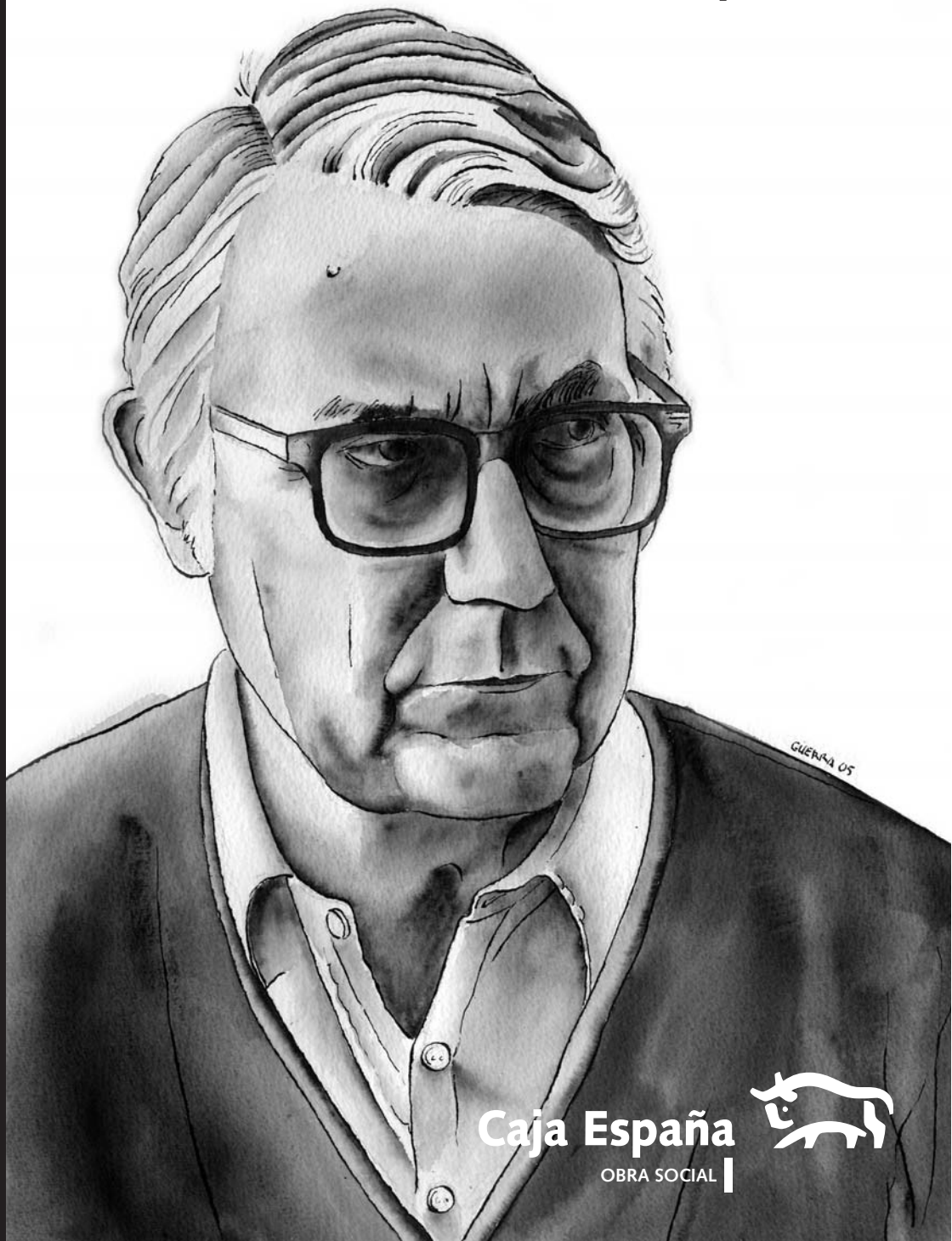


162

ROBERT WISE

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España
OBRA SOCIAL



F I L M O T E C A

ESCRITOS - 162

ROBERT WISE

DEL SUEÑO A LA PESADILLA

El cine y los EE.UU., un par de términos entrelazados, sin duda, por múltiples relaciones, paradojas y sugerencias. El cine, la más moderna de las artes, la que se adapta como ninguna otra a la sociedad industrial y de consumo. Los EE.UU., la gran nación democrática, la gran república emblemática de la modernidad. Ambos se han desarrollado juntos, de manera dialéctica cabría decir, a lo largo del siglo XX.

De este modo, si el western ha sido el género épico, el texto de referencia para explicar y dotar de sentido al nacimiento de una nación, tan excepcional, como es la estadounidense, otros géneros han ilustrado, incluso construido, el sueño, primero, y las pesadillas después, que definen sus fundamentos ideológicos, que no son otros que los que han configurado a Occidente en la edad contemporánea.

Cabe atribuir a cada género, por tanto, un papel hasta cierto punto específico en esta historia, que es la del cine y la de Occidente a la vez, aunque en esta ocasión nos vamos a interesar en concreto en el cine musical para, a partir de ahí, emprender un somero análisis de “West Side Story”, la emblemática obra de Robert Wise, que llegó a ser el filme de mayor impacto comercial, y de mayor éxito de público, en 1961. Antes de nada, hay que señalar cómo el musical fue uno de los últimos géneros clásicos de Hollywood, el que más tardó en aparecer, ya que, lógicamente, tuvo que esperar al desarrollo comercial del cine sonoro, en la década de los 30, para constituirse como tal.

Sin embargo, rápidamente se convirtió en uno de los más populares y, a la vez, de los más característicos del “cine americano”, sirviendo de vehículo, como ningún otro, al “glamour” de un Hollywood inmerso en su época dorada. El musical americano adoptará en esta etapa contenidos sobre todo de comedia ligera, con estructuras narrativas en general sencillas que ponen en escena un acoplamiento, en clave de danza frenética y ritmo muchas veces endiablado, de lo femenino y lo masculino, que en el vértigo del movimiento, la luz y, muy pronto, el color, se acompasarán melódicamente a la música; una música propia de una sociedad de consumo, que progresa de manera imparable hacia una sociedad del bienestar, del hedonismo y el placer; un contexto, en definitiva, en el que el musical parece poner finalmente un optimista broche de oro.

Pero llegó la década de los 50 y con ella la emergencia de una serie de fenómenos sociales, que van anunciando una creciente anomia social, que no es sino el malestar propio de la desarrollada sociedad del bienestar: aparece la crisis de la familia (en esta época empieza dispararse el índice de divorcios y los conflictos familiares no hacen sino crecer, año tras año), y con ella la llamada rebeldía juvenil, una rebeldía sin causa aparente como muy bien recoge uno de los precisos números musicales de “West Side Story”.

Nos referimos a la secuencia en la que el grupo de los “Jets”, la pandilla de jóvenes anglosajones capitaneada por Riff (Russ

Tamblyn), espera a los portorriqueños a las puertas de la tienda de Doc para hacer la “asamblea de guerra”. Después de que un policía les increpe, ellos hacen una parodia sobre los argumentos que hay que dar a la policía (y a la sociedad en general) para que “tengan lo que ellos quieren”. Así, Riff se dirige al supuesto policía que se supone que le ha detenido (interpretado por uno de sus acólitos) para “explicarle” que lo que ha hecho, transgrediendo la ley, no es culpa suya sino de sus padres: “qué vamos a hacer si nuestras madres son unas yonquis y nuestros padres unos borrachos”, dice con cinismo irónico, mientras el resto de la pandilla ríe la gracia. Estos argumentos (“la culpa no es nuestra, sino del medio en el que vivimos”), los repite ante un supuesto juez, un psiquiatra (que decreta que padece una “enfermedad social”), una asistente social, etc. Burla, parodia, de las “causas” de la delincuencia juvenil y el pandillismo que por aquellos años empiezan a surgir, caracterizando a esa generación de “rebel-des”, en realidad, sin causa aparente —o por causas diferentes, cabría decir, a las que proponen los discursos oficiales, tan cruelmente parodiados en esta escena; generación que representa a la perfección una actriz como Natalie Wood, que en este filme interpreta el papel quizá más importante, el de María.

Ahora bien, junto a estos fenómenos en el ámbito sociológico, que expresan una disgregación social creciente, en los años 50 se va a producir también, en el mundo cultural, la crisis del clasicismo *hollywoodense*, que anuncia el principio del fin del cine clásico americano. Aparecen los cine-

astas “manieristas”, que plantean ya una ruptura más o menos encubierta con el modelo clásico. Y, por otra parte, los géneros comienzan a sufrir una ruptura de sus códigos más arquetípicos. En este sentido cabe situar a “West Side Story” en dicho contexto de rupturismo genérico: su propuesta de “musical” discrepa ampliamente de la clásica, al introducir el melodrama (o mejor aún, el drama con tintes sociales) como argumento de un género hasta ese momento esencialmente “alegre”.

Quizá la mayor aportación de Robert Wise a esta propuesta rupturista sea la utilización tenebrista de la fotografía y el color en un contexto no especialmente propicio para ello. Rodada en un formato espectacular (panavisión 70) y con fotografía en technicolor, Wise sabe sin embargo introducir en “West Side Story” un curioso uso “expresionista” de los colores, por ejemplo, en la secuencia de la pareja protagonista en la habitación de María, una vez que esta sabe que Tony (Richard Beymer) ha matado a su hermano Bernardo (George Chakiris). Como ocurre en otros filmes de Wise, asistimos de este modo al uso de unos códigos (la fotografía de iluminación contrastada, propia del cine negro) ahora fuera de su habitual uso genérico, que además se extrapola desde el ámbito de la fotografía en blanco y negro al del cine en color con formato espectacular.

De este modo, los colores radiantes y chillones con los que comienza el musical, van poco a poco transformándose en oscuros contrastes cromáticos, en medio de una noche que no es otra que la de la tragedia; mientras que las coreografías,

que en el musical clásico sirven para que el relato avance, resolviendo los conflictos, aquí no son sino la escenificación repetida de un conflicto irresoluble: el del odio racial entre las pandillas.

Y esta es quizá la mayor transgresión genérica de “West Side Story”, porque si en el musical clásico se ponía en escena, como ya hemos señalado la eterna danza de los sexos, propiciando el encuentro entre lo masculino y lo femenino, en el musical de Wise la danza queda reservada para la violencia, mientras que para poner en escena a la pareja protagonista se reservan las canciones (sobre todo el emblemático tema de “María”).

Lo coreográfico es la violencia, es su tema y su centro de atención, como demuestra el trepidante inicio del filme, en una secuencia llena de ritmo que, como suele ser habitual en el cine de Wise, nos anticipa ya todos los temas, narrativos, de la película. Antes, mediante un crescendo muy bien articulado, el filme comienza con un fundido en negro en el que oímos el famoso silbido, leit-motiv de la película y contraseña de los pandilleros, para después pasar a unos trazos muy abstractos, con sucesivos virados en colores muy chillones. Mientras escuchamos los temas musicales de la película, acabaremos asistiendo a una metamorfosis, en la que los trazos del dibujo se muestran como el perfil de la “línea del cielo” de Manhattan, de sus famosos rascacielos tomados a vista de pájaro. Se suceden los planos a vista de pájaro de la ciudad -de inesperado realismo para un musical- hasta que llegamos al barrio del que ya no saldremos en todo el

metraje del filme.

En este escenario estalla en seguida la violencia, mediante el trepidante ritmo de las coreografías, para posteriormente mostrarnos el drama de la pareja, una especie de Romeo y Julieta modernos, condenados al desencuentro y la tragedia. Es así como el musical, género paradigmático que hasta entonces había permitido escenificar el encuentro entre el hombre y la mujer (pensemos, por ejemplo, en las precisas y matemáticas coreografías de Ginger Rogers y Fred Astaire) sirve en “West Side Story” para lo contrario, para mostrarnos la imposibilidad de ese encuentro.

Y es que en los años 50 y 60 el sueño americano (es decir, el que ha expresado de una forma más precisa ciertos ideales de Occidente) empieza a ser acosado por crecientes pesadillas. Ese profundo desencanto, respecto del sueño americano, lo expresa muy bien el número musical “America”, uno de los más famosos del filme, en el que los hombres de la pandilla de puertorriqueños discuten con las chicas, en el tejado, intentando demostrar que los ideales de estas, sus deseos de vivir en una sociedad libre y llena de oportunidades, son desmentidos por la dura realidad de la pobreza, de la inmigración y del racismo. Pocas veces como en esta secuencia los códigos escenográficos heredados del mejor “glamour” hollywoodense, y hasta hace muy poco tiempo en plena vigencia, habrán servido para unos fines más deconstructores de ese mismo “glamour”. Ese contraste se acentúa por el hecho de que, estando vestidos ya de gala, con sus

mejores ropas, pues van a acudir al baile del gimnasio, las danzas entre ellos y ellas (que siempre expresan un desencuentro entre ambos sexos: se cruzan, se retan, pero no coinciden) transcurran en el sórdido escenario del tejado de la vivienda comunal del barrio en el que viven, en medio de la noche.

Sin embargo, hay que señalar que Robert Wise, pese a sus transgresiones genéricas y narrativas, no puede ser considerado como un cineasta anti-clásico, ni siquiera manierista. Acomodándose, como

es habitual en él, a la tendencia que empieza a despuntar en el horizonte de los años 60, Wise realiza en “West Side Story” una readaptación, en clave comercial, de algunas de las aportaciones más primerizamente rupturistas dentro del clasicismo hollywoodense (como las que propuso Orson Welles, del que Wise aprendió mucho) o de ciertos elementos provenientes de los géneros más marginales del periodo clásico (como las películas de terror negro y de serie B de Val Lewton).

Wise adopta todavía, y por eso no

BIOFILMOGRAFÍA

de ROBERT WISE



puede ser considerado como un cineasta anti-clásico, un punto de vista humanista, según el cual lo que salva al ser humano es el amor, aunque este se vea condenado al fracaso y la tragedia, tal y como demuestra la larga e impactante secuencia final, la de la muerte de Tony, con el alegato final de María. Escena que adquiere todo su sentido si la ponemos en relación con la de la “boda” representada entre Tony y María en la tienda donde trabaja esta. Rodada con la cámara situada en una forzada angulación en contrapicado (aquí podemos ver la ya señalada influencia de Welles en Wise) y

mediante un largo plano-secuencia, vemos durante su transcurso cómo la pareja protagonista escenifica, paródicamente cabría pensar, su propia boda, mientras que el único elemento escenográfico que va variando, conforme aumenta la intensidad dramática de los diálogos, es la iluminación cenital del plano, que además subraya la presencia de una claraboya que dibuja claramente una cruz, justo encima, en la parte superior del campo representado, por encima de los protagonistas, que se sitúan de rodilla, como si estuvieran ante un altar.

Esta escena resume esa tensión, que

Wise sabe sostener adecuadamente, entre una escenografía ya hipertrofiada (hemos hecho referencia al contenido paródico o cínico de muchos de los números musicales), en un sentido post-clásico, y la aspiración a un cierto horizonte simbólico para que la representación sea posible, para que, por tanto, no quede ahuecada y vacía (convertida en simple parodia) como, por desgracia, habrá de acontecer inmediatamente después en casi todo el cine dominante en Occidente. Pero con Wise, por fortuna, esto todavía no acaba de ocurrir, pues pese a todo nos viene a decir que queda la verdad del amor.

LUIS MARTIN ARIAS

Nació en Winchester (Indiana) en 1914 y ha fallecido a los 91 años en Los Angeles (California) en septiembre de 2005, apenas un día antes de que se iniciara el Festival de Cine de San Sebastián, que pretendía dedicarle una retrospectiva que, de este modo, se convirtió en su primer homenaje póstumo. Tal y como informó la organización del Festival, su mujer, Milicen, y su hija tuvieron que abandonar, el mismo día de la inauguración, el hotel María Cristina camino de Los Ángeles.

Wise estudió Periodismo antes de comenzar su carrera en el cine, pero su entusiasmo por el séptimo arte, que por entonces iniciaba su etapa sonora, le llevó a incorporarse al departamento de sonido de la RKO con sólo 19 años. Su jefe pronto se dio cuenta de que su talento era poco común y le convirtió en su protegido. En este tiempo participó en la sonorización de varias películas, entre ellas dos míticos

musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers: “*Sombrero de copa*” y “*La alegre divorciada*”. Luego pasó al departamento de montaje, donde trabajó en “*Esmeralda la zíngara*” y recibió el encargo más importante de sus primeros años de carrera: un joven director que venía del teatro le pidió que montara su primera película, una producción que no se ajustaba a los patrones del momento. El director era Orson Welles y la película “*Ciudadano Kane*” (1941). Tan satisfecho quedó el cineasta de su montador que también le pidió que se hiciera cargo de su siguiente proyecto, *El cuarto mandamiento* (1942). Sin embargo tuvo que completar el montaje de esta última bajo las ordenes del estudio y sin la presencia de Welles.

En 1944 reemplazó al director de “El regreso de la mujer pantera”, producida por Val Lewton, secuela del gran clásico del cine de terror que un año antes había dirigido Jacques Tourner. Fue el primer título de su carrera como director. De ahí pasó a dirigir otras dos películas para Lewton, “*Mademoiselle Fifi*” (1944) y “*El ladrón de cadáveres*” (1945). En 1949, dirigió uno de los filmes de serie B más importantes de la RKO, el drama sobre el mundo del boxeo “*Nadie puede vencernos*”, con el que ganó el premio de la crítica del Festival de Cine de Cannes. Otro proyecto que Wise convirtió en un clásico fue “*Ultimátum a la Tierra*” (1951).

En general su carrera como director puede ser considerada como más bien discreta, pero muy apreciada. Símbolo del artesano de Hollywood, nunca ha sido considerado como uno de los directores

estrella de la industria y sin embargo ha participado, ya sea como director o montador, en algunas de las películas más importantes de esta industria. Cultivó con éxito una gran variedad de géneros: la ciencia ficción en *“Ultimátum a la Tierra”* (1951), el drama con *“La torre de los ambiciosos”* (1954), *“Marcado por el odio”* (1956) o *“¡Quiero vivir!”* (1958) y el musical, que le ofreció sus mayores éxitos. Primero con la adaptación de *“West Side Story”* (1961), que realizó a dos manos junto con el coreógrafo Jerome Robbins. Con esta película ganó dos Oscar (mejor director y mejor película, ya que era también su productor) y los volvió a ganar cuatro años después con otro musical, *“Sonrisas y lágrimas”* (1965), una cinta que sigue figurando entre las diez más taquilleras de la historia. Tras estos dos éxitos fenomenales Wise realizó varios largometrajes que también contaron con el favor del público: *“El Yang-Tsé en llamas”* (1966) o *“La estrella”* (1971). *“La amenaza de Andrómeda”* (1970) fue una vuelta al género de ciencia ficción; en ella recurrió a técnicas de montaje atrevidas, ángulos de cámara poco comunes y efectos de pantalla dividida que requerían de la experiencia adquirida en su juventud. Con *“Hindenburg”* (1975) y *“Star Trek, la conquista del espacio”* (1979), la primera entrega de la saga galáctica, Wise regresó al terreno de las superproducciones.

Respecto a su estilo, sus influencias y su papel en la historia del cine, Ricardo Aldarondo (en: *“Robert Wise”*. Ed. Festival Internacional de Cine de San Sebastián / Filmoteca española, 2005) ha señalado lo siguiente: muchas veces se ha dado por

hecho que Robert Wise es simplemente un director de estilo anodino, incapaz de afrontar su obra con una intención concreta, pero que tuvo suerte para llegar a conquistar a la industria y el público, pero sin un sello propio. Pero un repaso sin prejuicios al conjunto de sus películas revelan algo muy distinto. Robert Wise es un hombre hecho a sí mismo, que logró entrar como técnico en Hollywood y fue ascendiendo hasta el oficio de director. Y siempre ha mantenido ese concepto de profesional que debe hacer su trabajo de la mejor manera posible, del modo más eficaz y honesto, y no como el artista que pretende romper reglas y hacer visible su firma. Él lo admite claramente, sus intenciones son sencillas. “Siempre he querido contar historias interesantes, que absorban al público, que le lleguen adentro. Dar una visión del hombre y su mundo, incluso en los musicales. Que las películas tengan algo que decir”. Cuando abarca temas generales, o de contenido social, focaliza el interés en una experiencia humana concreta, aunque se trate de advertir a toda la humanidad de los peligros de un mundo cada vez más inhumano (la mujer y el niño de *The Day the Earth Stood Still*), del doloroso mundo pugilístico (la experiencia de un boxeador en declive en *The Set-Up*) o la pena de muerte (concentrándose en la tortura psicológica a una mujer que va a ser ejecutada en *I Want to Live!*) o del conflicto de una China enfrentada a la presencia estadounidense representado en un personaje, el de Steve McQueen, que trata de resolver injusticias de todos los colores.

Pero sus películas no suelen tener un

mensaje final explícito, no son una ilustración para demostrar una máxima, ni siquiera cuando denuncia (con prontitud, en 1958) la pena de muerte en *I Want to Live!* -sólo es literal el enunciado final de *The Day the Earth Stood Still*-; aunque normalmente queda en evidencia, si no el triunfo del protagonista, sí la recompensa de quien ha luchado por aquello en lo que creía, aunque tenga que pagarlo con la muerte, como el capitán de *Run Silent, Run Deep*. La oposición al racismo es otro de los temas que aparece con frecuencia en Wise, y con bastante prontitud para el cine de Hollywood, solapado en géneros tan distintos como los de *The Day the Earth Stood Still*, *Odds Against Tomorrow* o *West Side Story*, y que ayudan a conformar ese talante moderadamente liberal, basado en la defensa de los derechos del hombre, de la libertad de expresión, en la denuncia de la corrupción que entrafía el poder, en el desenmascaramiento de las maldades colectivas que pueden anidar en una pequeña localidad o de los intereses de los medios de comunicación por encima de los seres humanos que alimentan sus páginas.

Ese sentido de la honestidad que flota en casi toda su filmografía se corresponde con la imagen que siempre ha dado Robert Wise, la de un hombre afable, honesto, sencillo, con cara y -hechos- de buen chico. Ese aspecto bondadoso de Wise ha dado una pátina a la imagen que se tiene de su obra que no es exacta. El cine de Wise, aunque de nuevo prevalezca siempre el tópico alegre y cantarín de *The Sound of Music*, no es tan amable, ni suave, ni ino-

fenso. La amargura de los personajes principales de *The Set-Up* o *Two Flags West*, los secos y trágicos finales de *Odds Against Tomorrow*, *The Sand Pebbles* o *West Side Story*, la atmósfera asfixiante de *Blood on the Moon*, la competición de maldades de los protagonistas de *Born To Kill*, el alegato implacable de *I Want to Live!* o el brutal comienzo de *Somebody Up There Likes Me*, con Rocky Graziano de niño siendo golpeado por su padre para que “pierda el miedo” hasta que recibe un cruel puñetazo en la cara, no se pueden calificar de cine blando, aséptico o simplemente bienintencionado.

Los dos referentes más claros en el modo de hacer cine que fue adquiriendo Robert Wise son Orson Welles y Val Lewton, las dos personas para la que trabajó en su época de montador y en su primera etapa de director, y que dejaron en su modo de expresarse una huella que se puede detectar en toda su trayectoria, incluso en la etapa final, en principio alejada de la estética de sus primeras películas. De Val Lewton, para quien Robert Wise realizó sus tres primeras películas, *The Curse of the Cat People*, *Mademoiselle Fifi* y *The Body Snatcher* entre 1944 y 1945, heredó la virtud de la mesura y la máxima bien desarrollada de que es mejor sugerir que mostrar, que Wise aplicó sobre todo en sus primeras películas, producidas por el propio Lewton, o en unos años 50 en los que trabajó a fondo el poder de fascinación y expresividad que puede alcanzar el fuerte contraste entre el blanco y el negro. Los juegos de luces y sombras como amenaza, como reflejo de un conflicto interior o como

elemento de creación de atmósferas sugerentes que se detectan en los films de Jacques Tourneur y Mark Robson que también impulsó el creativo productor Val Lewton, fueron adoptados y aplicados continuamente por Robert Wise, especialmente en sus películas en blanco y negro, pero no sólo en ellas. De ese tratamiento de la luz se deriva también el aliento de cine negro que tienen muchos films de Wise que no pertenecen realmente al género, y en los que se va repitiendo un similar tratamiento de la luz y de la intensidad de los negros, independientemente del director de fotografía que intervenga (de Nicholas Musuraca a Robert de Grasse, Leo Tover, Lee Garmes, Joseph Ruttenberg, Lionel Lindon, Joseph Brun o David Boulton, por citar sólo a los que trabajaron en sus películas más negras). Otros mecanismos de

puesta en escena recurrentes en el cine de Wise, y que van conformando su caligrafía visual quizás académica pero identificable, derivan de su relación con Orson Welles. No en la ruptura narrativa y el atrevimiento conceptual de *Citizen Kane* y *The Magnificent Ambersons* (Wise nunca mostró pretensiones de genialidad), pero sí en los recursos de puesta en escena.

A pesar de estar basadas a menudo en material literario, sus películas no son discursivas ni se narran en los diálogos, sino más bien a través de un montaje dinámico y una afanosa utilización de las herramientas visuales básicas del cine clásico. Descontando unas pocas películas más rutinarias o planas, el cine de Robert Wise siempre es esforzado, cuidado y preciso en su puesta en escena. Wise no deja normal-

PROGRAMA

CICLO: "ROBERT WISE"

ENERO 2006

- **LEÓN:** TEATRO ALBÉITAR (UNIVERSIDAD DE LEÓN) C/ Luis de Sosa, esquina Covadonga
 - **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12 (POLÍGONO "LAS HUERTAS")
 - **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
 - **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6

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

mente que la historia se le vaya de las manos con secuencias prescindibles o derivativas. Sin ser un cineasta tan implacable y expeditivo como Samuel Fuller, es rápido al presentar a los personajes y deja enseguida claros cuáles son los conflictos de la historia haciéndolos avanzar paralelamente, haciendo que las piezas vayan encajando perfectamente a un ritmo que no permite que el interés decaiga. Lo consigue tanto cuando utiliza códigos temporales inusuales, por ejemplo en la narración a tiempo real de *The Set-Up* o en las poco más de 24 horas cargadas de acontecimientos de *Executive Suite*, como cuando



juega con arcos narrativos más amplios como los de *The Sand Pebbles*, *Somebody Up There Likes Me* o la muy hábil, casi atrevida en las abundantes elipsis, *Until They Sail*. El conjunto del film puede ser más o menos poderoso, pero en pocas ocasiones deja Robert Wise que el interés de la narración decaiga, pues trata de hacer interesante la historia al espectador desde el principio y no pierde el tiempo para meterle de lleno en ella.

Largometrajes:

- *Rooftops* (1989)
- *Wisdom* (1986)
- *Star Trek: The Motion Picture* (*Star Trek: la conquista del espacio*, 1979)
- *Audrey Rose* (*Las dos vidas de Audrey Rose*, 1977)
- *The Hindenburg* (*Hindenburg*, 1975)
- *Two People* (*Encuentro en Marrakech*, 1973)
- *The Andromeda Strain* (*La amenaza de Andrómeda*, 1971)
- *Star!* (*La estrella*, 1968)
- *The Sand Pebbles* (*El Yang-Tsé en llamas*, 1966)
- *The Sound of Music* (*Sonrisas y lágrimas*, 1965)
- *The Haunting* (1963)
- *Two for the Seesaw* (*Cualquier día en cualquier esquina*, 1962)
- *West Side Story* (*West Side Story*, 1961)
- *Odds Against Tomorrow* (1959)

- *I Want to Live!* (*¡Quiero vivir!*, 1958)
- *Run Silent Run Deep* (*Torpedo*, 1958)
- *Until They Sail* (*Mujeres culpables*, 1957)
- *This Could Be the Night* (1957)
- *Somebody Up There Likes Me* (*Marcado por el odio*, 1956)
- *Tribute to a Bad Man* (*La ley de la horca*, 1956)
- *Helen of Troy* (*Helena de Troya*, 1956)



- *Executive Suite* (*La torre de los ambiciosos*, 1954)
- *So Big* (*Trigo y esmeralda*, 1953)
- *Destination Gobi* (*Tempestad en Asia*, 1953)
- *The Desert Rats* (*Las ratas del desierto*, 1953)
- *Something for the Birds* (1952)
- *The Captive City* (1952)
- *The Day the Earth Stood Still* (*Ultimátum a la tierra*, 1951)
- *The House on Telegraph Hill* (*La casa de la colina*, 1951)
- *Three Secrets* (*Tres secretos*, 1950)

- Two Flags West (Entre dos juramentos, 1950)
- The Set-Up (1949)
- Blood on the Moon (1948)
- Mystery in Mexico (1948)
- Born to Kill (1947)
- Criminal Court (1946)
- A Game of Death (1945)
- The Body Snatcher (1945)
- Mademoiselle Fifi (1944)
- The Curse of the Cat People (1944)

LA MANSION ENCANTADA (The Haunting)

Reino Unido, 1963. B/N, 112 minutos.

Guión: Nelson Gidding, según la novela de Shirley Jackson

Fotografía: Davis Boulton

Música: Humphrey Searle

Intérpretes: Julie Harris, Claire Bloom, Richard Johnson, Russ Tamblyn

Prohibida en su momento por la censura en España, y estrenada sólo en TV y vídeo, es la primera vez que se exhibe en formato cinematográfico esta fascinante y compleja obra de terror, una estremecedora historia que toma como base los diabólicos efectos que una vieja mansión gótica, con fama de estar poseída por algo sobrenatural, causa a todos aquellos que osan penetrar en ella y sufrir su influencia. La escabrosa leyenda que arrastra la casa



será el escenario ideal para que un antropólogo realice un experimento con un grupo de personas especialmente elegidas por su percepción extrasensorial. Su objetivo es estudiar el comportamiento y sensaciones de un grupo que, paulatinamente, irá descubriendo fenómenos extraños a lo largo de su estancia en el lugar. Una de las integrantes, Eleanor, parece ser la más receptiva a la influencia de la misteriosa casa.

Partidario de un terror más psicológico que físico, Wise prescinde casi de efectos especiales (salvo esa puerta que palpita o late como un corazón...) y golpes de efecto fáciles o gratuitos, y consigue provocar el pánico del público mediante una puesta en escena ejemplar sustentada en la creación de una atmósfera opresiva y paranormal reforzada por los atípicos ángulos de cámara. El trepidante inicio del film, con-

tándonos el pasado de la casa al estilo de un prólogo que nos coloca en situación e informa de los antecedentes, ya nos introduce en terreno inquietante, y constituye uno de los arranques más poderosos y contundentes del cine fantástico todos los tiempos.

León: DOMINGO 15

Palencia: MARTES 17

Ponferrada: LUNES 9

Valladolid: LUNES 16

Zamora: MIÉRCOLES 18

WEST SIDE STORY

(West Side Story)

EEUU, 1961. Color, 151 minutos.

Guión: Arthur Laurents (basado en su obra teatral) y Ernest Lehman

Fotografía: Daniel L. Fapp

Música: Irwin Kostal, Leonard Bernstein, Saul Chaplin, Sid



Ramin y Johnny Green

Intérpretes: Natalie Wood, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris

En un barrio de Nueva York, el West Side, se disputan la hegemonía dos bandas de jóvenes: los sharks, todos ellos procedentes de Puerto Rico, y los jets, de ascendencia anglosajona. Estos últimos están comandados por Riff, una vez que Tony abandonó la pandilla para llevar una vida normal y poder trabajar. Por otra parte, Bernardo, que es el jefe de los puertorriqueños, convive con su hermana, María, recién llegada de la isla. Una noche, en un baile, coinciden los dos grupos y están a punto de provocar una violenta pelea. Pero también coinciden María y Tony, comenzando así una apasionada y trágica historia de amor.

Este maravilloso musical obtuvo 6 Oscar (mejor película y mejor director, actriz, actor y decorado) y revolucionó en su momento la forma de concebir este género cinematográfico, tanto desde el punto de vista del contenido (la historia que cuenta es un drama con tintes sociales y con mensaje), como por la forma de abordarlo, mediante unas coreografías muy atrevidas, que se desarrollan muchas veces en la calle o en escenarios naturales, combinados con el uso de decorados y con ciertos efectos especiales que dotan de una especial dramaturgia, casi teatral, a un conflicto con características muchas veces de un sorprendente realismo.

León: LUNES 16

Palencia: MIÉRCOLES 18

www.cajaespana.es

