

182

DAVID LEAN

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España
TU OBRA SOCIAL



F I L M O T E C A

ESCRITOS - 182

DAVID LEAN

HIPERTROFIA Y DEBILIDAD DEL RELATO

El complicado e interesante proceso que dio lugar a la definitiva crisis del cine clásico se gestó, en gran parte, durante la década de los 50 del pasado siglo; para eclosionar después, a lo largo de los años 60. Sin embargo, a lo largo de ese periodo la situación de crisis no fue óbice para que esta fuera acompañada, o si se quiere contrapunteada, por la sucesiva aparición de obras cimeras del clasicismo, que incluyen, incluso, algunas de las películas más sólidas dentro de la filmografía de los grandes maestros, como John Ford, en Hollywood, o Yasujiro Ozu, en Japón.

En este contexto, de conflicto entre un clasicismo todavía poderoso, capaz de producir grandes filmes, y que se resiste a morir, y un creciente anticlasicismo, que se multiplicaba al calor de una nueva situación comercial, en la que la televisión hacía cada vez más una competencia feroz, difícil de combatir, al otrora todopoderoso cine, no deja de ser curioso comprobar el papel histórico, esencial en cierta forma, que jugaron algunos cineastas británicos, dando impulso, casi desde el principio, a esa otra tendencia, erosiva, respecto al modelo clásico de Hollywood. Entre ellos hay que citar, en primer lugar, por su precocidad y por el recurso, como alternativo a lo clásico, a un primitivismo propio del inicial espectáculo cinematográfico, al dúo Michael Powell / Emeric Pressburger, pioneros en la reivindicación de un formalismo volcado hacia lo visual, incluso al precio de adoptar, para que ello fuera posible, una perspectiva marcadamente preclásica. Esa tradición la continuó, a su modo, ese gran cineasta romántico que fue Alfred Hitchcock, cuyo exhacerbado manierismo formal contribuyó a cuestionar, desde dentro, tanto el modo clásico de representación de Hollywood como, sobre todo, el modelo narrativo que

sobre él se sustentaba (y que a partir de ahora vamos a denominar "relato").

Finalmente, otro de los grandes realizadores británicos, David Lean, contribuiría, asimismo desde dentro del sistema aunque de una manera muy diferente a la de Hitchcock, al desenlace final de dicho proceso de decadencia. Es justamente lo contrario de que lo que ha postulado un escritor, por lo demás ciertamente interesante, como es Luis Mateo Díez, cuando ocasionalmente se ha metido a crítico de cine: "El trabajo del tiempo ha puesto a las superproducciones de David Lean, 'Lawrence de Arabia' y 'Dr. Zhivago', en el lugar que les corresponde, es decir, entre las obras maestras de la historia del cine. Rodadas ambas en un periodo tan problemático para el cine estadounidense como fueron los años sesenta, en los que el saber narrativo clásico había entrado en crisis, no otro, sin embargo, es el saber del que David Lean se vale. No son, tampoco -como sucedía en algunos westerns inolvidables de la época, como 'El hombre que mató a Liberty Valance' o 'Duelo en la alta sierra'-, películas que se inscriban dentro de un clima crepuscular, muy al contrario, pese a sus desenlaces tristes, ahondan en los rasgos más emocionantes de la épica o, por expresarlo de otra forma, en un esplendor que sólo es propio de ciertas ficciones cinematográficas" (Luis Mateo Díez. Una épica de los sentimientos. En: Doctor Zhivago. El País, 2005: pág 47-54).

Sin duda que hay un brillo intenso en ambas superproducciones de Lean, pero es el de las estrellas antes de extinguirse; es el fulgor de la narración, que estalla para desaparecer; porque dichas superproducciones supieron expresar, a su manera, las dificultades finales con las que se encontraba el relato clásico (forma narrativa que, tal y

como hemos sugerido, sólo se da dentro de este modelo artístico, para, precisamente por ello, definirlo como tal); dificultades propias de esa etapa, la de los años 60 y que llevaron, en su caso, al cine de Hollywood a desarrollar una hipertrofia formal y narrativa, con la que intentar salvar el abismo que ante él se habría y que cuestionaba su, hasta entonces, inevitable hegemonía. De este modo, el formato de gran pantalla (cinemascope o panavisión) y el modelo de la cara y lujosa superproducción, con escenas de gran espectacularidad, fue una de las estrategias comerciales utilizadas por Hollywood -a finales de los 50 y principios de los años 60- como forma de sortear la crisis y, sobre todo, como vía para contrarrestar la creciente competencia, en el mercado del ocio y de las imágenes, de la pequeña pantalla, de una televisión, que obviamente, con su, en muchos países, ausencia de color, mínimo formato y escasa espectacularidad, parecía que no iba a poder competir con estas grandes películas.

La grandeza de dichos filmes estaba, evidente y fundamentalmente, en lo visual; tendencia que aparece también en las mencionadas superproducciones épicas de Lean, en las que sobresale el uso del gran formato, esa pantalla alargada, junto con la espectacular fotografía de Freddie Young que trata de llenarla o las impactantes escenas rodadas en escala de plano general con multitud de extras, en impresionantes escenarios naturales o enormes reconstrucciones en estudio. Pero el cineasta británico, buscando una complejidad formal que, afortunadamente, iba más allá de la mera excitación de la visualidad, también intentó dar un contenido operístico a sus producciones (y en cierto modo lo logró, pues no podemos pasar por alto un hecho bien significativo: que ambas superproducciones durante mucho tiempo, y todavía hoy, son recordadas, al igual que ocurre con la anterior, "El puente sobre el río Kwai", casi más

por su música, por esas composiciones originales de Maurice Jarre, que por sus imágenes). Finalmente, y conformando así un proyecto acabado, explícitamente presentado ante el público como "artístico", Lean completaba ese juego entre la visualidad exaltada y una música no hemos exhuberante, con una grandeza narrativa que se objetivaba, evidentemente, en la duración de los filmes, la cual se alargó hasta extremos inconcebibles en el contexto del cine comercial del anterior periodo clásico (durante el que se impuso el estándar institucional de los 90 minutos), llegando a ocupar estas superproducciones los 217 minutos de "Lawrence de Arabia" o los 197 minutos de "Dr. Zhivago".

Pero dicha táctica de sobreponerse, desde la grandiosidad de un proyecto explícitamente "artístico" o "estético", a la crisis del clasicismo, que llevaba a Hollywood un artista británico, europeo por tanto, era sin embargo extraña a la tradición del cine americano (Ford, por ejemplo, siempre se definió como un artesano que simplemente hacía películas del Oeste y nunca se vió a sí mismo bajo el paradigma románico, tan característico y definitorio de ese querido "autor", propio de la cinefilia europea). Por eso se equivoca de nuevo Mateo Díez cuando dice que en "Doctor Zhivago", gracias a su ritmo, "la narración mantiene la grandeza del cine hollywoodiense, ese cine que para Orson Welles se asemeja al Renacimiento en cuanto a que sólo durante muy poco tiempo (entre los años treinta y finales de los cincuenta del siglo XX) se hizo posible aquel milagro" (L.M. Díez, op. cit, pág. 50). Y es que, armado con un manierismo formal aparentemente clásico, Lean, como Hitchcock no hizo sino alejar aún más a Hollywood de dicho modelo, facilitando una transición, mediante procedimientos aceptables para el público de la época, hacia los paradigmas propios (hoy dominantes) del cine postclásico.

Es más, y dando un resultado en el fondo paradójico, ya que se pensaron como alternativa a la televisión, precisamente aquellas superproducciones de hace cuatro décadas son quizá, al menos para el gran cineasta español Víctor Erice, el género que "más ha contribuido a que lo que antes llamábamos cine haya dado paso a la degradación de lo audiovisual" (L.M.Díez, op. cit.), concepto este, el de lo audiovisual como degradación del cine en tanto que arte, que ha vuelto a utilizar después Erice: "Algunas de las transformaciones que más me afectan son las derivadas del absolutismo del Audiovisual. Desde sus orígenes, la imagen en el cine estuvo asociada al principio de realidad. Ahora, sin embargo, con su capacidad para poner cada día en circulación miles de imágenes por segundo, el Audiovisual ha transformado a lo real en una categoría tecnocultural cuyo peso se mide sobre todo en la pantalla del televisor, allí donde la imagen funciona como prueba. Pero, ¡ay!, demasiadas imágenes pueden aniquilar la imagen misma. Inflación o hipertrofia son efectos -trastornos, desajustes, si se prefiere- que produce en la imagen, cada dos por tres, esa industria pesada de nuestro tiempo que se ha dado en llamar Comunicación. La alucinación que provocan en las grandes masas de población es grave: confundir el ver y el saber. ¿Podemos hoy dar crédito a lo que nuestros ojos en las pantallas ven? (Cahiers du Cinéma España, Nº 1, mayo 2007).

No creemos que el cine de Lean, esas superproducciones características del final de su filmografía, de su periodo más exitoso y brillante, que va desde 1956 con "The Bridge on the River Kwai", hasta 1965 con "Doctor Zhivago", pasando por "Lawrence of Arabia" (1962) se pueda definir a partir de los parámetros que propone Erice. Todo lo contrario ya que, como hemos señalado hay en él, precisamente, un virtuosismo explícitamente "artístico" de la imagen, en

detrimento, eso sí, del relato. Ese es precisamente el problema y no, como equivocadamente plantea Erice en relación con estas superproducciones, la degradación del componente estético de la imagen fílmica. El relato clásico es ante todo contención de lo visual a partir de una preeminencia de lo simbólico, que debe ser, precisamente, aquello que estructure a la narración. Sin embargo, ese equilibrio clásico entre el personaje y la forma de poner en escena los conflictos que, al atravesarlo, lo definen en tanto que tal, debe hacerse -según el modo clásico- mediante un trabajo de la enunciación siempre supeditado a lo articulación de lo simbólico con el sentido de la historia.

La historia, emocional, íntima, de los personajes que, no obstante, en el modelo clásico puede incrustarse a la perfección en esa otra Historia, ilustrándola y dándole sentido, esa Historia escrita con mayúsculas: es lo que ocurre sin ir más lejos en ese gran filme clásico que es "Casablanca", donde la historia de amor entre Rick e Ilsa se articula milimétricamente con la Historia de la II Guerra Mundial y la lucha contra el nazismo (es más, una da sentido a la otra; lo cual puede ser enunciado también al revés). Sin embargo no es esto lo que ocurre en "Doctor Zhivago" donde la dimensión trágica y devastadora de la Gran Historia (la revolución rusa) aniquila a los personajes, los inmoviliza y sirve además de excusa para justificar los aspectos más transgresores y románticos (y por tanto, anti-clásicos) de la historia de amor entre Zhivago (Omar Sharif) y Lara (Julie Christie).

Si el relato clásico sirve para simbolizar el problema de lo real de la diferencia sexual, esto no sucede así en las hipertrofiadas narraciones de Lean porque o bien lo femenino está totalmente ausente (como ocurre en "Lawrence de Arabia" una de las pocas películas de cierto nivel de la historia del cine

sin un sólo papel femenino y cuya escena, de resolución más enigmática, se centra en una probable violación homosexual del protagonista) o bien, por el contrario, lo masculino es de una considerable endeblez simbólica: "el doctor Zhivago del filme -acompañado por las obvias limitaciones de su intérprete, Omar Sharif- aparece como un personaje desdibujado o, a lo sumo, como uno de esos caracteres de voluntad débil tan frecuentes en las obras de ficción del siglo pasado" (L.M. Diez, op.cit.).

El problema de Yuri Zhivago, en tanto que personaje (masculino) es su pasividad. La Historia le arrastra, le aniquila, a él y a sus seres queridos y nada puede hacer para evitarlo. Falta en Zhivago algo esencial; su heroicidad, su gesto de desafío a lo real. Frente a esa característica esencial del héroe clásico (el desafío de su gesto, en tanto que palabra o símbolo, frente a lo real), Zhivago se limita a mirar, es un observador que, como "poeta" (metáfora de la "artisticidad" explícita que declara el propio Lean) sólo pretende, en la impotencia que genera su falta de acción, observar la belleza en lo real. Una característica de Zhivago es que a lo largo del filme va a ser mostrado, en un tipo de plano que se repite una y otra vez, mirando a través de una ventana, de un microscopio o de una abertura en el tren; como si estas fueran un cuadro que, a modo de pintura o representación le permitiera acceder a esa belleza oculta en lo real y que se manifiesta, acogida a su visión de poeta, a través de la luna, las estrellas, el sol, las flores o los árboles.

Cuando arranca el largo flash-back, que ocupa el grueso de la narración, y que se supone que es el inicio de la historia que narra el hermanastro de Yuri, el general soviético Yevgraf Zhivago (Alec Guinness); vemos la escena del entierro de su madre a través de los ojos del hijo, un Yuri niño (papel interpretado por Tarek

Sharif, hijo de Omar). En efecto, el montaje de esta secuencia se sostiene sobre la mirada del niño Yuri, pues hay muchos planos que nos lo muestran, apesadumbrado, mirando lo que sucede mientras sostiene un pequeño ramo de flores blancas (F.1).



Foto 1

Yuri sigue los tristes acontecimientos callado, ensimismado, mientras diversos planos subjetivos (de mirada) nos muestran sucesivamente, desde su punto de vista (visual), a los otros componentes del cortejo fúnebre, al siniestro hoyo de tierra de la tumba de su madre y, por fin, el cadáver de esta (F.2).



Foto 2

La madre de Yuri, muerta, aparece adornada de una gran belleza y sobre ella empiezan a caer hojas secas que el viento arrastra. Las hojas se posan sobre su rostro (F.2), pero sólo Yuri parece darse cuenta de este hecho, de tal modo que vuelve su mirada hacia el árbol de donde proceden esas hojas, arrastradas por el viento estepario. Y en efecto, en un nuevo plano

subjetivo (de mirada) de Yuri, la cámara (la enunciación) nos mostrará ese árbol, mientras suena el famoso "tema de Lara" de la partitura de Maurice Jarre (F.3).



Foto 3

Este plano subjetivo de Yuri (F.3) es el primero de una larga serie, a cuya insistente presencia en la película ya hemos aludido, que nos mostrará primero a unos microbios (F.4), vistos por Yuri, convertido ya en estudiante de medicina a través de un microscopio (F.5), microbios que nos son ofrecidos mediante un inserto que pone en la pantalla una imagen exultante de colorido pictórico; para después ofrecernos también, siempre desde el punto de vista de un Yuri que mira ensimismado, a las estrellas de la noche helada de las estepas, a la blanca luna, a flores y prados y un largo etcétera, todo ello ebocando siempre de una u otra manera (visual, narrativa y/o musicalmente) a Lara, metáfora por tanto de la belleza que Yuri, en tanto que poeta, sabe encontrar en lo real, por siniestra y devastadora que sea la realidad.

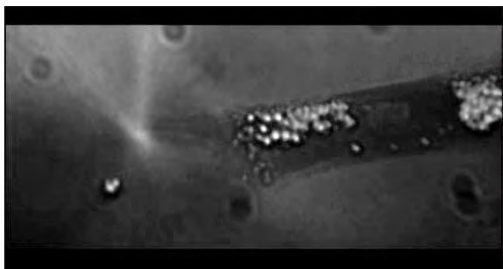


Foto 4

Esa mirada terrible sobre la madre muerta (F.1 y 2), sobre lo más trágico que puede sucederle, sin duda, a ese niño de 8 años que se supone que es Yuri en aquel momento, queda así investida de su halo poético (las hojas que caen sobre el cadáver), que encadena también, de una manera explícita, a la madre muerta (F.2) con la belleza; y con la contemplación (digamos poética) de la naturaleza (F.3).

De este modo Zhivago quedará ya fijado como el personaje que siempre mira, como ese observador de la naturaleza, como ese eterno pintor (o poeta) que si bien sabe extraer el lado "bueno" (que es tanto como decir bello) de esa vorágine de lo real que, en sus aspectos prácticos, políticos o incluso cognitivos, es incapaz de afrontar, poco podrá hacer por tanto con ella. Completamente atraído por la belleza de la naturaleza, aunque sea microscópica (F.4), con su mirada atrapada ya por la ventana hacia el mundo que anteriormente la enunciación le ha abierto (F.3), Zhivago está absorto en lo que ve (F.5), pero inmediatamente después su profesor le advertirá que en el futuro conocerá el lado "malo" de esa belleza que él ahora es capaz de ver.



Foto 5

Nada más hacer esta advertencia, y no por casualidad, aparece en el filme por primera vez Lara, sin duda la personificación de ese doble registro de lo real, lo bueno (lo bello) y lo inevitablemente malo, tal y como ha señalado el profesor al joven estudiante.

Así, Lara y Yuri se van a cruzar por primera vez ante nuestros ojos, pero sin que ninguno de los dos advierta la importancia de este encuentro banal que, sin embargo, anuncia su ineludible destino en tanto que personajes.

De este modo, la enunciación abandona la supuesta construcción del punto de vista en primera persona (tal y como parecía desprenderse de los sucesivos planos subjetivos de Yuri: F.1,2,3 y 4) para tomar el mando de una forma que se distancia, por su marcado manierismo, de su manera de actuar en el contexto del relato clásico: así, cuando Yuri y Lara se chocan accidentalmente en un tranvía abarrotado, de tal modo que sus cuerpos entran en contacto físico por primera vez en la película (F.6), dicho "breve encuentro", aunque absolutamente banal desde un punto de vista estrictamente narrativo, adquiere sin embargo una importancia considerablemente por decisión propia, e inapelable, de una enunciación que, en este preciso momento, se independiza de los personajes como nunca hubiera hecho en un relato clásico.



Foto 6

En efecto, tras el pequeño roce de Lara y Zhivago, la cámara nos muestra un plano detalle de los cables del tranvía, que de manera explícita "echan chispas" (F.7). Vemos aquí la emergencia de ese desequilibrio, al que hemos aludido con anterioridad; un desequilibrio que desestructura el relato, abriendo un hiato entre los persona-

jes y el sujeto de la enunciación (instancias que en el relato clásico están íntimamente unidas), de tal modo que se separan también demasiado narración y representación, mediante un exceso de autoría y artificio, en el cual emerge el propio Lean, reivindicando una forma de puesta en escena ajena por completo, por su notoriedad, a esa otra labor "artesanal" de un cineasta como Ford, a la que también hemos hecho ya referencia antes.

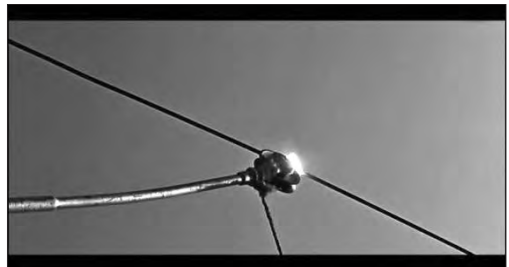


Foto 7

Es decir que la narración de un hecho azaroso, ese banal breve encuentro en un tranvía que evoca uno de los temas favoritos de Lean (presente ya en su gran película "Breve encuentro"), el del cruce casual de la pareja protagonista en un medio público de transporte, se aleja de una supuesto dimensión "simbólica" (que metaforizarían las chipas de F.7), pues esa imagen en realidad es un emblema del poder del destino, de la fuerza de la enunciación como algo ajeno a los personajes.

Y es que, y esta es la diferencia esencial con el cine clásico, no hay símbolo propiamente dicho en "Doctor Zhivago". Por ejemplo, esa balalaika, única herencia de la madre muerta (F.8) que irá apareciendo a lo largo de la película y que contempla por primera vez Yuri niño desde la cama, la noche posterior al entierro de su madre (F.9), carece por completo de los atributos de lo que, desde el análisis de Vladimir Propp del cuento tradicional (modelo, por cierto, de lo

que estamos llamando relato clásico) entendemos por objeto maravilloso.



Foto 8

La balalaika cumple una función emblemática en la narración, por decisión, de nuevo autónoma, de la enunciación, que la irá mostrando una y otra vez al espectador, aunque en F.8 aparezca ante el espectador como fruto de la mirada de Yuri, focalizada mediante un plano subjetivo, como confirma el posterior primer plano de Yuri mirándola desde la cama (F.9). Decimos, en resumen, que el legado, tenebroso y bello, de la madre (la balalaika) no cumplirá la función de objeto maravilloso, capaz de lograr el triunfo del héroe, en su acción heroica, porque, tal y como hemos señalado, Zhivago, debido a su pasividad ante la Historia (de la revolución rusa) y la historia de amor (con Lara), carece de tal atributo heroico.



Foto 9

Si su estatuto de médico le permite permanecer "neutral" ante el conflicto entre la vieja Rusia zarista y la nueva y brutal Unión

Soviética comunista, su posición de poeta también le mantendrá en una paralizada neutralidad en el conflicto narrativo que se instaura entre su papel de marido y padre, por un lado, y amante de Lara, por otro. Y frente a esos dos conflictos (el de la revolución y el del amor) Zhivago nada podrá hacer, pese a poseer ese bello, y llamativamente decorado, instrumento artístico: la balalaika que heredó de su madre.

No obstante, frente a la debilidad del protagonista masculino, estará siempre presente, como contrapunto, la gran importancia que sin duda adquiere en el filme el personaje femenino, Lara; aunque su función esencial sea la de representar esa belleza ultrajada, esa fuerza de la naturaleza que contiene lo más bello (puesto perfectamente en escena merced al atractivo indudable que desprende, en su papel, Julie Christie, tan rubia y con los ojos tan azules como el Peter O'toole que protagoniza obsesivamente "Lawrence of Arabia"). Dada la mayor coherencia del personaje de Lara, su punto de vista estará mucho más cerca del que marca la enunciación: así, cuando vuelve de su primer encuentro sexual con Victor Komarovskiy (interpretado de manera adecuada por un Rod Steiger que, sin embargo, el tiempo ha demostrado no ser el actor que hubiera precisado este complicado papel), el amante de su madre, se mira al espejo (F.10).



Foto 10

Lara aparece reflejada en un espejo (algo que va a repetirse varias veces a lo largo

de la película, sobre todo en la primera parte del filme), y la cámara la focaliza en angulación en contrapicado y encuadrándola en posición oblicua, escorada hacia la derecha, mientras que su rostro, y sobre todo el velo blanco (que remite a esa indigna "noche de bodas" fuera de toda ley, con el amante de su madre) expresan la trascendencia de lo que acaba de hacer (F.10). Estamos por tanto ante la parte oscura, malvada de esa belleza que dota a lo real de su doblez, como doble, duplicada, aparece Lara repetidamente en estas secuencias iniciales del filme, sobre todo cuando comparece ya como amante de Victor (F.11).



Foto 11

Bellamente vestida con un, por otra parte, excesivamente llamativo vestido rojo, Lara será puesta en escena como imagen duplicada, merced al espejo que aparece al fondo y que la convierte, por una parte, en bella imagen, adornada con el ramo de flores y el candelabro (F.11), pero, por otra, comparece al lado de esa Imagen de belleza la Lara real, la que se entrega sexualmente a Victor.

Este conflicto entre la ley (matrimonial) y la atracción sexual (entre los amantes, que a veces se han conocido por puro azar), que en "Doctor Zhivago" personaliza Lara (sin que frente a ella pueda hacer nada, insistimos, Zhivago) atraviesa el cine el Lean y aparece ya en su magnífico filme "Breve encuentro", aunque allí se resuelve de una forma mucho más próxima a lo simbólico, ya que en "Doctor Zhivago" la brutalidad de la situación de una revolución radical, que ha afectado por completo a la vida de los personajes, deja a la ley como en suspenso, de tal modo que esa disolución del lazo social parece hacer posible la historia de amor entre Lara y Zhivago sin que estos manifiestamente aparezcan como culpables de una transgresión de la ley simbólica.

Pero esa justificación es eficaz sólo a medias, pues en este filme todo parece quedar a mitad camino y la ambigüedad se apodera finalmente, en todos los sentidos, de este proyecto, a veces majestuoso a veces desproporcionado, que forma parte de ese intento de Lean por poner freno al deterioro del relato, en el ámbito cinematográfico, y a la consiguiente invasión de lo real en la pantalla, que ese deterioro conlleva, mediante la movilización de lo explícitamente "artístico" (a través de la exaltación de la imagen, de la música y de la narración); como también parecen fracasar los intentos de Zhivago por encontrar una salida poética al conflicto que pone en escena, tal y como observamos en F.11, esa doble y enigmática presencia de la naturaleza femenina.

LUIS MARTÍN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de DAVID LEAN



El director de cine británico David Lean nació en Croydon, Surrey (Inglaterra), un pueblo situado al sur de Londres, en 1908; muriendo de cáncer en Londres, en 1991. Siempre fue muy reservado sobre ciertos detalles de su vida personal, pero es sabido que su infancia transcurrió en una familia de tradición cuáquera tan estricta que, irónicamente si consideramos cual sería después su profesión, no se le permitió ver películas o asistir al teatro hasta la edad adulta. Durante los años veinte consideró

brevemente la posibilidad de convertirse en contable, como su padre, antes de encontrar un trabajo en un estudio de cine, Gaumont Pictures, en 1927. Allí trabajó como chico de los recados, pero ascendió poco después a mejores posiciones laborales, ya que en 1930 empezó a ejercer de montador de noticiarios y en 1934 ya montaba películas. Trabajó en particular para Anthony Asquith, Paul Czinner y Michael Powell, de tal modo que a finales de los años treinta Lean tenía ya una cierta repu-

tación como montador. Participó en el montaje de películas como "Escape Me Never" (1936), "Pigmalion" (1938), "Paralelo 49" (1941), y "One of our Aircraft is missing"(1942).

Sus primeros cuatro trabajos como director se basaron en obras de Noel Coward, con quien co-dirigió el primero de ellos, "In Which We Serve" (Sangre, sudor y lágrimas, 1942). Poco después, de nuevo con el aliento de Noel Coward; el cineasta y productor Ronald Neame y Anthony Havelock-Allan crearon una productora llamada Cineguild, para la que Lean dirigió, de entrada, tres adaptaciones de obras de Coward: "La vida manda" (1944, This Happy Breed), "Un espíritu burlón" (1945, Blithe Spirit) y el drama sentimental "Breve Encuentro" (1945), que aunque originalmente fue un fracaso de taquilla en Inglaterra, fue presentado en el primer festival de cine de Cannes (en 1946) donde se ganó elogios casi unánimes y finalmente compartió la Palma de Oro. Se trata de drama sentimental sencillo y emotivo, con una historia de amor maduro y desencantado, que permitió ya evidenciar su descomunal y preciso talento visual, además de su enorme capacidad en la dirección de actores. "Breve encuentro" ha considerada como la segunda mejor película británica de la historia por el British Film Institute.

De Coward, Lean cambió a Charles Dickens, para dirigir dos adaptaciones: "Cadenas rotas" (1946) y "Oliver Twist" (1948), esta última, protagonizada por Alec Guinness, en su primera gran película con un papel protagonista. Sin embargo, el filme fue criticado por sus supuestas connotaciones antisemitas. Las dos últimas películas que dirigió bajo la bandera de la productora Cineguild fueron "Amigos apasionados" (1948), una historia romántica

basada en una novela de H.G. Wells, y "Madeleine" (1950) que no tuvieron un impacto significativo ni en la crítica ni en el público.

La colaboración con la productora Cineguild llegó a su fin después de una disputa entre David Lean y Ronald Neame. El primer filme que dirigió fuera de Cineguild fue el drama de aviación "La barrera del sonido" (1952), un gran éxito de taquilla en Inglaterra y su película más espectacular hasta ese momento. Siguió con dos comedias sofisticadas basadas en obras de teatro: "Hobson's Choice" (1954) y la coproducción anglo-americana "Locuras de verano" (1955). Ambas fueron bien recibidas y "Hobson's Choice" ganó el Oso de Oro en el festival de cine de Berlín de 1954. La siguiente película resultaría fundamental en su carrera, ya que fue la primera de las grandes producciones épicas por las que acabaría siendo reconocido a nivel mundial, "El puente sobre el río Kwai" (1957). Producida por Sam Spiegel, se basaba en una novela de Pierre Boulle, adaptada por los escritores Michael Wilson y Carl Foreman. Rodada en Ceilán, en condiciones extremadamente difíciles, la película fue un éxito internacional y triunfó en los Oscar, ganando siete premios, en particular, a la mejor película y al mejor director, así como el New York Film Critics Award.

La colaboración entre Lean y Spiegel siguió con una película aún más ambiciosa, "Lawrence de Arabia" (1962), basada en "Los Siete Pilares de la Sabiduría", la autobiografía de T.E. Lawrence. Protagonizada por el relativamente poco conocido hasta entonces Peter O'Toole, esta película fue la primera colaboración entre Lean y escritor Robert Bolt, el fotógrafo Freddie Young y el compositor Maurice Jarre. El rodaje se llevó a cabo en España, Marruecos y Jordania

durante un período de 20 meses. La duración original de la película fue reducida poco después de su estreno mundial y se redujo aún más en 1971, cuando se restauró. Al igual que su predecesor, el filme ganó siete Oscar, incluyendo una vez más el de mejor película y mejor director.

El mismo equipo, con Bolt, y Jarre, trabajó en la adaptación de la novela de Boris Pasternak "Doctor Zhivago" (1965) para el productor Carlo Ponti. Rodada en España y Finlandia, a pesar de que fue acogida por la crítica con división de opiniones la película fue un enorme éxito, al igual que la partitura musical de Maurice Jarre. "Doctor Zhivago" ganó cinco Oscar. Después de este gran éxito, dirigió algunas escenas de "The Greatest Story Ever Told" y el ya no tan exitoso drama sentimental "La hija de Ryan" (1970). El guión original de Robert Bolt fue acompañado una vez más por la música de Maurice Jarre. En Irlanda el rodaje duró aproximadamente un año, mucho más tiempo del previsto. La película ganó dos Oscar, pero, en su mayor parte, la reacción de la crítica fue tibia, irónica a veces, y el público no respondió bien del todo. Esta relativa falta de éxito parece que inhibió la creatividad de Lean durante un tiempo, pero hacia el final de la década de los setenta empezó a trabajar de nuevo con Robert Bolt en una ambiciosa película de dos partes sobre el motín del Bounty.

Después de un periodo de inactividad de 14 años, durante el que tan sólo dirigió en 1979 el telefilme "Lost and Found: The Story of Cook's Anchor", Lean fue abordado por los productores John y Richard Goodwin Brabourne para adaptar la novela de E.M. Forster, "Pasaje a la India" (1984). Por primera vez de su carrera, Lean escribió la adaptación él solo y también actuó como su propio montador. La pelícu-

la tuvo una mayoría de comentarios favorables y funcionó bastante bien en taquilla. Con ella se reconcilió con la industria, con el público y con la crítica, consiguiendo 2 Oscar de los 11 a los que optaba e hizo que Hollywood se rindiera a sus pies.

David Lean pasó los últimos años de su vida preparando una adaptación de Joseph Conrad, basada en la obra "Nostromo". Su muerte le impidió llevar a cabo el ambicioso proyecto, que hubiera contado con un impresionante reparto, formado por Marlon Brando, Paul Scofield, Anthony Quinn, Isabella Rossellini y Dennis Quaid. Hubiera sido la consecución de su sueño de rodar con Marlon Brando, al que había ofrecido sin éxito el papel de Victor Komarovsky en 'Doctor Zhivago'.

Lean es actualmente recordado sobre todo como un director de grandes historias épicas, en las que supo manejar la cámara con destreza y gran soltura. Pero más allá de esta fama se escondía un cineasta curtido, que aprendió el oficio empezando desde abajo. Un artesano del cine, calificado de preciosista por su exquisito y detallista sentido de la imagen cinematográfica, pero que gracias al éxito económico se podía permitir el lujo que pocos han podido tener, de tomarse con calma los rodajes de sus superproducciones, aplicando la máxima perfección a cada detalle, a cada fragmento, logrando unir una cierta inspiración artística, reconocida tanto por la crítica como por sus propios colegas de profesión, con una evidente facilidad para lograr éxitos de taquilla y de público. Su exquisito gusto visual quedó plasmado en un tratamiento de la luz, el color y los paisajes.

También supo integrar en sus narraciones visuales con especial acierto la música. Las imágenes de 'Lawrence de Arabia', 'Doctor Zhivago' o 'El puente sobre el río

Kwai' van inevitablemente asociadas a las melodías que las acompañaron y que marcaron una época, desde los melancólicos violines en la fría estepa rusa, las grandiosas partituras sobre el desierto, a la pegadiza melodía silbada ("Coronel Bogey") por los soldados que trabajaban en la construcción de famoso puente en el río Kwai. Fue precisamente esa melodía de 'Coronel Bogey', que formaba parte de la banda sonora por la que Malcom Arnold ganó un Óscar, la que se interpretó en el funeral en memoria de Lean que se celebró en la catedral de San Pablo, de Londres, tras su fallecimiento.

El trabajo con los actores fue otro de los puntos fuertes de su filmografía. Varios se hicieron grandes estrellas tras participar en sus películas, como Peter O'Toole ('Lawrence de Arabia'); Omar Shariff y Julie Christie ('Doctor Zhivago'), mientras otros se consolidaron, como fue el caso de Alec Guinness, que participó en seis de sus filmes. Pero su labor esencial se centró en la imagen, lo que le permitió dejarnos algunas de las más bellas escenas del cine, desde los infinitos desiertos que recorre Lawrence de Arabia hasta la revolución rusa, intercalada con unos duros y fríos pero al mismo tiempo grandiosos paisajes nevados, pasando por la selva húmeda en la que se encuentra en río Kwai o las playas solitarias por las que vaga Rosy (Sarah Miles) en 'La hija de Ryan'. "En toda mi carrera nunca he trabajado con nadie que remotamente se acerque a la habilidad de David para crear imágenes en la pantalla", dijo de Lean uno de los productores que más trabajó con él, Sam Spiegel. "Creo que la gente recuerda imágenes y no diálogos. Por eso me gustan las imágenes", afirmó Lean al explicar su obsesión por la luz, los colores, los paisajes, la composición pictórica y por esos impresionantes encadenados que transfor-

man copos de nieve en flores primaverales o llamas en desiertos.

Lean tenía un estilo elegante que incluía una fotografía que roza con el arte, una música romántica y expresiva y una dualidad que repitió muchas veces: la obligación y las convenciones frente a los deseos personales. Un estilo tachado a menudo de "academicista" y "frío" y que no le dio hasta el final de su carrera el reconocimiento que se merecía. Además de las dos estatuillas suyas, sus películas recibieron otras 23. Con sólo 16 películas consiguió dos Oscar como director y un sinfín de premios. Su dominio del "tempo" narrativo quedó patente en algunas de las mejores elipsis temporales de la historia del cine (ese fuego de una cerilla que se convierte en el abrasante sol arábico, por ejemplo, en "Lawrence de Arabia"). Además de dirigir escribió algunos de sus guiones y se encargó del montaje final de sus películas. Todo ello lo convirtieron en un maestro que inspiró (y así lo han reconocido) a otros cineastas. Steven Spielberg, a quien Lean recomendó para dirigir 'El imperio del sol' tras rechazar el proyecto, y Martin Scorsese se han declarado admiradores de las películas épicas de Lean, quien también ha inspirado a Stanley Kubrick, Sydney Pollack o George Lucas, en este caso para su primera trilogía de 'La guerra de las galaxias'. En definitiva, aunque su enfoque cinematográfico, clásico y refinado, pertenece a una época pasada, sus películas han envejecido bastante bien y su influencia todavía se pueden encontrar en películas como "El paciente inglés" y "Titanic". En 1999, el British Film Institute elaboró una lista de las 100 mejores películas del cine británico y cinco películas de David Lean aparecieron en las 30 primeras; tres de ellas en los cinco primeros puestos.

Largometrajes

1942. Sangre, sudor y lágrimas
(In Which We Serve)
1944. La vida manda
(This Happy Breed)
1945. Un espíritu burlón (Blithe Spirit)
1945. Breve encuentro (Brief Encounter)
1946. Cadenas rotas (Great Expectations)
1948. Oliver Twist (Oliver Twist)
1949. The Passionate Friends
(The Passionate Friends)
1950. Madeleine (Madeleine)
1952. La barrera del sonido
(The Sound Barrier)
1954. El déspota (Hobson's Choice)
1955. Locuras de verano (Summertime)
1957. El puente sobre el río Kwai
(The Bridge on the River Kwai)
1962. Lawrence de Arabia (Lawrence of Arabia)
1965. Doctor Zhivago (Doctor Zhivago)
1970. La hija de Ryan (Ryan's Daughter)
1984. Pasaje a la India (A Passage to India)
-

PROGRAMA

CICLO: "DAVID LEAN"

MARZO 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.)

AMIGOS APASIONADOS (The Passionate Friends)

R.U., 1948.

B/N, 95 minutos

Guión: Eric Ambler, basado en la novela de H.G. Wells

Música: Richard Addinsell

Fotografía: Guy Green

Intérpretes: Ann Todd, Trevor Howard, Claude Rains, Betty Ann Davis.



En el Londres de la posguerra, en 1948, Mary se encuentra con el universitario Steve, su verdadero amor desde la juventud. Pero ahora se encuentra casada con un rico financiero bastantes años mayor

que ella, ya que optó por tener una vida segura y acomodada. Sin embargo el encuentro reaviva viejas llamas. La acción básica ocupa un breve espacio de tiempo, pero la protagonista, que hace las funciones de narradora, explica en forma de monólogo interior, mediante "flashbacks", hechos ocurridos en los últimos 18 años.

La película muestra que la opción por la seguridad económica y la relevancia social, en detrimento del amor verdadero, puede dejar en el espíritu frustraciones de profundo calado y difícil o imposible superación. El paso de los años no siempre altera la situación de partida. Las consecuencias pueden manifestarse en forma de problemas de estabilidad emocional, insatisfacción afectiva y vacío emocional. En ocasiones emergen celos, deseos de venganza, sentimientos de inseguridad e inclinaciones autodestructivas; aunque el filme no habla en términos de valor universal, sino de modo circunscrito a las circunstancias. Destaca el intenso uso que se hace del "flashback" como recurso narrativo, que marca el paso del tiempo y confiere al filme un aire de ensueño e irrealidad, al tiempo que pone de manifiesto la subjetividad de los personajes, dando contenido y trascendencia al drama. El protagonismo de trenes y estaciones ferroviarias o la fotografía de trazos expresionistas se une a cierta influencia de Hitchcock (cuando Howard ve las sillas vacías y la escena de los prismáticos, de prolongado e intenso suspense). La música combina fragmentos románticos con pasajes de gran dramatismo.

León: LUNES 23

Palencia: JUEVES 12

Ponferrada: LUNES 9

Valladolid: MARTES 10

Zamora: MIÉRCOLES 11

LA HIJA DE RYAN (Ryan's Daughter)

R.U., 1970.

Color, 176 minutos.

Guión: Robert Bolt

Música: Maurice Jarre

Fotografía: Freddie Young

Intérpretes: Robert Mitchum, Sarah Miles, Trevor Howard, John Mills.



Este melodrama, que pone en pie los arquetipos del cine de Lean, recibió 2 Oscar, al mejor actor secundario (John Mills que, como curiosidad hay que recordar que en la entrega de los premios de Hollywood, cuando recibió la estatuilla, este veterano actor inglés no pronunció palabra alguna porque su papel en el filme era el de un hombre sordomudo) y a la mejor fotografía. Rodado en escenarios

naturales de Irlanda, que muestran el interés por los paisajes y la presencia de la naturaleza en la obra del cineasta británico, la historia de amor que pone en escena transcurre durante el año 1906, cuando se produce un levantamiento de los nacionalistas irlandeses contra los ingleses. Charles, un maestro rural que vuelve de Dublín a su pueblo, tras una breve ausencia, se casa con su novia Rosy. El docente es un hombre maduro, con más de cuarenta años, mientras que su esposa apenas pasa de los veinte. Los problemas no tardan en aparecer y el matrimonio es un fracaso. La joven vuelve a sus ilusiones de adolescente.

La meticulosa creación de imágenes, con sentido perfecto de como expresar mediante alusiones las emociones de los personajes, da lugar a toda una maravilla, a una obra de madurez en las que los personajes resultan ser fascinantes en su ambigüedad y, por añadidura, asistimos a la interpretación de un inspirado y muy bien dirigido Robert Mitchum, que aporta una inagotable gama de recursos interpretativos. Obtuvo en su momento excelentes críticas, y el paso del tiempo no ha hecho sino revalorizarla.

León: MARTES 24

Palencia: VIERNES 13

Ponferrada: MARTES 10

Valladolid: MIERCOLES 11

Zamora: JUEVES 12

BREVE ENCUENTRO (Brief Encounter)

R.U., 1945.

B/N, 85 minutos

Guión: Noël Coward, David Lean,
Anthony Havelock Allan

Música: Rachmaninov

Fotografía: Robert Krasker

Intérpretes: Celia Johnson, Trevor
Howard, Stanley Holloway,
Joyce Carey.



Considerado como el segundo mejor filme británico de todos los tiempos, recibió 3 nominaciones a los Oscar y el Gran Premio de Cannes de 1946 (Ex-aequo). Melodrama romántico que narra cómo la casualidad hace que un hombre y una mujer, ambos de edad madura y casados, cuyas vidas han perdido quizás la chispa del primer amor, y transcurren de forma ordinaria, sin sobresaltos, sin novedades (y tal vez por esa misma razón sin grandes emociones), coincidan en la estación de tren Milford Junction, cuando se dirigen a sus respectivos trabajos. Comienzan a encontrarse cada semana y va surgiendo entre los dos una mutua simpatía, Su amistad inicial pronto se convertirá, aunque sin pretenderlo, en un amor tan intenso como

prohibido, de tal modo que su integridad y la rectitud de su conciencia moral, les llevan a buscar la única solución posible.

Lean sabe presentarnos la historia con gran perfección y sobre todo con un toque de intimidad. Ya en los primeros compases escuchamos la voz de la protagonista que con un deje de melancolía nos relata la historia, de forma que la película se convierte en un flashback. Por otra parte, la música de Rachmaninoff dota a la película de una fuerza emotiva incomparable. Y es que el famoso Piano Concerto nº 2 del maestro ruso logra transmitir al espectador toda la carga afectiva que destila la historia de amor. La grandeza de esta película es probablemente su autenticidad, ya que el espectador se siente retratado, vibra con lo que le sucede a los protagonistas.

León: MIERCOLES 25

Palencia: MARTES 10

Ponferrada: MIERCOLES 11

Valladolid: JUEVES 12

Zamora: LUNES 9

DOCTOR ZHIVAGO **(Doctor Zhivago)**

EE.UU., 1965.

Color, 176 minutos.

Guión: Robert Bolt, basado en la novela de Boris Pasternak

Música: Maurice Jarre

Fotografía: Freddie Young

Intérpretes: Omar Sharif, Julie Christie, Ralph Richardson, Geraldine Chaplin.



5 Oscar (guión adaptado, dirección artística, fotografía, banda sonora original y vestuario) logró este impresionante drama romántico, una lujosa y espectacular superproducción que transcurre durante la revolución rusa de 1917 y la guerra civil entre "rojos" y "blancos" que la sucedió, produciendo una convulsión general en un país dividido. En medio de este terrible conflicto asistimos al drama íntimo de un hombre, médico y poeta, que lucha por sobrevivir. Este hombre es Zhivago, marido y amante; cuya vida trastornada por la guerra afecta a las vidas de otros muchos incluida Tonya, la mujer con la que se casa y Lara, la mujer a la que no podrá olvidar.

Cuando se inició el proyecto, el libro de Pasternak en que se basa la película figuraba entre los primeros de las listas de más

vendidos en Occidente y estaba prohibido en la URSS (sólo se autorizó su venta con Gorbachov); siendo todavía reciente el escándalo que representó el que las autoridades soviéticas le hubiesen negado a Pasternak el derecho a viajar para recoger el Premio Nóbel. Lean estableció su base de producción en las cercanías de Madrid, ya que España era entonces un destino apetecible y barato para los rodajes espectaculares; aunque en este caso el presupuesto inicial se duplicó, debido sobre todo

a los grandiosos escenarios que construyeron 800 obreros durante casi dos años, reproducción las calles de Moscú y el paso de las estaciones y del tiempo por ellas.

León: JUEVES 26

Palencia: MIERCOLES 11

Ponferrada: JUEVES 12

Valladolid: LUNES 16

Zamora: MARTES 10



www.cajaespana.es

