



Lightning Over Water (Relámpago sobre agua, Nicholas Ray y Wim Wenders, 1980).

Suscripción a la alerta del programa mensual del cine Doré en:

<http://www.mcu.es/suscripciones/loadAlertForm.do?cache=init&layout=alertasFilmo&area=FILMO>

Ciclos en preparación:

En marzo:

V Semana de cine de Hong Kong

DOCMA: Heddy Honigmann y Mercedes Álvarez

Raúl Ruiz (IV)

Recuerdo de...

FEBRERO 2012

Centenario de Nicholas Ray

El Institut Lumière presenta **INSTITUT LUMIERE**

Raúl Ruiz (III)

Recuerdo de...

Gastrofestival: Cine y gastronomía (y II)

Cine para todos



Gokudō no onna-tachi / The Yakuza Wives (Hideo Goshu, 1986).



Fotocromo de **Mamá cumple 100 años** (Carlos Saura, 1979).

Agradecimientos febrero 2012:

AFFCNC, Bois d'Arcy (Éric Le Roy, Fereidoun Mahboubi, Antoine Langlois); Agata Films, Madrid; BFI / NFTVA, Londres (Fleur Buckley); Cinemateca Portuguesa, Lisboa (Sara Moreira); Cinémathèque de Grenoble, Grenoble (Benoit Letendre); Classic Films, Barcelona; Dionet Alta Definición Digital, S.L., Madrid; Elías Querejeta, Madrid; EYE- Film Instituut Nederland, Amsterdam (Marleen Labijt); Framax, Madrid (Paco Hoyos); Hollywood Classics, Londres (Geraldine Higgins); Institut Français, París (Christine Houard); Institut Lumière, Lyon (Thierry Frémaux, Maëlle Arnaud); Paulo Branco, Lisboa; Park Circus, Glasgow (Nick Varley); Rosebud Films, Madrid (Jos Oliver); Sony Pictures Entertainment, Los Angeles (Christopher Lane, Grover Crisp); Susan Ray, Saugerties, NY; Svenska Filminstitutet, Estocolmo (Jon Wengström); UCLA Film & Televisión Archive, Hollywood (Tod Wiener, Steven Hill); Valeria Sarmiento, París; Vértice Cine, Madrid (Mariola Gutiérrez); Video Mercury, Madrid; Warner Sogefilms, Madrid.

Introducción

Con el objetivo de ofrecer una mayor calidad visual y acústica de las proyecciones, en 2011 hemos mejorado las instalaciones del Cine Doré con la adquisición en la sala 1 de un proyector digital 2 K, un reproductor HDCAM y un proyector de subtítulo más potente. También las hemos hecho más accesibles para los discapacitados auditivos colocando bucles magnéticos en las tres salas y en la taquilla. Esperamos que estas medidas contribuyan a aumentar vuestra comodidad y disfrute de la programación de este mes, que os resumimos a continuación.

En el **Centenario de Nicholas Ray (1911-1979)**, cuyos actos de celebración comenzaron en otoño de 2011 a escala internacional, le rendimos homenaje con una amplia retrospectiva que incluye la presentación el **día 23**, por su viuda **Susan Ray**, del largometraje inconcluso *We Can't Go Home Again* (1971-2010) -reconstruido y restaurado más de treinta años después de su muerte- y del documental *Don't Expect Too Much* (2011), donde Susan explora la evolución creativa del director en sus últimos diez años de vida, durante la gestación de *WCGHA*. Ambas películas, (re)estrenadas mundialmente en la pasada Mostra de Venecia, ponen un broche final a su legado y suponen una actualización del mismo en relación con la exhaustiva retrospectiva 'Nicholas Ray y su tiempo' que le dedicamos en febrero-abril de 1986 y que estuvo acompañada de la publicación de la monografía homónima coordinada por Víctor Erice y Jos Oliver. Asimismo, en el marco de la retrospectiva, la **UNED** organiza el día 9 una **mesa redonda sobre Johnny Guitar** en la que participan los profesores José Luis Muñoz de Baena y Jordi Claramonte, y el letrado del Tribunal Supremo Raúl Cancio.

El ciclo **El Institut Lumière presenta** consiste en una carta blanca a **Thierry Frémaux**, Director general de esta cinemateca lionesa (fundada en 1982 por Bernard Chardère y Bertrand Tavernier con el objetivo de preservar y difundir el patrimonio cinematográfico en su conjunto y, más particularmente, el de los hermanos Lumière) y Delegado General del Festival de Cannes. Frémaux ha seleccionado dos joyas del cine mudo francés que presenta el **día 22**: el montaje de los **filmes pioneros de los hermanos Lumière** -comentados durante la proyección- y el largometraje ***Dans la nuit* (1929)**, de **Charles Vanel**, acompañado al piano por Mariano Marín; y dos títulos de **cine yakuza**, *Battle Without Honor and Humanity* y *The Yakuza Wives*, que se muestran los **días 28 y 29**, respectivamente, y que fueron programados en la última edición del Festival Lumière -otra de las iniciativas culturales del Institut Lumière.

Continúan este mes la retrospectiva de **Raúl Ruiz**, con ocho nuevos títulos, y el ciclo **Recuerdo de...**, con homenajes a **Amparo Muñoz, Angelino Fons, Florinda Chico, Farley Granger, Jane Russell y Peter Falk**, fallecidos en 2011, a través de algunos de sus trabajos cinematográficos más representativos. Completan la programación los segundos pases del **Gastrofestival**.

Centenario de Nicholas Ray

(Galesville, Wisconsin, EE UU, 07/08/1911 - Nueva York, EE UU, 16/06/1979)

Durante un poco más de un decenio, entre 1947 y 1960 para ser exactos, Nicholas Ray brilló. Pudo haber iluminado el cine americano como un faro, y animar a otros cineastas a renovarse dentro de los temas y los paisajes tradicionales americanos y tratar de hacer un cine de autor "a la europea", no encubierto y disimulado, pero allí bien poco caso le hicieron; como rara vez tuvo éxito suficiente para asegurarse un cierto grado de continuidad e independencia, tuvo que librar constantes batallas con los productores y con guionistas-productores, y lógicamente se quemó en el intento. Tal vez, se dice, fue una cuestión de carácter y de orgullo, aunque su cine, al menos en apariencia, no tenía nada de revolucionario -sí de rebelde, de inconformista, de innovador- ni delataba ambiciones desmesuradas y suicidas como el de Erich von Stroheim. Tampoco había gozado nunca, como Orson Welles, de una libertad creativa excepcional que hubiera que cortar de raíz para no sentar un precedente: antes al contrario, estuvo varios años contratado precisamente en la RKO, y se llevó bien con el excéntrico Howard Hughes, que estaba adquiriendo la compañía cuando él dirigió su primera obra cinematográfica, lo que le convirtió en frecuente reparador no acreditado de escenas o películas que el gran jefe consideraba fallidas, pero le puso a cubierto de las acusaciones de la HUAC del senador Joseph McCarthy, de cuya persecución e interrogatorio, con sus muy "sospechosos" antecedentes, difícilmente se hubiera librado el antiguo "compañero de viaje" de Elia Kazan y Joseph Losey. Tras algunas escapadas a tierras más propicias (*Bitter Victory*), su huida final -a comienzos de los 60, justo cuando el cine americano empezaba a resquebrajarse- a Europa, en la que había puesto grandes esperanzas ilusas (sus entrevistas de *Film Ideal* dan buena y amarga prueba de ello), se reveló catastrófica. Sin duda, no tenía una visión tan certera sin la cámara como con ella, pues fue a caer en manos de Samuel Bronston y sus cómplices en España, lo que equivalió en su caso a escapar de la sartén al fuego: además de abrasarse y desgastarse, y resquebrajar del todo su ya maltrecha salud física, quemó sus naves y no hubo ya retorno posible a casa para el hombre cuya última tentativa, inacabada cuando murió en 1979 y todavía indisponible en forma mínimamente visible y próxima a sus últimos deseos, se llamó -parafraseando la gran novela de Thomas Wolfe, no casualmente el escritor con el que, a mi entender, más tenía que ver- *We Can't Go Home Again* y que en todas partes pudo decir "I'm a stranger here myself" (Yo también soy forastero), frase de *Johnny Guitar* (Sterling Hayden) en la célebre película homónima que pudo servirle de lema existencial y que David Helfern empleó como título de su emocionante documental sobre Ray de 1975.

Es difícil imaginar a un Nick Ray de 75 u 85 años (murió a los 67), rodando obras de serena sabiduría, aparentemente relajadas y llenas de seguridad -quizá también de desencanto y hasta de amargura, al menos de decepción o escepticismo-, como las últimas de Ford, Hawks, Chaplin, Walsh, Dwan o Hitchcock. De nuevo, no iba con su carácter, menos aún con su leyenda de hombre siempre inmaduro e inestable (sobre la que habría mucho que discutir, creo yo: basta seguir la pista de sus parejas enamoradas a lo largo de ese camino múltiple y discontinuo que va de *Johnny Guitar* a *Run For Cover*, ambas de 1954, de *Rebel Without a Cause*, 1955, a *Party Girl*, 1958, de *Wind Across the Everglades*, también 1958, a *The Savage Innocents*, 1960, aunque quizá tenga más relación con la edad de los respectivos protagonistas que con la del propio Ray).

Para empezar, su carrera se inicia veinte años tras la llegada del sonido, quizá con un cierto retraso (a lo mejor hubiera tenido más suerte si hubiera llegado a Hollywood en 1940), a una edad algo tardía (36 años, frente a los 23 de Ford o los 26 de Welles), y desde el primer film -por cómo era éste, no por nada que supiéramos de él- parecía destinada a ser breve, como lo fueron las de Murnau (por un accidente) o Jean Vigo (por su frágil salud).

No hay nada tan reveladoramente deprimente de la situación anómala de Ray en el Hollywood de la gran época -que son los años 50- como contemplar los "extras" que acompañan la edición en DVD de *Rebel Without a Cause*, sin duda su película más universalmente conocida (sobre todo en Estados Unidos), mucho me temo que principalmente por ser una de las tres protagonizadas por el mítico James Dean, y que, por una vez, son muy interesantes: en los documentos contemporáneos apenas se menciona al director -y eso que era su momento de gloria-, todo gira en torno a los actores (no sólo Dean, también Natalie Wood, Sal Mineo, Dennis Hopper), el guionista Stewart Stern y el adaptador Irving Shulman (omitiendo la participación de Ray, también autor del argumento, y acreditado como tal) y el productor David Weisbart; el director, apenas entrevistado y no entrevistado, se diría un mero empleado anónimo, un técnico, un mecánico, un artesano pagado para "poner en imágenes" una historia ajena. Curioso cuando era suya la idea y suyo el proyecto, él eligió a los actores y hasta aparecía en pantalla muy brevemente, cerrando la película (aunque ese allí, en 1955, no lo sabía nadie). También nos revelan estos "extras" algo impensable, casi inconcebible, y no muy sabido, no menos revelador del talento subvalorado de su director. La película iba a ser "realista", lo que aún significaba convencionalmente, allá por 1955, en blanco y negro y formato *standard*. Sólo ya iniciado el rodaje, por increíble que parezca, la productora decidió aumentar el presupuesto y hacerla en color y en Scope. Y Ray fue capaz de imaginar y "rediseñar" sobre la marcha la película entera con esas nuevas características visuales, que en el caso del Scope empleaba por primera vez, absolutamente decisivas y que explican en gran parte el lirismo de *Rebel* y su impacto duradero en múltiples generaciones de cinéfilos y cineastas (aunque entre los americanos apenas entreveo su sombra en *Permanent Vacation*, la primera de su alumno Jim Jarmusch, y *Two-Lane Blacktop* de Monte Hellman), aun cuando su contenido sociológico haya podido quedarse desfasado.

Tenemos, pues, un cineasta extremadamente personal -descontando algún que otro encargo absurdo, como *Flying Leathernecks*, personajes, situaciones e historias siempre tienen elementos en común, y parecían afectarle o al menos interesarle, se diría que *nos* hablaba de ellos *en primera persona*-, con un talento visual excepcionalmente original -poco se parecen sus películas a otras americanas de su tiempo, incluso cuando eran piezas "genéricas"; ni siquiera a las de cineastas de procedencia política, radiofónica y teatral asimilable, como Joseph Losey, Orson Welles o Elia Kazan- y una singular capacidad para la improvisación, rasgos todos ellos que le permitieron a menudo planear sobre accidentes, mutilaciones, problemas de rodaje, interferencias de la producción o pérdida del control del montaje final. Precisamente porque era más un pintor que un narrador, y sabía avanzar a golpe de digresiones, a base de fragmentos, construyendo con astillas una hoguera, Ray podía filmar con fiebre y en pésimas condiciones, sin acabar el rodaje incluso, sin poder montar, y sus películas seguían siendo reconocibles como inconfundiblemente suyas, con una *unidad emocional* que probablemente influyera de modo decisivo en toda la primera etapa de Godard (1959-1966). Porque, al igual que en América sigue siendo todavía hoy subestimado y, en el fondo, muy poco conocido, en Francia -y después en otros países europeos- se convirtió desde los años 50 en uno de los ídolos de los críticos (a menudo futuros directores) de la nueva tendencia representada por *Cahiers du Cinéma*, revista de la que fue uno de los más decisivos y meritorios descubrimientos, así como uno de los principales "caballos de batalla" en sus polémicas con otras publicaciones.

A quien la asombrosa imaginación visual de Nicholas Ray le resulta evidente -no en vano "entra por los ojos" y hasta puede deslumbrar- tiene por fuerza que costarle un inmenso esfuerzo tratar de explicarla a quienes no la vean. Se corre el riesgo, además, si se insiste excesivamente en este aspecto, de dar argumentos a los que, desde los 50, lo tildaban de "esteticista" y como mucho admitían que tenía "un cierto estilo", negándole a éste cualquier significado, cualquier lógica, y reprochándole las anomalías, irregularidades y desequilibrios que contenían sus películas, mucho más "románticas" que "clásicas", y por tanto "defectuosas" o "deficientes" y mal acabadas si se comparaban con las grandes obras de madurez del clasicismo o de su versión industrial y aguada, el academicismo, ya que la crítica académica no distingue entre ambas cosas, que erige en un modelo único. Sin embargo, como bien demostró Godard (véanse, por ejemplo, sus críticas de *The True Story of Jesse James* y *Bitter Victory*), se trataba de un director singularmente capacitado para sugerir plásticamente, a la vez, las emociones de los personajes en escenas dramáticas muy concretas e

ideas o conceptos abstractos, que permitirían, pasados los años desde su realización, que sus películas siguieran siendo elocuentes y conmovedoras más allá de la contingencia de sus argumentos o temas y del momento histórico que certeramente representaban o recreaban.

No es, además, meramente una cuestión de composiciones y encuadres, de iluminación y color -aunque lógicamente, todo ayuda- lo que hace un film de Ray supremamente emocionante, sino una especie de autenticidad esencial estilizada que obtenía por tres vías coherentemente orgánicas y simultáneas, presentes, siquiera en estado fragmentario o embrionario, pero con la fuerza definitiva de un esbozo que se ha quedado en eso, sin necesidad de más, porque basta con eso, en casi todas las escenas, tomadas una por una, y en casi todas sus películas, vistas en su conjunto.

La primera de estas tres vías es su concepción -explícitamente formulada, y curiosamente coincidente con la del primer Rossellini, más o menos contemporáneo (1945-61)- de la cámara como un instrumento óptico de precisión, especialmente adecuado para descubrir desde el exterior lo que sucede dentro de los personajes; una especie de microscopio que aumenta los rostros y permite escrutarlos y detectar en ellos los menores gestos, temblores, miradas y agitaciones. Lo que, de rebote, define a los intérpretes como esenciales, la base real -más que el guión y los diálogos- de la creación de los personajes. Y exige, claro está, su integración en un decorado, un escenario o un paisaje, tarea en la que su formación arquitectónica permitía a Ray ser singularmente hábil y original. Basta pensar en *Rebel Without a Cause* o *Johnny Guitar*, y tratar de imaginar la "planta" de los principales decorados, o fijarse en la relevancia de lugares como la casa que "invaden" Jim, Judy y Plato o el Planetarium en la primera.

La segunda, quizá la más misteriosa y menos "visible" e imitable, aunque extremadamente ligada a la anterior, es lo que llamaría la "respiración" de sus películas, para eludir la ambigüedad de lo que se suele denominar "ritmo", que hoy tiende a confundirse con la velocidad artificialmente impuesta desde fuera por la fragmentación innecesaria del espacio (a veces combinando tomas desde ángulos muy diversos, con varias cámaras), acelerada y multiplicada en el proceso de montaje. La respiración puede ser agitada o sosegada, pero es, en todo caso, natural y espontánea, a lo sumo consecuencia de las emociones o tensiones de cada momento en cada uno de los personajes, y por ello reveladora. Y no depende del montaje, sino, sobre todo, de la filmación, del paso de un plano a otro, de las elipsis entre secuencias. En ella cuentan, sobre todo, las pausas, los silencios, las miradas y los "arranques", los pasos. En última instancia, pues, se basa -de nuevo- en la dirección de actores, pero no sólo en ella, sino también en la forma de concebir la escena, imaginando desplazamientos o inmovilidades en el decorado -una suerte de coreografía secreta, que nada tiene que ver con la estética o el espectáculo, y mucho con la observación y la veracidad-, y eligiendo en cada instante la forma más exacta y menos llamativa de desglosarla en imágenes. Una contemplación atenta y repetida de las películas de Ray explica mejor que ninguna palabra lo que torpemente trato de explicar, algo que sólo algunos cineastas (como el primer Godard, en ocasiones Truffaut, Pialat, Eustache o Víctor Erice en *El Sur*) han logrado emular en ciertas escenas, sin la menor similitud estética. Por supuesto, no es Nicholas Ray el único cineasta cuyas películas "respiran", pero sus películas tienen un "aliento" muy especial, distinto del de McCarey, el de Ford, el de Borzage, el de Preminger, el de Renoir, el de Rossellini, el de Griffith, el de Shimizu, el de Naruse o el de Mizoguchi.

La tercera consiste en la proximidad, que no es necesariamente física ni espacial: no abundan desmedida o desproporcionadamente los primeros planos, y menos aún a partir de mediados de los 50, cuando Ray rueda buena parte de sus películas en CinemaScope, formato que aprovecha para captar el entorno. Me refiero más bien a una suerte de intimidad con los personajes y de compromiso con ellos por parte del director. Nunca le son indiferentes ni ajenos; le importan, le preocupan, le inquietan, los quiere, los comprende hasta cuando los encuentra negativos, suicidas, enloquecidos o excesivamente débiles. No los disculpa pero tampoco los condena ni cae nunca en el determinismo social o psicológico, ni en el maniqueísmo de la "normalidad" tan frecuente en muchos géneros. Cuando dos personajes de parecido peso se enfrentan no omite los datos que pueden favorecer o dañar a cualquiera de ellos. Revisense *They Live By Night*, *In A Lonely Place*, *On Dangerous Ground*, *The Lusty Men*, *High Green Wall*, *Johnny Guitar*, *Run For Cover*, *Rebel Without A Cause*, *Bigger Than Life*, *Bitter Victory*, *Wind Across the Everglades*, *Party Girl*, *The Savage Innocents*. Incluso las muy infravaloradas *Born To Be Bad*, *Hot Blood* y *The True Story of Jesse James*.

Por eso puede resultar al final que no es tanto la belleza plástica ni la inventiva formal lo que más importa, ni la mitología ni el lirismo dolorido de sus historias de amor lo que más cuenta. Quizá extrañe que, considerando a Ray como uno de los maestros del Scope y del uso del color, la película que se prefiera, en última instancia, entre las suyas no sea en Scope (como *Bitter Victory*, *Party Girl* o *The Savage Innocents*) ni en color (como *Party* y *Savage* o *Johnny Guitar*, *Run For Cover* y *Wind Across the Everglades*), sino una de las varias que rodó en blanco y negro (conviene no olvidar *On Dangerous Ground*, *In A Lonely Place* o *The Lusty Men*), y precisamente la primera que hizo (en 1947, aunque no se estrenase hasta fines de 1949, después de las tres siguientes), *They Live By Night*, sin duda la más asombrosa y madura "opera prima" (mucho más que *Citizen Kane*, *The Night of the Hunter*, *Les Quatre Cents Coups* o *À bout de souffle*) que se ha hecho nunca. No cubrió su coste, tuvo pérdidas, como las tuvieron después varias de sus mejores películas. Comercialmente, no era un comienzo de carrera muy prometedor, pero no se desanimó ni dejó de

correr riesgos y de intentar unir poesía y verdad, violencia y ternura, revelación y misterio, acción y reflexión. Aunque sean relámpagos aislados, aunque sólo queden restos, en el peor de los casos, siempre hubo algo emocionante en una película de Nicholas Ray. Y todas juntas -pues son pocas las prescindibles- dibujan un retrato muy aproximado de un hombre combustible.

Miguel Marías, *Nicholas Ray, la antorcha*. Texto publicado en *Nicholas Ray: Nunca volveremos a casa*, revista *Shangrila. Derivas y ficciones aparte* nº 14-15, diciembre, 2011, Santander.

Marco Müller, director del Festival de Venecia: "La sofisticación y el poder emotivo de las imágenes múltiples de Ray no han sido todavía igualadas, ni siquiera ahora cuando la tecnología digital hace inmediatamente accesible esta técnica."

Doce años después de las anteriores consideraciones y coincidiendo con el centenario de Nicholas Ray la vieja aspiración de Susan Ray se ha visto cumplida: cuando estas líneas salgan a la luz una versión restaurada de *We Can't Go Home Again* se habrá presentado en el Festival de Venecia (junto con el documental *Don't Expect Too Much* realizado por Susan Ray sobre los avatares creativos de la propia película). No se trata de una copia completada de aquel montaje inacabado de 1976 que Eisenschitz llamaba la versión del director, como Susan pretendía en principio, porque con el paso del tiempo se ha dado cuenta de que los apuntes y recuerdos que conservaba de su participación en *WCGHA* no eran suficientes para intentar recrear la obra tal como la había concebido su autor y finalmente ha decidido, con buen criterio, que nadie podía acabar una película de Nicholas Ray. Sin embargo, la reconstrucción técnica efectuada ahora de la versión de 1973 es lo suficientemente sólida para que el proyecto pueda considerarse realizado y permite que *WCGHA* llegue al público en condiciones aceptables.

Uno de los objetivos primordiales de Ray al preparar apresuradamente la copia de Cannes con los materiales sobre los que estaba trabajando y una improvisada banda sonora era el de presentar una obra en marcha en el marco adecuado para atraer la atención de posibles productores o patrocinadores dispuestos a posibilitar su finalización. Cuando al año siguiente se proyectó de nuevo *WCGHA* en San Sebastián dentro de la retrospectiva dedicada por el Festival a su presidente del Jurado, el propósito reiteradamente manifestado en vano por Ray seguía siendo el mismo. Sus precarias condiciones personales tampoco le facilitarían la tarea en el futuro. No obstante, Ray siguió trabajando en la película, dejando no sólo el montaje inacabado de 1976 (que estará próximamente disponible en dvd junto con la versión restaurada) sino también los elementos para una banda sonora definitiva, que incluye una narración grabada con su propia voz.

A la muerte de Ray en 1979, quedaron más de 40 horas de materiales dispersos y en su mayoría sin identificar en torno a *WCGHA*. Los infructuosos esfuerzos de Susan Ray para finalizar la película durante casi tres décadas culminaron en cierto modo con la creación en 2008 de la Nicholas Ray Foundation, con el objetivo prioritario de poner *WCGHA* al alcance del público en el año del centenario. Desde entonces, la Fundación ha canalizado la obtención de ayudas económicas (como la del propio Festival de Venecia) y ha coordinado el enorme trabajo de reconstrucción de la película. El Eye Film Instituut Nederland, de Amsterdam, y el Academy of Motion Pictures Film Archive, de Los Angeles, han digitalizado y ordenado todos los materiales disponibles y, con la colaboración del montador Walter Murch, se ha hecho la reconstrucción técnica de la película, recuperando la calidad original de las imágenes y el sonido e incorporando la narración de Ray.

Con la presentación en Venecia de esta versión de *WCGHA* se cumple, pues, el objetivo que se había propuesto Ray en Cannes y se salda una vieja cuenta pendiente con un inmenso período de la historia del cine. La obstinación (la locura si se quiere) con la que Ray trabajaba en *WCGHA* la convertía en un puente entre dos épocas, entre dos mundos. Desde su misma concepción, *WCGHA* procedía del pasado, un pasado mucho más profundo que su ya remota fecha de realización, para proyectarse hacia el futuro. Era la última película creada desde la tradición humanista del cine clásico y la primera abierta a un nuevo estilo con el que Ray pretendía acabar con el marco convencional de este mismo cine clásico. *WCGHA* se sitúa por ello en un lugar especial y único en la historia (...).

Jos Oliver, *Coda final. WCGHA*, Julio-agosto 2011. Texto publicado en *Nicholas Ray: Nunca volveremos a casa*, revista *Shangrila. Derivas y ficciones aparte* nº 14-15, diciembre, 2011, Santander.

Recuerdo de...

Amparo Muñoz (Vélez, Málaga, 20 de junio de 1954 - Málaga, 27 de febrero de 2011). Su reinado como Miss España en 1973 y, al año siguiente, como Miss Universo -título al que renunció seis meses después-, le abrieron las puertas del cine tardofranquista y de la Transición, donde su belleza inspiró escenas de una sensualidad fantasmática. Tras su breve aparición en *Vida conyugal sana* y un papel de mayor enjundia en *Tocata y fuga de Lolita*, encuadrados en la 'tercera vía' de José Luis Dibildos, actuó en películas dirigidas por Vicente Aranda (*Clara es el precio*) y Eloy de la Iglesia (*La otra alcoba*, *La mujer del ministro*), entre otros, así como en producciones de Elías Querejeta (*Mamá cumple cien años* de Carlos Saura y *Dedicatoria* de Jaime Chávarri). A finales de los ochenta, después

de actuaciones relevantes a lo largo de la década en películas como *Habla-mos esta noche* de Pilar Miró y *Lulú de noche* de Emilio Martínez-Lázaro, interrumpe su carrera, retornando fugazmente a la gran pantalla en 1996 con *Licántropo: el asesino de la luna llena*, de Francisco Rodríguez Gordillo, y *Familia*, de Fernando León de Aranoa. Su azarosa vida privada, en ocasiones desaprensivamente aireada o falseada, ha sido recogida en sus memorias, *La vida es el precio*, publicadas en 2005.

Angelino Fons (Madrid, 6 de marzo de 1936 - Madrid, 7 de junio de 2011). Prometedor director surgido de las filas del Nuevo Cine Español cuya trayectoria ha estado fuertemente vinculada a la escritura y a la literatura. Así lo demuestran, además de sus publicaciones de poesía y su actividad como crítico cinematográfico en la revista *Nuestro cine*, su colaboración en guiones para Francisco Regueiro -*Amador* (1965)- y Carlos Saura -*La caza* (1965), *Peppermint Frappé* (1967) y *Stress es tres, tres* (1968)- y, sobre todo, sus propias adaptaciones cinematográficas de relatos de Luis Goytisolo -su práctica de fin de carrera en la Escuela Oficial de Cinematografía: *A este lado del muro* (1963)-, de Pío Baroja -su primer largometraje, *La busca* (1966)-, de Benito Pérez Galdós -*Fortunata y Jacinta* (1969) y *Marianela* (1972)- y de Carmen Martín Gaité -*Emilia, parada y fonda* (1976). Su carrera no estuvo, sin embargo, exenta de sinsabores con encargos de los que no quedó satisfecho -*Cantando a la vida* (1968) con Massiel- películas comerciales coyunturales y/o de escasa difusión comercial -como *La casa*, insólita incursión en la ciencia-ficción. Realizó su última película en 1983 y en esa década trabajó en la televisión pública.

Farley Granger (San José, California, 1 de julio de 1925 - Nueva York, 27 de marzo de 2011). "El actor americano Farley Granger ha actuado en algunas de las películas más hermosas de finales de los años 40 y comienzos de los 50. Alfred Hitchcock, al dirigirle, supo sacar provecho de su atractivo ambiguo en *La soga* (1948) y en *Extraños en un tren* (1951), pero es quizá Nicholas Ray quien le ofreció su papel más memorable: el del joven gangster Bowie huyendo con su bien amada Keechie en *Los amantes de la noche* (1949). Farley Granger compartió también cartel con Alida Valli en *Senso* (1954) de Luchino Visconti y rodó bajo la dirección de Anthony Mann (*Side Street*, 1950), Vincente Minnelli (*Tres amores*, película de 'sketches' de 1953) y Richard Fleischer (*La muchacha del trapecio rojo*, 1955). Tras un largo paréntesis televisivo, volvió a la gran pantalla en los años 1970 pasando por Italia, apareciendo en películas como *El serpiente* (1973) de Henri Verneuil. (...)» (*Cahiers du cinéma* N° 667, mayo de 2011, pág. 77)

Florinda Chico (Don Benito, Badajoz, 24 de junio de 1926 - Madrid, 19 de febrero de 2011). Tras unos comienzos en la revista y el teatro, la serie televisiva *La casa de los Martínez* (1966) la consolidó como actriz de reparto en el cine comercial de la época (de Pedro Lazaga, Mariano Ozores, etc.), adscribiéndola a un registro cómico y encasillándola a menudo en el papel de criada (en tándem con Rafaela Aparicio). Las recreaciones de dicho estereotipo en películas de tono grave como *Cria cuervos* (1975) de Saura o *La casa de Bernarda Alba* (1987) de Mario Camus se han convertido en sus actuaciones más alabadas. En los noventa la pudimos ver, sobre todo, en televisión y, en 1997, su trayectoria fue reconocida con la medalla de oro al mérito del trabajo concedida por el Consejo de Ministros y con el Premio Ercilla a toda una vida en el teatro.

Jane Russell (Bemidji, Minnesota, EE UU, 21 de junio de 1921 - Santa María, California, EE UU, 28 de febrero de 2011). "En cuanto la vió, el millonario Howard Hughes decidió confiar a Jane Russell un papel en *The Outlaw*, realizada en 1943 (en parte por Howard Hawks, cuyo nombre no aparece en los títulos de crédito) y prohibida illico en razón de los planos insistentes del pecho generoso de su actriz hasta entonces desconocida. Hija de un militar y de una actriz de una compañía ambulante, Jane Russell acumuló a continuación papeles protagonistas, principalmente para la RKO, comprada por Hughes en 1948. Rodó con directores tan importantes como Josef von Sternberg (*Una aventurera en Macao*, 1952, con Robert Mitchum, quien se declaraba 'su equivalente masculino para la RKO'), Allan Dwan (*Montana Belle*, 1952), Nicholas Ray (*Sangre caliente*, 1956), Raoul Walsh (*Los implacables*, 1955; *The Revolt of Mamie Stover*, 1956) o Howard Hawks, quien le hizo formar un famoso dúo con Marilyn Monroe en *Los caballeros las prefieren rubias* (1953). Después de su gloriosa carrera en la gran pantalla y, más concretamente, en los años 60, esta militante republicana convencida (...) y con lengua viperina probada (...) tuvo que contentarse con algunas apariciones, sobre todo en la televisión. (...)» (*Cahiers du cinéma* N° 666, abril 2011, p. 63)

Peter Falk (Nueva York, EE UU, 16 de septiembre de 1927 - Los Ángeles, EE UU, 23 de junio de 2011). "Conocido mundialmente por ser el legendario inspector Colombo en la serie televisiva del mismo nombre, fue también un efectivo actor de cine, tocando diversos géneros. A los tres años perdió un ojo, lo que le otorgó un aspecto singular al que se unió una característica voz ronca y una corta estatura. Pese a ello, poseía una personalidad bastante acusada, no pasando inadvertida en ninguna de sus apariciones. Trabajaba para la Administración, pero dejó todo para dedicarse a su vocación interpretativa. Aparece así en teatro, cine y televisión, y en poco tiempo ya tiene dos nominaciones al Oscar -como el simpático compañero de Glenn Ford en *Un gangster para un milagro* y por *El sindicato del crimen*- y un premio Emmy por *The Price of Tomatoes*. Brillará en la comedia, con títulos como *La carrera del siglo* o *El mundo está loco, loco, loco*, y en 1968 consigue una inmensa popularidad como *Colombo* -que también le otorgaría otro Emmy-. La serie estará en antena hasta 1978, reiniciándose de nuevo en 1988. Entretanto, se convertirá en un actor fetiche para el cineasta independiente John Cassavetes, con el que rodará varios títulos como *Husbands* o *Una mujer bajo la influencia*. El resto de su carrera se desarrollará primordialmente en televisión, interviniendo también en algún telefilm especial de nuevo como *Colombo*." (Guillermo Balmori)