, redimido por el amor a su familia; colaborando para ello con el fiscal, por lo que debe utilizar su antigua vida entre los bajos fondos para infiltrarse en ellos y lograr pruebas con las que atrapar a Tommy Udo, un feroz criminal, un psicópata genialmente interpretado por Widmark en su debut cinematográfico. En efecto, este primer papel, con el que logró una nominación al Oscar, convirtió a Widmark, más que merecidamente, en famoso de la noche a la mañana, ya que consigue plasmar a un delincuente inimaginablemente ruin y perverso, maligno y retorcido como pocos hasta ese momento, que resulta ser una pieza clave para el eficaz desarrollo de este magnífico "filme noir", tenso y empatizante.

Junto a este personaje, que sin duda se trata de uno de los villanos antológicos de

toda la historia del cine, con esa risa de psicópata empedernido que deja impactados a los espectadores, hay que destacar además el buen guión de Ben Hecht, uno de los grandes, que trabajó al lado de los mejores directores, como Howard Hawks; sabiamente acompañado en esta ocasión por la música de David Buttolph, que le da un toque “negro”, perfecto. Por lo demás, la película posee una maravillosa fotografía, expresionista a veces, realista otras. Por último, cabe recordar que, en 1995, el realizador Barbet Schroeder dirigió un *remake* de este inolvidable clásico, protagonizado por Nicolas Cage.

León: MIERCOLES 14

Palencia: MARTES 13

Ponferrada: LUNES 12

Valladolid: JUEVES 15

Zamora: MIERCOLES 21

YO CREO EN TI

(Call Northside 777)

EE.UU., 1948.

B/N, 111 minutos.

Guión: Jerome Cady y Jay Dratler

Música: Alfred Newman

Fotografía: Joseph MacDonald

Intérpretes: James Stewart, Richard Conte, Lee J. Cobb, Helen Walker



Cine negro, basado en una historia real. En 1932, Frank Wiecek fue condenado a 99 años de prisión por un crimen que no cometió. Once años después su madre, que consiguió ahorrar 5.000 dólares, centavo a centavo, fregando suelos, publica un aviso en un periódico ofreciendo ese dinero como recompensa para quien dé información que permita descubrir al verdadero criminal. McNeal, un escéptico periodista muy bien interpretado por James Stewart, inicia, a regañadientes y por mandato de su jefe, una investigación sobre esta melodramática historia, que pronto consigue el favor de los lectores.

Esta magnífica película policíaca pertenece a un subgénero que podríamos denominar como precursor del “falso documental”, ya que además de tener un tono de marcado realismo, tipo documental, que se muestra tanto a la hora de narrar los hechos sucedidos realmente como a la hora de rodar en los mismos lugares en los que ocurrieron, por otro lado, también se hace una minuciosa descripción, muy bien documentada, de dichos escenarios reales, como ocurre, por ejemplo, con las descripciones del interior y de la vida diaria de la cárcel, para ilustrar, de este modo, una historia llena de amargura, con personajes que son víctimas de unas estructuras policiales y judiciales injustas, que han fracasado y han provocado que la vida de una persona quede dañada, incluso cuando pare-

ce haber pruebas que demuestran su inocencia.

León: JUEVES 15

Palencia: MIERCOLES 14

Ponferrada: MARTES 13

Valladolid: VIERNES 16

Zamora: JUEVES 22

www.cajaespana.es

