



13

revista de cine

curso 2006 2007





Coordinador:

Carmelo García Sánchez

Autor de programación y textos:

Roberto González Miguel (RGM)

Ángel García Romero (AGR)

Asociación Cultural UNED:

Alberto Caballero García

Saturio Ugarte Martínez

M^a Desirée Moreno Pérez

Emilio Ruiz Ruiz

José Jiménez Sanz

Cristina Granado Bombín

Anselmo García Martín

M^a José Hernando Garicoechea

Eladio Carramiñana García

Colaboradores:

Julián de la Llama del Río

Sala de Proyección:

Palacio de la Audiencia

Centro Cultural Gaya Nuño

Operadores:

José Pérez Hernández

Fernando Serrano Murillo

Roberto Carnicero Revuelto

Amador González Cabrerizo

Maqueta e imprime:

Grafical, S.L. -Soria- D.L.: SO-159/94

PROGRAMACIÓN

CENTRO CULTURAL PALACIO DE LA AUDIENCIA. 22,00 H.

Miércoles 18 octubre 2006

Miércoles 25 octubre 2006

Miércoles 8 noviembre 2006

Miércoles 15 noviembre 2006

Miércoles 29 noviembre 2006

Miércoles 13 diciembre 2006

Miércoles 20 diciembre 2006

Miércoles 10 enero 2007

Miércoles 17 enero 2007

Miércoles 24 enero 2007

Miércoles 31 enero 2007

Miércoles 7 febrero 2007

Miércoles 14 febrero 2007

Miércoles 21 febrero 2007

Miércoles 28 febrero 2007

Miércoles 7 marzo 2007

Miércoles 14 marzo 2007

Miércoles 21 marzo 2007

Miércoles 28 marzo 2007

Miércoles 11 abril 2007

Miércoles 18 abril 2007

Miércoles 25 abril 2007

Miércoles 2 mayo 2007

EL VIENTO

Dir. Eduardo Mignogna

¿POR QUÉ? LAS MUJERES SIEMPRE QUEREMOS MÁS?

Dir. Cécile Tilerman

TRANSAMERICA

Dir. Duncan Tucker

LA DIGNIDAD DE LOS NADIES

Dir. Fernando E. Solanas

UNA HISTORIA DE BROOKLYN

Dir. Noah Baumbach

GENTE DE ROMA

Dir. Ettore Scola

FELIZ NAVIDAD

Dir. Christian Carion

LA GRAN FINAL

Dir. Gerardo Olivares

ARCADIA

Dir. Costa-Gavras

LA ESCURRIDIZA O CÓMO EVITAR EL AMOR

Dir. Abdellatif Kechiche

GRIZZLY MAN

Dir. Werner Herzog

EL MERCADER DE VENECIA

Dir. Michael Radford

EL CASTILLO AMBULANTE

Dir. Hayao Miyazaki

BUENOS DÍAS, NOCHE

Dir. Marco Bellocchio

MANDERLAY

Dir. Lars Von Trier

DE FOSA EN FOSA

Dir. Jam Cvitkovic

PARADISE NOW

Dir. Hany Abu-Assad

AGUA CON SAL

Dir. Pedro Pérez-Rosado

SOPHIE SCHOLL: LOS ÚLTIMOS DÍAS

Dir. Marc Rothemund

LA ISLA DE HIERRO

Dir. Mohammad Rasoulof

CAMINO A GUANTÁNAMO

Dir. Michael Winterbottom y Mat Whitecross

ZONA LIBRE

Dir. Amos Gitay

VERANO EN BERLÍN

Dir. Andreas Dressen

MIRADASDECINE

CENTRO CULTURAL GAYA NUÑO. 20,00 H.

Billy Wilder

Jacques Tati

8 enero 2007

• **Curvas peligrosas**
(Mauvaise Graine, 1933)

15 enero 2007

• **Días sin huella**
(The lost weekend, 1945)

22 enero 2007

• **Sabrina** (1954)

29 enero 2007

• **La tentación vive arriba**
(The seven year itch, 1955)

5 febrero 2007

• **Testigo de cargo**
(Witness for the prosecution, 1958)

12 febrero 2007

• **Con faldas y a lo loco**
(Some like it hot, 1959)

19 febrero 2007

• **El apartamento**
(The apartment, 1960)

26 febrero 2007

• **Irma la Dulce**
(Irma la Douce, 1963)

5 marzo 2007

• **Fedora** (1978)

12 marzo 2007

• **Día de fiesta**
(Jour de fête, 1949)

26 marzo 2006

• **Las vacaciones de M. Hulot** (Les vacances de Monsieur Hulot, 1953)

9 abril 2007

• **Mi tío** (Mon oncle, 1958)

16 abril 2007

• **Playtime** (Play time, 1967)

30 abril 2007

• **Tráfico** (Trafic, 1971)

7 mayo 2007

• **Zafarrancho en el circo**
(Parade, 1974)

14 mayo 2007

• **Cortometrajes** (Escritos y protagonizados por Jacques Tati.)
Soignet ton gauche (1936)
L'école des facteurs (1947)
Cours du soir (1967)

TEMA DEL LARA

Durante el pasado curso, el panorama de la exhibición de cine en Soria ha experimentado una revolución tal, que para encontrar otro hito histórico comparable tendríamos que retroceder hasta... ¡la creación de este Cine Club (je, je)! Por supuesto, me refiero al *tema del Lara*, y no a la memorable melodía compuesta por Maurice Jarre para *Doctor Zhivago*, sino a la puesta en funcionamiento, en noviembre de 2005, de un complejo de ocho salas de cine, ocho, en el centro comercial de Las Camaretas.

De pronto, el espectador soriano, o de paso en Soria, se encuentra con que, en un día determinado, puede elegir entre ocho películas diferentes (nueve contando el Rex), y además, por fin, incluyendo sesiones a las seis de la tarde (para mí siempre ha sido un misterio por qué en Soria, desde hace tantos años, no se hacían sesiones, no necesariamente infantiles, a las cinco o las seis de la tarde).

Los responsables de estas multisalas han tenido un detalle que merece reconocimiento, al recuperar el querido nombre de "Lara". No puedo hablar por ustedes, pero para mí el Cine Lara (el de antes, el de la Avenida de Valladolid, cuya conversión en bingo me dio tanta pena) se relaciona con los recuerdos más entrañables de empezar a amar el cine en la adolescencia: *Tiburón*, *La guerra de las galaxias*, las sesiones infantiles del domingo a las cinco... Resulta bonito haber recuperado al menos el nombre. A cambio, y hablando de tristezas, también hemos perdido algo, pues ahora se nos quedan otros muchos recuerdos de cine enterrados en el Avenida...

Bueno, no es éste el lugar para valorar los pros y los contras de este fenómeno. Se trataba sólo de dejar constancia de que algo ha cambiado en el cine en Soria, de saludar este (re)nacimiento de los Cines Lara, y de celebrar que haya aumentado la oferta, porque eso es bueno para todos los que amamos el cine.

Aunque también nos ha complicado un poco la vida, como les digo una cosa les digo la otra. Unas cuantas películas que, en otras circunstancias, habríamos puesto nosotros, se nos han adelantado a ponerlas ellos... Pero, bueno, nos lo tomaremos como un reto... No vamos a criticar a los Lara precisamente por poner películas buenas. Sigue habiendo cine para todos, y cuanto más se pueda ver en Soria, mejor. (Flash publicitario: en la versión original seguimos teniendo la exclusiva, y no tienen que coger coche para venir al Cine Club).

Por nuestra parte, seguimos con nuestro criterio de escoger *películas buenas, recientes, inéditas en Soria y en versión original*®. De ellas, proponemos veintitrés nuevas para este curso. Como siempre, se trata de lo que nos ha parecido lo mejor, del cine que no se ha podido ver en Soria (que sigue siendo bastante, dicho sea de paso).

Para los ciclos de Miradas de Cine (videoproyecciones en DVD), nos hemos atrevido, por fin, a abordar una figura que siempre nos había parecido difícil de abarcar en una selección necesariamente limitada: Billy Wilder. Les presentamos nueve películas de este genio, incluyendo algunas de sus más famosas comedias, pero también dramas, pues su talento poliédrico abarcaba muchos géneros. El otro ciclo nos presenta a un personal realizador europeo de comedia: Jacques Tati.

Aparte de todo ello, recuerden que tienen una cita, del 16 al 25 de noviembre de 2006, con el 8º Certamen de Cortos Ciudad de Soria-Castilla y León (www.certamencortossoria.org).

Y una importantísima novedad del Cine-Club para este curso es que, después de doce años haciendo la selección de todas las películas y escribiendo de la primera a la última página de esta Revista, por fin ha aparecido un Cireneo dispuesto a llevar parte del peso de la cruz...

Así, a partir de ahora, la tarea de selección de los filmes y escritura de los textos la compartiremos entre este servidor y **Ángel García Romero** (hagan la ola, por favor). Se lo presento brevemente: profesor, gran conocedor y experto en cine, en cine fantástico y en música de cine, abogado al Cine Club desde los primeros tiempos, colaborador del Certamen de Cortos, y colaborador de la revista *Quatermass* (la más seria y documentada que existe en España sobre cine fantástico: los últimos números publicados, sobre fantástico español y británico son, más que revistas, verdaderos libros que no deben faltar en la biblioteca de ningún aficionado). Y lo más importante: es una persona altruista y capaz de trabajar gratis por amor al arte (no abundamos).

Esperamos que disfruten este año de cine, con el mismo entusiasmo que nosotros ponemos en prepararlo. Agradecemos su interés y su asistencia, ese apoyo constante sin el cual todo esto carecería de sentido. Se agradece el trabajo de las personas cuyos nombres pueden leer en la página de al lado, y el apoyo de las instituciones (el Centro Asociado de la UNED en Soria, Caja Duero, y el Departamento de Cultura del Ayuntamiento de Soria). También el cariño que los artistas de Grafical ponen en confeccionar la revista que tienen en sus manos.

Yo quiero dar gracias especiales a mi familia, a Carmen y a Marcos, por el tiempo que les he robado para escribir esta revista (seguro que ella temía que, si se asomaba a la pantalla del ordenador para ver qué estaba haciendo durante tantas horas, sólo iba a encontrar, repetida hasta el infinito, la frase "*No por mucho madrugar amanece más temprano*").

Les recuerdo que, además del contacto humano que se produce en las sesiones, siempre pueden dirigir cartas a esta dirección:

Cine Club de la UNED

Centro Asociado de la UNED - Casa de la Tierra
C/ Teatro, 17
42002-SORIA

O pueden enviar correos electrónicos a suyo afectísimo: robergonzalez@inicia.es

Feliz año de cine.

Roberto González Miguel

EL VIENTO

Argentina-España, 2005

Retratos S.R.L. / Tesela

Director: EDUARDO MIGNOGNA

Guión: EDUARDO MIGNOGNA y
GRACIELA MAGLIE

Fotografía: MARCELO CAMORINO

Música: JUAN PONCE DE LEÓN

Montaje: MARCELA SAENZ

Directora Artística: MARGARITA JUSID

Director de Producción: ENRIQUE PAVÓN PEREYRA

Productores Ejecutivos: JOSÉ ANTONIO FÉLEZ y CLAU-
DIO ETCHEBERRY

Productor Delegado: MARIANO SUEZ

Intérpretes: FEDERICO LUPPI, ANTONELLA
COSTA, PABLO CEDRON, ESTE-
BAN MELONI, MARIANA BRISKY,
RICARDO DÍAZ MOURELLE

Duración: 100 minutos



LA LLEGADA DEL VAQUERO

Frank Osorio (Federico Luppi) es un campe-
sino de la Patagonia que nunca ha salido de su
pueblo. La muerte de su hija le lleva a Buenos
Aires para reencontrarse con su nieta Alina
(Antonella Costa). La joven trabaja de médico en
un hospital público y tiene sus propios proble-
mas y confusiones sentimentales, así que no le
resulta sencilla la súbita y forzosa convivencia
con ese abuelo pueblerino y antiguo, al que hace
tanto que no ve... Sin embargo, la estancia de
Frank hará renacer los afectos, derribará los mu-
ros que mantenían a la chica aislada de una par-
te de su propia vida, y permitirá a Alina encontrar
una nueva perspectiva sobre su lugar en el mun-
do... Además de traerle la noticia de la muerte
de su madre, el abuelo ha traído con él sus re-
cuerdos, y un secreto que ha permanecido ocul-
to durante muchos años...

El director y coguionista Eduardo Mignogna
(*Sol de otoño*, *El faro del sur*, *La fuga*,
Cleopatra) dice, con humor, que ésta es la pelí-
cula que más tiempo le ha llevado hacer... ¡64
años! (*"Toda una vida soñando escribir algo rela-
cionado con la identidad, la culpa, la justicia, el
amor y, por encima de todo, el dolor siempre
preanunciado de la muerte de una madre"*). En
cambio, prosigue, nunca le resultó tan sencillo
escribir un texto, diseñar un proyecto y llevarlo a
cabo (*"Técnicamente hablando, con **El viento** fil-
mé todo cuanto escribí y edité todo cuanto rodé,
sin agregar ni quitar una sola secuencia: así de
sencillo"*). Esa "facilidad" deriva, sin duda, del
poso de esos 64 años que dice Mignogna, del
excelente guión escrito en colaboración con
Graciela Maglie, pero también de dos protago-
nistas sobresalientes. Sobre el gran Federico
Luppi, nada puedo decir que no sepan ustedes
ya... A la actriz Antonella Costa, nacida en Roma
durante el exilio de sus padres y retornada a Ar-
gentina cuando tenía cuatro años, la vimos en el
Cine Club como protagonista de *Garaje Olimpo*
(1999), y también ha aparecido, entre otras, en
La fuga y *Diarios de motocicleta*.

La planicie inmensa de la Patagonia, el vien-
to del título (por el que Alina llegará a confesar su
añoranza) y el propio nombre de "Frank" (en rea-
lidad se llama José), evocan el sabor y el sonido

de un *western*. Frank reaparece en la vida urba-
na, agobiada y atolondrada de Alina como esos
vaqueros solitarios y cansados, Shane o el jinete
pálido, que llegaban como traídos por el viento,
desde un misterioso pasado, para salvar a otros...
Y no es que Alina no necesite salvarse, o al me-
nos centrarse. Tiene un novio, o casi novio, un
joven de buen corazón, Diego (Esteban Meloni),
con quien la relación no termina de despegar.
Tiene un lío con Miguel (Pablo Cedrón), otro
médico del hospital, casado. Tiene una amiga y
confidente, Gaby (Mariana Brisky)...

La película también deja entrar algunos as-
pectos terribles de la realidad contemporánea, a
través de la historia del chico que fue sorprende-
do robando, a quien la policía disparó, y que está
en el hospital (Alina podrá decir que se han co-
metido dos delitos: el robo y los disparos de la
policía). Esta realidad, una policía muchas veces
demasiado expeditiva y algunas incluso corrupta,
contrasta con las creencias, de alguna manera
ingenuas, de Frank (*"Frank es un hombre anti-*

*guo, de campo, que cree que la policía es la jus-
ticia. La policía que ven los muchachos y mucha-
chas actuales no es ésta. La policía castiga sin
juicio y la justicia, a excepción de algunos jueces
que cumplen con su deber, ha estado al servicio
del poder político. Igualmente, yo no justifico los
actos de barbarie de una generación desiluso-
nada"*, reflexiona Mignogna).

La contraposición entre el campo y la ciudad
es un tema que en Soria nos resulta muy familiar
(la posición del que se ha ido del pueblo y pre-
tende olvidar o negar su origen; la relación siem-
pre ambigua con los parientes que se han que-
dado en el campo; las visitas a menudo incómo-
das de esos parientes...). Mignogna dice sobre
esa oposición campo-ciudad: *"Son dos eleccio-
nes de vida diferentes. Ni mejores ni peores. Uno
puede pensar que la vida en el campo es más
sencilla, más ligada a las necesidades prima-
rias y a las cuestiones elementales. Tal vez sea
así. Yo añoro el estado intermedio: las ciudades
aldeanas"*.

Ésta es, en suma, una película hermosa, con-
movedora, humana y profundamente emotiva,
que nos habla del dolor, la pérdida, la búsqueda
de la felicidad, la soledad, la vejez y la culpa. En
palabras de su director, *"es una película sobre la
felicidad y las decisiones que conducen a ella;
ocurre que la felicidad también comprende al
dolor y a la pérdida"*. Dicho queda. (RGM)

Filmografía

EDUARDO MIGNOGNA

Directora y Guionista

Evita, quien quiera oír que oiga (1983)

Horacio Quiroga, entre personas y personajes (1987) TV

Flop (1990)

El peso del olvido (1991) TV

Sol de otoño (1996)

El faro del sur (1998)

Adela (2000)

La fuga (2001)

Ensayo (2003) serie TV

Cleopatra (2003)

El viento (2005)



¿POR QUÉ LAS MUJERES SIEMPRE QUEREMOS MÁS?

Francia, 2005

La Mouche du Coche Films / Les Films de la Greluche

Título Original : **TOUT PER PLAIRE**

Directora: CÉCILE TELERMAN

Guión: CÉCILE TELERMAN y JÉRÔME SOUBEYRAND

Fotografía: MATTHIEU POIROT-DELPECH

Música: ADRIEN BLAISE

Montaje: MARIE CASTRO

Director de Producción: PATRICE ARRAT

Productores: YANN GILBERT y CÉCILE TELERMAN

Intérpretes: MATHILDE SEIGNER, ANNE PARILLAUD, JUDITH GODRÈCHE, PASCAL ELBÉ, THIERRY NEUVIC, PIERRE CASSIGNARD, MATHIAS MLEKUZ, BERNARD YERLES, MARC CITTI, CHRISTIAN HECQ, PASCAL ELISO, MARINA TOMÉ

Duración: 105 minutos

Idioma: Francés (VOSE)



¿TODO POR COMPLACER?

Las protagonistas son tres mujeres, amigas desde la infancia. Las tres se encuentran al principio de la película, significativamente, en una tienda de ropa cara, en la que una de ellas, Juliette, despotrica contra la exigencia de la moda de que la mujer tenga que adaptarse a la ropa, y no al revés. Juliette (Mathilde Seigner) es abogada. Justo cuando acaba de encontrar una casa estupenda y carísima para irse a vivir con su novio, éste, el infantil Benoît (Pierre Cassignard) decide que ella es *demasiado buena para él...* y la abandona. Además de sus problemas sentimentales, la nerviosa y arisca Juliette tiene (o se crea) serios problemas económicos: no consigue que sus clientes le paguen, pero gasta de manera compulsiva (hasta el espectador se agobia viéndolo), para desesperación del director de su sucursal bancaria, Simon (Pascal Elbé).

Florence (Anne Parillaud) trabaja en una agencia de publicidad, con un jefe pedante y estúpido al que todos apodan "Calígula" (Pascal Eliso). Su marido es un empresario, Julien (Thierry Neuvic), con quien tiene un hijo. Entre ese jefe cretino y explotador, y ese marido tan seguro de sí y tan absorbido por el trabajo, Florence no es consciente de sus valores y cualidades, se menosprecia, le falta confianza en sí misma. Un día, su jefe le da lo que parece su gran oportunidad, al confiarle una cuenta para que la lleve ella sola ("*de la A a la Z, cuando delego, delego completamente*", proclama pretenciosamente "Calígula"). La tercera protagonista, Marie (Judith Godrèche) es médica, trabaja en un hospital. Su marido, Pierre (Mathias Mlekuz), es un pintor cariñoso y encantador, pero que no vende un cuadro ni hace nada en casa... y ella está un poco cansada de llevar todo el peso de la casa, el dinero y los dos hijos.

La directora y guionista Cécile Telerman explica que concibió la idea para la película hace diez años, al darse cuenta de que ella y sus amigas sólo hablaban de sus problemas con los hombres, de lo que no funcionaba y de por qué no funcionaba: "*Me di cuenta de que las mujeres de mi entorno, la clase media*

urbana, estaban muy bajas de autoestima. Todas las que me rodeaban estaban convencidas de no dar la talla. Esperaban algo de los hombres directamente proporcional a sus supuestas carencias". Telerman revela que cada una de sus protagonistas encarna una faceta distinta: Marie está con un hombre al que puede dominar (aunque a la vez se queja de tener que encargarse de todo), Florence representa la sumisión, y Juliette se las arregla para fracasar y así evitar las desilusiones... Evidentemente, estamos más cerca de la serie **Sexo en Nueva York** que del cine de Eric Rohmer (lo digo únicamente a efectos descriptivos), aunque la directora también mencione como influencia a Agnès Jaoui (**Para todos los gustos, Como una imagen**).

Un aspecto inevitablemente polémico es el retrato de los hombres que hace el film, que puede considerarse como poco equilibrado, por decirlo suavemente. De hecho, de todos los personajes masculinos de la película, el único ser humano normal es el banquero... Del resto, no se salva nadie. Pierre, el marido de Marie, no da un palo al agua ni se responsabiliza de nada. A Julien, el marido de Florence, le importa más su trabajo y su coche nuevo que su mujer (para remate, es infiel). Benoît, ex novio de Juliette, es patéticamente inmaduro: sigue preparando su tesis doctoral y una novela sobre su infancia (sic). Del memo apasionado por el jazz que conoce luego ella, o del pretencioso director de cine con quien tiene un lío Marie, mejor no hablar. Y "Calígula", el *killer* empresarial con su lema "*corporate*", es directamente una caricatura... Menudo repaso, amigos. Vean el montaje paralelo en el que, por una parte, Marie se prepara, hace que los niños se levanten, se vistan y desayunen, todo de manera rápida y eficaz, mientras, por otra parte, un torpe y somnoliento Pierre no consigue, en el mismo tiempo, ni levantarse de la cama y lavarse los dientes... Sólo al final (algunos de) estos personajes podrán redimirse un poco, en algún caso cuando ya es tarde... Ya sé que es una comedia y que la exageración o la caricatura son consustanciales al género, y puedo admitir que hay hombres así... como los hay de otras muchas maneras (en la realidad hay de todo, así que la elección es lo que define la postura del artista).

La directora Cécile Telerman nació en Bélgica, aunque lleva quince años afincada en París. Licen-

ciada en Derecho, empezó trabajando en el servicio jurídico de la Sociedad de Autores. Luego trabajó como directora financiera y administrativa de la distribuidora Sagittaire Films, y fundó una productora con una amiga de la infancia. En ese momento (harta de mirar cómo los demás hacían cosas creativas) se lanzó a escribir y dirigir su primera película. Telerman consiguió tres magníficas actrices para compartir equilibradamente el protagonismo del film (la locomotora de la historia era el personaje de Juliette, al ser la que más obstáculos interiores tiene, pero las otras dos no podían ser meras comparsas). La directora vio a Mathilde Seigner (**El domingo si Dios quiere**) en otra película y supo que ella era Juliette ("*Mathilde tiene el valor de ir por delante, de no aceptar los términos medios. Al igual que Juliette, Mathilde no manipula, es generosa y tiene una gran dosis de humor*"). Sobre Anne Parillaud (**Nikita, Tierra prometida**) destaca que "*tiene la duplicidad de ser a la vez muy frágil y no serlo en absoluto. También es un poco introvertida, tiene un fuerte instinto de supervivencia*". Judith Godrèche (**Ridicule, Una casa de locos**) completa este trío de personajes que, a diferencia de los masculinos, está dibujado con una gran riqueza de matices (únicamente me chirría la tópica escena de *camaradería femenina* a cuenta de la canción "*I will survive*"), que se realiza visualmente con la cuidada fotografía de Matthieu Poirot-Delpech. (RGM)



TRANSAMERICA

USA, 2005

Contentfilm International / Belladonna

Título Original: **TRANSAMERICA**

Guión y Dirección: DUNCAN TUCKER

Fotografía: STEPHEN KAZMIERSKI

Música: DAVID MANSFIELD

Montaje: PAM WISE

Diseño de Producción: MARK WHITE

Productores: LINDA MORAN, RENE BASTIAN
y SEBASTIAN DUNCAN

Productor Ejecutivo: WILLIAM H. MACY

Productora Asociada: LUCY COOPER

Intérpretes: FELICITY HUFFMAN, KEVIN
ZIGERS, FIONNULA FLANAGAN,
BURT YOUNG, ELIZABETH
PEÑA, GRAHAM GREENE,
CARRIE PRESTON, VENITA
EVANS, DANNY BURSTEIN

Duración: 103 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Nettwerk 5-037703 047525

🏆 GLOBO DE ORO: Mejor Actriz (Huffman)

🏆 Nominada al OSCAR: Mejor Actriz (Huffman), Mejor
Canción Original

LA VIDA ES UN VIAJE

Bree Osbourne (Felicity Huffman) es una transexual que cursó en su día una ecléctica formación universitaria, pero que ahora vive en un barrio pobre de Los Angeles. Tiene dos trabajos, camarera de un restaurante mexicano y vendedora por teléfono, con los que pretende ahorrar el dinero suficiente para la última operación de *reasignación sexual* que la convertirá definitivamente en mujer... Entonces recibe una llamada de la policía de Nueva York que le hace descubrir, a estas alturas, que tiene un hijo, fruto de una esporádica relación heterosexual (lésbica desde su punto de vista) con una compañera de Universidad, durante su época como hombre, cuando todavía se llamaba Stanley... Y el hijo, adolescente, está ahora detenido por tráfico de drogas. El terapeuta de Bree condiciona el permiso legal para la operación a un encuentro con Toby, pues considera que ella debe asumir su pasado antes de encarar un futuro como mujer. Bree va hasta Nueva York a buscar a Toby (Kevin Zegers), y emprende con él un viaje de vuelta a Los Angeles...

El guionista y director Duncan Tucker nos cuenta el origen de esta película. *"Hace años conocí a una mujer encantadora que me dijo, cuando ya llevábamos varios meses de amistad, que era una transexual: se había hecho depilación eléctrica, cirugía de feminización facial, había tomado hormonas durante años... todo, excepto la operación genital final. Su vida había sido increíblemente difícil. Había sido maltratada y rechazada por amigos y familiares, y luchaba constantemente contra la soledad, el dolor de su pasado y las incertidumbres del futuro. Sin embargo, por cada cosa desgarradora que me contaba, había otra divertida que la contrapesaba. Por encima de cualquier cosa, mi amiga deseaba llevar 'una vida normal'. Me conmovieron su valentía y su sentido del humor. Ésa fue la idea que originó Transamérica".*



Este es el primer largometraje de Duncan Tucker, quien antes había rodado el corto *The Mountain King* (2000). Además de esa experiencia personal, habló con un buen número de transexuales mientras preparaba el guión. El ingenioso título del film, con su doble sentido, anuncia ya que nos encontramos ante una *road movie*, ese género tan querido del cine norteamericano, en el que un desplazamiento físico, en este caso un viaje en coche de costa a costa, implica también un viaje interior de descubrimiento... Tucker subraya que decidió hacer *Transamérica* como una *road movie* porque quería mostrar a sus dos personajes principales, Bree y Toby, sobre el telón de fondo de una América y de unos americanos comunes y corrientes. *"Bree y Toby se convierten en pioneros involuntarios de un nuevo territorio en sus propias vidas a medida que viajan desde el Noreste al Suroeste. Es imposible escribir un guión como éste sin respetar la tensión implícita en los personajes y la situación. Pero Bree y Toby siguen teniendo sentido del humor, esperanza y decisión"*. Este es, pues, un

drama con elementos de comedia (Tucker: *"Estaba seguro de que el humor surgiría del carácter del personaje y de la realidad del momento. Espero que la gente se ría más que lllore"*).

La película se la jugaba en la elección de la intérprete principal... Tucker no quería un actor, porque no quería que Bree pareciera un hombre disfrazado de mujer. Su suerte, y la del film, fue dar con Felicity Huffman... La actriz, de 43 años, es conocida ahora mundialmente por su papel de Lynette Scavo en la serie *Mujeres desesperadas*, aunque tiene una larga carrera en teatro, televisión (*Años dorados, Expediente X*) y cine (*La trama, Magnolia, El amanecer de los muertos*). Al principio, ella tenía sus dudas porque, dice, todo el mundo sabe lo que hay debajo de su falda (sic), pero el director la convenció de que lo importante no era lo que había debajo de la falda de Bree, sino dentro de su corazón (como lo leen). La actriz se volcó completamente en la preparación del papel. Aprendió a caminar, a maquillarse y a moverse como una transexual. También trabajó sobre su voz, con la ayuda de una transexual y dos profesores de voz (*"Las hormonas no te cambian la voz, por eso ellas tienen esas voces profundas. Hay personas que les entrenan para que encuentren su voz de mujer... Quería que mi voz expresara desahogo y soledad, quería tener esa voz"*—explica la actriz, dando de paso argumentos decisivos a favor del cine en versión original). El impresionante trabajo de Felicity Huffman es la columna vertebral de la película (*"Era el tipo de actriz camaleón que necesitaba. Felicity desaparece dentro del personaje"*, dice el director).

Lo más hermoso del film es que su historia, que a primera vista puede parecer rara o infrecuente, y sus personajes, que podemos considerar marginales (una transexual, un joven amoroso con problemas de drogas), terminan adquiriendo, a base de honestidad y humanidad, una resonancia universal. A fin de cuentas, se trata de un tema tan común como la búsqueda de la propia identidad, de la familia y del lugar de cada uno en el mundo. Como dice el director: *"Transamérica es subversiva en la medida en que el personaje principal es una mujer transexual, pero no es una película sobre la transexualidad: en el fondo es una anticuada historia acerca de un padre, un hijo y los lazos familiares"*. (RGM)



LA DIGNIDAD DE LOS NADIES

Argentina-Brasil-Suiza, 2005

Cinesur S.A. / Dezenove Som e Imagens / TELAM Film AG /

TV Suisse Romande.

Guión y Dirección: FERNANDO E. SOLANAS

Documentación: ALCIRA ARGUMEDO

Fotografía: FERNANDO E. SOLANAS

Coordinadora de

Producción: VICTORIA SOLANAS

Productor Delegado: SARA SILVEIRA

Coproducción: PIERRE ALAIN MEIER

Director de Producción: DANIEL SAMYN

Productor Delegado

y Ejecutivo: FERNANDO E. SOLANAS

Duración: 120 minutos

○ Festival de VALLADOLID: Premio Sección "Tiempo de Historia"

○ Festival de VENECIA: Premio Ciudad de Roma, Premio Documental, Premio Derechos Humanos

RELATOS DE ESPERANZA

"Esto que voy a contarles son historias de los 'nadies', de mujeres y de hombres, como tantos argentinos sin recursos y sin nombre. Son los que siempre sufrieron despojo y adversidad, son el pueblo del 'aguante' que lleva como bandera su coraje y dignidad".

Estas palabras abren, como verdadera declaración de intenciones, la última película de Fernando "Pino" Solanas (Argentina, 1936). El detonante para la concepción de esta película fue la catastrófica crisis que sufrió Argentina a comienzos de este siglo y que se cebó, como siempre ocurre, en los más débiles y en las clases medias: en un país con inmensas riquezas naturales, llegó a haber un 25 % de desocupados y un 60 % de pobres e indigentes, y cien personas al día morían de hambre o de enfermedades curables.

"La tragedia me empujó a hacer memoria contra el olvido" -dice Solanas-. "Los más jóvenes preguntaban qué había sucedido y aunque lo habíamos denunciado muchas veces durante los 90, era necesario traer las imágenes de esa historia y colocarlas en su contexto".

La primera respuesta fue **Memoria del saqueo** (2004), un documental que relataba las políticas del poder (y las desastrosas recetas del FMI) que habían llevado a que las grandes empresas nacionales se vendieran a precio de saldo a corporaciones extranjeras, a que los rendimientos de las privatizaciones fueran directamente a determinados bolsillos corruptos, a que los trabajadores perdieran casi todos sus derechos, a que se extendieran el hambre y la miseria, y a que los ahorros de millones de personas se vieran inmovilizados y se volatilizaran de la noche a la mañana (con la devaluación del peso y el tristemente célebre *corralito*)...

La nueva película de Solanas vuelve sobre la misma situación, narrando también el saqueo de la riqueza del país, y el súbito empobrecimiento de la gente (caso sangrante de esos descendientes de inmigrantes, cuyos antepasados habían conseguido la propiedad de unas tierras a costa de años de trabajo y sacrificio, que ahora las pierden, en un momento, a manos de la rapiña de los bancos). Pero este film se centra en una serie de historias de anónimos protagonistas de la resistencia social: es la visión cercana de la epopeya de los *nadies*: los pobres, las clases medias arruinadas, los campesinos, los desocupados, que, a través de iniciativas solidarias, valientes, a veces insólitas e inesperadas, con-



siguen mejorar un poco su rincón del mundo... Un grupo de mujeres se presenta en las subastas de las tierras de pequeños propietarios que no han podido hacer frente a sus deudas y, cantando a voz en grito el himno nacional (lo que nadie puede considerar *subversivo*), consiguen impedir que se celebre el remate; ya han logrado frustrar más de mil subastas. Toba es un maestro que dirige un comedor social, y que un día salvó la vida de Martín, un hombre tiroteado por la policía represiva. Darío murió en una carga policial intentando salvar a un amigo; su novia participa en un movimiento de familiares de víctimas cuya movilización logra desenmascarar a los asesinos. Gustavo es un sacerdote que deja la parroquia para dedicarse al activismo contra las mafias policiales. La fábrica de cerámicas Zanon, tras el abandono de los empresarios, ha sido *recuperada* por sus trabajadores, que han logrado ponerla en marcha, en régimen de autogestión, para producir de manera eficiente y justa...

La pretensión de Solanas es dar voz e imagen a quienes siempre están ausentes de los medios de comunicación, rescatar la humanidad de esos anónimos *nadies* a quienes la crisis empujó a realizar pequeñas hazañas cotidianas. El director explica que **La dignidad de los "nadies"** no es sólo cine de testimonio, ni tampoco es ficción: parte de la realidad, pero utiliza procedimientos de otros géneros y, al contar hechos e historias de personajes, se acerca a la ficción ("Su estructura narrativa es como la de un libro abierto con relatos, crónicas e historias, buscan-

do que lo testimonial se fusione con lo poético, el ensayo con los testimonios y los personajes con la vida"). Solanas utilizó una pequeña cámara digital, manejada por él mismo, prefiriendo sacrificar un poco de calidad de imagen a cambio de mantener la cercanía y la espontaneidad. Como recurso de estilo, retoma la copla popular, la *payada* del siglo XIX (el *payador* era un gaucho cronista que recorría la pampa transmitiendo noticias en verso, acompañado de la guitarra). Así, en la película, unas coplillas presentan a cada personaje.

Si **Memoria del saqueo** era una crónica de la devastación producida por el modelo neoliberal y la corrupción, esta segunda película introduce ya el relato de la reconstrucción y las alternativas de un nuevo proyecto. A continuación, Solanas pretende realizar otras dos películas, en avanzado estado de preparación: **Argentina latente**, que mostrará los recursos con que cuenta el país para salir de la crisis, y **La tierra sublevada**, sobre el saqueo de los recursos naturales, tierras, minerales e hidrocarburos, que han pasado a manos de compañías extranjeras, y sobre el movimiento de los pueblos que pretende cambiar esta situación.

El subtítulo de la película es **Historias y relatos de esperanza**. Pero aquí no se trata de utopías, sino de realidades: de una parte de la realidad que suele silenciarse por el discurso dominante (dice Solanas: "Durante los años 90 reiteraron la idea de que la realidad no podía ser cambiada, que debíamos resignarnos al camino único neoliberal. Una cultura de la derrota, amnésica e hipócrita, caló hondo en los sentimientos de millones de personas. Pero otra realidad venía demostrando lo contrario a través de miles de actos individuales y colectivos"). No se trata, pues, principalmente, de hablar de fantasías o de sueños (aunque también), sino de hablar de cosas reales, la dignidad que permanece, y el sentido de comunidad, de ayudarse unos a otros; se trata de revelar pequeños triunfos que han sucedido. (RGM)

Filmografía

FERNANDO E. "PINO" SOLANA

Director

Seguir andando (1962) cortometraje

Reflexión ciudadana (1963) cortometraje

La hora de los hornos (1968) documental en tres partes

Los hijos de Fierro (1972)

Le regard des autres (1980) documental

Tangos, el exilio de Gardel (1985)

Sur (1988)

El viaje (1992)

La nube (1998)

Memoria del saqueo (2004) documental

La dignidad de los "nadies" (2005) documental



UNA HISTORIA DE BROOKLYN

USA, 2005

Sony Pictures / Original Media / Ambush Entertainment

Título Original: **THE SQUID AND THE WHALE**

Guión y Dirección: NOAH BAUMBACH

Fotografía: ROBERT YEOMAN

Música: DEAN WAREHAM y BRITTA PHILLIPS

Montaje: TIM STREETO

Diseño de Producción: ANNE ROSS

Productores: WES ANDERSON, PETER NEWMAN, CHARLIE CORWIN y CLARA MARKOWICZ

Productor Ejecutivo: GREG JOHNSON

Intérpretes: LAURA LINNEY, JEFF DANIELS, JESSE EISENBERG, OWEN KLINE, ANNA PAQUIN, WILLIAM BALDWIN, HALLEY FIEFFER

Duración: 88 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Ultra Records UL-1330-2

- Festival de SUNDANCE: Mejor Director, Mejor Guión
- Nominada al OSCAR: Mejor Guión Original
- Nominada al GLOBO DE ORO: Mejor Película de Comedia (?), Mejor Actor (Daniels), Mejor Actriz (Linney)

CUSTODIA COMPARTIDA

El guionista y director Noah Baumbach (1969) no ha mantenido en secreto el hecho de que esta película tiene una importante inspiración autobiográfica: recuerdo, mirada retrospectiva, reflexión o ajuste de cuentas del propio Baumbach sobre el divorcio de sus padres, a mediados de los años ochenta, acerca de su propia adolescencia (cumplió 17 años en 1986, la edad del hijo mayor del film), y acerca de su vida en el barrio de Park Slope, Brooklyn. Su primera intención fue contar la historia desde la actualidad, a través de dos hermanos treintañeros que analizan juntos el pasado y la ruptura de sus padres, pero al final prefirió adoptar el punto de vista desorientado de dos adolescentes que ven hundirse su mundo cuando sus padres se divorcian... Luego lo completó escribiendo también desde el punto de vista de los padres. *"De repente, se había convertido en una película sobre la familia"*, constata Baumbach.

La acción sucede, pues, en 1986 en Park Slope, Brooklyn, Nueva York. Los Berkman son una familia de clase media y ocupaciones intelectuales. El padre, Bernard (Jeff Daniels) fue escritor de éxito y gran promesa de las letras hace unos años, pero ahora trabaja como profesor y no consigue publicar ninguna novela nueva. La madre, Joan (Laura Linney), por el contrario, es una autora en alza que está a punto de publicar su primer libro. Tienen dos hijos, Walt (Jesse Eisenberg), de 16 años, y Frank (Owen Kline), de 11. Un día, los padres anuncian a sus hijos que se van a separar, después de 18 años de matrimonio. Pero han acordado la custodia compartida, de manera que los dos hijos (y el gato!) tendrán que peregrinar de una casa a la otra en días alternos...

La película incide de manera sensible y profunda en las complejidades de esta situación. Nadie es totalmente culpable ni inocente, bueno ni malo. Bernard, amargado ante su incapacidad para repe-



tir el éxito de sus primeros libros, es un tipo pomposo que desprecia a todos los escritores (para él, *Historia de dos ciudades* es un Dickens "menor"), y resulta patéticamente competitivo incluso jugando al tenis. Pero su propia desorientación e incapacidad también despiertan simpatía. Joan, atractiva y con éxito, tiene un papel ambiguo por sus devaneos pasados y por ser quien decide romper el matrimonio. Pero también es una mujer inteligente, entregada a su familia y cuya postura podemos comprender. Los hijos también se dividen. Walt se alía con el padre, asimila sus actitudes y culpabiliza a su madre, acusándola de que abandona a Bernard porque cree que es un fracasado, y echándole en cara sus infidelidades. En cambio, Frank se une más a la madre. El comportamiento de ambos se vuelve rebelde y errático. Walt finge que es suya la canción *"Hey you"* de Pink Floyd y se presenta con ella a un concurso escolar (*"Sentí que podía haberla compuesto yo, así que el hecho de que ya estuviera escrita era una especie de tecnicismo"*)...

La estupenda Laura Linney fue la primera en embarcarse en la película, cuando aún era sólo un proyecto (*"Me encantaba que la película tuviera tantas lecturas. La encontraba a la vez extremadamente emotiva y divertida. Es un estoico pero cariñoso retrato de personajes imperfectos"*, explica la actriz). El papel de Bernard iba a ser interpretado por Bill Murray, quien se echó atrás en el último momento y fue sustituido (afortunadamente, diría yo) por Jeff

Daniels (Baumbach: *"Jeff puede ser realmente divertido, pero es un actor muy sencillo y verosímil. El personaje que interpreta es gracioso, pero también transmite mucha tristeza y dolor"*). Para los decisivos papeles de los hijos, el director no quería utilizar jóvenes muy famosos, por lo que organizó numerosas pruebas. Eligió a Jesse Eisenberg (realmente no era un desconocido, ya había aparecido en algunas películas como *Roger Dodger* y *El bosque*) porque *"daba muy bien el perfil de una persona que habla con confianza, inteligencia e ingenio, pero que la mitad de las veces no sabe realmente lo que está diciendo"*. Para el pequeño, recurrió a Owen Kline, hijo de los actores Kevin Kline y Phoebe Cates. Entre los secundarios, encontramos un pequeño, pero relevante, papel de Anna Paquin... y el director incluso consigue la hazaña de que William Baldwin (profesor de tenis pasota) esté bien.

La película está rodada en los lugares de Brooklyn donde el propio cineasta se había criado en los años ochenta, incluyendo su propio instituto. La casa de los Berkman en la ficción es la casa de unos amigos de la infancia del director (*"Rodar en lugares que tenían un verdadero significado para mí me ayudó a conectar con el material tanto a nivel visceral como creativo"*). Se trata de una producción independiente, rodada en 23 días y en súper 16 mm, para buscar una estética *sucia*, de grano grueso.

El título original, *El calamar y la ballena* (convertido en España en el anodino *Una historia de Brooklyn*), hace referencia a una escena expuesta en el Museo de Historia Natural, que impresiona a uno de los hijos (Walt recuerda lo que le asustó cuando fue a verlo con su madre - *"entonces aún hacíamos cosas juntos"*) y adquiere un carácter de metáfora del matrimonio de sus padres. La película supone una mirada honesta, franca y compleja a un tema tan difícil como el divorcio, que se sitúa en las antipodas de caramelos como *Kramer contra Kramer*. (RGM)

Filmografía

NOAH BAUMBACH

Director y Guionista

- Kicking and Screaming* (1995) Guionista y Director
- Highball* (1997) Guionista y Director
- Mr. Jealousy* (1997) Guionista y Director
- Thirty* (2000) Guionista (TV)
- Life Aquatic* (The Life Aquatic with Steve Zissou, 2004) Guionista (Dir. Wes Anderson)
- Una historia de Brooklyn* (The Squid and the Whale, 2005) Guionista y Director



GENTE DE ROMA

Italia, 2003

Roma Cinematografica / Instituto Luce

Título Original: **GENTE DI ROMA**

Director: **ETTORE SCOLA**

Guión: **ETTORE SCOLA, PAOLA SCOLA y SILVIA SCOLA**

Fotografía: **FRANCO DI GIACOMO**

Música: **ARMANDO TROVAJOLI**

Montaje: **RAIMONDO CROCIANI**

Decorados: **EZIO DI MONTE**

Productor Ejecutivo: **RICCARDO CANEVA**

Intérpretes: **GIORGIO COLANGELI, ANTONELLO FASSARI, FABIO FERRARI, FIORENZO FIORENTINI, ARNOLDO FOÀ, SABRINA IMPACCIATORE, SALVATORE MARINO, VALERIO MASTANDREA, STEFANIA SANDRELLI**

Duración: 100 minutos

Idioma: Italiano (VOSE)

Banda Sonora (CD): CAM 513879-2



LA CIUDAD Y EL MUNDO

La ciudad de Roma ha estado presente durante cuatro décadas como fondo, decorado o escenario, en la mayor parte de la amplia filmografía del maestro italiano Ettore Scola... Pero en esta última película la protagonista es la propia ciudad o, mejor dicho, su gente. Roma entendida no sólo como lugar, sino como manera de ser. *Gente de Roma* es un atrevido retrato coral que abarca un día en la vida de la capital italiana, presentando historias de un centenar de personajes, jóvenes y viejos, ricos y pobres, famosos y desconocidos, propios y extraños... Es una película *impresionista*, hecha de pinceladas, que carece (en apariencia) de una estructura preconcebida, de nudo, planteamiento o desenlace. Las historias se suceden, a veces se cruzan, y quedan casi siempre sin resolver. Son pedazos de vida mostrados como una serie de *tableaux*, como los cuadros de una exposición. Quizás la referencia más próxima podría ser la cubana *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez (aunque ésta resultaba más abstracta, al prescindir casi completamente de todo diálogo; la de Scola es más naturalista).

Scola cuenta con varias películas de episodios en su haber, pero ésta es distinta, pues no se trata estrictamente de cuentos o *sketches*, sino de escenas, a veces fugaces, a veces más extensas, que van sumando piezas a un retrato colectivo. Desde un viejo sin hogar hasta una actriz famosa (Stefania Sandrelli haciendo de sí misma), pasando por trabajadores de la limpieza, camareros, ancianos, vagabundos, aristócratas... Una chica (Sabrina Impacciatore), mientras prepara unas alcachofas, comenta con una amiga que no sabe cómo decirle a su novio que ama a otro; especula con todo tipo de dramas que incluyen suicidios y asesinatos pasionales, para diversión de su amiga (de origen caribeño y menos dada a lo trágico)... En el autobús, un anciano ilustra a un joven que acaba de hacer una pobre pintada iletrada, sobre todos los posibles sinónimos de "cazzo" (polla)... Recorremos calles y plazas, edificios oficiales, viviendas humildes, salas de cine convertidas en salas de bingo, el cementerio, el antiguo gueto judío... Asistimos a una manifestación de izquier-

das en la Piazza San Giovanni (con Nanni Moretti)... Como decimos, la película no tiene verdaderamente fin, pero termina con la bellísima escena del encuentro, al amanecer, en la Piazza Navona, entre un caballero elegante y anticuado, y un viejo mendigo...

El film plasma, cómo no, los temas candentes de nuestra época: los mayores, el paro, los problemas económicos, y especialmente la inmigración, el racismo y los sentimientos mezclados de los romanos ante los inmigrantes... En uno de los episodios más memorables, un *extracomunitario* que se hace pasar por periodista graba un monólogo con sus impresiones sobre la relación entre los extranjeros y la ciudad eterna. Empieza citando a Zavattini y termina elaborando una teoría sobre por qué los romanos no son racistas: ¡por pura pereza! (la xenofobia, el racismo, la persecución de los negros, requieren mucha energía). Roma no ama a los extracomunitarios, tampoco les odia. Les ignora... Todo esto es escuchado por un proletario romano (atención a las reacciones del actor Valerio Mastandrea), quien luego intenta copiar la idea de la grabación... como truco para ligar (!). Scola nos indica que el romano se ocupa de sus asuntos, es indiferente pero no intolerante. Es raro que un romano sea racista en el sentido pleno del término: "*Digamos que su antigua indolencia puede convertirse en un trato positivo y esto se transforma en una inteligente forma de tolerancia... Esto ocurre posiblemente porque esta ciudad ha estado sujeta a continuas invasiones, ocupaciones y liberaciones*".

Ettore Scola concibió el proyecto para esta película hace veinte años. Finalmente, después de haber vuelto a la Roma de 1938 en *Competencia desleal* (2001) y de haber rodado el cortometraje *1943-1997* (1997), que reflejaba el paso del tiempo en Roma entre esos años, consideró que había llegado el momento de hacer este film. "*Antes, me hubiera preocupado por las inevitables comparaciones que hubieran hecho con la Roma de Fellini. Ahora me lo pienso menos. Pero Roma sigue siendo un hueso duro de roer, está llena de trampas y peligros para aquellos que quieren presentarla. A pesar de su feliz e impertinente dimensión, puede ser también una ciudad de tristeza y de reflexión*". El maestro ha rodado este experimento de cine no narrativo en formato digital, que después se ha pasado a película de 35 mm. La ligereza de los equipos digitales, y la posibilidad que ofrecen de experimentar, resultaron idea-

les para una película que quería estar pegada a la realidad, empleando escenarios naturales. Scola escribió el guión con sus dos hijas, puesto que el director considera que ya hay partes de Roma que no conoce (los locales de los jóvenes, la noche, el barrio gay). Por lo demás, ha contado con sus colaboradores habituales: fotografía de Franco Di Giacomo y música de Armando Trovajoli. La película está dedicada "a Alberto" (Sordi), quien iba a hacer un papel en el film, pero al final no pudo ser.

No se puede decir si esta película (divertida, ligera y sería al mismo tiempo, o de forma sucesiva) es documental o ficción, si es drama o comedia. Es vida. Es Roma. (RGM)

Filmografía

ETTORE SCOLA

Director Y Guionista

Se permettete parliamo di donne (1964)

Thrilling (1965)

El millón de dólares (La cogiuntura, 1965)

El diablo enamorado (L'Arcidiavolo, 1966)

Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa? (1968)

El comisario y la dolce vita (Il commissario Pepe, 1968)

El demonio de los celos (Dramma della gelosia, 1970)

Un italiano en Chicago (Permette? Rocco Papaleo, 1971)

La più bella serata della mia vita (1972)

Una mujer y tres hombres (C'eravamo tanto amati, 1974)

Buenas noches, señoras y señores (Signore e signori, buonanotte, 1976)

Feos, sucios y malos (Brutti, sporchi e cattivi, 1976)

Una jornada particular (Una giornata particolare, 1977)

¡Que viva Italia! (1977) película colectiva, episodio I nuovi mostri

La terrazza (La terrazza, 1980)

Entre el amor y la muerte (Passione d'amore, 1981)

La noche de Varennes (La nuit de Varennes, 1983)

La sala de baile (Le bal, 1983)

Macaroni (Maccheroni, 1985)

La familia (La famiglia, 1987)

Splendor (1989)

¿Qué hora es? (Ché ora è?, 1989)

El viaje del capitán Fracassa (Il viaggio di capitano Fracassa, 1991)

Mario, María y Mario (Mario, Maria e Mario, 1993)

Historia de un pobre hombre (Romanzo di un giovane povero, 1995)

1943-1997 (1997) cortometraje

La cena (1998)

Competencia desleal (Concorrenza sleale, 2001)

Letters from Palestine (2002) película colectiva

Gente de Roma (Gente di Roma, 2003)



FELIZ NAVIDAD

Francia, Alemania, Reino Unido, Rumanía, 2005

Nord-Ouest Productions

Título Original: JOYEUX NOËL

Guión y Dirección: CHRISTIAN CARION

Fotografía: WALTHER VAN DEN ENDE

Música: PHILIPPE ROMBI

Montaje: ANDREA SEDLÁČKOVÁ

Diseño de Producción: JEAN-MICHEL SIMONET

Productor: CHRISTOPHE ROSSIGNOL

Intérpretes: GUILLAUME CANET, DIANE

KRÜGER, BENNO FÜRMAN, DANIEL BRÜHL, ALEX FERNES,

DANY BOON, GARY LEWIS, STEVEN ROBERTSON, LUCAS

BELVAUX, FRANK WITTER, BERNARD LE COQ, CHRIS-

TOPHER FULFORD, ROBIN LAING, JOACHIM BISSMEIER,

THOMAS SCHMAUSER, MARC ROBERT, PHILIPPE BEAUTIER,

IAN RICHARDSON, MICHEL SERRAULT, SUZANNE FLON

Duración: 116 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Virgin Classics 340949 2

- 🏆 OSCAR: Nominación a Mejor Película Extranjera
- 🏆 GLOBOS DE ORO: Nominación a Mejor Película Extranjera
- 🏆 BAFTA: Nominación a Mejor Película Extranjera
- 🏆 CÉSAR: Nominaciones a Película, Guión, Actor Secundario, Música, Diseño de Producción y Vestuario
- 🏆 Festival de VALLADOLID - SEMINCI: Premio FIPRESCI a Christian Carion
- 🏆 Festival de LEEDS (Reino Unido): Premio a la Mejor Película

UN CUENTO DE PAZ, Y NAVIDAD

"En 1993, movido por no sé qué casualidad, descubrí un libro: 'Las batallas de Flandes y de Artois 1914-1918', de Yves Buffetaut. En esta obra, encontré un capítulo titulado 'La increíble Navidad de 1914', en el que el autor hablaba de las fraternizaciones entre enemigos, la historia del tenor alemán aplaudido por soldados franceses, el partido de fútbol, el intercambio de cartas, los árboles de Navidad, las visitas recíprocas a las trincheras... Y me impresionó muchísimo". Así recordaba Christian Carion, director de **Feliz Navidad**, la primera noticia que tuvo del insólito suceso acontecido a las afueras de París, durante el intento de ocupación alemana, que franceses y escoceses trataron de impedir al inicio de la Primera Guerra Mundial. Un conflicto que, en Europa, fue bautizado como la "Guerra de las trincheras", apelativo al que el cine ha hecho justicia en diversas ocasiones a través de películas memorables como **¡Armas al hombro!** (1918) de Charles Chaplin, **Sin novedad en el frente** (1930) de Lewis Milestone, **Senderos de gloria** (1957) de Stanley Kubrick, **Rey y patria** (1964) de Joseph Losey, o **La vida y nada más** (1989) de Bertrand Tavernier. Ahora, Christian Carion se une a tan ilustres antecesores con un film que, como aquéllos, se declara abiertamente antibelicista y que, en los convulsos tiempos que corren, supone un emotivo alegato a favor de la unión de los pueblos, así como un saludable homenaje dedicado a la Unión Europea.

Para materializar este auto-homenaje, la película no sólo plantea el protagonismo de tres naciones distintas en conflicto –franceses, alemanes y británicos



(algún soldado se apresuraría a corregirme con orgullo: "escoceses, no británicos")—, sino que además, tratándose de una costisísima superproducción, ha podido realizarse gracias a la alianza entre nada menos que cinco países europeos. De esta forma, Carion se ha permitido el extraño lujo de contar con actores de diversas nacionalidades para encarnar a cada uno de los protagonistas del film, lo que les ha dado la oportunidad de hablar en sus propias lenguas, consiguiendo un efecto de naturalismo y verosimilitud muy de agradecer. Como ya se imaginan, la versión doblada que se ha podido ver en España mutila por completo esta virtud, permitiendo que un perfecto castellano se deje oír en cada una de las tres trincheras, lo que traiciona sistemáticamente el sentimiento primordial de la película e incluso puede llegar a crear cierta confusión en determinados momentos.

Tan sólo medio año después de haberse iniciado la Gran Guerra, la situación había llegado a un punto en el que las tropas ni avanzaban ni retrocedían, sino que se mantenían parapetadas en una complicada red de trincheras, donde los soldados convivían durante largos meses con el barro, la humedad, sus propios excrementos y un auténtico ejército de ratas –compañeras de camastro y comida– que correteaban entre sus piernas. Malviviendo enfermos y en un estado de continua alerta, los soldados reci-

bían órdenes que les condenaban a esporádicas misiones suicidas, tras las que sembraban con sus propios cadáveres la tierra de nadie frente a las trincheras. Muchos de los soldados, reclutados a la fuerza en sus países de origen, ni siquiera sabían por qué luchaban o qué ideales defendían, mientras que los altos mandos –descendientes en su mayoría de la más rancia nobleza europea– decidían el destino de Europa desde palacios reconvertidos en lujosas sedes militares. Así fue que en la Nochebuena de 1914 los soldados de tres frentes olvidaron las hostilidades y decidieron celebrar juntos la Navidad, demostrando que, aunque eran ellos quienes morían en el campo de batalla, la guerra era sólo un capricho aristocrático ideado por sus elegantes superiores. Según parece, la historia que narra Carion en su película no fue un hecho aislado, ya que en varios frentes se dieron similares casos de confraternización en la noche del 24 de Diciembre, que se prolongaron durante varios días y volvieron a aflorar en la Semana Santa de 1915.

Feliz Navidad comienza de forma magnífica con una secuencia escalofriante: tres escolares de diversas nacionalidades recitan de memoria macabras poesías en contra de sus países vecinos. Tan sólo con esta idea, Christian Carion resalta magistralmente la importancia de la educación para evitar el fanatismo que conduce a las guerras. El resto de la película discurre con amabilidad por senderos más cómodos, pero rendidos igualmente a favor de la convivencia pacífica entre los pueblos, y en defensa de la pureza del espíritu humano. La contundente sencillez de la narrativa empleada por Carion subraya las buenas intenciones del film con inusitada elegancia y buen gusto, consiguiendo que la película se transforme en un hermoso cuento navideño, cuyo punto álgido se encuentra en la interpretación del *Ave María* por parte de Anna (Diane Krüger) frente a las tropas. La secuencia trasciende su inverosimilitud gracias al acertado tono de extrañamiento, diríamos incluso que de onirismo, conseguido por Carion en esa heladora noche donde la música rompe el silencio para hermanar, a través de la belleza, a toda la soldadesca. Alguien podrá decir que tratándose de un film bélico resulta excesivamente blando y repleto de buenas intenciones, pero, no lo olvidemos, se trata, ante todo, de un cuento de Navidad. Un cuento de Paz, y Navidad. (AGR)

Filmografía

CHRISTIAN CARION

Director y guionista

Monsieur le député (1999) cortometraje

La chica de París (Une hirondelle a fait le printemps, 2002)

Feliz Navidad (Joyeux Noël, 2005)



LA GRAN FINAL

España-Alemania, 2006

Wanda Films / Greenlight Media

Director: GERARDO OLIVARES

Guión: CHEMA RODRÍGUEZ

Idea Original: GERARDO OLIVARES

Fotografía: GERARDO OLIVARES

Música: MARTÍN MEISSONNIER

Montaje: RORI SAINZ DE ROZAS y RAQUEL TORRES

Productor: JOSÉ MARÍA MORALES

Co-Productores: SOPHOKLES TASIOLIS y ANDRÉ SIKOJEV

Intérpretes: ZEINOLDA IGIZA, SHAG HUMAR KHAN, ABU ALDANISH, KHOSIBAL EDIL KHAN, AHMED ALANSAR, ATTIBOU ABOUBACAR, TANO ALANSAR, PIRILA KAAPOR, XAIR KAAPOR, PIRA KAAPOR

Duración: 85 minutos

Idiomas: Mongol, Árabe, Portugués, lengua amazónica (VOSE)



EL MUNDO ES UN BALÓN (DE FÚTBOL)

La premisa de esta película sería la contraria a la experiencia que padecemos en España (y supongo que en el resto del llamado *primer mundo*) aquéllos a quienes no nos gusta el fútbol. Aquí *no podemos* no enterarnos de los resultados del Mundial, de la Liga o de la Champions, del siempre triste papel de la selección española (¿ven?, ya iba a escribir *nuestra* selección), de la media docena de *partidos del siglo* que hay todos los años, de los fichajes veraniegos, de las andanzas de Zidane, Ronaldo o Beckham... Aunque a uno no le interese ni quiera saberlo, resulta imposible no enterarse de todo ello, porque ocupa un espacio abusivo e *invasor* en todos los medios de comunicación. Bien, pues esta sorprendente y original película plantea el caso opuesto: cómo personas que uno creería que deberían ignorar estos temas futboleros, están igualmente enterados de las andanzas de Zidane, Ronaldo o Beckham, y, cuando llega la final del Mundial de Fútbol, logran apañárselas, de las maneras más chocantes e ingeniosas, para no perderse el *acontecimiento*...

Estamos en verano de 2002, y va a jugarse la final del Mundial de Fútbol de Japón-Corea, entre Brasil y Alemania. La película nos lleva, de manera paralela, a tres lugares remotos: el desierto de Ténér (Níger), la cordillera del Altai (Mongolia) y la selva del Amazonas (Brasil). En el desierto de Níger, una caravana de tuaregs se encuentra con un grupo de viajeros que se apalotan de manera inverosímil sobre un camión. En contra del voto de las mujeres, que prefieren seguir con su itinerario original, el más avisado de los tuaregs convence al otro grupo para unir fuerzas (el televisor de unos, la batería de los otros) y dirigirse al *árbol de hierro*. El tal *árbol* es una escultura metálica similar a un árbol (que, se nos dice, se erigió para sustituir a un árbol de verdad, el único de esa región del desierto, contra el que precisamente fue a estamparse un camión), y sirve de antena para recibir la transmisión del partido. En la tundra de Mongolia, una tribu nómada de jinetes se dedica a cazar utilizando águilas. Pero el más joven de estos

culca se le presentó, precisamente, en esos viajes: estando en la cordillera del Altai (Mongolia) en 2001, se encontró con una caravana de nómadas que transportaban un televisor sobre uno de sus caballos y se dirigían al *árbol de hierro*, unos hierros abandonados por los militares que funcionaban como antena... Olivares señala: "A lo largo de mis viajes, siempre los he encontrado: gente que vive aislada en la selva o el desierto, que pinta sus cuerpos para una ceremonia tribal o caza con águilas reales... y que saben qué número lleva Ronaldo en la camiseta o cuál fue el último golazo de Zidane".

Si hay que ponerle una etiqueta de género, habrá que señalar que esta película no es un documental, aunque se base en esas sorprendentes realidades descubiertas por Gerardo Olivares en sus viajes. Pese a que todos sus actores sean no profesionales ("la mayoría de los actores era la primera vez que veían una cámara"), y es de suponer que actores y personajes vengan a ser lo mismo, se debe ver como película de ficción: las escenas están construidas, hay una planificación, un guión y unos diálogos (aunque la improvisación haya jugado, seguramente, un papel importante), e incluso se han reconstruido decorados (el poblado amazónico, por ejemplo, se ha recreado en un lugar más accesible que el original).

Sin duda ver al jefe de una tribu del Amazonas vestido con una camiseta de la selección de Brasil resulta surrealista y desmitificador. La película contiene una carga irónica que pone en ridículo nuestras ideas preconcebidas, nuestras visiones pretendidamente *poéticas*, falsas e interesadas, sobre el *buen salvaje* y sobre los *paraísos perdidos*. Por supuesto, se trata de un incisivo retrato de la *globalización* y de sus curiosos efectos. Ya no hay paraísos perdidos. Uno de los tuaregs se dedica a vender páginas sueltas de un ejemplar de *Playboy* (no precisamente los artículos). Un indio se pinta en la espalda el número de Ronaldo, y los grandes cazadores amazónicos corretean por la selva discutiendo sobre fútbol. Otra ironía fina es que, en cada historia, los representantes de la *autoridad* (el jefe de los tuaregs, el oficial mongol) van con Alemania (el tuareg lo pone claro: todos tienen que animar a Alemania, o se lleva la tele). Sobre todo, se trata de destacar que la televisión es una ventana al mundo y que el fútbol, mal que nos pese, es el único acontecimiento que puede reunir a tres mil millones de personas delante de la tele... entre ellos, algunos cetreros mongoles, indios amazónicos o camelleros tuaregs. (RGM)



ARCADIA

Francia-Bélgica-España, 2005

KG Productions/ Les Films du Fleuve/ Wanda Vision/ Studio Canal/ France 2 Cinema/ RTFB/ Scope Invest/ TVE

Título Original : **LE COUPERET**

Director: COSTA-GAVRAS

Guión: COSTA-GAVRAS y JEAN CLAUDE GRUMBERG. Sobre el Libro "The Ax" de DONALD WESTLAKE

Fotografía: PATRICK BLOSSIER

Música: ARMAND AMAR

Montaje: YANNICK KERGOAT

Diseño de Producción: LAURENT DEROO

Fotografía Iconográfica: OLIVERO TOSCANI

Productor: MICHÈLE RAY

Co-Productores: JOSÉ MARÍA MORALES, JEAN PIERRE DARDENNE, LUC DARDENNE

Interpretes: JOSÉ GARCÍA, KARIN VIARD, ULRICH TUKUR, OLIVIER GOURMET, CHRISTA THERET, YVON BACK, THIERRY HANCISSE, OLGA GRUMBERG

Duración: 122 minutos

Idioma: Francés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Naïve K-1618



EL TRIUNFO DE "MONSIEUR VERDOUX"

Tomo el *chapliniano* título de esta reseña de las notas al CD con la banda sonora de *Arcadia*, un texto que empieza recordando cómo Monsieur Verdoux asesinaba a mujeres para obtener medios con los que sostener a su familia, pues no pretendía hacerse rico, sino únicamente mantener su nivel de vida; y no veía que ello supusiera ningún problema moral, cuando millones de personas acababan de ser asesinadas en la Primera Guerra Mundial...

Bruno Davert (José García) es un ejecutivo de una fábrica de papel que lleva quince años de leales y eficaces servicios a la empresa, a plena satisfacción de sus jefes, clientes y accionistas. Pero un día, de repente, es despedido junto a otros cientos de trabajadores, víctima de un plan de *reestructuración* y *deslocalización*. Al principio, no se preocupa demasiado: cree que es joven (cuarenta años), tiene un buen currículum, está altamente cualificado y piensa que enseguida encontrará algo igual o mejor... Pero, tres años después, sigue sin empleo. Concibe entonces un plan radical para eliminar a la competencia. Pone un falso anuncio pidiendo un perfil similar al suyo. Cuando recibe los currículos, elige a aquellos candidatos que podrían ser serios rivales para él en un eventual proceso de selección (la industria papelera no es un mundo muy grande)... y se dedica a eliminarlos uno a uno. A través de estos asesinatos, su objetivo último es llegar a lo más alto de la Corporación Arcadia y recuperar la vida y el nivel que considera suyos...

En realidad, lo único que hace Bruno es llevar un poquito más allá la misma lógica feroz que subyace en el sistema económico actual. "La película nos alerta de un nuevo salvajismo, un nuevo barbarismo", señala el coguionista Jean Claude Grumberg, y añade: "Por supuesto, se trata de una visión extrema: podría considerarse un cuento moral contemporáneo". El director Costa-Gavras le había echado el ojo a la novela de Donald E. Westlake "The Ax" (1997) desde su publicación, aunque inicialmente los derechos habían sido comprados por la Paramount. Por su parte, Grumberg leyó la novela cuando se publicó en

francés y llamó rápidamente a Costa-Gavras... Ambos pensaron que trasladar la historia a Francia resultaría premonitorio: en Estados Unidos está asumido desde siempre el individualismo, el cada uno a lo suyo, pero esta historia nos adelanta que en Europa estamos andando por el mismo camino, y nos muestra a dónde conduce esa senda.

La estructura narrativa emplea el recurso de la confesión en *flashback*, muy propio del cine negro (ver *Pérdición*). Bruno, sólo en una habitación de hotel, narra en *flashback* cómo empezó su carrera criminal... aunque luego se dará la vuelta de manera inesperada a ese (aparente) planteamiento. El protagonista es un tipo único de asesino en serie. Sus actos responden a una planificación *económica* que aplica con rigor y con lógica *empresarial*. No disfruta matando, todo lo contrario: la película incide de manera realista y revulsiva en lo difícil y desagradable que es matar (ver la muerte de Gromek en *Cortina rasgada*), y en la torpeza del inexperto asesino... Bruno no está loco, o lo está de una manera que se adapta como un guante a nuestro sistema implacablemente competitivo ("Bruno es como la sociedad en la que vivimos, una sociedad donde nadie tiene dilemas morales", señala Costa-Gavras). Un aspecto especialmente perverso de la historia es que Bruno tiene que matar, precisamente, a los que son como él. Resulta memorable la escena de la conversación con otro patético ejecutivo en paro, interpretado espléndidamente por Ulrich Tukur (el protagonista de *Amén*). Como subraya el guionista Grumberg, ésta

es también una película sobre la soledad, pues el protagonista está doblemente sólo: como hombre sin trabajo, y por tanto marginado, y como criminal que no puede confiar su secreto a nadie.

Costa-Gavras, que parece reubicado nuevamente en Europa tras sus películas americanas, ha contado con el mismo equipo de *Amén* (coguionista, productor, director de fotografía, compositor y montador son los mismos). Hay que destacar el excelente trabajo del protagonista, José García, a quien el director compara con Jack Lemmon, por su habilidad de pasar de la comedia al drama.

Arcadia (por una vez, el título español, denominación de la ficticia empresa del film pero también nombre evocador de utopías imposibles, es más sugerente que el original) es una poderosa fábula satírica sobre nuestro mundo actual, que desliza unas cuantas verdades en su envoltorio de horror e ironía. Hay momentos brillantes de humor negro, como la escena del taller de automóviles, en la que el empleado mayor le comenta a Bruno que le van a echar para que se quede un empleado más joven. "Pues mátele", es la sencilla respuesta de Bruno. El otro se ríe, dubitativo, pero vemos en su mirada que está considerando la idea... Costa-Gavras concluye: "Estamos en un estado de guerra permanente e insistente, en el que todos aparentamos llevar una vida normal. La película es un retrato futurista, e incluso estilizado, de la normalidad belicosa de nuestra vida diaria" (RGM)

Filmografía

COSTA-GAVRAS

Director

Les Rates (1958) cortometraje
Los ralles del crimen (Compartment tueurs, 1965) también guión
Sobra un hombre (Un homme de trop, 1967)
Z (1969) tb. guión
La confesión (L'Aveu, 1970)
Estado de sitio (État de siège, 1973) tb. guión
Sección especial (Section spéciale, 1975) tb. guión
Clair de femme (1979) tb. guión
Desaparecido (Missing, 1982) tb. guión
Hanna K (1983) tb. guión
Consejo de familia (Le conseil de famille, 1986) tb. guión
Summer lightning (1988)
El sendero de la traición (Betrayed, 1988)
La caja de música (Music box, 1990)
Contre l'oubli (1991) película colectiva (episodio «Pour Kim Song-Man»)
La petite apocalypse (1993) tb. guión
A propos de Nice, la suite (1995) episodio "Les Kankobals"
Lumière y compañía (Lumière et compagnie, 1995) un episodio (1')
Mad City (1997)
Amen (2002) tb. guión
Arcadia (Le couperet, 2005)



LA ESCURRIDIZA, O CÓMO ESQUIVAR EL AMOR

Francia, 2003

Lola Films / Noé Productions Int. / Ciné Cinéma

Título Original: **L'ESQUIVE**

Director: ABDELLATIF KECHICHE

Guión: ABDELLATIF KECHICHE y
GHALYA LACROIX

Fotografía: LUBOMIR BAKCHEV

Montaje: GHALYA LACROIX y ANTONELLA
BEVENJA

Productor: JACQUES OUANICHE

Productores Asociados: CHARLES TARIS y FRANK
CABOT-DAVID

Intérpretes: OSMAN ELKHARRAZ, SARA
FORESTIER, SABRINA OUAZANI,
NANOU BENHAMOU, HAFET
BEN AHMED, AURÉLIE GANITO,
CAROLE FRANCK, HAJAR
HAMILI, RACHID HAMI, MERIEM
SERBAH

Duración: 117 minutos

Idioma: Francés (VOSE)

○ Premios CÉSAR: Mejor Película, Director, Guión, Actriz
Revelación (Forestier)

BARRIO

En otoño de 2005, nos impactaron las noticias sobre las violentas protestas de habitantes de los barrios periféricos de París, poblados casi exclusivamente por inmigrantes. Durante tres semanas, miles de jóvenes y adolescentes protagonizaron una oleada de disturbios, enfrentamientos con la policía, quema de cientos de coches y numerosos actos vandálicos en edificios públicos. Muchas páginas se escribieron entonces, por gente mejor informada que yo, sobre las raíces de esta rebelión: las condiciones sociales y materiales de estos barrios, las tasas de paro de hasta el 45 %, unos adolescentes que nunca han visto trabajar a sus padres (la mayoría viven de los subsidios sociales), unos adultos que se consideran franceses de tercera y unos jóvenes nacidos ya en Francia, que no se consideran franceses en absoluto... Como digo, les remito a las hemerotecas. Lo que nos importa ahora es señalar la oportuna coincidencia de que esta película llegase a nuestras pantallas justo cuando acababan de apagarse los rescoldos de la violencia en los barrios. Unos meses antes, la Academia del cine francesa la había coronado como mejor película del año, con cuatro Premios César.

La acción de *La escurridiza* se desarrolla en uno de esos barrios del extrarradio parisino (el film se ha rodado en Franc-Moisin). Abdelkrim (Osman Elkharraz), a quien todos llaman "Krimo", es un quinceañero que pasa el tiempo aburrido entre el instituto y las calles, entre una casa en la que apenas para y la pandilla de amigos con la que pasa la mayor parte del tiempo. La clase de Krimo está preparando una representación de "*Juegos de amor y fortuna*" (1730) de Pierre de Marivaux. De pronto, Krimo se descubre enamorado de su compañera Lydia (Sara Forestier), quien va a interpretar el papel de la protagonista... No va a ser un amor fácil. Para empezar, a Krimo acaba de mandarlo a paseo, a lo que parece merecidamente, su anterior novia, Magalie (Aurélien Ganito). Tampoco parece que la rubia Lydia despiere



te muchas simpatías en la pandilla de Krimo. Éste tiene que mantener su imagen de tipo duro, y además no destaca precisamente por su brillante oratoria... Así que se le ocurre sobornar a su compañero Rachid para que le ceda el papel de Arlequín en la obra de teatro: es la manera de estar cerca de Lydia y de utilizar las palabras de Marivaux para declararse...

Hablemos de intenciones: la del director y guionista Abdellatif Kechiche ha sido "*dar una mirada nueva a la vida en los barrios... Los barrios humildes del extrarradio se han estigmatizado hasta tal punto que es casi un acto revolucionario situar en ellos una acción cualquiera que no trate de agresiones, drogas, mujeres violadas ni matrimonios forzados. Yo tenía ganas de oír hablar de amor y de teatro, para variar*". El director denuncia que la representación de las minorías en el cine francés es simplista y deniega su derecho a la complejidad y la diversidad ("*Reivindicando para ellos la misma 'banalidad' en su vida que puede tener cualquiera, más allá de los estereotipos insultantes de la víctima o el delincuente*"). Así, la película refleja la vida cotidiana en el suburbio. No veremos drogas ni armas (salvo una actuación policial de trazo grueso), sino las mismas inquietudes de todos los jóvenes de la misma edad: superar el miedo a entrarle a una chica o a un chico, seducirle, asegurarse de ser correspondidos...

En este contexto, el contraste con la obra de Marivaux, una farsa de enredo del siglo XVIII, aporta una dimensión adicional, que sirve a Kechiche para resaltar la *modernidad* del complejo punto de vista del autor clásico, frente a la forma simplista en que actualmente se retrata a las minorías... Se pone gran atención en recrear el dialecto propio de estos jóvenes de suburbio (no creo que ni siquiera muchos franceses puedan entender la película sin subtítulos), y se pretende desmitificar la agresividad verbal de sus personajes, para presentarla en su vertiente de *código de comunicación*. La película está rodada con un presupuesto mínimo, en vídeo digital, con cámara al hombro, para obtener una estética espontánea y semidocumental. Los actores carecían de experiencia previa en cine o teatro (la única que había trabajado antes en el cine era Sara Forestier).

Dicho todo esto, también debo comentarles que el resultado resulta a veces difícil de ver (lo de "comedia" vamos a dejarlo)... A mí me costó mucho *entrar* en el mundo del film, lo que sin duda puede ser una prueba de su realismo (tampoco creo que me encontrase *a gusto* entre los adolescentes protagonistas). Aparte de lo duras que resultan las largas discusiones a grito pelado, la constante violencia verbal (insisto, seguro que perfectamente realista), el mayor problema que encuentro es un personaje central, Krimo, sin el menor carisma o interés, que no puede despertar los mecanismos de identificación del espectador. Uno podría simpatizar con un personaje torpe o sin suerte, pero es que Krimo es un *tarugillo* pasivo, inexpresivo y nada simpático... Otra paradoja es que nuestro propio origen y clase social puede hacer que algunas cosas las entendamos al revés. A mí me ocurre con el personaje de la profesora de francés (Carole Franck): yo me identifico con la desesperación de esta profesora ante la inutilidad de Krimo... pero me temo que la idea del film es la contraria, que ella viene a representar el *sistema* que niega sus oportunidades y su esperanza a los habitantes de los barrios...

El director Abdellatif Kechiche nació en Túnez en 1960. Trabajó en varias películas como actor. Su primer largometraje como director y guionista fue *La faute à Voltaire* (2001). Esta es su segunda película. Como conclusión, les transmito la de la actriz Sara Forestier: "*El éxito de la película se debe a que el director ha conseguido dar complejidad a los jóvenes de estos suburbios, retratarlos con sus energías, sus sueños, sus dudas y sus miedos, dejando de lado la caricatura que dan siempre los medios de comunicación sobre ellos, como si sólo fueran delincuentes*". (RGM)



GRIZZLY MAN

USA, 2005

Discovery Docs/ Lions Gate Entertainment

Título Original: **GRIZZLY MAN**

Director: WERNER HERZOG

Guión: WERNER HERZOG

Fotografía: PETER ZEITLINGER

Música: RICHARD THOMPSON

Montaje: JOE BINI

Productores: ERIK NELSON y ALANA BERRY

Productores Ejecutivos: KEVIN BEGGS, BILLY CAMPBELL, PHIL FAIRCLOUGH, ANDREA MEDITCH, ERIK NELSON, TOM ORTENBERG y JEWEL PALOVAK

Intérpretes: WERNER HERZOG, TIMOTHY TREADWELL (imágenes de archivo), JEWEL PALOVAK, CAROL DEXTER, VAL DEXTER, SAM EGLI, FRANC G. FALICO, WILLY FULTON, KATHLEEN PARKER, WARREN QUEENEY, MARC GAEDE, MARNIE GAEDE

Duración: 103 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Cooking Vinyl CKV-CD-360

○ SUNDANCE FILM FESTIVAL: Mejor director (nominación a Mejor Documental)

○ 12 PREMIOS a Mejor Documental: Toronto Film Critics Association, San Francisco Film Critics Circle, San Diego Film Critics Society, Online Film Critics Society, New York Film Critics Circle, National Society of Film Critics (USA), Los Angeles Film Critics Association, Kansas City Film Critics Circle, Independent Spirit Awards, Florida Film Critics Circle, Directors Guild of America, Chicago Film Critics Association

LA ABRUMADORA INDIFERENCIA DE LA NATURALEZA

El 6 de Octubre de 2003, los cadáveres de Timothy Treadwell y su novia Amie Huguenard fueron encontrados en la bahía de Kafila del Parque Nacional de Katmai, en Alaska, semidevorados por un gigantesco oso pardo. Pero este trágico suceso nunca habría traspasado las fronteras de los Estados Unidos (tal vez ni siquiera de Alaska) si no hubiera sido por las peculiares circunstancias que lo envolvieron. Circunstancias en las que el realizador Werner Herzog supo ver un material lo suficientemente interesante, desde un punto de vista especulativo y dramático, como para decidir rodar la película que están ustedes a punto de ver. A pesar de que aún se le recuerda como todo un símbolo del "nuevo" cine alemán por títulos como *Aguires, la cólera de Dios*, *Nosferatu, vampiro de la noche* o *Fitzcarraldo*, nadie debe sorprenderse por encontrar a Herzog implicado en la realización de un documental. De hecho, durante los diez años que separan *Grito de piedra* e *Invencible*, su filmografía se ha alimentado exclusivamente de documentales, permitiendo detectar que el naturalismo y la áspera poesía presentes en la mayor parte de su obra, son consecuencia directa de la mirada penetrante y manipuladora de un auténtico documentalista.

La vida de Tim Treadwell resulta fascinante y se ofrece como un material de primera para realizar un biopic hollywoodiense. Nacido en Malibú en 1957, su aspecto de joven surfista californiano a duras penas podía ocultar una vida repleta de insatisfacciones. Su



infancia y juventud transcurrieron incómodas entre sus compañeros de colegio, demostrando, a muy temprana edad, que prefería la soledad o la compañía de los animales, antes que el contacto con sus semejantes. Su adicción al alcohol y a las drogas, unida a la frustración de no poder convertirse en actor, le llevaron a una vida autodestructiva que culminó con una sobredosis casi mortal. Y de este abismo surgió un nuevo Treadwell decidido a consagrar su existencia a una noble causa: la defensa de los grandes osos pardos de Alaska. Para ello se autoproclamó naturalista y ecologista militante, y pasó los trece veranos postreros de su vida –once en solitario y los dos últimos en compañía de su novia– conviviendo con los plantígrafos del Parque Katmai, mientras grababa compulsivamente en vídeo sus encuentros con los osos, y no dejaba de repetir frente a la cámara lo mucho que les amaba. El resto del año lo dedicaba a viajar por las escuelas del país mostrando gratuitamente sus reportajes a los niños. Entretanto escribió un libro, *“Among grizzlies: Living with wild bears in Alaska”*, y fundó la asociación no lucrativa *“Grizzly People”*, para la defensa y conservación de estos impresionantes animales. Hasta aquí todo parece más o menos razonable, pero la extrañeza comienza a apoderarse de quien se acerque a la figura de Treadwell, en cuanto nos damos cuenta de que sus conocimientos de zoología eran inexistentes. Además, el Parque Katmai es una reserva natural protegida donde no ha habido un solo caso de caza ilegal durante los últimos 30 años. ¿Por qué arriesgó entonces su vida este hombre durante trece veranos consecutivos? ¿Era Treadwell un sociópata que se refugiaba en las lejanas tierras de Alaska, huyendo de sus propios demonios? ¿Acaso nunca abandonó la que sin duda era la peor de sus adicciones, es decir, la autodestrucción?

Es en este punto donde la película comienza a resultar perturbadora. Hermosa, sin duda, pero perturbadora... No se trata de una loa a la naturaleza, ni de una defensa de la ecología a través del encumbramiento de uno de sus mayores defensores; ni siquiera es un documental que trate de ilustrar la forma de vida de los osos. Lo que interesa al director alemán es el retrato mental de un hombre inadaptado, cuyas contradicciones le asemejan irremediablemente a uno de los personajes encarnados por ese loco genial que fue Klaus Kinski, y que protagonizó, para agonía del propio Herzog, algunos de sus filmes más memorables. La visión que arroja el realizador sobre este ser anómalo es sombríamente realista y nunca romántica, y en las más de cien horas de material videográfico que Treadwell legó al mundo –seleccionado por Herzog con clínica perspicacia–, contemplamos con perpleji-

dad y tristeza a un hombre sin norte, que juega a ser un actor en el gran papel de su vida: una indefinida mezcla de documentalista, naturalista, ecologista..., o como quiera que se le llame; al fin y al cabo, siendo un actor de segunda, Treadwell ni siquiera se molestó en preparar el personaje.

A pesar de la mucha información sobre el tema que se puede rastrear en internet, quedan dudas acerca de la veracidad de los hechos narrados. Hay quien defiende que esta película no es sino un falso documental, en la tradición de la infame *Holocausto caníbal* (1979) o la más reciente *El proyecto de la bruja de Blair* (1999). El hecho de que el mismo Herzog hubiera escrito y producido –además de interpretar el hilo conductor– ese falso documental sobre el monstruo del lago Ness titulado *Incident at Loch Ness* (2004), ayuda a crear más confusión. En cualquier caso, *Grizzly man* resulta un film provocador que invita a la reflexión, y que ya le ha costado a su director recibir el disparo de un ecologista demente armado con una escopeta de aire comprimido, durante una entrevista de la BBC. (AGR)

Filmografía

WERNER HERZOG

Director Y Guionista

Herakles (1962-63) cortometraje
Spiel im sand (1964) cortometraje
Letzte worte (1967) cortometraje
Die beispiellose verteidigung der festung deutschkreuz (1967) cortometraje
Signos de vida (Lebenszeichen, 1967)
Mahnahmen gegen fanatiker (1969) cortometraje
Fata Morgana (Fata Morgana, 1970)
También los enanos empezaron pequeños (Auch des haben klein angefangen, 1970)
Pais del silencio y la oscuridad (Land des schweigens und der dunkelheit, 1971)
Aguires, la cólera de Dios (Aguires, der zorn Gottes, 1972)
El gran éxtasis del escultor de madera Steiner (Die grossa ekstase des bildschnitzers Steiner, 1974)
El enigma de Gaspar Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974)
Corazón de cristal (Herz aus glas, 1976)
How much wood would a woodchuck chuck (1976) documental
Mit mir will keiner spielen (1976) cortometraje
Stroszek (Stroszek, 1977)
La souffrière - Warten auf eine unausweichliche katastrophe (1977) documental
Nosferatu, vampiro de la noche (Nosferatu, phantom der nacht, 1978)
Woyzeck (Woyzeck, 1979)
Fitzcarraldo (Fitzcarraldo, 1982)
Donde sueñan las verdes hormigas (Wo die grünen ameisen träumen, 1983)
Cobra Verde (Cobra Verde, 1987)
Les Gauloises (1988) cortometraje
Echos aus einem düstern Reich (1990) documental
Grito de piedra (Cerro Torre: Schrei aus stein, 1991)
Lektionen in finsternis (1992) documental
Glocken aus der tiefe (1993) documental
Little Dieter needs to fly (1997) documental
Mi enemigo íntimo (Mein liebster feind : Klaus Kinski, 1999) documental
Invencible (Invincible, 2001)
Pilgrimage (2001) corto documental
Ten minutes older: The trumpet (2002) film colectivo (episodio Ten thousand years older)
Wheel of time (2003) documental
The white diamond (2004) documental
Grizzly man (Grizzly man, 2005) documental
The wild blue yonder (2005)
Rescue dawn (2006)

(Nota: por razones de espacio, se han omitido los trabajos televisivos)



EL MERCADER DE VENECIA

Reino Unido-Italia-Luxemburgo, 2004

Movision Entertainment / Arclight Films

Título Original: **THE MERCHANT OF VENICE**

Guión y Dirección: MICHAEL RADFORD. Sobre la
Obra de WILLIAM SHAKESPEARE

Fotografía: BENOIT DELHOMME

Música: JOCELYN POOK

Montaje: LUCIA ZUCCHETTI

Diseño de Producción: BRUNO RUBEO

Productores: CARY BROKAW, BARRY NAVIDI,
JASON PIETTE y MICHAEL
COWAN

Coproductores: JIMMY DE BRABANT, EDWIGE
FENECH, LUCIANO MARTINO

Productores Ejecutivos: GARY HAMILTON, PETE MAGGI
y JULIA VERDIN

Intérpretes: AL PACINO, JEREMY IRONS,
JOSEPH FIENNES, LYNN
COLLINS, ZULEIKHA ROBINSON,
KRIS MARSHALL, CHARLIE COX,
HEATHER GOLDENHERSH,
MACKENZIE CROOK, JOHN
SESSIONS, ALLAN CORDUNER,
ANTON RODGERS, ANTONIO
GIL-MARTINEZ

Duración: 138 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

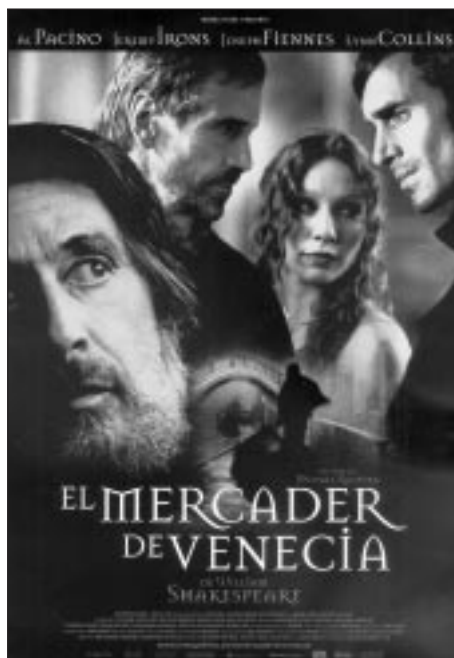
Banda Sonora (CD): Decca 475 6367

○ Premios DAVID DE DONATELLO: Nominación a Mejor
Película Europea

"SI NOS OFENDÉIS... ¿NO HEMOS DE VENGARNOS?"

El Mercader de Venecia (1596-97, impresa en 1600) es una de las obras más conocidas y representadas de William Shakespeare. Hubo al menos seis adaptaciones en la época del cine mudo, entre 1908 y 1927. Ha habido al menos siete para televisión, entre 1947 y 2001, incluyendo las protagonizadas por Abraham Sofaer (1947), Michael Hordern (1955) y Laurence Olivier (1973). Orson Welles hizo una versión condensada de 40 minutos para TV en 1969... Pero en el cine sonoro sólo encontramos una francesa (1953) con Michel Simon, y una versión neozelandesa muy libre, *The Maori Merchant of Venice* (2002). Es decir, que en propiedad nunca ha existido una gran película sonora en inglés sobre *El Mercader de Venecia*... hasta ahora.

El argumento lo conocemos desde el Bachillerato. Venecia, 1596. El mercader veneciano del título, el melancólico Antonio (Jeremy Irons), ama al disoluto joven Bassanio (Joseph Fiennes). Éste le pide 3.000 ducados para aspirar a la mano de la bella e inteligente Porcia (Lynn Collins), señora de Belmont (dicha mano sólo puede obtenerse resolviendo un acertijo, en el que hay que elegir entre tres cofres de oro, plata y plomo). A pesar del dolor que ello le causa, Antonio decide anteponer su amistad y ayudar a Bassanio (percibimos claramente cómo el joven abusa del afecto del mercader), pero, como todos sus bienes están invertidos en arriesgadas empresas navales, tiene que pedir el dinero prestado al judío Shylock (Al Pacino). Shylock está resentido por las continuas ofensas y desprecios que ha sufrido a manos de Antonio, sin embargo, accede a prestarle sin interés, pero con una



condición: si el préstamo no es devuelto a tiempo, tendrá derecho a cortar una libra de carne del cuerpo de Antonio...

La mayor dificultad de la obra es que combina dos líneas narrativas de tono y naturaleza distintos: por un lado, la tragedia de Shylock; por otro, la comedia de emparejamiento con los cofres y los anillos... No puede ignorarse la carga antisemita de la obra, hija de su tiempo. Pero, claro, hablamos de Shakespeare, un genio que no iba a hacer una caricatura burda como *El judío Süss* de los nazis... Shylock resulta un personaje trágico de extraordinaria riqueza, cuyo deseo de venganza podemos llegar a comprender, y la obra contiene el discurso más poderoso en contra del racismo (*"¿Es que un judío no tiene manos, órganos, proporciones, sentidos, afectos, pasiones?"*, etc.). Por si acaso, Michael Radford toma sus precauciones. Unos rótulos iniciales nos informan de la situación de discriminación que sufrían los judíos en la Venecia del siglo XVI, obligados a vivir en un gueto y a señalarse con un gorro rojo (anticipo de la estrella amarilla del nazismo). Se justifica la *usura* (préstamo con interés) porque los judíos no podían tener propiedades. La primera secuencia (que evidentemente no está en la obra) muestra a frailes fanáticos persiguiendo a judíos, y también vemos a Antonio escupir a Shylock (lo que en la obra sólo se menciona)... El desenlace del juicio no se presenta como un triunfo, sino que adoptamos el punto de vista de un Shylock golpeado desde todos lados... Las leyes de Venecia, en las que ha confiado, le consideran un *extranjero* ("alien"), no un ciudadano.

La película está dominada por un sobresaliente Al Pacino, en una magistral interpretación de Shylock, este personaje complejo, orgulloso, digno, ofendido, mezquino, lleno de odio, padre herido por la traición de su hija Jessica... y que se autodestruye al preferir la venganza al perdón. Jeremy Irons resulta igualmente perfecto en el atormentado papel de Antonio, con su doliente y desesperado amor por el joven Bassanio. Pero el resto del elenco también carece de tacha, desde los principales (Porcia, Bassanio) hasta los papeles más cortos (Túbal). Todos consiguen hacer compatible la belleza del verso con la naturalidad de decirlo sin declamar.

Juciosamente, Michael Radford decidió situar la película en su propia época, el siglo XVI (la actualidad de una obra clásica no deriva de vestir a los personajes con trajes modernos, sino de la universalidad de sus temas). Su intención era crear un *Mercader de Venecia* cinematográfico, no una mera filmación del texto teatral. Aunque, inevitablemente, se reducen los parlamentos (o se sustituyen palabras por imágenes), la estructura básica de la obra se mantiene, incluso la enojosa escena de los anillos (un anticlímax tras el juicio)... Ésta es una película de gran riqueza plástica y visual, a pesar de su presupuesto relativamente limitado. Muestra una Venecia realista, donde conviven el brillo y la sordidez; una ciudad sucia y apestosa, donde se sienten la humedad, la niebla y el lodo; un mundo de máscaras y antorchas donde los vestidos no parecen nuevos y limpios; unos canales donde se encuentran monjes apocalípticos y prostitutas con los pechos al aire (un detalle históricamente correcto). El director utiliza en algunas escenas la cámara al hombro, para dar un aspecto vivo e inmediato. La película se rodó en Luxemburgo y en algunos exteriores de Venecia (el puente del Rialto, el Palacio Ducal y el Gran Canal).

En fin, con clásicos de la categoría de Shakespeare es difícil que ninguna película pretenda ser la adaptación definitiva... pero ésta sin duda se queda muy cerca... (RGM)

Filmografía

MICHAEL RADFORD

Director Y Guionista

Van Morrison in Ireland (1980)
The White Bird Passes (1980) TV
Otro tiempo, otro lugar (*Another Time, Another Place*, 1983)
1984 (1984)
Pasiones en Kenia (*White Mischief*, 1987)
El Cartero y Pablo Neruda (*Il Postino*, 1994)
Homicide: Life on the Street (1996) serie TV (un episodio)
B. Monkey (1998)
Dancing at the Blue Iguana (2000)
Ten Minutes Older (2002) película colectiva (un segmento)
El Mercader de Venecia (*The Merchant of Venice*, 2004)



EL CASTILLO AMBULANTE

Japón, 2004
 Studio Ghibli y otras
 Título Original: **HAURU NO UGOKU SHIRO**
 Título Internacional: **HOWL'S MOVING CASTLE**
 Guión y Dirección: **HAYAO MIYAZAKI**
 Fotografía: **ATSUSHI OKUI**
 Música: **JOE HISAISHI**
 Montaje: **TAKESHI SEYAMA**
 Dirección de Arte: **YÔJI TAKESHIGE y NOBORU YOSHIDA**
 Productor: **TOSHIRO SUZUKI**
 Productor Ejecutivo: **HAYAO MIYAZAKI**
 Intérpretes (voces v.o.): **CHIEKO BAISHO, TAKUYA KIMURA, AKIHIRO MIWA, TATSUYA GASHUIN, RYUNO-SUKE KAMIKI, MITSUNORI ISAKI, YO OIZUMI, AKIO ÔTSUKA, DAJIRO HARADA, HARUKO KATO**
 Duración: 119 minutos
 Idioma: Japonés (VOSE)
 Banda Sonora (CD): K-O Records KO-88009

- 🏆 OSCAR: Nominación a Mejor Película de Animación
- 🏆 Festival de MAINICHI (Japón): Mejor Película
- 🏆 Festival de VENECIA: Osella de Oro (nominación León de Oro para Hayao Miyazaki)
- 🏆 Festival de SITGES: Premio del Público (nominación a Mejor Película)
- 🏆 Círculo de Críticos de NUEVA YORK: Mejor Película de Animación
- 🏆 Asociación de Críticos de SAN DIEGO: Mejor Película de Animación
- 🏆 Festival de Cine de HOLLYWOOD: Mejor Película de Animación
- 🏆 Asociación de Críticos de LOS ANGELES: Mejor Partitura Musical

SOPHIE EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS

Si la memoria no me falla, ésta es la primera vez, en trece años de Cine Club, que un film de animación se proyecta en nuestra pantalla. Puede que algunos de ustedes se hayan visto sorprendidos por la inclusión de una película de *dibujos animados* en la programación, e incluso que piensen que hay títulos más serios y comprometidos con los que amenizar las noches de los miércoles... Pues bien, dejemos los prejuicios a un lado durante un par de horas, y tratemos de buscar esa inocencia que aún queda en nuestro interior para viajar, de la mano de Hayao Miyazaki, por su particular mundo de fantasía.

Basada en la novela *Howl's moving castle*, escrita por la británica Diana Wynne Jones en 1987, *El castillo ambulante* nos presenta a Sophie, una joven de 18 años que trabaja como sombrerera en el negocio familiar. Desde la ventana de su taller contempla en la lejanía el deambular del misterioso castillo de Howl, un mago al que nadie ha visto, pero que despierta temor y fascinación a partes iguales entre los habitantes del lugar. Cuando la malvada Bruja del Páramo deje caer su hechizo sobre Sophie convirtiéndola en una anciana de 90 años, ésta buscará refugio en el castillo empleándose como criada. Pero la increíble fortaleza andante no es sólo la vivienda de Howl y sus amigos —un demonio llamado Calcifer y un niño aprendiz de mago—, sino que también es un portal que conduce a lugares desconocidos —algunos reales y otros imaginados por el joven brujo—.

Pues sí, como se puede deducir de semejante argumento, lo que van ustedes a ver dentro de unos instantes son *dibujos animados*, realizados, y no se asusten, por uno de los creadores de series como *Heidi* (1974) y *Marco, de los Apeninos a los An-*



des (1976). Pero la estatura de este artista ha quedado sobradamente demostrada desde que debutara, en 1979, como realizador de largometrajes. Apartir de entonces, cada una de sus nuevas propuestas ha constituido todo un acontecimiento en Japón, su país de origen, y en los últimos años —gracias al éxito internacional de *La princesa Mononoke* y al Oscar conseguido por la extraordinaria *El viaje de Chihiro*— también en el resto del mundo. Si hay algo en sus películas que las hace irresistibles y las diferencia de otras producciones más convencionales —como puedan ser las de Walt Disney, Pixar, Dreamworks o cualquier otra compañía norteamericana—, es el tipo de fantasía que impregna sus imágenes; una fantasía que trasciende hacia una intelectualidad autoconsciente, y establece una lógica interna autónoma, alejada de toda justificación según las leyes que rigen el mundo real. En cierto modo, su discurso es similar al de Lewis Carroll, pero filtrado a través de una mitología oriental que exige un considerable esfuerzo de aceptación por nuestra parte; y esto puede desconcertar al espectador, abrumado ante la irrealidad de lo que se le muestra, o extasiado frente a la capacidad de ensoñación del maestro Miyazaki. Los personajes cambian de sentimientos, actitudes e incluso forma: no son buenos o malos según una ética normalizada, sino que ofrecen una dualidad que los hace complejos e interesantes a ojos del espectador. El mismo personaje puede ser bello en un momento, y a continuación transformarse en un terrorífico monstruo; joven en una secuencia y anciano en la siguiente

te; gentil o malvado; sabio o tonto... Esta polivalencia de caracteres es, precisamente, uno de los principales aciertos de las películas de Miyazaki, y permite ideas tan estimulantes como el paulatino rejuvenecimiento de Sophie a medida que avanza su proceso de madurez, es decir, a medida que va tomando conciencia de sí misma y encontrando su lugar en el mundo.

El abigarrado y detallista estilo visual del film se nutre de todo tipo de referencias culturales, desde los ingenios mecánicos de la era industrial hasta la tradición europea de los cuentos de hadas, salpica todo ello con esa mezcla de misticismo, calpismo y ecologismo tan característica de la obra de Miyazaki. La exuberancia de formas y contenidos, sin embargo, se materializa a partir de un estilo de animación tradicional que huye de las imágenes generadas por ordenador. Sólo el castillo y algunos fondos ofrecen breves momentos de tecnología digital, aunque enmascarada artesanalmente con trazos y pinceladas que lo integran dentro del estilo de *línea clara*, habitual en la animación japonesa. La ausencia de violencia y sexo explícitos aleja este film de la tradicional tendencia del *anime* japonés, lo que puede hacer pensar que se trata de un título especialmente indicado para niños. Aunque no me cabe ninguna duda de que los más pequeños también pueden disfrutar de esta película, personalmente creo que la complejidad de la propuesta podría incomodarles hasta el rechazo. No obstante, dado que la creatividad del público infantil se encuentra en horas bajas debido al simplismo de los mensajes que reciben, no estaría de más que recomendásemos la filmografía de Miyazaki a nuestros hijos, sobrinos, vecinos, etc. Y así, de paso, nosotros también nos regalaríamos unas horas de magia animada. Que buena falta nos hace. (AGR)

Filmografía

HAYAO MIYAZAKI

Director y Guionista (solo largometrajes)

- Rapan sansei: Kariosutoro no shiro* / Lupin the third: The castle of Cagliostro (1979)
- Kaze no tani no Naushika* / Nausicaä of the valley of the winds (1984)
- Tenkû no shiro Rapyuta* / Castle in the sky (1986)
- Tonari no Totoro* / My neighbor Totoro (1988)
- Majo no takkyûbin* / Kiki's delivery service (1989)
- Porco Rosso* (Kurenai no buta, 1992)
- La princesa Mononoke* (Mononoke-hime, 1997)
- El viaje de Chihiro* (Sen to Chihiro no kamikakushi, 2001)
- El castillo ambulante* (Hauru no ugoku shiro, 2004)

(Nota: para facilitar la identificación de las películas no estrenadas en España en salas comerciales, hemos añadido el título internacional a continuación de la transcripción del original japonés. Asimismo, con el fin de no crear más confusión, hemos preferido obviar los diversos títulos españoles correspondientes a estrenos en vídeo y DVD)



BUENOS DÍAS, NOCHE

Italia, 2003

FilmAlbatros / RAI Cinema / Sky

Título Original: **BUONGIORNO, NOTTE**

Guión y Dirección: MARCO BELLOCCHIO

Fotografía: PASCUALE MARI

Música: RICCARDO GIAGNI

Montaje: FRANCESCA CALVELLI

Diseño de Producción: MARCO DENTICI

Productores: MARCO BELLOCCHIO y SERGIO PELONE

Intérpretes: MAYA SANSA, LUIGI LO CASCIO, ROBERTO HERLITZKA, PAOLO BRIGUGLIA, PIER GIORGIO BELLOCCHIO, GIOVANNI CALCAGNO, CLAUDIO STEFANO ROSETTI

Duración: 106 minutos

Idioma: Italiano (VOSE)

○ Festival de VENECIA: Premio Especial del Jurado

LOS "AÑOS DE PLOMO"

"Había una pasión muy coherente por la política en aquella época. Todas las líneas de razonamiento, incluso las más alocadas, parecían llegar a conclusiones coherentes. Había una especie de coherencia absurda entre la idea de cambiar el mundo y la de coger un arma y matar...". Estas palabras del director y guionista Marco Bellocchio se refieren a los llamados "años de plomo" de la historia italiana, aquellos años 70 sacudidos por el terror de las Brigadas Rojas, en los que algunas personas de izquierda soñaron utopías revolucionarias y *proletarias* que pretendían transformar el mundo y se convirtieron en sangrientas pesadillas terroristas...

El 16 de marzo de 1978, un comando del grupo terrorista italiano de extrema izquierda Brigadas Rojas secuestró al ex primer ministro democristiano Aldo Moro, matando a cinco escoltas. Tras un cautiverio de casi dos meses, en los que pudo escribir cartas a los líderes democristianos, al Papa y a su familia, Moro fue asesinado a sangre fría el 9 de mayo de 1978, un crimen horrendo que espantó a Italia y al mundo... La última película de Marco Bellocchio (1939), un veterano realizador que contribuyó en su día con importantes obras al *cine político* de los años 70, reconstruye estos hechos. La primera intención del cineasta era contar la historia de manera indirecta, pero eso no le convenció del todo: "Me interesaba más ver cómo era el día a día de la vida en la cárcel. Sabía que esta vida casi familiar, con sus rutinas, sus repeticiones y su normalidad, podía ofrecerme muchas oportunidades". Así, Bellocchio decidió centrar la mirada eligiendo el punto de vista de una mujer terrorista, Chiara: "Yo buscaba una mujer, una terrorista con fuertes convicciones, pero a la vez llena de grandes contradicciones... La figura de la mujer terrorista se volvió absolutamente necesaria si quería ilustrar la oposición entre el prisionero y sus secuestradores como algo más complejo y profundo. Como no soy historiador, no me interesaba la verdad, sino contar la historia de una forma nueva y poco convencional".

Roma, 1978, la joven Chiara (Maya Sansa) se muda a una nueva casa con el que parece su novio. Otros dos amigos se instalan también en la vivienda. Parecen unos jóvenes normales y corrientes, pero en realidad se trata de un comando de las Brigadas Rojas que ha planeado el secuestro del ex primer ministro italiano Aldo Moro. Realizado el secuestro,



los cuatro miembros del comando retienen a Moro en un *zulo* construido en la vivienda. Mientras se prolonga el cautiverio, asistimos, por una parte, a través de materiales de archivo, a la crisis que sacude a la sociedad y la clase política italiana, el debate sobre si ceder o no al chantaje de los terroristas (revelando, además, que quizás no todos hicieron todo lo posible por salvar a Moro, insinuando que su muerte pudo, tal vez, beneficiar a algunos). Por otra parte, vemos las tensiones que empiezan a atacar al grupo terrorista, convertido por la forzada convivencia en una extraña *familia disfuncional* en la que el *padre* sería el propio Aldo Moro, una figura de autoridad que mantiene su entereza en todo momento. Sobre todo, Chiara (la maravillosa Maya Sansa que vimos en *La mejor juventud*) tiene cada vez más dudas y siente más asco ante lo que sucede, frente a la rigidez ideológica de Mariano (Luigi Lo Cascio, también visto en *La mejor juventud* en un papel bien diferente). En la mente turbulenta y confundida de Chiara, realidad y sueños se mezclan (se producen algunas dudosas escenas oníricas).

"Por mi educación y por lo que investigué, no pude simpatizar con las Brigadas Rojas y estaba totalmente horrorizado por la forma en que acababa la historia. Para mí, matar a alguien a sangre fría significa no estar en contacto con la realidad. Pensaba que era una acción de locos. Puedes estar totalmente en desacuerdo con alguien, pero no puedes coger una pistola y matarlo". Bellocchio señala que, cuando se imaginaba el personaje de Aldo Moro, a menudo pensaba en su padre, que murió cuando él era niño. "Mi padre tenía algo en común con Moro. Era un hombre

fuerte, conservador, con un gran sentido de la humanidad... La figura de mi padre ha entrado en la película, y ha dado vida a un personaje que nunca conocí". El director hace notar que eligió al actor Roberto Herlitzka porque tiene el mismo acento norteno que el personaje (bueno, no sería sólo por eso, también por el talento: Herlitzka logra una impresionante y conmovedora interpretación de Aldo Moro).

El título de la película procede de un poema de Emily Dickinson ("Goodmorning, Midnight"), una contradicción que para Bellocchio expresaba el espíritu de la película, evocando la ansiedad y la oscuridad de los "años de plomo". El final de la historia lo conocemos de antemano, igual que conocemos la deriva sanguinaria de algunas utopías revolucionarias. La pantomima de *juicio popular* y la retórica dogmática sobre la justicia *proletaria* darían risa de no haber traído consecuencias tan trágicas... y de no parecerse tanto a otras doctrinas lunáticas que siguen existiendo hoy día. Marco Bellocchio utilizó los diversos libros escritos sobre el caso Moro (Sergio Flamigni, Anna Laura Braghetti), y las cartas escritas por el propio Moro, y hasta tuvo un breve encuentro con uno de los asesinos de las Brigadas Rojas, Lanfranco Pace, quien le confirmó que el brigadista que había disparado, Maccari, no quería matar a Moro, pero tenía que obedecer órdenes, seguir la disciplina *militar*... En esta hermosa y ejemplar película late una crítica y un rechazo sin paliativos a todas las ideologías que se ponen por encima de la vida humana. (RGM)

Filmografía

MARCO BELLOCCHIO

Director

Las manos en los bolsillos (I pugni in tasca, 1965)
China está cerca (La China è vicina, 1967)
Amor y rabia (Amore e rabbia, 1969)
En el nombre del padre (Nel nome del padre, 1972)
Noticia de una violación en primera página (Sbati il mostro in prima pagina, 1972)
Matti da legare (1975) película colectiva (co-dir. Silvano Agosti, Sandro Petraglia y Stefano Rulli)
Marcha triunfal (Marcia trionfale, 1976)
Salto al vacío (Salto nel vuoto, 1979)
Vacanze in Val Trebbia (1980)
Gli occhi, la bocca (1982)
Enrico IV (1984)
El diablo en el cuerpo (Il diavolo in corpo, 1986)
La visione del Sabba (1988)
La condanna (La condanna, 1990)
Il sogno della farfalla (1994)
Sogni infranti (1995)
El príncipe de Homburg (Il principe di Homburg, 1997)
La religione della storia (1998)
La balia (1999)
Un altro mondo è possibile (2002) película colectiva
La sonrisa de mi madre (L'ora di religione - Il sorriso di mia madre, 2002)
Buenos días, noche (Buongiorno, notte, 2003)



MANDERLAY

Dinamarca, 2005

Zentropa Entertainments y otras

Título Original: **MANDERLAY**

Guión y Dirección: LARS VON TRIER

Fotografía: ANTHONY DOD MANTLE

Cámara: LARS VON TRIER y ANTHONY DOD MANTLE

Música: JOACHIM HOLBEK

Montaje: BODIL KJAERHAUGE y MOLLY MALENE STENSGAARD

Dirección de Arte: PETER GRANT

Productora: VIBEKE WINDELOV

Productores Ejecutivos: LENE BORGLUM y PETER AALBAEK JENSEN

Intérpretes: BRYCE DALLAS HOWARD, ISAACH DE BANKOLÉ, DANNY GLOVER, WILLEM DAFÖE, MICHAEL ABITEBOUL, LAUREN BACALL, JEAN-MARC BARR, VIRGILE BRAMLY, DONA CROLL, JEREMY DAVIES, LLEWELLA GIDEON, MONA HAMMOND, GINNY HOLDER, ZELJKO IVANEK, UDO KIER, RIK LAUNSPACH, SUZETTE LLEWELLYN, CHLOÉ SEVIGNY

Narrador (voz): JOHN HURT

Duración: 139 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Milan Records 301 721-4

- Festival de VALLADOLID - SEMINCI: Premio 50 aniversario a Lars von Trier (nominación Espiga de Oro Mejor Director)
- Festival ROBERT (Dinamarca): 9 nominaciones, incluidos Director y Película
- Festival de BODIL (Dinamarca): Nominación Mejor Película Danesa
- Premios del CINE EUROPEO: 3 nominaciones (Fotografía, Música, Diseño de Producción)
- Festival de CANNES: Nominación Palma de Oro a Lars von Trier

CÓMO SER ESCLAVO Y DISFRUTARLO

A lo largo de la historia, el número tres ha sido utilizado por todo tipo de artistas para dotar a sus creaciones de una estructura episódica, encuadrable dentro de la clásica sucesión planteamiento-nudo-desenlace. La idea del tríptico, invocada en el nombre de la Santísima Trinidad en el arte cristiano, pronto se extendió a otras disciplinas más allá de la pintura, y es en el cine donde actualmente surge con mayor frecuencia. Las trilogías invaden nuestras pantallas, a veces con la excusa de completar una narración excesivamente prolija —la saga iniciada con **La guerra de las galaxias** (1977) se compone de nada menos que dos trilogías—, en otras ocasiones como muestra de fidelidad a una obra literaria —**El señor de los anillos** (2001)—, o incluso para revestir de misticismo una indiscutible historia de ciencia-ficción —**Matrix** (1999)—. Pero miren por dónde, también hay quien dice no necesitar coartadas a la hora de utilizar el tríptico en sus manifestaciones cinematográficas. Según sus propias palabras, Lars von Trier lleva realizadas hasta la fecha tres trilogías: “**Europa**”, integrada por **El elemento del crimen**, **Epidemic** y **Europa**, “**Los corazones rotos**”, de la que forman parte **Rompiendo las olas**, **Los idiotas** y **Bailar en la oscuridad**, y “**América, tierra de oportunidades**”, compuesta por **Dogville**, **Manderlay** y **Washington** (escrito sin hacer, y aún pendiente de realización).

Manderlay arranca exactamente donde termina **Dogville**. Tras la sangrienta venganza ejecutada por Grace, ésta y su padre continúan viaje hacia el Sur de Estados Unidos, escoltados por su séquito de gangsters. A su paso por tierras de Alabama se detie-



nen en una plantación llamada *Manderlay*, donde aún permanece vigente la esclavitud. Grace (Bryce Dallas Howard sustituyendo a Nicole Kidman) decide permanecer allí unos días y, gracias al poder que le ha otorgado su padre (Willem Dafoe en el lugar de James Caan), liberar a los esclavos e instruirles en las virtudes de la democracia. Pero los propósitos de la joven pronto chocan contra el muro del conformismo, lo que provocará consecuencias dramáticas e impredecibles.

Si bien **Dogville** reflexionaba, en apariencia, acerca de la naturaleza mezquina del hombre (presumiblemente del ciudadano norteamericano) y de su innato afán por abusar de los más débiles, von Trier lanza ahora su carga de profundidad contra una de las mayores lacras de la historia americana, la esclavitud (seguimos con el abuso del débil), aunque en esta ocasión el discurso se revela confuso y, por momentos, contradictorio. Grace ofrece bienes y libertad a sus protegidos, pero estos se ven incapaces de manejar sus propias vidas más allá de las férreas normas dictadas por Mam (Lauren Bacall), antigua dueña de la plantación, ahora fallecida. A este respecto, el papel de Wilhelm (Danny Glover) es fundamental para comprender el meollo del film, ya que las estrictas reglas que deben respetar los esclavos han sido redactadas por él mismo, y su incumplimiento siempre acarrea una paliza ejemplar a alguno de sus hermanos negros. El débil ha de tomar conciencia de su propia condición y aceptarla sumisamente, parece indicarnos von Trier, subrayando el hecho de que cualquier intento por cambiar el natural estado de las cosas provocará una catástrofe. El ataque contra la intervención norteamericana en Irak resulta también evidente y, para eliminar dudas, en los créditos finales se inserta una fotografía de George Bush entre aterradoras imágenes del *Ku Klux Klan*, mientras David Bowie entona con sarcasmo su clásica “*Young americans*”. Pero el discurso esgrimido por Lars von Trier se desmorona tan pronto como reconocemos en él la demagógica discusión entre Grace y su padre al final de **Dogville**. El director denuncia la *arrogancia* de los Estados Unidos, pero lo hace, paradójicamente, a través de una aplastante demostración de *arrogancia*: para evitar males mayores, el poderoso, consciente de su superioridad, deberá ignorar las necesidades de aquellos a quienes considere inferiores.

Pero, ¿de verdad ha pretendido von Trier desarrollar algún tipo de mensaje humanista con su película? Evidentemente no. Es más, todas las disquisiciones expuestas en el párrafo anterior, no son sino la consecuencia de querer ver en la cinta más contenido del que realmente hay. A Lars von Trier no le interesa la política, ni mucho menos el espíritu humano. Por eso

no se entienden los fundamentos de este supuesto análisis de la sociedad americana. Todo es una excusa, una coartada para reflexionar sobre lo único que de verdad le interesa: el Cine, o mejor dicho, el lenguaje audiovisual. Esa era la razón de ser de **Dogville**, donde von Trier salía airoso de un reto autoimpuesto: contar semejante historia sin decorados y con la iconoclasta autoría del movimiento *Dogma*. Como experimento, aquel título funcionaba e incluso resultaba estimulante desde un punto de vista creativo. Pero ahora, viendo **Manderlay**, uno se pregunta a qué viene repetir la experiencia. Si lo que de verdad preocupa a von Trier es revolucionar el lenguaje cinematográfico en busca de nuevos horizontes, ¿por qué clonar punto por punto una extravagancia cuyo poder expresivo se agotaba ya en el primer film? Aquí tienen un fragmento del artículo “*De la (auto)flagelación en el Cine*”, donde Mauricio Álvarez diseccionaba la obra del director danés, concluyendo que “*Sus películas se han realizado bajo la presión de normas autoimpuestas y deben desarrollarse dentro del espacio restringido que éstas definen (...) Se trata entonces de coartar la libertad inicial de la creación para que en un marco reducido de movimiento, ésta encuentre una expresión más auténtica*”. Es curioso, pero a mí esto me recuerda a Wilhelm redactando las caprichosas normas de la plantación: las reglas de un juego basado en la esclavitud. O lo que es lo mismo, el juego de Lars von Trier con el Cine. (AGR)

Filmografía

LARS VON TRIER

Director y Guionista

- Hvorfor flygte fra det du ved du ikke kan flygte fra?* (1970) cortometraje
- Orchideegartneren* (1977) cortometraje
- Menthe - la bienheureuse* (1979) cortometraje
- Nocturne* (1980) cortometraje
- Den sidste detalje* (1981) cortometraje
- Befrielsesbilleder* (1982) Mediometrage
- El elemento del crimen* (Forbrydelsens element, 1984)
- Epidemic* (1987)
- Medea* (1988) TV
- Europa* (Europa, 1991)
- Riget* (1994) Miniserie de TV
- Rompiendo las olas* (Breaking the waves, 1996)
- Riget II* (1997) Miniserie de TV (co-dir. Morten Arnfred)
- Los idiotas* (Idioterne, 1998)
- D-dag* (1999) TV (co-dir. S. Kragh-Jacobsen, K. Levring, T. Vinterberg)
- D-dag - Lise* (1999) TV (co-dir. S. Kragh-Jacobsen, K. Levring, T. Vinterberg)
- Bailar en la oscuridad* (Dancer in the dark, 2000)
- D-dag - Den færdige film* (2001) TV (co-dir. S. Kragh-Jacobsen, K. Levring, T. Vinterberg)
- Dogville* (Dogville, 2003)
- Cinco condiciones* (De fem benskænd, 2003) documental (co-dir. Jørgen Leth)
- Manderlay* (Manderlay, 2005)
- Direktøren for det hele* (2006)



DE FOSA EN FOSA

Eslovenia-Croacia, 2005

Staragara / Propreler Film Zagreb / RTV Slovenia

Título Original: **ODGROBADO GROBA**

Guión y Dirección: JAN CVITKOVIC

Fotografía: SIMON TANSEK

Música: ALDO IVANCIC

Montaje: MILOS KALUSEK

Dirección Artística: VASJAKOKELJ y ANDRAZ TRKMAN

Productores: JAN CVITKOVIC y JANEZ BURGER

Productores Ejecutivos: PETRA BASIN y JOZKO RUTAR

Intérpretes: GREGOR BAKOVIC, DRAGO

MILINOVIC, SONJA SAVIC,

MOJCA FATUR, NATASA MAT-

JASEC, BRANE GRUBAR

Duración: 103 minutos

Idioma: Esloveno (VOSE)

○ Festival de SAN SEBASTIÁN: Premio Altadis Nuevos Directores



EL MUERTO AL HOYO...

Aunque la premisa de esta película pueda parecer chocante, parece ser que es común, en las zonas rurales de Eslovenia, la existencia de personas que se dedican, profesionalmente, a hacer discursos y panegíricos en los funerales. Pero (Gregor Bakovic) es un treintañero que desempeña ese curioso trabajo de andar de fosa en fosa para pronunciar discursos fúnebres. Además de glosar la figura del finado, aprovecha para introducir sus puntos de vista y algunas apreciaciones excéntricas sobre el mundo... Aparte de eso, Pero pasa gran parte del tiempo evitando los intentos de suicidio de su padre, Dedo (Brane Grubar). Vive también con sus dos hermanas: Vilma (Natasa Matjasec), que tiene un hijo, y la hermosa y enigmática sordomuda Ida (Sonja Savic). Su mejor amigo es Shooki (Drago Milinovic), que tiene dos grandes pasiones: la hermana de Pero, Ida, y su coche, un "600" que cuida y restaura con primor. Por su parte, Pero pretende ganar el corazón de la rubia Renata (Mojca Fatur), una mujer bella pero misteriosa, que mantiene una extraña relación con su padre (el de ella) y revela ciertas tendencias sadomasoquistas que a Pero le echan un poco para atrás... En fin, otro amigo y vecino se dedica a bucear en un bidón, para batir su récord de apnea...

Según explica el director y guionista Jan Cvitkovic, la idea para la película le surgió al pensar en las personas que hacen los discursos en los funerales, y decidió sacar de ahí una comedia "aunque la película que hemos hecho no es exactamente una comedia". En efecto, las dos terceras partes de la película sí podrían considerarse como una comedia, con tonalidades negras y surrealistas que hacen pensar en Emir sólito, verdaderamente inclasificable y que nos deja sin habla (tan sin habla como queda Pero en el funeral que más le afecta). De esta manera, la película resulta un inusual paseo, tan vitalista como inquietante, por la vida y la muerte, la alegría que subyace en el horror... y viceversa.

Defosa en fosa (todo junto) está rodada en la zona del Kras, una meseta caliza que ocupa la parte occi-

dental de Eslovenia, cuyos productos más conocidos son el jamón curado y el vino tinto (parece un sitio interesante). Partidario de una preparación larga antes del rodaje, pero también de incorporar muchas improvisaciones, el director empezó a trabajar con los actores en Ljubljana y luego se trasladaron a la región del Kras para que los actores pudieran aprovechar el entorno y el ambiente. Sobre los diálogos, Cvitkovic señala que no utiliza las palabras para decir lo que es importante para la historia: generalmente los personajes dicen cosas que no son "importantes", no revelan ni explican nada, puesto que se pueden decir más cosas con palabras que no parecen relacionadas racionalmente con la escena. Los paisajes rurales son un elemento importante, y el director señala que, para los colores, se inspiró en Edgar Degas.

Como anécdotas, les cuento tres. Que la secuencia en la que Dedo va al psiquiatra, acompañado de Pero y Shooki, fue improvisada y hubo que hacer

veinticinco tomas porque los actores no podían parar de reírse. Que el coche de Shooki, tan importante para él y para el desenlace del film, es un *Ficho* (Zastava 600), fabricado en Kragujevac, Serbia, bajo licencia de Fiat, desde 1960 hasta 1985; este coche tuvo un papel similar a nuestro 600 en el desarrollo de la antigua Yugoslavia, y protagonizó la famosa comedia urbana *Nacionalka klasa* (1979) de Goran Markovic. Y que se incluye una escena de la película italiana *Los tres invencibles* (Maciste l'eroe più grande del mondo, 1963), de Michele Lupo (el director quería usar la carrera de cuadrigas de *Ben Hur*, pero la actual propietaria, Warner Bros. no cedió los derechos).

Esta es la primera película eslovena que llega a nuestras pantallas. **Defosa en fosa**, presentada en España en el Festival de San Sebastián, es la segunda película dirigida por Jan Cvitkovic (1966), un cineasta de curiosa trayectoria. Dice que nunca ha sido un gran aficionado al cine. Su pasión es la literatura. Le gusta leer libros, pero no se considera capaz de escribirlos. En cambio, no le gusta tanto ver películas (¡casi nunca va al cine!), pero sí le gusta hacerlas (¿?). Y eso que su madre le puso Jan en homenaje al personaje de una película checa que vio mientras estaba embarazada... En 1995, cuando necesitaba dinero, se enteró de un concurso de guiones para cortos. Lo ganó. Luego, escribió el guión del corto *V leru* (1999), de su amigo Janez Burger, en el que además trabajó como actor. Su primera película como director fue *Kruh in mleka* ("Pan y leche", 2001), ganadora del León del Futuro a la Mejor Opera Prima en el Festival de Venecia. Después dirigió la serie de televisión *Death is far away* (2002) y el cortometraje *Srce je kos mesa* (2003), que ganó el premio al Mejor Cortometraje en el Festival de Gijón.

El eslogan de la película subraya que todo el mundo quiere ir al cielo... pero nadie quiere morir antes. Jan Cvitkovic nos dice que "la muerte y la vida forman parte de un todo. La Tierra, la gente, el universo, son una sola cosa. Una vez que nos damos cuenta de esto, no nos planteamos el problema de separar la vida y la muerte, porque están unidas inseparablemente". En fin. (RGM)



PARADISE NOW

Palestina-Holanda-Alemania-Francia, 2005

Augustus Film/ Lama Films/ Razor Film/ Lumen Films/ ARTE France/ Asaza Film

Título Original: **PARADISE NOW**

Director: HANY ABU-ASSAD

Guión: HANY ABU-ASSAD y BERO BEYER

Fotografía: ANTOINE HEBERLÉ

Montaje: SANDER VOS

Diseño de Producción: OLIVIER MEIDINGER

Productores: BERO BEYER, HENGAMEH PANAH, AMIR HAREL, GERHARD MEIXNER, ROMAN PAUL

Productor Asociado: HAMOUDI BUQAI

Interpretes: KAIS NASHEF, LUBNA AZABAL, ALI SULIMAN, AMER HLEHEL, HIAM ABBAS, ASHRAF BARHOUM

Duración: 90 minutos

- GLOBO DE ORO: Mejor Película en idioma extranjero
- Nominación al OSCAR: Mejor Película en idioma extranjero
- Festival de BERLIN: Premio del Público, Premio "Angel Azul" (mejor película europea), Premio Amnistía Internacional

LA FABRICACIÓN DE LOS "MÁRTIRES"

Cada vez que nos vemos sacudidos por noticias espantosas sobre atentados suicidas, nos horrorizamos por la muerte de víctimas inocentes, pero también porque la mera idea del terrorista que se inmolaba para matar a otros muchos (creyendo además que con ello está cumpliendo la voluntad de Dios y va a entrar directamente en el Paraíso), se sitúa en un horizonte mental tan remoto para nosotros, que lo más fácil resulta pensar que se trata de maricianos o locos... Sin embargo, por monstruosas que sean sus acciones, no es posible negar que se trata de personas, seres humanos como nosotros. ¿Cómo han llegado a eso, qué pasa por su cabeza, cómo pueden justificarse?

Estamos en Nablus, Palestina. Said (Kais Nashef) y Khaled (Ali Suliman) son dos jóvenes palestinos, amigos desde la infancia. En el marco asfixiante de los territorios ocupados (barricadas, alambradas, controles, violencia), su vida carece de perspectivas: trabajan en un taller de reparación de automóviles, charlan, hacen bromas, fuman... La novedad del día es la llegada de Suha (Lubna Azabal), una atractiva joven, hija de un respetado líder palestino, que vuelve a Nablus después de haber vivido en Francia, y que lleva a reparar su coche al taller donde trabaja Said... De pronto, la historia da un giro completo. Jamal (Amer Hlehel), jerifalte local de un grupo armado palestino, se acerca a hablar con Said y Khaled: les comunica que han sido elegidos para *protagonizar*, al día siguiente, sendos atentados suicidas en Tel Aviv... Este giro es muy poderoso en términos dramáticos, al introducir un elemento de urgencia y tragedia inminente que nos cambia de golpe la mirada sobre el film y los personajes. A cambio, debilita el componente explicativo de la película (puesto que conocemos a los protagonistas cuando ya es la víspera del atentado, nos falta la historia anterior, cómo decidieron ofrecerse al *martirio*, algo de lo que sólo tendremos referencias fragmentarias).



A partir de este momento, se desarrolla la parte más sólida de la película, que muestra la preparación de los suicidas y los mecanismos sociales y religiosos que se cierran como una trampa sobre ellos. Asistimos a una serie de rituales preparatorios en los que se mezclan el horror y el humor negro. El rodaje del preceptivo vídeo de despedida-reivindicación, con atavío paramilitar y un armamento que los jóvenes apenas pueden sostener. La preparación minuciosa de la bomba adherida al cuerpo. El corte del pelo y la barba, y los trajes negros, para pasar desapercibidos entre sus objetivos. La "última cena". La despedida de las familias, especialmente angustiosa en el caso de la despedida de Said de su madre (Hiam Abbas). Asistimos a la tortura interior de los protagonistas, asaltados tanto por las dudas como por el miedo a fracasar, puesto que les han hecho creer que de su acción dependen el futuro de su patria, el honor y el bienestar de su familia, y su propia entrada al Paraíso (frente a esta locura, Suha aparece como la voz de la razón y de la esperanza). El film tampoco ahorra críticas a los jerifaltes palestinos que emplean a los suicidas como carne de cañón: desde el (falso) tono amistoso y compasivo de Jamal, hasta el detalle de que, mientras los jóvenes están grabando sus angustiosos vídeos de despedida, Jamal y los suyos se comen tranquilamente una bocata.

El director Hany Abu-Assad nació en 1961 en Nazaret (Israel). Estudió y trabajó unos años como

ingeniero en los Países Bajos, donde entró en el mundo del cine y rodó dos cortos y su primer largo, antes de volver a Palestina. Para preparar el film, estudió las transcripciones de interrogatorios hechos a suicidas que no habían conseguido su objetivo, y los informes oficiales israelíes. Habló con personas que habían conocido a algunos que sí habían muerto, con sus familias, sus amigos, sus madres. La película empezó a rodarse en Nablus, pero finalmente, ante la cercanía de disparos y misiles, la producción tuvo que desplazarse a Nazaret. Aunque los dos protagonistas dos desconocidos para nosotros, se trata de actores con alguna experiencia, que han aparecido en otra media docena de películas. Más conocidas nos resultan las actrices Lubna Azabal (*Lejos*) y sobre todo Hiam Abbas (*Zona libre*).

Se ha acusado a esta película de "humanizar" a los terroristas. Una acusación absurda, porque reconocer que *son* seres humanos no significa justificar sus acciones. Creo que el director lo explica de manera impecable: *"Me parece bastante obvio que la película no apoya la violencia. Es verdad que pongo un rostro humano a los suicidas, pero también soy muy crítico con ellos. Aunque no se esté de acuerdo con ellos ni con lo que hacen, no podemos olvidar que son seres humanos"*. En cambio, mi objeción es otra: que la película ignora a las víctimas de estos atentados, casi siempre civiles israelíes. Y para ello hace dos trampas de grueso calibre. Cuando finalmente el terrorista se monta en el autobús donde pretende hacer estallar su bomba... resulta que casi todos los pasajeros son soldados armados (cuando sabemos que la mayoría de los centenares de víctimas de este tipo de atentados han sido civiles). Y, en el momento de la explosión, una pantalla en blanco cierra el film: no se muestran las consecuencias del atentado, no vemos los cuerpos destrozados (aunque pueda justificarse por la voluntad de mantener el *punto de vista* del suicida, me parece una resolución tramposa).

Por supuesto, la gran pregunta se nos queda sin respuesta, quizás porque no existe ninguna que nosotros podamos comprender. Tal vez, parafraseando el viejo dicho, habría que concluir que para los fundamentalistas ninguna explicación es necesaria, y para los que no lo somos, ninguna explicación es posible. (RGM)

Filmografía

HANY ABU-ASSAD

Director

Paper house (1992) cortometraje

The 13th cortometraje

The fourteenth chick (1998)

Nazareth 2000 (2000) documental

Rana's wedding (2002)

Ford Transit (2002) documental

Paradise now (2005)



AGUA CON SAL

España – Puerto Rico, 2005

Wandavision/ Trivision/ PRP S.L./ Viguie Films

Director: PEDRO PÉREZ-ROSADO

Guión: LILIAN ROSADO

Fotografía: MIGUEL LLORENS

Música: CARLOS VARELA

Montaje: VICENTE IBÁÑEZ y RAFA MONTESINOS

Director Artístico: JERO BONO

Productor: XIMO PÉREZ

Intérpretes: YOIMA VALDÉS, LEYRE BERROCAL, JUAN CARLOS MORALES, CANDELA FERNÁNDEZ, JOAN CROSAS, LOLA MOLTÓ, OFELIA MEDINA, ELIA ENID CADILLA, BEBE PÉREZ, EMPAR FERRER, ALBERT FORNER, DIEGO BRAGUINSKY

Duración: 97 minutos

Mostra de VALENCIA (Sección "Mostra Cinema Valencià"): Mejor Película, Mejor Director

LOS MARGINADOS DEL "PRIMER MUNDO"

En estos últimos meses (escribo en septiembre de 2006) se está hablando mucho de inmigración. Un día sí y otro también, los telediarios abren con noticias e imágenes terribles sobre subsaharianos que llegan malamente (o no consiguen llegar) a nuestras costas. Las encuestas nos dicen que este tema se ha puesto (o lo han puesto) el primero en el *ranking* de preocupaciones de los españoles. La bronca política permanente que padecemos en esta legislatura ha irrumpido también, cómo no, en esta cuestión... Bueno, ya hay gente más docta y mejor informada que yo que se está encargando de analizar el fenómeno, yo sólo pretendo escribir sobre una película. Y el sentido de esta introducción es el siguiente: todos estamos de acuerdo en que los inmigrantes nos *vienen bien* porque ocupan los trabajos más duros, penosos, desagradables, sumergidos, mal pagados, en fin, los trabajos que los españoles no quieren... Y esto es verdad, desde luego. Pero lo que viene a decirnos esta película es que esa no es *toda* la verdad. Que hay muchos españoles que también viven en las mismas situaciones de marginalidad y que también tienen que hacer esos trabajos chungos y clandestinos.

Olga (Yoima Valdés) es una cubana que, como la inmensa mayoría de los inmigrantes, no llega a España en cayuco, sino en avión. Entra con un visado de estudiante válido para tres meses... Cuatro meses después, la encontramos trabajando como cuidadora de una mujer enferma. El hijo de Olga se ha quedado en Cuba, con la madre de ella (quien cree que la joven realmente está estudiando en España con una beca). Olga se traslada a un pueblo de Valencia, donde consigue trabajo en un bar y también, de manera clandestina y sin contrato, en una fábrica de muebles. En la fábrica conoce a Mari Jo (Leyre Berrocal), una joven española agresiva y dura, que vive en la marginalidad. Su hermana está en la cárcel por haber matado al maltratador padre de ambas. Por el día trabaja en la fábrica de muebles, y por la noche saca unos euros prostituyéndose (haciendo *mamadas*).



La película se construye así sobre un esquema clásico: la amistad de dos personajes opuestos. Olga aparece como una mujer vital y optimista, dulce y esperanzada, seria y organizada. Cree que puede tener suerte, confía en unos idólos que ha traído de su tierra. Arregla con gusto y cuidado la modesta casa que puede conseguir. Su vida tiene un centro de gravedad claro: su hijo que ha quedado en Cuba... Por su parte, Mari Jo es nerviosa, arisca y antipática. Su vida es caótica y cerrada en sí misma, entre la cárcel donde visita a su hermana (quien la incita a que deje el pueblo y empiece de nuevo en... Benidorm), la fábrica, el bar donde entra a cambiarse de ropa para su *trabajo* nocturno, la prostitución, una relación sexual con el encargado de la fábrica... Pero, como en toda dinámica de opuestos, el contacto entre los personajes y su amistad nos irán permitiendo ver otras cosas. El orgullo y el carácter fuerte de Olga, luego su desesperación... También la vulnerabilidad de Mari Jo, tan necesitada de cariño y que resulta ser capaz de *mojarse* para defender a una amiga...

El título de *Agua con sal*, que parece tan poético, hace referencia a una realidad más cruda: el agua

caliente con sal es el remedio casero para aliviar el dolor de las manos, después del duro trabajo en la fábrica de muebles... Una fábrica en la que el polvillo de madera destroza los pulmones, en la que los trabajadores sin contrato cobran dos euros por hora, y tienen que esconderse cuando llega una inspección (siempre anunciada)... El director, Pedro Pérez-Rosado (Valencia, 1953) tiene a sus espaldas una amplia trayectoria en el campo del documental, incluyendo trabajos para televisión sobre el Sahara y Nicaragua, y los largometrajes *Las cenizas del volcán* (1999) y *Cuentos de la guerra saharaui* (2002). Pérez-Rosado cuenta que siempre ha creído que el verdadero acercamiento a la realidad cinematográfica es a través de la mirada del documental. Sin embargo, tenía un amigo y maestro que le acusaba de irse demasiado lejos a buscar realidades, y le señalaba que esos mismos avatares estaban a nuestro lado, muy cerca...

Esa intención y esa capacidad para hablar de lo que ocurre aquí mismo, al lado, bajando la escalera, es el gran valor de esta película. A diferencia de otras películas españolas que han intentado acercarse a lo *real* y lo *social*, en *Agua con sal* no hay villanos de opereta, incidentes rocambolescos ni fácil tremendismo... Pérez-Rosado y la guionista Lilian Rosado, cubana como la protagonista, han querido contar su historia a través de un minimalismo de lo cotidiano, de pequeños gestos que definen a los personajes. El que Olga se tiña o no el pelo es una declaración de intenciones, en dos momentos decisivos de la película. El botellín de cerveza que Mari Jo lleva consigo por las noches, para trasegarlo de golpe y escupirlo con furia después de hacer una *mamada*, cuenta mejor que mil parrafadas su asco desesperado. Olga evita el arquetipo tópico de la *cubana* (en Cuba hay de todo, como aquí, dice). Guionista y director prefieren indicar que dar explicaciones exhaustivas (un recorte de periódico y unas referencias indirectas es todo lo que sabremos sobre por qué la hermana de Mari Jo está en la cárcel). Lo mismo se puede decir de unos personajes secundarios de gran riqueza, que adquieren realidad humana con un par de pinceladas certeras: el dueño del bar (el gran Joan Crosas), la vecina (Empar Ferrer), el encargado de la fábrica, Johnny (Juan Carlos Morales), inmigrante puertorriqueño que ha progresado gracias a su relación con la dueña y gracias a explotar a los suyos (pero que revela su lado humano al mostrar una foto de su tierra), la mujer enferma, la otra enfermera... (RGM)



SOPHIE SCHOLL: LOS ÚLTIMOS DÍAS

Alemania, 2005

Broth Film / Goldkind Filmproduktion / Bayerischer Rundfunk

Título Original: **SOPHIE SCHOLL: DIE LETZTEN TAGE**

Director: MARC ROTHMUND

Guión: FRED BREINERSDORFER

Fotografía: MARTIN LANGER

Música: JOHNNY KLIMEK y REINHOLD HELD

Montaje: HANS FUNCK

Diseño de Producción: JANA KAREN

Productores: CHRISTOPH MUELLER, SVEN BURGEMEISTER, FRED BREINERSDORFER y MARC ROTHMUND

Intérpretes: JULIA JENTSCH, ALEXANDER HELD, FABIAN HINRICKS, JOHANNA GASTDORF, ANDRÉ HENNICKÉ, FLORIAN STETTER, JOHANNES SUHM, MAXIMILIAN BRÜCKNER, LILI JUNG, JÖRG HUBE

Duración: 117 minutos

Idioma: Alemán (VOSE)

Banda Sonora (CD): Normal (Indigo) N-268

- Festival de BERLÍN: Oso de Plata Mejor Director, Oso de Plata Mejor Actriz, Premio del Jurado Ecueménico
- Nominada al OSCAR: Mejor Película de habla no inglesa
- Premios del CINE EUROPEO: Mejor Actriz, Mejor Director

LA ROSA BLANCA

"Todo alemán honesto está hoy avergonzado de su Gobierno. ¿Quién de entre nosotros puede concebir las dimensiones de la vergüenza que caerá sobre nosotros y nuestros hijos el día en que caiga el velo de nuestros ojos, y los crímenes más horribles —crímenes que sobrepasan infinitamente cualquier medida humana— aparezcan a la luz del día?" Estas lúcidas y valientes palabras figuraban en la primera octavilla repartida en 1942 por un pequeño grupo clandestino de estudiantes alemanes de la Universidad de Múnich. Se hacían llamar *Die Weisse Rose* (*La Rosa Blanca*, nombre romántico tomado, al parecer, de una novela), y fue uno de los pocos movimientos internos de oposición al régimen nazi, una organización pacífica cuyas principales actividades *subversivas* fueron el reparto de panfletos y algunas pintadas. Durante su año escaso de vida (de junio de 1942 a febrero de 1943), les dio tiempo a publicar seis octavillas que denunciaban las atrocidades nazis, los asesinatos y torturas, la persecución racial e ideológica, y la *guerra total* decretada por Hitler. Sus miembros fueron los hermanos Sophie y Hans Scholl, Christoph Probst, Hans Leipelt, Willi Graf, Alexander Schmorell y el profesor Kurt Huber... Todos fueron detenidos y ejecutados por los nazis.

El 17 de febrero de 1943, Sophie y Hans Scholl decidieron acometer una acción arriesgada: repartir un gran número de ejemplares del sexto panfleto de *La Rosa Blanca* en la Universidad de Múnich, en pleno día y cuando estuviera llena de estudiantes... Un bedel (uno de tantos *verdugos voluntarios*, en expresión acuñada por Goldhagen) les vio y alertó a la policía. Fueron detenidos, al igual que otro miembro del grupo, Christoph Probst. Los tres fueron interrogados por la Gestapo, juzgados en el Tribunal del Pueblo por el sanguinario juez Roland Freisler, condenados a muerte y guillotinado en la cárcel de Stadelheim el 22 de febrero... Esta película se centra en los últimos



seis días de la vida de Sophie Scholl. La historia de *La Rosa Blanca* ya ha sido llevada al cine en dos ocasiones: *La Rosa Blanca* (Die Weisse Rose, 1982) de Michael Verhoeven, que cuenta la historia completa del grupo, y *Fünf letzte Tage* ("Los cinco últimos días", 1982) de Percy Adlon, que también se centra en los últimos días de Sophie Scholl, pero desde el punto de vista de su compañera de celda, la prisionera comunista Else Gebel...

El principal eje dramático de la película es la escena del interrogatorio de Sophie Scholl (espléndida Julia Jentsch) por el comisario Robert Mohr (Gerald Alexander Held). Un arriesgado *tour de force* que dura casi una hora y que opone la integridad de la joven, que antepone sus ideales a su propia vida, al conformismo obediente y cómplice del funcionario (no parece que Mohr sea un nazi entusiasta, pero es un colaborador pasivo respetuoso de las leyes, que no es capaz de cuestionar el régimen al que sirve). El otro pilar narrativo es el juicio, en el siniestro Tribunal del Pueblo (Volksgerichtshof) presidido por el fanático Dr. Roland Freisler (escalofriante interpretación de André Hennicke). Freisler, prominente nazi, fue Secretario de Estado en el Ministerio de Justicia del Reich, representando a ese Departamento en la infame Conferencia de Wannsee (donde se decidió la *solución final*, el Holocausto judío). Como Presidente del Volksgerichtshof fue el juez más temible del Reich. El juicio de *La Rosa Blanca*, como los demás de ese tribunal, es una farsa, un espectáculo cuya sentencia

está decidida de antemano. Christoph Probst se derrumba y suplica perdón (tiene esposa y dos hijos, y no quiere morir). Hans Scholl refleja su experiencia en el frente oriental. Y Sophie Scholl argumenta desde el punto de vista moral sobre la perversidad del nazismo. Al final, Sophie anuncia al juez y a los suyos que pronto serán ellos los que sean juzgados (Freisler no llegó a sentarse en el banquillo de Nuremberg: murió en un bombardeo aliado en 1945).

El guionista Fred Breinersdorfer y el director Marc Rothmund han buscado la mayor fidelidad posible a la realidad. Pudieron basarse en las actas de los interrogatorios y del juicio (que habían estado archivadas en la antigua Alemania del Este y se pusieron a disposición de los investigadores en los años 90). Entrevistaron a Además, los cineastas entrevistaron a familiares de testigos y protagonistas (el hijo de Mohr, la hermana de Willi Graf, el sobrino de Else Gebel). Siempre que fue posible, las escenas se rodaron en los lugares reales donde tuvieron lugar los hechos (la Universidad de Múnich), o los decorados se reconstruyeron tras una minuciosa investigación (el cuartel de la Gestapo, la sala del tribunal). Una fotografía verista, de colores apagados, contribuye al efecto documental, de *estar ahí*. Pero este empeño por la precisión no anula, sino que potencia, el aspecto dramático del film, que culmina con la genuina emoción de la escena de la despedida de los padres (y la admiración silenciosa y conmovida que podemos sentir cuando desfilan los títulos de crédito finales y vemos las fotografías reales de Sophie Scholl, Hans Scholl y Christoph Probst)...

Pero no se trata (sólo) de una lección de historia. *Sophie Scholl* nos interpela directamente, suscitando la gran pregunta: ¿qué habríamos hecho nosotros? En lugar de cerrar los ojos y guardar silencio, como la mayor parte de sus compatriotas, estos jóvenes fueron capaces de *verlo* que estaba pasando en Alemania, y además tuvieron el valor de *hacer* algo al respecto... Su historia demuestra que, incluso dentro de la Alemania nazi, los que querían ver podían saber lo que estaba ocurriendo... ¿Qué habríamos hecho si hubiéramos vivido en esa época infame? (RGM)

Filmografía

MARC ROTHMUND

Director

Zwei zum Verlieben (1996) serie TV (un episodio)

Anwalt Abel (1998) serie TV

Das Merkwürdige Verhalten geschlechtsreifer Großstädter zur Paarungszeit (1998)

Harte Jungs (2000)

Die Hoffnung stirbt zuletzt (2002) TV

Das Duo - Der Liebhaber (2003) TV

Sophie Scholl: los últimos días (Sophie Scholl: Die letzten Tage, 2005)



LA ISLA DE HIERRO

Irán, 2005

Farabi Cinema Foundation

Título Original: **JAZIREH AHANI**

Título Internacional: **IRON ISLAND**

Guión y Dirección: **MOHAMMAD RASOULOF**

Fotografía: **REZA JALALI**

Música: **MOHAMMAD-REZA ALIGHOLI**

Montaje: **BAHRAM DEGHAN**

Diseño de Producción: **MOHAMMAD RASOULOF**

Productores: **MOHAMMAD RASOULOF y**

ABOLHASSAN DAVOODI

Productor Ejecutivo: **BITA MANSOORY**

Intérpretes: **ALI NASIRIAN, HOSSEIN FARZI-**

ZADEH, NEDA PAKDAMAN, AB-

DOLKARIM GHANI-KOOVEI, AREF

ZAKERI

Duración: 90 minutos

Idioma: Farsi (VOSE)

○ Festival de GIJÓN: Premio Especial del Jurado

○ Festival de CANNES: Quincena de Realizadores



“¿DÓNDE ESTÁ EL MUNDO?”

La *isla* del título es un petrolero abandonado y herrumbroso anclado en el Golfo Pérsico, a unos centenares de metros de la costa, donde se han instalado un centenar de personas, gente diversa que sólo tiene en común la pobreza y el no tener otro lugar donde vivir... El barco es realmente como una isla, un pequeño universo autosuficiente donde viven familias enteras, con sus animales y sus cultivos de hortalizas. A bordo hay bodas, nacimientos y funerales. Hay un maestro y una escuela para los niños. Y esa comunidad está controlada por la figura todopoderosa del *capitán* Nemat (Ali Nasirian), que es padre, jefe, casamentero, juez, capataz, consejero, líder carismático y dictador absoluto... El incansable Nemat, omnipotente con su turbante blanco, se ocupa de todas las cuestiones grandes y pequeñas, recibe e instruye a los recién llegados y organiza todos los aspectos de la vida a bordo, desde la distribución de las estancias hasta la de los medicamentos, pasando por la regulación del trabajo. Cada uno tiene su papel en esta sociedad de supervivencia, mientras el *capitán* lleva escrupulosamente las cuentas de los bienes y servicios que facilita a los habitantes, cuyo importe se deduce de su paga... Mediante un ingenioso sistema, logran extraer el petróleo que queda en los tanques del barco y llenar parcialmente unos bidones que llevan flotando hasta la orilla, donde los venden. También cortan, desmontan o arrancan partes del buque para venderlas como chatarra. La comunicación con el exterior se limita a un teléfono móvil, que se puede utilizar por turnos y previo pago.

Pero este mundo tiene los días contados. No es sólo que las provisiones de petróleo y acero sean necesariamente finitas, sino también que, lentamente, el barco se está hundiendo, un hecho del que Nemat es plenamente consciente, pero que prefiere ocultar a su pueblo... Además, los propietarios del barco quieren que los habitantes se vayan (preferiblemente por las buenas) para poder desguazarlo, cuestión que el *capitán* está negociando secretamente con ellos.

La figura de Nemat es fascinante en su ambigüedad (su intérprete, Ali Nasirian, es uno de los actores más importantes de Irán). Controla a su grey con mano de hierro, pero también procura el bienestar de todos: les proporciona una función, un propósito y un lugar en el mundo. Ejerce una tiranía benévola, incluso amable... siempre que uno no pretenda rebelarse contra el estado de las cosas. Muestra su faceta más implacable cuando somete al joven Ahmad a un castigo desproporcionado y brutal... pero, dentro del horror que sentimos, llegamos incluso a entender la razón de esa dureza (“si no, el caos se apoderaría del barco”).

Aparte del capitán, el verdadero protagonista del film es la comunidad, un grupo humano tan variado como interesante (muchos de los intérpretes son actores no profesionales). Destaca el papel del joven Ahmad (Hossein Farzi-Zadeh), enamorado de una muchacha (Neda Pakdaman) cuyo rostro ni siquiera ha podido ver (todas las mujeres llevan *burkas* o máscaras); es un amor imposible, porque las familias y el capitán ya han concertado la boda de la chica. El maestro, que debe utilizar su ingenio para dar sus clases (fabrica tizas utilizando como moldes viejos casquillos de bala, emplea periódicos viejos como textos), encuentra un método científico para demostrar que el barco se está hundiendo, pero ésa es una verdad incómoda que no debe hacerse pública. Es evidente la hostilidad entre el capitán (el poder) y el maestro (la cultura, el pensamiento libre): aunque a Nemat se le llene la boca hablando de la importancia de la educación, no pierde ocasión para sabotear el trabajo del maestro (llega a emplear el aula como

establo para los burros)... Finalmente, existe un personaje que aporta una dimensión poética adicional al film: el “*niño pez*” que se dedica a liberar a los peccecillos que quedan atrapados en los huecos del barco.

La isla de hierro es la película más ágil, amena e imaginativa que nos ha ofrecido últimamente el cine iraní. Es cierto que su planteamiento se hubiera prestado a introducir algo más de humor, pero, en fin, hay que aceptar que el humor, tal como lo entendemos nosotros, no suele abundar en el cine iraní... En el aspecto visual, destaca una bella fotografía que capta la luz del Golfo, el barco ruinoso sobre el azul del mar, los interiores oscuros y cavernosos de la nave, y la blancura del desierto en las últimas escenas. Su desenlace resulta tan sugerente como ambiguo, tras haber jugado con la intriga acerca de Nemat (¿se fugará con el dinero de la venta del barco?). ¿Cómo será el futuro de esa comunidad, dispuesta a permanecer unida (y a seguir aislada) en una nueva tierra?

La premisa de **La isla de hierro**, inspirada en una obra teatral escrita hace diez años por director, es original y fascinante. Resulta obvia la lectura alegórica, pero sería empobrecedor *traducir* de manera unívoca cada elemento del film en esos términos. Porque la película también funciona muy bien como historia naturalista: si se admite su insólito planteamiento, tanto su desarrollo como el retrato de los personajes son plenamente realistas y creíbles. Y puede verse como un documento sobre cómo pueden organizarse las personas para sobrevivir, incluso en las condiciones más extremas (podemos recordar a los chavales de **Las tortugas también vuelan**, pero también las fantasías post-apocalípticas como **Mad Max y Waterworld**). Mohammad Rasoulouf nos ofrece un resumen de sus propósitos: “*La trama de la historia es imaginaria y, por lo tanto, simbólica, pero quería que el desarrollo fuera realista. No quería que la metáfora ahogara la verdad de las situaciones. Creo que la observación de una comunidad controlada por un jefe es un tema universal.*” (RGM)

Filmografía

MOHAMMAD RASOULF

Director Y Guionista

Friday (1991) cortometraje
The Pin (1993) cortometraje
Seven Dreams (1994) cortometraje
Ten Seconds More (1995) cortometraje
The Glass House (1997) cortometraje
Evening Party (1999) cortometraje
The Twilight (Gagooman, 2002)
La Isla de Hierro (Jazireh Ahani, 2005)

(Nota: como es habitual, los títulos de los cortometrajes y el primer largo, inéditos en España, los conocemos por sus títulos internacionales en inglés.)



CAMINO A GUANTÁNAMO

Reino Unido, 2006

Revolution Films/ Screen West Midlands/ FilmFour

Título Original: **THE ROAD TO GUANTÁNAMO**

Directores: MICHAEL WINTERBOTTOM y
MAT WHITECROSS

Fotografía: MARCEL ZYSKIND

Música: HARRY ESCOTT y MOLLY
NYMAN

Director Artístico: MARK DIGBY

Productores: ANDREW EATON y MELISSA
PARMENTIER

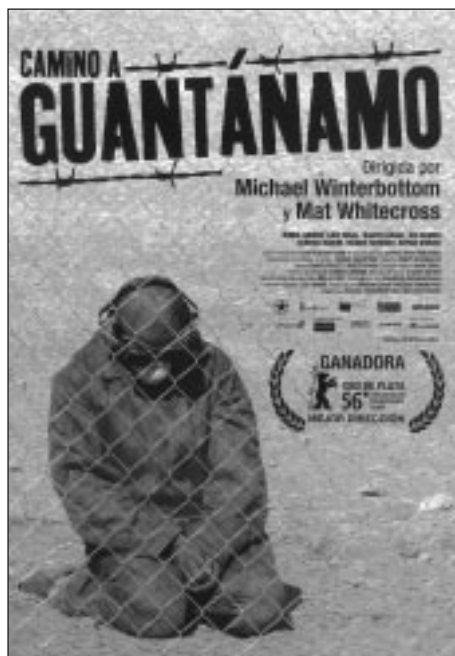
Productor Ejecutivo: LEE THOMAS

Coproductor Iraní: SHAHRYAR SHAHBAZZADEH

Intérpretes: RUHEL AHMED, ASIF IQBAL,
SHAFIQ RASUL, RIZ AHMED,
FARHAD HARUN, WAQAR
SIDDIQUI, ARFAN USMAN, SHER
KHAN, JASON SALKEY, JACOB
GAFFNEY, MARK HOLDEN,
ADAM JAMES, IAN HUGHES

Duración: 95 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)



○ Festival de BERLÍN: Oso de Plata Mejor Dirección

"VACACIONES" EN EL INFIERNO

La prisión de Guantánamo ha sido, y sigue siendo a fecha actual (septiembre de 2006), un islote de vergüenza dentro de nuestro mundo occidental. En este *limbo* jurídico (más bien *infierno*) situado en la base militar norteamericana de Guantánamo (Cuba), permanecen retenidas centenares de personas, supuestos miembros de Al Qaeda capturados en Afganistán en la guerra contra el terror posterior al 11-S. El Gobierno norteamericano los ha calificado como *terroristas* y *combatientes enemigos*, para negarles tanto los derechos que reconoce la Convención de Ginebra a los prisioneros de guerra, como los que la propia legislación norteamericana garantiza hasta a los peores criminales... Los primeros prisioneros llegaron a Guantánamo en enero de 2002. Se estima que unos 750 presos han pasado por la prisión, de los cuales unos 300 pueden haber sido liberados y otros 450 siguen encerrados.

Esta película pretende meternos (hasta donde ello es posible desde una segura butaca de cine europea) en la experiencia real de tres hombres inocentes, que permanecieron más de dos años en ese infierno de Guantánamo: Ruhel Ahmed, Asif Iqbal y Shafiq Rasul. Se trataba de jóvenes en el filo de la veintena, de nacionalidad británica y de origen pakistaní y bengalí. Vivían en Tipton, una pequeña ciudad cercana a Birmingham, en la zona industrial inglesa de West Midlands. En el peor momento, septiembre de 2001, los tres jóvenes y un cuarto amigo, Monir, deciden viajar a Pakistán para asistir a la boda (arreglada por la familia) de uno de ellos... Llegan a Karachi, donde se sienten un poco en casa y un poco extranjeros... Los predicadores islámicos hacen llamamientos a que los fieles vayan a Afganistán, ante la inminencia de la guerra, y a los cuatro jóvenes no se les ocurre otra cosa que cruzar la frontera para *ayudar a la gente* (sic). En Kabul, pasan el tiempo vagando por la ciudad, no conocen el idioma local, y desde luego no parece que estén *ayudando* mucho... Pero ya no es fácil volver. Montan engañados en un autobús que les lleva al norte, hasta Kunduz, un foco

de resistencia talibán. Allí, Monir desaparece y no se vuelve a saber de él. Finalmente, los otros tres son capturados por fuerzas de la Alianza del Norte, junto con un grupo de combatientes talibanes. Sufren primero un cautiverio inhumano, que culmina con un espantoso traslado dentro de asfixiantes contenedores de metal, en los que los orificios de ventilación se practican a balazos (hiriendo o matando de paso a varios prisioneros... uno se acuerda de la espantosa secuencia del contenedor de *In this world*). Después, ya en manos americanas, el duro internamiento en Guantánamo, donde permanecieron dos años. Fueron interrogados por los servicios de inteligencia americanos y británicos, acusados de pertenecer a Al Qaeda y de aparecer en vídeos junto a Osama Bin Laden y Mohamed Atta... Al final, irónicamente, sus problemas con la ley en el Reino Unido les proporcionaron la coartada. En marzo de 2004, fueron devueltos a Inglaterra y, previo interrogatorio, fueron liberados sin cargos.

Ciertamente, el gran punto oscuro de la historia (de la real, y también de la del film) es *por qué fueron a Afganistán*... La explicación que nos ofrecen los interesados nos resulta difícil de creer: la influencia de los predicadores islámicos y el deseo de ver cómo era aquello y *ayudar a la gente* (sic). Quizá sólo se pueda explicar como una estupidez colosal, una de esas tonterías inmensas que algunas personas pueden hacer a los veintipocos años, un gesto atolondrado e ignorante... Porque, si no es así, realmente cuesta creer que estos jóvenes criados en el Reino Unido se fueran como si tal cosa a un país desconocido y en guerra, con un propósito tan inconcreto (e inviable).

Ya hemos comentado anteriormente el carácter torrencialmente prolífico y diverso de la obra del director Michael Winterbottom (en los dos últimos cursos, hemos proyectado sus películas *In this world* y *Código 46*). Winterbottom, que había oído la historia de los tres de Tipton en las noticias, decidió ponerse en contacto con ellos, encontró que los tres querían narrar su historia, y decidió que la manera más efectiva de acercarse a su experiencia era que ellos mismos la contaran en la película. De ahí que *Camino a Guantánamo* adopte un inusual formato, entre el documental, el docudrama y la ficción. La película alterna el testimonio directo de los personajes reales, con una recreación cinematográfica en la que sus papeles son interpretados por actores, y con imágenes sacadas de noticiarios. La parte de ficción nos

lleva a un territorio visual y narrativo muy cercano a *In this world*. El mismo director de fotografía, Marcel Zyskind, emplea cámaras ligeras de vídeo digital para obtener unas texturas realistas y convincentes que contribuyen a la sensación de realidad del film. Además, la película también presenta los recuerdos de sus protagonistas, en breves *flashbacks* que nos los muestran como jóvenes británicos corrientes que hacen deporte, comen *pizza*, etc.

Winterbottom ha contado con un codirector, Marc Whitecross (ayudante de producción de *In this world* y operador de cámara y montador de *9 songs*), quien estuvo un mes entrevistado a los protagonistas reales. La película fue muy complicada de rodar, aunque pudieron utilizar la experiencia previa de *In this world*, parcialmente rodada en los mismos lugares. Aparte de las breves escenas en el Reino Unido, el rodaje se dividió en dos partes, una en Pakistán y Afganistán, la otra en Irán (elegido porque geográficamente y étnicamente podía pasar por Afganistán, y además porque la existencia de una industria cinematográfica garantizaba la disponibilidad de técnicos experimentados). El principal objetivo era lograr una reconstrucción muy fiel y precisa de la prisión de Guantánamo y de las condiciones del internamiento. Lo que se nos muestra resulta plenamente convincente, a la vista de las pocas fotos que se han publicado de ese lugar. (RGM)

Filmografía

MICHAEL WINTERBOTTOM

Director

Boon (1986) serie TV
Rosie the Great (1989) TV
The Strangers (1990) TV
Forget about me (1990) TV
Time Riders (1991) serie TV
Under the Sun (1992)
Cracker (1993) serie TV (un episodio)
Love lies bleeding (1993) TV
Alleyn mysteries (1993) serie TV (un episodio)
Family (1994) TV
Besos de mariposa (Butterfly kiss, 1995) también argumento
Amo la vida (Go now, 1995)
Jude (1996)
Cinema Europe: The other Hollywood (1996) serie TV
Welcome to Sarajevo (1997)
I want you (1998)
Wonderland (1999)
Contigo o sin ti (With or without you, 1999)
El perdón (The claim, 2000)
24 hour party people (2002) también montaje
En este mundo (In this world, 2003)
Código 46 (Code 46, 2003)
9 Songs (2004)
A Cock and Bull Story (2005)
Camino a Guantánamo (The road to Guantanamo, 2006)



ZONA LIBRE

Israel-Francia-España-Países Bajos, 2005

Agav Films / Agat Films & Cie / Arte France Cinema / BAC Films / Agav Hafakot / Hamon Hafakot / Artemis Productions / RTBF Televisión Belge / Cinelibre / Golem

Título Original: **FREE ZONE**

Director: AMOS GITAI

Guión: AMOS GITAI y MARIE JOSE SANSELMÉ

Fotografía: LAURENT BRUN ET

Música: HAVA ALBERSTEIN y JAROSLAV JAKUBOVIC

Montaje: ISABELLE INGOLD y YANN DEDET

Decorados: MIGUEL MARKIN

Productores: NICOLAS BLANC, MICHAEL TAPUACH y LAURENT TRUCHOT

Intérpretes: NATALIE PORTMAN, HANNA LASLO, HIAM ABBAS, CARMEN MAURA, MAKRAM KHOURY, AKI AVNI, URI KLAUZNER, LIRON LEVO, TOMER RUSSO, ADNAN TARABSHI, SHREDY GABARIN

Duración: 90 minutos

Idiomas: Hebreo, Árabe, Inglés (VOSE)

● Festival de CANNES: Mejor Actriz (Hannah Laslo)

TRES MUJERES EN LA FRONTERA

Amos Gitai (Haifa, Israel, 1950) es el director más prestigioso (o al menos el más reconocido internacionalmente) del cine israelí, una cinematografía de la que normalmente podemos ver muy pocas cosas en España (la temporada pasada tuvimos, excepcionalmente, tres muestras, *Caminar sobre las aguas*, que vimos en el Cine Club, *Yossi & Yager* y *Las tragedias de Nina*). Gitai desarrolló una amplia trayectoria como documentalista en los años setenta y principios de los ochenta. En 1983, se trasladó a París, donde siguió rodando documentales y empezó a realizar películas de ficción, sobre el tema del exilio. En los noventa, volvió a su país, donde ha rodado unas quince películas, entre documentales y ficción. De todas ellas, sólo se había estrenado en los cines españoles *Edén* (2001). Poco después de *Zona libre* (2005), hemos podido ver también su anterior película, *Tierra prometida* (2004), una (confusa e impenetrable) historia sobre tráfico de mujeres en la frontera Egipto-Israelí. Además, se han editado en DVD sus películas *Kadosh* (1999), *Kippur* (2000), *Kedma* (2002) y *Alila* (2003).

El comienzo de *Zona libre* resulta tan insólito como atrevido. Rebecca (Natalie Portman) está sentada en el asiento trasero de un taxi aparcado junto al Muro de las Lamentaciones, en Jerusalén. Acaba de romper con su novio (esto lo sabremos más tarde)... Durante siete minutos, la cámara permanece fija, en primer plano, sobre el rostro de la actriz, que llora, mientras escuchamos de fondo una canción, la melodía tradicional infantil *Had Gadia*, con textos y arreglos de Hava Alberstein. En ese lugar, y con esa canción que habla de un interminable ciclo de violencia ("el agua apagó la llama que consumió el palo que cayó encima del perro que estranguló al gato que devoró al cordero..."), el llanto de Rebecca adquiere un carácter alegórico, que supera la pérdida individual, es un llanto por ese círculo vicioso sin fin.

Rebecca es una joven norteamericana de origen judío, que está viviendo temporalmente en Israel. Ahora ha roto con su novio (hispano-israelí), tras la visita de la arisca madre de él (Carmen Maura). Destrozada por



el dolor, se refugia en el taxi de la israelí Hanna (Hanna Laslo). Pero Hanna no está para tonterías sentimentales: tiene que cruzar la frontera hacia Jordania, para llegar a la llamada Zona Libre, donde espera recuperar una cantidad de dinero que *el Americano* le debe a su marido Moshe... A regañadientes, Hanna acepta que Rebecca, que no tiene dónde ir ni sabe qué hacer, la acompañe. Cuando llegan a la Zona Libre, la palestina Leila (Hiam Abbas) les explica que *el Americano* no está, y que el dinero está en manos del hijo de su marido... Las tres mujeres se ven obligadas a seguir viaje juntas...

Los elementos son, pues, tres mujeres de distintas culturas y naciones (norteamericana, israelí y palestina), un lugar cerrado (el coche), un viaje, una frontera y el fondo del conflicto palestino-israelí... El peligro de este planteamiento era caer en el esquematismo, lo que se evita gracias a una minuciosa construcción de los personajes y al espléndido trabajo de las tres actrices protagonistas (sin olvidar la aparición de Carmen Maura en un breve y antipático papel). La israelí Hanna es una mujer obstinada, carismática, fuerte, pragmática. La actriz Hanna Laslo ha trabajado en el teatro, escribiendo e interpretando varios monólogos incisivos y humorísticos, y ya había trabajado con Amos Gitai en *Alila*. La palestina, Leila, es más reservada y respetuosa, dividida entre la lealtad a su pueblo y el espanto que le produce la violenta radicalidad del hijo de su marido. A la actriz Hiam Abbas, nacida en Nazareth pero afincada después en Londres y París, la hemos visto en películas como *El chico de Chaaba*, y este mismo año en *Paradise now*. Finalmente, la americana Rebecca queda en medio del conflicto, como un testigo que pretende comprender y encontrar su lugar (su padre es judío, pero su madre no). El personaje incorpora elementos de la biografía de la actriz Natalie Portman, nacida en Jerusalén.

Las tres mujeres funcionan a la vez como alegorías de sus respectivos pueblos y como personajes reales y concretos. La relación entre ellas va evolucionando, desde el mero pragmatismo hasta una relación solidaria. Hanna y Leila discuten a grito pelado, pero también pueden compartir una canción... Mensaje: israelíes y palestinos pueden hablar, tienen mucho en común... El coche, un cuarto personaje para Gitai, define un espacio limitado, que impone una proximidad que obliga a la comunicación. La narración no es lineal, es compleja, atrevida. En el relato del viaje se insertan fragmentos de recuerdos que nos cuentan el pasado de los personajes.

La idea de la Zona Libre parece casi surrealista, pero es verídica: un lugar libre de impuestos situado al este de Jordania, cerca de la frontera con Irak, donde los supuestos enemigos hacen negocios y compran y venden cosas, sobre todo coches. Allí se puede ver a saudíes o sirios comprando autobuses israelíes. "Me interesan estas bolsas de libertad en las que gente de países y orígenes diversos se conocen y hacen cosas juntos", explica Gitai. "En la Zona Libre, gracias al comercio, la gente tiene una actitud muy pragmática, menos cargada de nacionalismo". Al director le obsesiona el tema de las fronteras ("hay fronteras físicas, fronteras políticas, pero cualquier frontera es una barrera mental"). Esta es la primera película israelí rodada en Jordania ("creo que el rodaje de esta película es un buen ejemplo de cómo se pueden traspasar las fronteras políticas"). Sin embargo, Gitai elude mostrar las bellezas turísticas de Jordania: cuando las protagonistas pasen por la ciudad de Jerash, no veremos las maravillosas ruinas romanas, sino una gasolinera. (RGM)

Filmografía

AMOS GITAI

Director

Ahare (1974) cortometraje
Charisma (1976) cortometraje
Shikun (1977) cortometraje
Political Myths (1977) cortometraje
Wadi Rushima (1978) cortometraje
Architectura (1978) cortometraje
M'Ora'ot Wadi Salib (1979) cortometraje
Cultural Celebrities (1979) documental
Bikur Carter B'Israel (1979) cortometraje
Bayit ("The house", 1980) documental
In Search of Identity (1980) documental
Wadi (1981) documental
American Mythologies (1981) documental
Yoman Sadeh ("Field Diary", 1982) documental
Regan: Image for Sale (1984) documental
Bankok Bahrain (1984) documental
Ananas (1984) documental
Esther (1986)
Brand New Day (1987) documental musical
Berlin-Yerushalaim ("Berlin-Jerusalem", 1989)
Wadi 1981-1991 (1991) documental
Naissance d'un Golem (1991)
Gibellina, Metamorphosis of a Melody (1992) documental
Golem, l'esprit de l'exil (1992)
Golem, le jardin pétrifié (1993)
Te'atron Hahaim (1994)
The Neo-Fascist Trilogy (1994) documental
Zihron Devarim ("Things", 1995)
Milim ("Words", 1996)
Zirat Ha'Rezach ("The Arena or Murder", 1996) documental
War and Peace in Vesoul (1997)
Zion, Auto-Emancipation (1998) documental
Tapuz ("Orange", 1998) documental
A House in Jerusalem (1998) documental
Yom Yom ("Day after Day, 1998)
Kadosh (1999)
Kippur (2000)
Edén (Eden, 2001)
11'09'01: Once de Septiembre (2002) film colectivo (un episodio)
Kedma (2002)
Alila (2003)
Tierra Prometida (Promised Land, 2004)
Zona libre (Free zone, 2005)



VERANO EN BERLÍN

Alemania, 2005

X Verleih/ Rommel Film/ X Filme

Título Original: **SOMMER VORM BALKON**

Director: **ANDREAS DRESEN**

Guión: **WOLFGANG KOHLHAASE**

Fotografía: **ANDREAS HÖFER**

Música: **PASCAL COMELADE**

Montaje: **JÖRG HAUSCHILD**

Directora Artística: **SUSANNE HOPF**

Productores: **PETER ROMMEL y STEFAN ARNDT**

Intérpretes: **INKA FRIEDRICH, NADJA UHL,**

ANDREAS SCHMIDT, STEPHANIE

SCHÖNFELD, CHRISTEL PE-

TERS, KURT RADEKE, HANNES

STELZER, VINCENT REDETZKI,

LIL OGGESEN, BARBARA BACHMANN

Duración: 107 minutos

Idioma: Alemán (VOSE)

Banda Sonora (CD): Normal (Indigo)

○ Festival de SAN SEBASTIÁN: Mejor Guión

○ Premios del Cine Alemán: seis nominaciones (mejor Película, Guión, Dirección, Actriz –Nadia Uhl-, Actriz –Inka Friedrich-, Actor de reparto –Andreas Schmidt)

DESDE EL BALCÓN

La acción se sitúa en lo que antes era el Berlín Oriental, sucede en verano (claro) y se centra en la relación entre dos amigas que viven en el mismo viejo edificio. Katrin, más seria y retraída (Inka Friedrich), madre divorciada, es una decoradora de escaparates sin empleo. Nike (Nadja Uhl), más extrovertida y amante de la ropa ajustada, trabaja cuidando a personas mayores. El piso de Nike está en la planta superior, y tiene un gran balcón (al que se refiere el título original del film). Katrin y Nike pasan noches enteras sentadas en ese balcón, entre el cielo y la tierra, charlando sobre la vida y los hombres, reflexionando... y bebiendo cantidades ingentes de vodka. Algunas veces, Katrin sólo vuelve a su apartamento del piso inferior de mañana, cuando su hijo Max (Vincent Redetzki) ya se está preparando para ir al colegio.

Pero un día, con motivo de un leve incidente de tráfico, conocen a Ronald (Andreas Schmidt), un camionero de pocas palabras, con bastante cara dura y escaso ingenio... Nike se siente atraída por él (un punto del guión que habrá que acatar, pero que para este espectador resulta inexplicable, viéndolo a él y viéndola a ella), y enseguida Ronald se instala en el piso de Nike, lo que pone fin a las charlas de balcón de las dos amigas y crea una tensión creciente entre ellas... Una noche, después de una amarga discusión con Nike y cierto desagradable incidente que ya verán, Katrin bebe tan en



exceso que termina en el hospital y se ve obligada a reconocer que tiene un problema con la botella...

Entre el humor y la amargura, como la vida misma, la película presenta incidentes de la vida cotidiana, a veces graciosos, a veces absurdos, a veces crueles, que sus protagonistas van superando como pueden, conservando su entereza. Katrin y sus problemas para encontrar empleo (acude hasta a cursillos sobre cómo presentarse en una entrevista). Nike y su trabajo con sus pacientes mayores, con una interesante galería de personajes secundarios y con bastantes momentos memorables, en los que se mezclan risas y emociones (la hija de una paciente le espeta agriamente que no le va a pagar el tiempo que dedica a leerle; en otro momento, Nike evita con su desparpajo un robo en casa de otro paciente)...



El peculiar Ronald también proporciona algunos buenos *gags*, como el del GPS en la autopista (aunque, personalmente, me cueste explicarme qué le ven a este tipo mujeres como Nike o como la guapísima camarera del bar). Por otra parte, los personajes de ambas mujeres y su relación se construyen con mimo y atención al detalle, tanto en el guión y la dirección como en el excelente trabajo de las dos protagonistas. Existe en ellas cierta ambigüedad latente, sobre todo en el caso de la solitaria Katrin: no sabemos seguro si también le atrae Ronald (¡yo alucino!) o si más bien está enamorada de Nike.

La historia de cómo se puso en marcha el proyecto de esta película podría servir de fábula sobre la reunificación alemana... Todo comenzó con un tratamiento escrito por el guionista Wolfgang Kohlhaase y entregado a la productora berlinesa X-Filme. Kohlhaase (1931), una leyenda viva del cine alemán con una amplia trayectoria a sus espaldas, había trabajado en el cine de la antigua República Democrática Alemana, siendo el guionista más destacado de la DEFA (Deutsche Film AG, la productora estatal de Alemania Oriental). El productor Stefan Arndt (*Goodbye Lenin*) le admiraba desde los años ochenta, cuando llevaba un cine de Berlín Occidental y tuvo ocasión de ver películas de la "otra" Alemania. Por su parte, el director Andreas Dresen (1963), originario de la antigua Alemania del Este, siempre había querido trabajar con Kohlhaase, pues había crecido viendo películas de la DEFA.

En fin, a Dresen le fascinó la delicadeza y el tono impresionista de la historia, la espontaneidad y el humor del argumento. El proyecto requería una ejecución rápida y natural, y el director lo rodó con un equipo pequeño, en 16 mm. y cámara en mano. (RGM)

MIRADASDECINE



Billy Wilder

BILLY WILDER: ALGUNOS LO PREFIEREN INTELIGENTE

Roberto González Miguel

Creemos en Billy Wilder

Fernando Trueba lo dijo por todos nosotros, cuando recogió su Oscar por *Belle Époque*... Creemos en Billy Wilder. Pero yo, al minuto siguiente de haber aceptado preparar un ciclo sobre él para el Cine Club, ya me estaba arrepintiendo. ¡Billy Wilder! ¿Cómo iba a ser posible atrapar un genio de esa dimensión, una filmografía tan amplia y sin desperdicio, en los limitados confines de estas paginillas y en siete proyecciones en DVD (aunque al final vayan a ser nueve)? La respuesta la encontré enseguida: *no* era posible. Parafraseando a Norma Desmond, Billy Wilder es demasiado grande para nuestro pequeño ciclo... Pero, en fin, haremos lo que podamos.

Billy Wilder no sólo es uno de los más grandes guionistas y directores de la historia del cine. También es, junto a Groucho Marx y Woody Allen, el mayor creador de citas citables, réplicas memorables y anécdotas sorprendentes. Y es de los cineastas que mejor han explicado su idea del cine y sus métodos de trabajo.

Wilder empezó siendo guionista, y siempre defendió con uñas y dientes la importancia del guión: *"En la creación de una película, ni el reparto, ni el rodaje, ni el montaje, son tan decisivos como el momento en que se decide escribir sobre un determinado argumento. La chispa inicial es el momento más importante. Cuando se tiene, si además es buena, no hay nada de todo lo demás que pueda fracasar del todo"*. Sobre cómo se escribe un guión, ha explicado: *"Los diletantes creen que hacer una película consiste en sentarse y empezar a inventar una construcción, una estructura. Pero eso no ocurre así. Se empieza con millones de ideas que se condensan en un millón; luego, en mil, etcétera... Siempre tenemos demasiado material y hay que llegar a darle forma y, como suele decirse, conseguir que quepa debajo de un sombrero. Se busca una organización, una definición... Hay que eliminar, condensar, estilizar, establecer un orden y crear tus propios límites"*.

Para Wilder, el guión era sagrado. El maltrato que sufrieron algunos de sus guiones, en manos de otros directores, motivó su frase más célebre: *"Una vez me preguntaron si era necesario que un director supiera escribir. Yo contesté que no, pero que sí era útil que al menos supiera leer"*. Como director, Wilder no permitía que los actores se desviaran un milímetro de las palabras escritas. Si él había estado trabajando durante ocho meses en un guión, no creía que la ocurrencia repentina de un actor pudiera mejorarlo (si esa idea improvisada fuera buena, ya se le habría ocurrido a él).

Wilder siempre prefirió elaborar los guiones con un colaborador, nunca tuvo el prurito de la autoría única y total.

Sus dos grandes socios fueron Charles Brackett, desde *La octava mujer de Barbazul* (1938) hasta *Sunset Boulevard* (1950), e I.A.L. Diamond, desde *Ariane* (1957) hasta el final de su carrera (1981). Brackett, culto, elegante, conservador, y Diamond, tímido y reservado, tal vez por ser tan distintos a él, resultaron los complementos perfectos al genio de Wilder.

Sobre el papel del director, señaló: *"El trabajo de director es muy importante, porque es un compromiso. Lo que haga es lo que, más o menos, va a quedar al final, a no ser que disponga de mil días de rodaje... Cuando uno es director, se compromete, porque no puede hacer ningún cambio. Lo que haga es lo que queda. Escoge lo mejor que tiene, y eso es lo que sale"*. Resulta refrescante esa visión a ras de tierra, por parte de un genio, cuando tantos mediocres van por ahí en plan divino... *"El director no es más que uno más entre los que hacen la película"*, recordaba Wilder.

Sus ideas sobre la puesta en escena eran muy claras: era partidario de una cámara "invisible" y rechazaba los artificios en la planificación. *"Yo no me dedicaba a buscar sin cesar ángulos específicos. Todo lo que intentaba era hacerlo bien y tener cuidado de que una cosa enlazara con la siguiente. Un primer plano aquí, otro allí... nunca demasiados, sólo los necesarios. Y cuando terminaba una película, no había más que 300 metros de película que quedaran en la sala de montaje... No soy caprichoso, nunca ruedo a través de las llamas de una chimenea en primer plano, porque ese sería el punto de vista de Santa Claus... Detesto filmar desde todos los ángulos o multiplicar las tomas en plano general, plano medio, primer plano, etc. Tampoco me gusta demasiado el 'travelling', ni los planos complicados"*.

A diferencia de otros creadores que chocaron constantemente con el sistema, y por eso no pudieron sacar adelante muchos proyectos, caso (triste) de Orson Welles, Billy Wilder se movía en el sistema de estudios de Hollywood como pez en el agua... y sabía cómo hacer películas personales dentro de él. *"Como no soy un cineasta artista, no me voy a poner a hacer de repente una película inusual, increíblemente rara para épatar le bourgeois. Yo trabajo dentro de los límites de una industria, no tengo ninguna intención de cambiar las reglas del cine, de ser un superautor. Seré práctico, intentaré hacer pasar de contrabando un poco de calidad, haré posiblemente una o dos cosas diferentes, pero no será experimentación o improvisación, como hacen Jean-Luc Godard o John Cassavetes"*.

Ese carácter de cineasta que trabaja dentro del sistema se manifiesta en su preferencia por el rodaje en estudio: *"No soy un hombre de exteriores. A veces tengo que rodar en la calle y eso me intimida, me resulta incómodo. A mí me gusta estar sentado en una silla cómoda en el interior de un estudio"*. Además, se definía como *"hombre de productora, en el sentido de que no quiero tener unos gastos de un millón de dólares, correr un tupido velo y olvidarme de ello. Tengo demasiado orgullo para eso... No soy un poeta de la película, que tiene la cabeza entre las nubes y declara 'no es más que dinero'. Ese dinero me ha sido confiado y de él dependen vidas y me siento responsable"*.

William Holden dijo: *"Billy Wilder tiene un cerebro lleno de cuchillas"*. Lejos de nosotros el intentar formular especulaciones psicológicas sobre un autor que, de manera inmediata, evoca palabras como ingenio, cinismo, agudeza, cultura, humor, sátira, romanticismo (también), ternura (también)... El cineasta nos dejó una paradoja que ilustra las complejidades de su carácter: *"Cuando me siento muy desgraciado, hago una comedia. Y cuando estoy de muy buen humor, hago una película seria"*. Hay que tener presente que, tras su humor e ingenio, arrastraba recuerdos tan dolorosos como la muerte de su madre, su abuela y su padrastro, asesinados por los nazis en Auschwitz.

En resumen, su idea del cine se expresa en esta frase, que habría que grabar (a fuego) sobre unos cuantos pedantes: *"Para mí, el objetivo de una película es que resulte entretenida; por eso trato de hacerla lo más divertida o emocionante posible, y nunca pretenciosa. Siempre he*

temido más que una de mis películas resultara pretenciosa que el fantasma del fracaso".ç

Y, en fin, Billy Wilder tenía una respuesta ingeniosa hasta para la frecuente confusión con otro director, William Wyler: *"Monet, Manet, ¿qué más da?"*

Nadie es perfecto

Samuel Wilder nació el 22 de junio de 1906 en Sucha, provincia de Galitzia, una zona de Polonia que por entonces era parte del Imperio Austrohúngaro. Su madre había pasado una temporada en Estados Unidos, donde había visto el *show* del Oeste de Buffalo Bill, y empezó a llamarle cariñosamente "Billie" (ignorando que ésa era la forma femenina del nombre). Sus padres regentaban varias cafeterías en estaciones de ferrocarril. Luego, se hicieron con un hotel en Cracovia. En 1914, cuando estalló la Gran Guerra, la familia abandonó Cracovia para trasladarse a Viena (sobre este traslado, las fuentes difieren: unos dicen que ya se había producido en 1910 y otros hablan de 1916). Los años de la guerra fueron duros y llenos de privaciones. Al terminar, la familia estaba arruinada. El adolescente Billie alternaba las pequeñas fechorías, trucos varios para conseguir dinero y empleos ocasionales, con su afición por el cine americano. Los Wilder, no se olvide, eran miembros de la minoría judía de Austria (*"Los austriacos son unos magos increíbles: han convencido al mundo entero de que Beethoven era austriaco y de que Hitler era alemán"*).

Tras graduarse en el Gymnasium (instituto), Billie Wilder empezó a estudiar Derecho en la Universidad de Viena, carrera que abandonó a los pocos meses (hay versiones discrepantes sobre si realmente llegó a empezarla o no). Wilder negó más tarde, airadamente, la teoría de su biógrafo Maurice Zolotow, de que el abandono de los estudios se debió a un desengaño amoroso, al enamorarse de una chica y descubrir después que era una prostituta; para Zolotow, esto explicaría el cinismo del director y su —supuesta—misoginia. Este intento de *explicar* toda la obra de Wilder por un solo incidente de su biografía fue descalificado por el propio interesado como *"la versión más simplona de la teoría freudiana"*.

Fuera cual fuese la causa, Wilder abandonó el Derecho para hacerse periodista: se le daba bien escribir y tenía descaro y don de gentes. Consiguió trabajo como reportero, cubriendo temas deportivos y de sucesos. Una de las pasiones de Wilder era la música, y especialmente el jazz americano. En mayo de 1926, tuvo ocasión de entrevistar al director de orquesta Paul Whiteman, en gira europea. Whiteman invitó a Wilder a acompañarle a Berlín para hacer un reportaje. Y allí se quedó.



"Tengo diez mandamientos. Los primeros nueve dicen: ¡No debes aburrir! El décimo dice: tienes que tener derecho al montaje final".

BILLY WILDER



El Berlín de los años 20 era un hervidero lleno de claroscuros (la época que retrató Fritz Lang en *El Doctor Mabuse*), años de paro e inflación galopante, de crisis y delirios, de hedonismo y extravagancia. Por debajo de la brillante fachada de la metrópolis, de la música y las luces de los cabarés, se estaba empezando a incubar el *huevo de la serpiente* del nazismo... Allí, Wilder trabajó como reportero y articulista. Era un periodista audaz y atrevido, sus textos eran punzantes, ingeniosos, vivaces y elegantes. Pero estaba casi siempre sin blanca. Entonces encontró un nuevo trabajo, como bailarín de salón profesional (o de alquiler) en el Hotel Eden. Este trabajo de Wilder se ha traducido a veces como *gigoló* y a veces como *boy*. Desde luego, no era un *gigoló* en el mismo sentido que Joe Gillis (William Holden) en *Sunset Boulevard*. Se trataba sólo de bailar y de algún inofensivo piropo o coqueteo para elevar la propina ("Yo no era el mejor bailarín del mundo, pero tenía la mejor conversación"). Además, convirtió esta experiencia en una serie de artículos ("Camarero, tráigame un bailarín: la vida de un *gigoló*") que, publicada en enero de 1927, causó sensación.

En esos años, en los cafés berlineses se reunían gentes relacionadas con el mundo del arte, la literatura y el cine. Alternando con éstos, Wilder descubrió otra forma de ganar dinero: emplearse como *negro* para algún guionista. Según su propio testimonio, trabajó para unas cuarenta o cincuenta películas (hablamos de guiones de no más de treinta páginas para películas mudas). Escribió para Curt Braun ("*una fábrica de guiones andante*"), también para Franz Schulz (futuro guionista del *blockbuster* de 1930, *El trío de la bencina*). Finalmente, en 1929 la Universal le contrató para un proyecto a rodar en Alemania, protagonizado por Eddie Polo: *Der Teufelsreporter* ("El reportero del diablo"). Fue el primer guión firmado por Wilder.

A continuación, participó en una de las películas alemanas más relevantes de su época: *Menschen am Sonntag* ("Gente en domingo", 1930). Asombra ver los nombres que intervinieron (aunque las versiones sobre lo que hizo realmente cada uno difieran). El promotor fue Moritz Steeler, que venía del teatro de vanguardia. La dirigió Robert Siodmak, Wilder figura como guionista, Curt Siodmak participó en la producción y argumento, el ayudante de dirección fue Edgar G. Ulmer, el camarero Eugen Schüfftan (años después ganó un Oscar por *El buscavidas*), y el ayudante de cámara Fred Zinnemann... Los actores eran principiantes o no profesionales. Se trataba de una historia realista, casi documental, sobre gente normal, de clase trabajadora, y su forma de pasar el domingo. La rodaron en fines de semana, con una cámara prestada. Sus creadores incluso osaron publicar un *manifiesto*, el llamado *Film Studio 29* ("*Hemos pasado de largo autopistas muy transitadas y nos hemos internado por un pequeño sendero inexplorado y peligrosamente solitario: en el indicador se lee VIDA*").

Menschen am Sonntag causó una gran impresión. Pero, en una típica paradoja que sigue dándose en toda industria, el éxito de esta película independiente hizo que sus responsables fueran rápidamente fichados por la gran factoría del cine alemán. Así fue como Wilder empezó a escribir guiones, ya firmados, para la *UFA*: *Der Mann, der seinen Mörder sucht* ("El hombre que busca a su asesino", 1931), *Ihre Hoheit befiehlt* ("Su Alteza ordena", 1931), *Der falsche Ehemann* ("El falso marido", 1931) y *Seitensprünge* ("Aventuras extramatrimoniales", 1931). La más destacada (y la única que Wilder "salvaba" de toda esta etapa) fue *Emil y los detectives* (Emil und die Detective, 1931), sobre el libro de Erich Kästner (la historia de un chico que, con la ayuda de una pandilla de chavales de la calle, logra desenmascarar a un ladrón).

Varias de estas películas alemanas, de acuerdo con la moda y las convenciones de la opereta, incluían seis o siete canciones, que para Wilder sólo entorpecían el desarrollo de la trama. El musical alemán de mayor éxito con guión de Wilder fue *Ein blonder Traum* ("Un sueño rubio", 1932), con tres estrellas de la época, Willy Fritsch, Willi Forst y Lilian

Harvey, para la que pudo colaborar con el popular guionista Walter Reisch. Otro fue *Es war einmal ein Walzer* ("Érase una vez un vals", 1932), con música de Franz Lehar... Los demás guiones alemanes de Wilder fueron: *Scampolo, ein Kind der Strasse* ("Scampolo, una chica de la calle", 1931), *Das Blaue von Himmel* ("El azul del cielo", 1932), *Madame wünscht keine Zinder* ("La señora no quiere niños", 1933), y *Was Frauen träumen* ("Lo que sueñan las mujeres", 1933), éste en colaboración con Franz Schulz (su antiguo patrón en su época de *negro*).

En el mundillo artístico y cosmopolita que frecuentaba Wilder, los nazis parecían una molestia menor, un grupo marginal sin importancia. El 30 de enero de 1933, Adolf Hitler fue nombrado canciller de Alemania, y Wilder comprendió enseguida lo que se avecinaba: un día, descubrió que el vigilante de su garaje llevaba un brazalete con la esvástica; otro día, vio a un grupo de nazis moliendo a golpes a un anciano judío, sin que nadie moviese un dedo... Junto a su novia de entonces, decidió marcharse del país. El 27 de febrero de 1933, se produjo el incendio del Reichstag, y al día siguiente tomaron un tren a París. Cuando se estrenó *Was Frauen träumen* en Alemania, los nombres de los guionistas Wilder y Schulz, judíos ambos, habían sido eliminados de los programas.

Wilder llegó a París el 1 de marzo de 1933. Allí, vivió en el Hotel Ansonia, con otros refugiados (este mundillo fue retratado por Erich Maria Remarque en su novela *Arco de Triunfo*). Estos exiliados ya no eran los emigrantes de lujo que habían ido a América en años anteriores (Lubitsch, Murnau). De todos ellos, sólo algunos como Fritz Lang o Erich Pommer lograron mantener su estatus. El resto tuvieron que empezar desde cero, y Wilder se encontró nuevamente trabajando de *negro*, en un idioma que no era el suyo. A pesar de eso, en Francia dirigió su primera película, en colaboración con Alexander Esway, *Curvas peligrosas* (Mauvaise graine, 1933), que abre nuestro ciclo. Pero la buena acogida crítica de este primer film casi *amateur* no cambió su decisión de irse a América (posteriormente dijo que, aún sin Hitler, hubiera acabado yéndose a Hollywood tarde o temprano).

La oportunidad llegó de la mano de Joe May, anteriormente uno de los directores de mayor éxito de la UFA y a la sazón situado en Hollywood. Por mediación de May, Wilder fue contratado por la Columbia para escribir un guión sobre su historia *Pam Pam*, y en enero de 1934 se embarcó para Estados Unidos. Cuando terminó ese contrato (su guión nunca llegó a rodarse), vivió tiempos de estrecheces. Además, al caducar su visado de turista, y para conseguir un permiso de residencia, tuvo que salir del país para volver a entrar legalmente. Estuvo en Mexicali, ciudad mexicana donde se pudrían los emigrantes que querían entrar en Estados Unidos, algunos durante meses o años... Wilder tuvo suerte y un funcionario consular comprensivo le selló los papeles.

La carrera de Wilder empezó a encarrilarse en Hollywood: contratado por la Fox, colaboró en los guiones de *Music in the air* (1934), *Lottery lover* (1935) y *Under pressure* (1935). En la Paramount escribió *Champagne Waltz* (1937). Wilder, que ya había cambiado su nombre de pila por Billy, había decidido quedarse en Estados Unidos. En 1938, la Paramount le emparejó con el guionista Charles Brackett para escribir el guión de la nueva película de Ernst Lubitsch *La octava mujer de Barbazul*, un sueño para el guionista (Wilder resume así el llamado *toque Lubitsch*: los demás directores dicen que dos y dos son cuatro, Lubitsch dice dos y dos... y deja que el público saque la conclusión). Por su parte, la colaboración con Brackett duraría dieciséis años. Brackett y Wilder, junto a Walter Reisch (también fugitivo de Alemania), escribieron a continuación una obra maestra de Lubitsch: *Ninotchka* (1939).

En el sistema de estudios, de guionista era un trabajo de oficina. Cada jueves, debían entregar exactamente once páginas, en papel amarillo. Y no se les permitía entrometerse en el rodaje. Menos idílica que con Lubitsch

resultó la colaboración de Wilder y Brackett con el director Mitchell Leisen en *Medianoche* (1939) y *Arise, my love* (1940). En años posteriores, Wilder no se cansó de hablar mal de Leisen, a quien acusaba de prestar más atención a los decorados que al guión. Su *crimen*: alterar los guiones. La gota que colmó el vaso fue *Si no amaneciera* (1941). Los guionistas habían escrito un monólogo para Charles Boyer, cuyo personaje estaba en México esperando los papeles para entrar en Estados Unidos: imitando a un guardia fronterizo, debía impedir el paso a una cucaracha. Pero a Boyer le parecía estúpido hablarle a una cucaracha, y Leisen cedió. La escena fue suprimida, pero los guionistas se tomaron su revancha, reduciendo en la última parte del film el diálogo de Boyer en beneficio de su compañera, Olivia de Havilland ("*si no habla con la cucaracha, no hablará con nadie*").

El deseo de proteger sus guiones decidió a Billy Wilder a dar el salto a la dirección (su experiencia en *Curvas peligrosas* no contaba). Esto lo había hecho ya Preston Sturges. Después de Wilder, lo harían John Huston y Joseph L. Mankiewicz. Antes, Wilder aceptó escribir el guión de *Bola de fuego* (1941) con la condición de poder estar presente en el rodaje y aprender de Howard Hawks. Después, la Paramount accedió a su deseo. "*Sabía que pensaban: 'dejemos a Wilder que haga una película menor, se estrellará y luego volverá a ser guionista'. Lo sabía, así que hice una película comercial, lo más comercial que he hecho nunca*". En los años cuarenta, esto era menos arriesgado que ahora: un gran estudio hacía cincuenta películas al año; si alguna de las baratas fracasaba, no era una tragedia. Así, Wilder dirigió *El Mayor y la menor* (The Major and the minor, 1942), una comedia de disfraces, con un subtexto perverso. Una chica veinteañera (Ginger Rogers), harta de Nueva York, decide volver a Iowa. Como no tiene suficiente dinero para el tren, se disfraza de niña, para pagar tarifa infantil. En el tren conoce al Mayor Phil Kirby (Ray Milland). La ambigua relación entre ambos da lugar a toda clase de equívocos.

El debut de Wilder fue un gran éxito, que le cualificó como director. Para la siguiente película, cambió de género y afrontó la aventura bélica *Cinco tumbas a El Cairo* (Five graves to Cairo, 1943), inspirada en la novela *Hotel Imperial* de Lajos Biró. La historia empieza tras la derrota aliada en Tobruk. El protagonista (Franchot Tone) es un soldado inglés que se queda atrás y recalca en un hotel, donde suplanta a un camarero, el cual resulta que era un espía de los alemanes... Wilder contó con un gigante del cine, Erich von Stroheim, en el decisivo papel de Rommel (una recreación imaginaria, pues en 1943 nadie sabía en América cómo era el verdadero Rommel).

Si estas dos ya eran buenas, la siguiente película de Wilder es una obra maestra: *Pérdición* (Double indemnity, 1944), sobre la novela negra de James M. Cain. El director escribió el guión con Raymond Chandler (una colaboración que no pudo ser más tensa en lo personal): la historia negra y fatalista de un agente de seguros, Walter Neff (Fred MacMurray), una mujer fatal, Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), el asesinato de su marido y un seguro de accidentes... En fin, ya proyectamos *Pérdición*, en el Cine Club, en pantalla grande, en el curso 1998-1999, a cuya revista les remito para un comentario más amplio.

Tras rodar *Días sin huella* (The lost weekend, 1945), segundo título de nuestro ciclo, Wilder fue requerido por el Ejército para un trabajo especial: ocuparse de la renacida industria del cine alemana, y asegurarse de que ningún ex nazi volviera a hacer películas. Con su flamante rango de coronel, Wilder volvió a Berlín en 1945 ("*Nunca olvidaré el aspecto que tenía entonces la ciudad. Llegué con una cámara y volamos sobre Berlín y vi aquél desierto cubierto de escombros. Parecía el fin del mundo*"). Una de las tareas de su unidad era "educar" a los alemanes sobre los horrores del nazismo (con ironía, el director judío contaba que no había encontrado un solo nazi en Alemania). Wilder se encargó de montar *Die Todesmühlen* ("Los molinos de la muerte"), de



Hanus Burger, un documental sobre los campos de exterminio nazis, que incluía imágenes rodadas por los cámaras de las tropas aliadas en la liberación de los campos (montañas de cadáveres, supervivientes escuálidos, esqueletos vivientes), así como imágenes de archivo rodadas por los propios nazis.

El vals de Emperador (The Emperor Waltz, 1948) nos parece, hoy día, un título atípico en la filmografía del director (y una antigualla empalagosa). En realidad, se puede ver como la última visita de Wilder al mundo de la opereta vienesa: una historia de amor entre un vendedor de gramófonos estadounidense (Bing Crosby) y una aristócrata austriaca (Joan Fontaine), en la corte imperial de Francisco José, con una trama secundaria de amor canino, y con canciones tirolesas. Fue la primera película en color de Wilder, a quien no le gustaron nada esos primitivos tonos ("Todo adquiría el aspecto de una heladería. Incluso el diálogo suena mal en color").

En su siguiente película, Wilder pudo dar salida a lo que había visto y pensado en su visita al Berlín de la posguerra. **Berlín occidente** (A foreign affair, 1948), una de sus mejores películas, se abre con planos que muestran un fantasmal Berlín destruido. En esa ciudad en ruinas, donde todo se compra y se vende en el mercado negro, se sitúa un triángulo entre un militar americano de moral ambigua, el capitán John Pringle (John Lund), una cantante berlinesa de club nocturno, Erika von Schlütow (Marlene Dietrich), ex amante de un nazi, y una ingenuera diputada de Iowa, Phoebe Frost (Jean Arthur).

El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard, 1950), otra de las obras maestras de Wilder, es un cuento gótico de Hollywood, narrado en *flashback* por un muerto, sobre un guionista fracasado, Joe Gillis (William Holden) que conoce a una olvidada estrella del cine mudo, Norma Desmond (Gloria Swanson). Ella ha enloquecido en su tétrica mansión, ha rechazado al cine sonoro ("No necesitábamos diálogos. ¡Teníamos rostros!") y se ha encerrado en su glorioso pasado ("¡Yo soy grande! Son las películas las que se han hecho pequeñas")... Bueno, ya proyectamos **Sunset Boulevard** en cine, en el curso 1999-2000, así que les remito a ello.

El gran carnaval (Ace in the hole, 1951) fue su primer gran revés de taquilla. Es una película muy sombría, que señala los extremos a que puede llegar el periodismo sensacionalista y, lo que es más importante, el hambre de morbo del público. Un hombre queda atrapado en una cueva del desierto, y el ambicioso periodista Charles Tatum (Kirk Douglas) ve su gran oportunidad: con la complicidad del alcalde corrupto y la materialista esposa de la víctima (Jan Sterling), consigue que el rescate se intente por un procedimiento largo y aparatoso que garantice alargar el interés del público... El verdadero villano de la película es el afán de sensacionalismo del público y, vista la situación actual de algunos medios, hemos de concluir que Wilder se quedó corto.

Traidor en el infierno (Stalag 17, 1953), un drama situado en un campo de prisioneros alemán, se basaba en una obra teatral de éxito que Wilder, sin falsa modestia, estaba seguro de haber mejorado en un cien por cien... El protagonista, J.J. Sefton (William Holden, ganador del Oscar por este papel), no es un héroe radiante, sino un marrullero que hace negocios en el mercado negro y organiza apuestas en carreras de ratas. Su apariencia es fría y dudosa, pero se convierte en un héroe cuando es necesario. Un inspirado *casting* situó al también director (y también judío) Otto Preminger en el papel del comandante nazi del campo... Cuatro años después, la Paramount planeaba estrenar **Traidor en el infierno** en Alemania. Para no "ofender" a los espectadores alemanes, se propuso convertir al traidor nazi en un prisionero de guerra polaco (o al campo de prisioneros en un campo polaco, sobre esto hay versiones)... Wilder se negó rotundamente, muy indignado (su madre, su padrastro y su abuela habían sido asesinados por los nazis en Auschwitz) y, al no recibir disculpas, rompió para siempre su colaboración con la Paramount.

Tanto **Sabrina** (1954) como **La tentación vive arriba** (The seven year itch, 1955) son parte de nuestro ciclo. El siguiente proyecto de Wilder resultó ser su obra más impersonal y menos libre: **El héroe solitario** (The Spirit of St. Louis, 1957) era la reconstrucción de la hazaña de Charles Lindbergh (James Stewart), quien cruzó por primera vez el Atlántico en solitario en avión, con algunos *flashbacks* que narraban su vida anterior. A continuación, Wilder volvió a la comedia con **Ariane** (Love in the afternoon, 1957), una historia frívola situada en París, con millonario refinado y seductor (Gary Cooper), y joven inocente (Audrey Hepburn) que finge ser una conquistadora para seducirlo. Las tres películas siguientes, **Testigo de cargo** (1958), **Con faldas y a lo loco** (Some like it hot, 1959) y **El apartamento** (The apartment, 1960), las veremos en nuestro ciclo.

Uno, dos, tres (One, two, three, 1961), inspirada en una obra de Ferenc Molnár, cuenta las tribulaciones de C.R. MacNamara (James Cagney), el delegado de Coca-Cola en el Berlín de la Guerra Fría, que debe lidiar con la hija del director general de la empresa (Pamela Tiffin), que se ha ido a enamorar de un comunista convencido (Horst Buchholz)... La película es divertidísima, y hace risas con el capitalismo, el comunismo (los tres delegados rusos que parecen salidos de **Ninotchka**), los resabios nazis de los alemanes (el ayudante que le saluda siempre entrechocando los tacones), los oficinistas, la secretaria voluptuosa (destemillante Liselotte Pulver), y todo ello a una velocidad de vértigo... Mientras se rodaba, empezó a construirse el Muro de Berlín.

Seguimos. De **Irma la dulce** (Irma la Douce, 1963) hablamos en otra página. **Bésame tonto** (Kiss me, stupid, 1964) es una historia provocativa sobre lo que es moral y lo que no. En un pueblucho llamado Climax (!), languidecen dos autores de canciones aficionados, el letrista Barney Millsap (Cliff Osmond) y el compositor Orville J. Spooner (Ray Walston). Cuando cae por allí el famoso cantante Dino (Dean Martin en modo autoparodia), Spooner trama un plan para venderle sus canciones, que consiste en sustituir a su esposa (Felicja Farr) por la prostituta Polly *the Pistol* (Kim Novak), para luego ponerla a disposición de Dino... Peter Sellers empezó a hacer de Spooner, pero el actor sufrió un ataque al corazón, y Wilder lo substituyó por Ray Walston (mucho menos carismático, pero muy popular entonces por la serie **Mi marciano favorito**).

En bandeja de plata (The fortune cookie, 1966) es una sátira negra y cruel. Harry Hinkle (Jack Lemmon) es un cámara de televisión que, mientras retransmite un partido, es arrollado por un joven jugador... No le pasa nada, pero su cuñado, el marrullero abogado Willie Gingrich (Walter Matthau, merecido Oscar), verdadera hiena, le convence para fingir una grave lesión, para estafar al seguro y, gracias al dinero, conseguir recuperar a su esposa (Judi West)...

La vida privada de Sherlock Holmes (The private life of Sherlock Holmes, 1970) iba a ser una de esas grandes películas de más de tres horas para proyectar con un intermedio... pero el director se vio obligado a recortar la película ("todo es demasiado largo, salvo la propia vida y el propio pene", sentenció Wilder) y, por razones que no he encontrado explicadas claramente, este cineasta obsesionado con controlar el montaje final delegó esa tarea en el montador ("Cuando regresé, era un desastre absoluto, el montaje que había hecho. Se me saltaban las lágrimas. Y, de algunas de las cosas cortadas, desaparecieron los negativos"). Se trataba de una película de episodios de la que desaparecieron dos partes y un *flashback* situado en Oxford. Así pues, verla es como mirar los restos de un naufragio. Sigue siendo una película interesante y rodada con elegancia (aunque yo no termino de ver la obra maestra de la que hablan otros): una historia de espionaje y submarinos, en la que Holmes (excelente Robert Stephens), con toda su inteligencia, es engañado por la mujer de la que se enamora...

¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre? (Avanti!, 1972) se inspiraba en otra obra de Samuel Taylor, el autor de **Sabrina**. El millonario estadounidense Wendell Ambroster

(Jack Lemmon) tiene que viajar a Italia para repatriar el cadáver de su padre, muerto en accidente durante las vacaciones; allí descubre que su padre tenía una amante en Italia, a la que visitaba año tras año y que murió con él... También conoce a la hija de la amante de su padre (Juliet Mills). Esta alegre y vitalista comedia contrapone ese americano antipático y cerrado, con la simpática inglesa dispuesta a mezclarse y vivir... Y Clive Revill roba sus escenas como el conserje del hotel ("¿Usted cuando duerme?", le pregunta Ambroster, "En invierno", responde él). Luego Wilder rodó **Primera plana** (The front page, 1974), una nueva versión de la comedia de Ben Hecht y Charles MacArthur, que ya se había llevado al cine dos veces (la segunda de ellas la obra maestra **Luna nueva**, de Howard Hawks), una satírica y cruda visión del periodismo a *cara de perro*, con Lemmon y Matthau.

En los años setenta, las cosas estaban cambiando rápidamente en Hollywood. Las últimas películas de Wilder no habían funcionado bien en taquilla, y el director empezó a tener dificultades para financiar sus proyectos. Tuvo que buscar dinero europeo para hacer la espléndida **Fedora** (1978) que cierra nuestro ciclo... Y su despedida (involuntaria) del cine fue **Aquí un amigo** (Buddy, buddy, 1981), nueva versión de una obra teatral de Francis Veber, llevada al cine anteriormente por Edouard Molinaro como **El embrollón** (L'Emmerdeur, 1973). Wilder volvió a recurrir a sus dos actores-fetiche. Walter Matthau interpreta a Trabucco, un asesino a sueldo que prepara su último trabajo en la habitación de un hotel. Jack Lemmon es Víctor Clooney, un marido abandonado, con tendencias suicidas, que se cruza continuamente en los planes del criminal. La película fue mal recibida por el público y masacrada por la mayor parte de la crítica... Pero ahora, cuando tantas *moderneckes* de entonces están justamente olvidadas, no es mal momento para redescubrirla. Yo he podido comprobar personalmente que se conserva muy bien: toda mi familia se enganchó a ella, riéndose a mandíbula batiente, mientras la revisaba para preparar este ciclo.

Billy Wilder ya no pudo hacer más películas. Durante dos décadas, Hollywood se permitió desaprovechar el talento del mayor genio que había pasado por sus estudios. La película que realmente deseó hacer fue **La lista de Schindler**, como un homenaje a sus familiares asesinados en Auschwitz. Pero la Universal y Steven Spielberg se habían adelantado a adquirir los derechos. Wilder se mostró elegante ante esta decepción, y siempre habló bien de Spielberg y su film: "Yo la habría hecho de otra forma, no necesariamente mejor. Spielberg siempre ha sido un director maravilloso. Es muy buena, y me gustó el final, en color, cuando colocan las piedras; muy emotivo". En los años noventa, según han relatado los autores que le han entrevistado (Hellmuth Karasek, Ed Sikow, Cameron Crowe), Wilder seguía acudiendo casi cada día a su despacho de Beverly Hills, para leer, atender el correo y mantenerse conectado con el mundo del cine.

Billy Wilder murió el 27 de marzo de 2002 en Beverly Hills, California. Sus películas seguirán siempre vivas.

Notas al ciclo:

No es nada fácil elegir sólo unas pocas películas de Billy Wilder, aún elevando a nueve el número habitual de siete videoproyecciones. Cualquier selección que se haga implica dejar fuera algunas obras maestras... Y eso que tenemos dos ventajas, por así decirlo. Una es que dos títulos esenciales como **Perdición** y **Sunset Boulevard** ya han sido proyectados en el Cine Club en pantalla grande. La otra es que, por desgracia, aún faltan por editarse en España en DVD, en el momento del cierre de esta edición, películas importantes de Wilder como **El mayor y la menor**, **Cinco tumbas a El Cairo**, **Berlín Occidente**, **El héroe solitario**, **El gran carnaval**, **Ariane**, **Primera plana** o **Aquí un amigo**. Así y todo, es inevitable que muchos de ustedes echen de menos otras películas si editadas en DVD... ¿Qué puedo decirles? Todas no habían *debajo de un sombrero* y era necesario elegir... Quizás, en el futuro, podamos hacer un segundo ciclo de Billy Wilder...

A) Director y guionista o coguionista:

Curvas peligrosas (Mauvaise graine, 1933) co-dir. Alexander Esway
El Mayor y la menor (The Major and the minor, 1942)
Cinco tumbas a El Cairo (Five graves to Cairo, 1943)
Perdición (Double indemnity, 1944)
Días sin huella (The lost weekend, 1945)
El vals del Emperador (The Emperor waltz, 1948)
Berlín Occidente (A foreign affair, 1948)
El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard, 1950)
El gran carnaval (Ace in the hole, 1951)
Traidor en el infierno (Stalag 17, 1953)
Sabrina (1954)
La tentación vive arriba (The seven year itch, 1955)
El héroe solitario (The Spirit of St. Louis, 1957)
Ariane (Love in the afternoon, 1957)
Testigo de cargo (Witness for the prosecution, 1958)
Con faldas y a lo loco (Some like it hot, 1959)
El apartamento (The apartment, 1960)
Uno, dos, tres (One, two, three, 1961)
Irma la Dulce (Irma la Douce, 1963)
Bésame, tonto (Kiss me, stupid, 1964)
En bandeja de plata (The fortune cookie, 1966)
La vida privada de Sherlock Holmes (The private life of Sherlock Holmes, 1970)
¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre? (Avanti, 1972)
Primera plana (The front page, 1974)
Fedora (1978)
Aquí un amigo (Buddy, buddy, 1981)

B) Sólo guionista, coguionista o autor del argumento:

Der Teufelsreporter (1929) dir. Ernst Lámele
Menschen am Sonntag (1930) dir. Robert Siodmak
Der Mann, der seinen Mörder sucht (1931) dir. Robert Siodmak
Ihre Hoheit Befiehlt (1931) dir. Hanns Schwarz
Seitensprünge (1931) dir. Stefan Székely
Der falsche Ehemann (1931) dir. Johannes Guter
Emil y los detectives (Emil und die Detektiven, 1931) dir. Gerhard Lamprecht
Es war einmal ein Walzer (1932) dir. Viktor Janson
Ein blonder Traum (1932) dir. Paul Martin
Scampolo, ein Kind der Strasse (1932) dir. Hans Steinhof
Das Blaue von Himmel (1932) dir. Biltor Jansor
Madame wünsch keine Kinder (1933) dir. Hans Steinhoff
Was Frauen Träumen (1933) dir. Géza von Bolváry
Adorable (1933) dir. William Dieterle (*remake* de *Ihre Hoheit Befiehlt*)
One exciting adventure (1934) dir. Ernst L. Frank (*remake* de *Was Frauen Träumen*)
Music in the air (1934) dir. Joe May
Lottery lover (1935) dir. William Thielse
Under pressure (1935) dir. Raoul Walsh
Emilio y los detectives (Emil and the detectives, 1935) dir. Milton Rosmer (*remake* de la película alemana de 1931)
Champagne Waltz (1937) dir. A. Edward Sutherland
La octava mujer de Barba Azul (Bluebeard's eighth wife, 1938) dir. Ernst Lubitsch
Medianoche (Midnight, 1939) dir. Mitchell Leisen
What a life (1939) dir. Jay Theodore Reed
Ninotchka (1939) dir. Ernst Lubitsch
Rhythm on the River (1940) dir. Victor Schertzingier
Arise, my love (1940) dir. Mitchell Leisen
Si no amaneciera (Hold back the dawn, 1941) dir. Mitchell Leisen
Bola de fuego (Ball of fire, 1941) dir. Howard Hawks
Seis destinos (Tales of Manhattan, 1942) dir. Julien Duvivier
Die Todesmühlen (1945) documental, sólo montaje (dir. Hans Burger)
The Bishop's wife (1947) dir. Henry Koster
Nace una canción (A song is born, 1948) dir. Howard Hawks



CURVAS PELIGROSAS

(*Mauvaise graine*, 1933)

Francia

Directores: BILLY WILDER y ALEXANDER ESWAY
 Guión: BILLY WILDER, MAX COLPET y HANS G. LUSTIG
 Fotografía: PAUL COTTERET y MAURICE DELATTRE
 Música: FRANZ WAXMAN
 Montaje: THÉRÈSE SAUTEREAU
 Dirección Artística: JACQUELINE GYS
 Productor: GEORGES BERNIER
 Intérpretes: PIERRE MINGAND, DANIELLE DARRIEUX, RAYMOND GALLE, PAUL ESCOFFIER, MICHEL DURAN, JEAN WALL, MARCEL MAUPI
 Duración: 77 minutos

Durante su destierro parisino de 1933, estación de paso a América, Wilder escribió un guión junto a dos compañeros de exilio del Hotel Ansonia, Max Kolpe (Colpet) y Jan (Hans G.) Lustig, una modesta aventura ligera sobre ladrones de coches titulada *Mauvaise graine*. Otro exiliado, el húngaro Alexander Esway, consiguió el (escaso) dinero para rodarlo, del productor Georges Bernier. De pronto, y más por necesidad que por vocación, Wilder se encontró dirigiendo la película junto a Esway, el único que tenía alguna experiencia en la materia...

Es la historia de Henri Pasquier (Pierre Mingand), el hijo consentido y vago de un médico rico, que se dedica a vivir la vida y a disfrutar de su magnífico coche... Hasta que el padre decide *cerrar el grifo*, dejar de mantenerlo y vender su coche. De pronto, Henri, que no está dispuesto a rebajarse a trabajar en una oficina, se encuentra reducido a la categoría de peatón (un rótulo nos informa de que uno de cada ocho parisinos tiene coche... y ahora Henri es uno de los otros siete). No puede soportarlo: roba un vehículo, lo que le pone en contacto con los *profesionales* del ramo, que no toleran la competencia de aficionados. Henri consigue ser admitido en la banda, se hace amigo de uno de los ladrones, Jean-la-Cravate (Raymond Galle), así llamado por su absurda afición a robar corbatas, y se enamora de la hermana de éste, Jeannette (Danielle Darrieux). Pero el jefe de la banda enseguida le coge ojeriza...

Con poca modestia, Wilder señaló, años después, que *"Curvas peligrosas se había convertido, gracias a la necesidad, en una precursora de la 'Nouvelle Vague' y del 'Cinema Verité' mucho antes de Godard, Resnais y Truffaut"*. El presupuesto era tan limitado que no pudieron disponer de un estudio, sólo de un garaje. Las persecuciones automovilísticas tuvieron que rodarse en las calles de París, sin transparencias ni efectos, con la cámara colocada en la parte posterior de un camión (lo que hoy, precisamente, supone su mayor encanto). También rodaron exteriores en el sur de Francia. La protagonista femenina, Danielle Darrieux, llamada a convertirse en una de las grandes actrices francesas hasta hoy mismo (*Ocho mujeres*), tenía entonces 17 años y ésta fue una de sus primeras películas.

En una obra de autoría compartida, resulta siempre arriesgado e injusto atribuir elementos concretos a uno de los firmantes. Pero, sean o no obra de Wilder, hay que destacar momentos tan inspirados (y algunos tan *wilderianos*) como: la conversación entre Henri y Jeannette, de habitación a habitación; el robo de un coche, dejando en el lugar donde estaba aparcado el sombrero blanco del dueño; las hábiles elipsis visuales para mostrar cómo Jeannette seduce a sus futuras víctimas... El film se complace en detallar los aspectos técnicos del robo de coches (*"un trabajo serio para gente seria"*, dice el cabecilla), incluyendo una compleja operación de robo masivo de Hispano-Suizas.

Vista hoy día, *Curvas peligrosas* sigue siendo una película amena y trepidante, por más que en la trama abundan las incidencias absurdas y los giros poco explicados: el padre que no pone objeciones cuando un extraño pasa a recoger las cosas de su hijo, cuyo paradero ignora; la facilidad de un desconocido para unirse a la banda de delincuentes; la hermana que por poco se embarca y se olvida de su hermano... Es sin duda una rareza, una obra aislada y única en la filmografía de Billy Wilder. Durante muchos años ha sido, además, una obra desconocida para casi todos los espectadores (salvo algunos estudiosos afortunados). Su reciente edición en DVD, aunque no sea perfecta (la copia tiene defectos de imagen, rayas y cortes, tal vez ya inevitables), nos ha permitido descubrirla por fin.



DIAS SIN HUELLA

(The lost weekend, 1945)

Paramount

Director: BILLY WILDER
 Guión: CHARLES BRACKETT y BILLY WILDER
 Sobre la Novela de CHARLES JACKSON
 Fotografía: JOHN F. SEITZ
 Música: MIKLOS ROZSA
 Montaje: DOANE HARRISON
 Productor: CHARLES BRACKETT
 Intérpretes: RAY MILLAND, JANE WYMAN, PHILLIP TERRY, HOWARD DA SILVA, DORIS DOWLING, FRANK FAYLEN, MARY YOUNG, ANITA BOLSTER
 Duración: 96 minutos

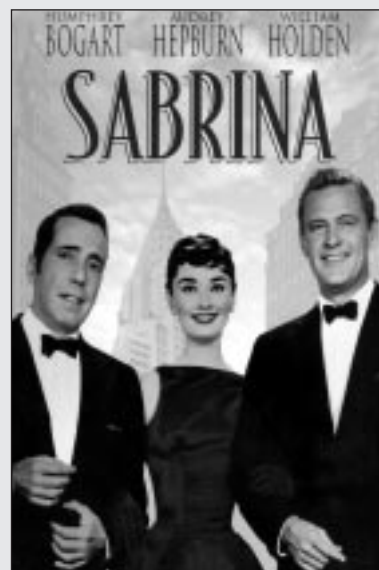
El origen de esta película, según lo cuentan las crónicas, sería la enésima variación de la leyenda de la “novela-encontrada-casualmente-en-aeropuerto-o-estación-de-tren”, a la que, si todas estas historias fueran ciertas, deberíamos docenas de obras maestras de la historia del cine... Bueno, pongamos que Wilder compró un ejemplar de la novela de Charles Jackson (que ya era un *bestseller*) para entretenerse durante un largo viaje en tren, y al llegar a Nueva York ya había decidido filmar esa historia. Charles Brackett se sumó al proyecto, pero al estudio no le entusiasmó en absoluto. Wilder logró convencerles, a base de insistir en que contenía una poderosa historia de amor, y en que el final sería relativamente optimista... Sin embargo, el director tuvo que ceder en una cosa: quería como protagonista a José Ferrer, que le había impresionado en el teatro, pero la Paramount impuso a Ray Milland, porque pensaban que el personaje tenía que interpretarlo alguien atractivo y simpático, para que el público se identificara con su drama (esta vez tenía razón el estudio).

Wilder y Brackett se propusieron hacer la primera película seria sobre el alcoholismo, intentando comprender lo que pasa por la cabeza de un alcohólico crónico. Hasta entonces, los borrachos sólo habían aparecido en las películas como figuras cómicas (ejemplo: la genial pantomima de Chaplin en *Charlot a la una de la madrugada*). Pero, además de tratar ese tema, la película también es el retrato de la dolorosa impotencia de un artista. Don Birnam (Ray Milland) es un escritor que sufre un permanente bloqueo creativo, y esa es la razón principal de que beba. Como le explica al camarero Nat (Howard da Silva), con los ojos brillantes, el alcohol hace que se suelte el lastre, su mente se eleve como un globo y él se sienta como “uno de los grandes”. Es un autoengaño, claro, Birnam lleva años intentando escribir La Novela (titulada “La Botella”), sin pasar de la primera página.

Como indica el título original, la acción se desarrolla en un fin de semana, y es una crónica de caída (recaída más bien), tocar fondo y (quizá) redención. También es, efectivamente, una historia de amor: el amor abnegado y constante de Helen (Jane Wyman). Unos *flashbacks* rompen la unidad temporal para contarnos cómo se conocieron y cómo ha sido su relación en los tres últimos años... Ese amor incondicional de Helen permite un final esperanzador, aunque abierto e incierto.

Birnam es un hombre inteligente y lúcido, por eso resulta más patética su caída, los trucos mequetinuos a los que tiene que acudir para conseguir la bebida, desde esa botella colgada en el exterior de la ventana, pasando por un intento de robo, hasta terminar en la planta de alcohólicos del hospital (atención a ese enfermero cínico) y hundirse finalmente en el *delirium tremens* (recreado con precisión médica). Wilder quería integrar en su película la atmósfera de Nueva York, las calles, los bares, las tiendas... En contra de su costumbre, y la de la época, rodó en la calle, con la cámara oculta en un coche, la dramática secuencia en la que Birnam recorre las casas de empeños (todas cerradas por el Yom Kippur), con su máquina de escribir a cuestas.

Además de tener que andarse con pies de plomo con el Código Hays, la película también encontró enemigos en la poderosa industria del licor (se cuenta que intentaron secretamente comprarla para destruirla)... Los primeros preestrenos fueron desastrosos, pero luego *Días sin huella* se convirtió en un gran éxito de público, y ganó cuatro Óscars: mejor Película, Director, Guión y Actor.



SABRINA

(Sabrina, 1954)

Paramount

Director: BILLY WILDER
 Guión: BILLY WILDER, SAMUEL TAYLOR y ERNEST LEHMAN
 Sobre la Obra “Sabrina Fair” de SAMUEL TAYLOR
 Fotografía: CHARLES B. LANG, Jr.
 Adaptación Musical y Música Adicional: FREDERICK HOLLANDER
 Montaje: DOANE HARRISON
 Decorados: HAL PEREIRA y WALTER TYLER
 Productor: BILLY WILDER
 Intérpretes: HUMPHREY BOGART, AUDREY HEPBURN, WILLIAM HOLDEN, WALTER HAMPDEN, JOHN WILLIAMS, MARTHA HYER, JOAN VOHS, FRANCIS X. BUSHMAN
 Duración: 109 minutos

“Érase una vez una mansión en Long Island...”, la voz en off de Sabrina (Audrey Hepburn) nos presenta este cuento de hadas contemporáneo, y nos describe el mundo de los millonarios Larrabee, un mundo ordenado y lujoso, donde hasta el pez de colores, George, tiene un empleado que se ocupa de él... Pero hay una anomalía en ese orden: Sabrina, la hija del chófer, Fairchild (John Williams), está enamorada del joven David (William Holden), el frívolo hijo menor de los Larrabee, *playboy* incorregible... Cuando los Larrabee dan sus míticas fiestas, Sabrina mira desde lejos, subida a un árbol, soñando con ese amor imposible. Después de un intento (atolondrado y poco serio) de suicidio, Sabrina se va a París a estudiar cocina (!)... Cuando vuelve, el patito soñador se ha convertido en un hermoso y sofisticado cisne lleno de *charme*... David queda prendado de la nueva Sabrina, pero su serio hermano mayor, Linus (Humphrey Bogart) tiene otros planes para él: debe casarse con una rica heredera de la remolacha de azúcar, para hacer posible un gran negocio relacionado con un nuevo material transparente e irrompible, hecho precisamente de azúcar...

Audrey Hepburn se apodera de la película desde su primera escena, subida al árbol, soñando con participar en el baile de los Larrabee. El encantador vestuario pre-París de Sabrina se debe a Edith Head, jefa de vestuario del estudio (única acreditada y ganadora del Oscar por la película), pero los espectaculares trajes post-París de Hepburn son de Givenchy. Un gran acierto (en parte de *rebote*, como veremos) son dos protagonistas masculinos cuyos papeles van en contra de sus respectivos estereotipos. A fin de cuentas, en este cuento el príncipe encantador se convierte en hombre de negocios, y el hombre de negocios sin escrúpulos, ligeramente arrugado, se convierte en el héroe romántico.

Así, William Holden, el *gigoló* de *Sunset Boulevard* y reciente ganador del Oscar por su dramático papel en *Traidor en el infierno*, se tiñó de rubio para convertirse en el irresponsable, juerguista y seductor David. Wilder quería a Cary Grant para el papel del hermano mayor, Linus, pero Grant se echó atrás (una espinita para el director: nunca consiguió trabajar con Cary Grant, pese a sus múltiples intentos). Entonces, Wilder pensó que hacía falta alguien mayor que Holden y no tan guapo (“*estaría bien conseguir a alguien que sea completamente inadecuado... hasta que él también se enamora*”). Humphrey Bogart, el héroe de *Casablanca* y *El halcón maltés* se encontró interpretando, por primera vez en su carrera, a un hombre de negocios con pantalones a rayas, sombrero rígido y paraguas. Y fue un acierto total, aunque en lo personal la relación de Bogart con Wilder fue siempre tensa, por decirlo suavemente.

El universo del film está poblado también por unos secundarios memorables, como el viejo Larrabee (Walter Hampden), con su tarro de aceitunas en el bolsillo para poder tomarse un martini a escondidas. O el padre de Sabrina (John Williams... no confundir con compositor que puso música al deslucido *remake* de *Sabrina* dirigido por Sydney Pollack), quien cree que nadie debe salirse de su lugar preestablecido en la sociedad (lo que no le impide poner oreja a los *soplos* sobre la bolsa que escucha a Linus). O una notable Martha Hyer en el ingrato papel de novia oficial de David.

Sabrina fue un retorno a la comedia para Wilder (sus anteriores películas, *Berlín Occidente*, *Sunset Boulevard*, *El gran carnaval*, *Traidor en el infierno* habían sido dramáticas). Aparte del *mal rollo* con Bogart, el rodaje fue difícil, la película se iba escribiendo mientras se rodaba, hubo noches sin dormir, la espalda le daba problemas, e iban retrasados (Audrey Hepburn tuvo que echarle un capote una vez que andaban cortos de guión, fingiendo equivocarse para retrasar el rodaje)... Pero, como espectadores, lo que nos importa es el resultado: una película mágica, onírica, hermosa, divertida, elegante... posiblemente la mejor comedia romántica de la historia.



LA TENTACIÓN VIVE ARRIBA

(The seven year itch, 1955)

20th Century Fox

Director: BILLY WILDER

Guión: BILLY WILDER y GEORGE AXELROD

Sobre la Obra Teatral de GEORGE AXELROD

Fotografía: MILTON KRASNER

Música: ALFRED NEWMAN

Montaje: HUGH S. FOWLER

Productor: CHARLES K. FELDMAN

Intérpretes: MARILYN MONROE, TOM EWELL, EVELYN KEYES, SONNY TUFTS, ROBERT STRAUSS, OSCAR HOMOLKA, MARGUERITE CHAPMAN, VICTOR MOORE

Duración: 100 minutos

En *Sabrina*, Linus Larrabee encarga a su secretaria la compra de dos entradas para “The seven year itch”... La obra teatral de George Axelrod estaba causando sensación en Broadway, así que parecía inevitable que se intentara hacer una película sobre ella, pero al mismo tiempo parecía difícil hacerlo sin chocar frontalmente con el Código Hays, que no permitía en modo alguno que el adulterio fuera cosa de comedia.

Esta es la historia de un “Rodríguez” en un caluroso verano de Nueva York. Un destemillante prólogo nos remonta a la época de los indios, para mostrar que la conducta de los machos de la especie no ha cambiado nada en cientos de años. Richard Sherman (Tom Ewell) trabaja en una editorial, y se queda solo mientras su mujer y su hijo se van de vacaciones. Sherman tiene mucha imaginación, se inventa diálogos con su esposa, se inventa un carácter seductor y atrevido, se ve como un pianista sofisticado al estilo de Liberace... Y de pronto se encuentra en medio de una fantasía. En el piso de arriba vive una chica despampanante (Marilyn Monroe, su personaje no tiene nombre) que, normalmente, sólo podría existir en sus sueños. Pero entra en su apartamento, porque él tiene aire acondicionado y ella no...

El Código de autocensura de los estudios no permitía que se indicara que los protagonistas podían haberse acostado. Wilder lamentaba no haber podido incluir al menos una escena en la que se viese una horquilla de Marilyn en la cama de él... Con el debido respeto al maestro, creo que se equivocaba en esto: la historia tiene más fuerza como es (el propio Wilder reconoció que “*el deseo no cumplido de Tom Ewell reflejaba la ansiedad y el deseo no cumplido del público*”). A fin de cuentas, la película trata sobre las fantasías sexuales del espectador medio. Sherman tiene cierta culturilla (adapta textos en una editorial, pone un concierto de Rachmaninoff) y mucha imaginación (sus fantasías, como no podía ser de otra manera, se basan en películas: la escena de la playa de *De aquí a la eternidad*, o la del pajar de *El forajido*). Así, el espectador comparte el asombro de Sherman, cuando esa diosa, que debería ser inaccesible, parece ponerse a su alcance, entra como si tal cosa en su casa, habla confiadamente con él, pueden ir juntos al cine... Todo es como un hermoso sueño de verano, un juego entre lo posible y lo imposible, y eso hace que sea único y memorable. La realidad es otra cosa: llevar el remo al hijo.

El impacto de la película debe mucho a la presencia de Marilyn Monroe, la mujer más deseada del momento (la película incluso contiene una referencia *metalingüística*, cuando Sherman le grita, a un personaje suspicaz, que tiene en la otra habitación... *¡a Marilyn Monroe!*). El comportamiento errático de la actriz (que si estaba citada a las nueve de la mañana podía presentarse a las cinco de la tarde) fue una fuente continua de problemas para Wilder (“*Resultaba duro trabajar con Monroe. Pero, cuando uno veía en la pantalla el resultado que había conseguido, por las buenas o por las malas, se quedaba asombrado*”). En efecto, el resultado es asombroso: Marilyn borda ese personaje de mujer supersexy y al mismo tiempo sencilla, ingenua y divertida. Casi hasta nos creemos esa escena en que nos dice que las chicas, en realidad, no se fijan en los chulitos y guaperas, sino que se sienten cautivadas por los chicos tímidos y sensibles (bonita mentira, señor Wilder, pero gracias).

El protagonista masculino tenía que ser un tipo corriente. Wilder se entusiasmó con la prueba que hizo a un joven actor llamado Walter Matthau... pero el estudio no quiso arriesgarse con un desconocido, y el director tuvo que aceptar al actor que había hecho la obra en Broadway: Tom Ewell (yo no me quejo, Ewell me parece insuperable en este personaje de arquetípico Americano Medio). La escena que se ha convertido en un icono de la historia del cine, la de las faldas de Marilyn levantadas por la corriente de aire del metro, se rodó en Lexington Avenue ante miles de curiosos babeantes (y un enfadado Joe DiMaggio), y el guirigay fue tal que hubo que terminarla en un decorado.



TESTIGO DE CARGO

(Witness for the prosecution, 1958)

Metro-Goldwyn-Mayer

Director: BILLY WILDER

Guión: BILLY WILDER y HARRY KURNITZ

Sobre la Obra Teatral de AGATHA CHRISTIE

Adaptación: LARRY MARCUS

Fotografía: RUSSELL HARLAN

Música: MATTY MALNECK

Montaje: DANIEL MANDELL

Productor: ARTHUR HORNBLLOW

Intérpretes: TYRONE POWER, MARLENE DIETRICH, CHARLES LAUGHTON, ELSA LANCHESTER, JOHN WILLIAMS, TORIN THATCHER, UNA O'CONNOR, PHILLIP TONGE, IAN WOLFE

Duración: 112 minutos

Sir Wilfred Robarts (Charles Laughton) es un brillante abogado londinense, gravemente enfermo del corazón, que se reincorpora al trabajo después de salir del hospital, escoltado por su obstinada enfermera-niñera, Miss Plimsoll (Elsa Lanchester)... Los médicos le han prescrito que debe evitar los casos emocionantes, pero enseguida se le presenta uno, en la persona de Leonard Vole (Tyrone Power), un hombre elegante, simpático y encantador, pero sin otro oficio ni beneficio que el de ser inventor (su mayor logro es un dispositivo que bate por separado la clara y la yema de los huevos). Se le acusa del asesinato de una mujer mayor que él, con la que había mantenido una relación amistosa y que, para hacerlo más sospechoso, le ha dejado en herencia todo su dinero... Vole sólo puede confiar en una cosa, el testimonio de su esposa Christine (Marlene Dietrich).

Creo recordar que en algunos carteles de la película venía un rótulo que exhortaba a los espectadores que la hubieran visto a no revelar el final, así que vamos a respetarlo...

Basada en una obra teatral de Agatha Christie, y situada en Londres, el primer impulso siempre es relacionar esta película con Alfred Hitchcock. Algo de eso hay, y es posible que Wilder fuera consciente de estar jugando a la *manera de Hitchcock*, para demostrar su propia versatilidad. Sin embargo, los *flashbacks* de Alemania, mediante los cuales se nos cuenta cómo Vole, soldado americano en el ruinoso Berlín del mercado negro, conoció a Christine, cantante de cabaret y superviviente a cualquier precio, nos recuerdan poderosamente a *Berlín Occidente*.

En todo caso, ésta es una película *de encargo*, que llegó a manos del director gracias a Marlene Dietrich y que Wilder supo hacer *suya*. Es notable, por ejemplo, la escena que muestra, en *flashback*, cómo conoció Vole a la mujer asesinada, una secuencia sin palabras en la que ella está en una tienda probándose sombreros y él, desde fuera del escaparate, le indica con gestos cuál le queda mal y cuál bien. Pero, en fin, ésta es una película *de juicios*, con todas las consecuencias. Dos terceras partes del film tienen lugar en la sala del tribunal, y Wilder construye un mecanismo de extraordinaria precisión: interrogatorios, réplicas, testigos, protestas, atrapando la atención del espectador en su intrigante trama, gracias, también a una notable galería de secundarios: el fiscal (Torin Thatcher), el abogado asociado (John Williams), la testigo hostil (Una O'Connor), etc. Además, el director disfruta mostrando los rituales de la justicia inglesa, desde la parrafada que precede a los títulos de crédito, hasta la descripción de la mecánica del proceso, pasando por la alegría, casi infantil, de Sir Wilfred al volver a su despacho y recuperar su peluca.

Marlene Dietrich y Tyrone Power ofrecen interpretaciones clásicas, justificando con su matizado trabajo los giros de la trama. Wilder no se hartó de elogiar a Charles Laughton, a quien consideraba el mejor actor con el que había trabajado (“*En los ensayos, ofrecía veinte versiones diferentes para interpretar una escena, cada una mejor que la anterior, y el día del rodaje aún aparecía con una idea nueva. Tenía una presencia tremenda y un instrumento vocal maravilloso*”). Laughton crea un personaje memorable, que *roba* todas sus escenas, tan brillante en los tribunales como pueril en su comportamiento; sus intercambios cómicos con la enfermera que interpreta la genial Elsa Lanchester son divertidísimos; juega a hacer figuras con sus pastillas, pero de pronto se pone en pie y encadena una serie de preguntas incisivas que dejan a un testigo por los suelos. Sin embargo, a pesar de su autosuficiencia y de sus trucos, como el del monóculo, resulta ser, como tantos otros personajes de Wilder, incapaz de ver realmente lo que tiene delante.



CON FALDAS Y A LO LOCO

(Some like it hot, 1959)

United Artists – Mirisch Company

Director: BILLY WILDER

Guión: BILLY WILDER e I.A.L. DIAMOND

Fotografía: CHARLES B. LANG, Jr.

Música: ADOLPH DEUTSCH

Montaje: ARTHUR P. SCHMIDT

Productor: BILLY WILDER

Intérpretes: MARILYN MONROE, TONY CURTIS, JACK LEMMON, GEORGE RAFT,

PAT O'BRIEN, JOE E. BROWN, NEHEMIAH PERSOFF, JOAN SHAWLEE

Duración: 117 minutos

La película empieza con una persecución automovilística: los coches de la policía persiguen a un coche fúnebre. Hay intercambio de disparos y, cuando algunas balas atraviesan el ataúd... de él salen chorros de licor. Estamos en los años veinte en Chicago, la era de la Prohibición y de los gánsteres. Joe (Tony Curtis) y Jerry (Jack Lemmon) son músicos que tocan en la banda de un garito clandestino. Por desgracia para ellos, se convierten en testigos de la *Matanza del día de San Valentín*. Peor todavía, *Botines Colombo* (George Raft) y sus secuaces también les han visto a ellos. Tienen que desaparecer, y la única solución a su alcance es entrar en la banda de *Sweet Sue And Her Society Syncopators*... una orquesta de chicas. Se convierten en Josephine (Curtis) y Daphne (Lemmon) y se unen a la gira. Pero las cosas se complican (aún más) cuando conocen a Sugar Kane (Marilyn Monroe), la explosiva cantante del grupo, y a un travieso millonario en busca de amor, Osgood Fielding III (Joe E. Brown).

El argumento se inspiraba en una obra de Robert Thoeren, que ya se había llevado al cine en dos ocasiones: *Fanfare d'amour* (1935) y *Ellas somos nosotros* (Fanfaren der Liebe, 1951). Pero la ocurrencia decisiva de Wilder y Diamond fue trasladar la acción a los años veinte y dar a sus protagonistas un motivo de vida o muerte para disfrazarse de mujeres. Si se hubiera tratado únicamente de disfrazarse para conseguir trabajo, podrían haberse quitado las ropas de mujer en cualquier momento y la situación hubiera tenido mucha menos fuerza.

En esta época, se consideró muy arriesgado empezar una comedia con una matanza... pero Wilder tenía razón. El peligro mortal en que se encuentran Joe y Jerry dota al film de una tensión que se alivia por la vía cómica... El relato tiene tantos giros y capas, tantas lecturas, que necesitaríamos mucho más espacio para referirnos a todos sus aspectos. Como comedia de enredo, funciona como un mecanismo perfecto y desternillante. Hábilmente, Wilder evita incluir una escena de *transformación* de los protagonistas, probando diferentes maquillajes, etc., como la que veríamos en *Tootsie* (1982): una vez han tomado la decisión, en la escena siguiente les vemos ya convertidos en Josephine y Daphne, taconeando por el andén de la estación... La ambigüedad inherente a la situación se desarrolla con gran agudeza. Jerry, rodeado de chicas semidesnudas en el vagón de literas, se siente encantado como un niño en una pastelería, pero no puede delatarle, tiene que repetirse *"¡soy una chica!"*. La comedia da otro giro de tuerca cuando Joe, para seducir a Sugar, se disfraza de millonario (impotente además), mientras Daphne se encuentra prometida al millonario Osgood (*"por seguridad"*, aclara al estupefacto Joe), y entonces lo que tiene que repetirse es *"¡soy un hombre!"*...

Después de lo que había sufrido en *La tentación vive arriba*, Wilder había jurado no volver a trabajar con Marilyn Monroe. Pero ya sabemos que para él lo más importante es el resultado de la película, así que, cuando supo que ella quería interpretar a Sugar, fue muy consciente de lo que podía aportar (*"Sin ella, no habríamos tenido toda la carga sexual"*). Esta vez, el director tuvo que llegar al límite de su paciencia, y seguir más allá: Marilyn lo mismo podía decir tres páginas de diálogo sin un solo fallo (la escena de la playa con Curtis disfrazado de millonario), que necesitar sesenta tomas para decir una sola frase (*"¿Dónde está el bourbon?"*, o *"Soy yo, Sugar"*). Pero, como diría Wilder: *"Tengo una anciana tía en Viena que llegaría puntual y diría todas las frases perfectamente, pero ¿quién iría a ver la película?"*

Además de ser una de las comedias más divertidas de la historia del cine, *Con faldas y a lo loco* tiene uno de los finales más memorables. Wilder y Diamond escribieron esa escena un domingo, pero no sabían como terminarla. La frase *"Nadie es perfecto"* no les convencía pero, como ya estaban cansados, la dejaron de momento, con la idea de cambiarla más adelante. Nunca encontraron una mejor, y el resto es historia.



EL APARTAMENTO

(The apartment, 1960)

United Artists – The Mirisch Company

Director: BILLY WILDER

Guión: BILLY WILDER e I.A.L. DIAMOND

Fotografía: JOSEPH LA SHELLE

Música: ADOLPH DEUTSCH

Montaje: DANIEL MANDELL

Diseño de Producción: ALEXANDER TRAUNER

Productor: BILLY WILDER

Intérpretes: JACK LEMMON, SHIRLEY MacLAINE, FRED MacMURRAY, RAY WALSTON, JACK KRUSCHEN, DAVID LEWIS, JOAN SHAWLEE, NAOMI STEVENS, HOPE HOLIDAY, EDIE ADAMS

Duración: 120 minutos

En la clásica película de David Lean *Breve encuentro* (1945), un hombre tiene una aventura adúltera con una mujer casada, para la que utilizan el apartamento de un amigo... Cuando la vio, Wilder se quedó pensando en ese amigo, en el tipo que tiene que meterse luego en esa cama tibia donde han estado los amantes... La historia que se le ocurrió no podía realizarse en los años cuarenta, pero, a finales de los cincuenta, la relajación de la censura hizo posible abordar el proyecto.

C.C. Baxter (Jack Lemmon), modesto empleado de una gran compañía de seguros, ha descubierto una curiosa manera de congraciarse con sus jefes, para ascender en su carrera: poner a su disposición su apartamento de soltero, como *picadero* para que ellos tengan allí sus aventuras... No es sencillo, y resulta bastante sacrificado. Debe llevar una agenda para gestionar el complejo sistema de *reservas*, tiene que quedarse pasando frío en la calle mientras sus *clientes* disfrutan en su casa, está obligado a reponer las bebidas y a limpiar cuando los juerguistas se marchan... Y encima sus vecinos creen que es un crápula. A cambio, eso sí, recibe muchas promesas de que su nombre se está barajando para un ascenso. El tímido e infeliz Baxter está enamorado de la ascensorista, Fran Kubelik (Shirley MacLaine), pero un mal día descubre que ella tiene un lío con el jefe de personal, el poderoso Sheldrake (Fred MacMurray).

El apartamento es una de las comedias más negras y mordaces de la historia. Se centra en las vidas grises de personas comunes, con ambiciones ínfimas y sueños modestos (el amor es lo único que puede redimir esas vidas, pero no es fácil). Recrea muy bien el mundo interior de una gran empresa. Lo hace visualmente, con ese pasmoso plató *kafkiano* de la oficina, creado por el diseñador de producción Alexander Trauner, con filas y filas de mesas que se pierden en el horizonte (en el decorado, para dar esa sensación de profundidad, las mesas eran cada vez más pequeñas y los extras más menudos, hasta que al final se pusieron miniaturas recortables). Pero, sobre todo, lo recrea como microcosmos social, como visión crítica y acerada de un mundo en miniatura que representa el lado más oscuro e inhumano de nuestra brillante sociedad: el arribismo, el egoísmo, el cada uno a lo suyo, el aprovecharse de los más débiles. Resulta impagable (y perfectamente reconocible) la siniestra escena de la fiesta de Navidad de la empresa, al igual que la caterva de tipos que se aprovechan de Baxter (los personajes de Ray Walston y los demás jefecillos).

Baxter (magistral Jack Lemmon, definido por Wilder como una explosiva mezcla de Charlie Chaplin y Cary Grant) resulta un personaje tragicómico de gran ambigüedad. Se aprovecha de sus cesiones del apartamento para ascender en la empresa, pero no nos parece frío y calculador... Más bien creemos que ha llegado a esta situación por ser débil y buenzazo, por no saber decir que no: un día, un jefe le pidió la llave del apartamento para cambiarse de ropa antes de ir a la ópera, y a partir de ahí se corrió la voz... Sin embargo, su vecino, el doctor Dreyfuss (Jack Kruschen), le enseña que tiene que ser un *Mensch*, un ser humano. Es una llamada a tomar las riendas de su vida... *El apartamento* fue acusada de *inmoral*, por su tema, por parte de gente muy despistada o muy fanática (o que la condenaba sin haberla visto). En realidad, la decisión final del personaje de Baxter es altamente *moral*.

Además del gigantesco Lemmon, la película cuenta con una maravillosa Shirley MacLaine, en uno de sus primeros trabajos para el cine. La actriz plasma de manera luminosa este personaje ingenuo, engañado y a la vez cansado y un poco de vuelta de todo, que ha vivido tanto la mezquindad que le cuesta reconocer el amor de Baxter. Fred MacMurray resulta brillante en su personaje de elegante canalla... Wilder recordaba que había rodado *El apartamento* en cincuenta días y la había montado en menos de una semana, sin que prácticamente sobrara ni un metro de película, lo que consideraba como una buena señal. Esta obra maestra, convertida en uno de los grandes clásicos del cine americano, tuvo un gran éxito y ganó en su día cinco premios Oscar (mejor Película, Director, Guión original, Montaje y Decoración). última escena, aunque no se la voy a contar, Wilder todavía da otra vuelta surrealista, al hacer convivir en el mismo plano la *suplantación* y la *realidad*.

Salvo unas bellas imágenes reales de París al amanecer, que nos llevan hasta el mercado de Les Halles, al comienzo del film, y un plano del furgón policial en la escena de la redada, todo el film, interiores y "exteriores" de la calle, está rodado en estudio. El diseñador de producción Alexander Trauner creó un impresionante y detalladísimo decorado de la calle Casanova, que por un lado es perfectamente creíble y por otro tiene una cualidad de cuento que le va muy bien a esta historia (que, obviamente, no es un documental realista sobre la prostitución), así como los magníficos decorados del bar de Moustache y la casa de Irma.

Aunque *Irma la Dulce* fue uno de sus mayores éxitos, Wilder no parecía tenerle mucha estima: *"Siempre hay algo que queda raro cuando la película transcurre en un país extranjero y los personajes no hablan en ese idioma. Era insoportable oír a Lemmon o MacLaine hablando inglés con acento. Es falso. No queda bien"*. Ya sabemos que los creadores no siempre son los mejores jueces de sus propias obras.



IRMA LA DULCE

(Irma la Douce, 1963)

United Artists – The Mirisch Company

Director: BILLY WILDER

Guión: BILLY WILDER e I.A.L. DIAMOND

Sobre la Comedia de ALEXANDRE BREFFORT

Fotografía: JOSEPH LA SHELLE

Música: ANDRE PREVIN

Temas Musicales: MARGUERITE MONNOT

Montaje: DANIEL MANDELL

Diseño de Producción: ALEXANDER TRAUNER

Productor: BILLY WILDER

Intérpretes: JACK LEMMON, SHIRLEY MacLAINE, LOU JACOBI, BRUCE YARNELL, HERSHEL BERNARDI, HOPE HOLIDAY, JOAN SHAWLEE, GRACE LEE WHITNEY, HARRIET YOUNG, BILL BIXBY

Duración: 137 minutos

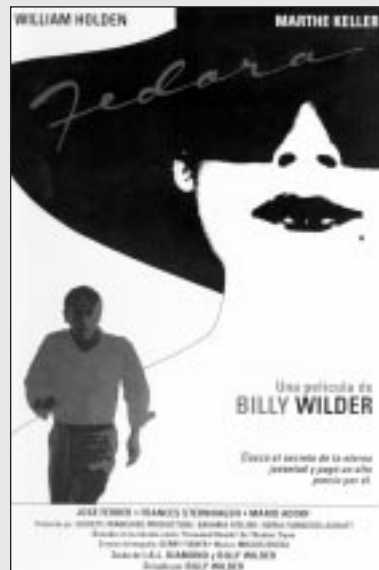
“Una historia de pasión, crímenes, deseo y muerte... todo lo que hace que la vida valga la pena”. Con estas palabras nos presenta la voz en *off* que abre el film la historia de Irma la Dulce. La acción se desarrolla en París, en la calle Casanova, cerca del antiguo mercado de Les Halles, y el prólogo nos describe un mundo amoral, quizás, ilegal, es posible, pero perfectamente tranquilo y ordenado. Allí trabajan una serie de prostitutas (Lolita, Annie la Amazona, Kiki la Cosaca, Mimí la Mau-Mau...), entre las que destaca Irma, la *profesional* de mayor éxito de la calle. Su chulo es el tosco Hipólito (Bruce Yarnell). Todos se reúnen en el bar de Moustache (Lou Jacobi), un camarero filosófico y amoral, que siempre tiene un relato sorprendente a mano (“*¡pero ésa es otra historia!*”). La policía es sobornada puntualmente y, como decimos, todo está tranquilo... Hasta que llega al barrio un elemento que perturba esa paz: un policía honrado, Néstor (Jack Lemmon). Néstor se escandaliza cuando descubre las ocupaciones de las señoritas que esperan en las aceras, y ordena una redada... Las cosas se complican, incomoda a sus superiores, hay un equívoco con un soborno, y Néstor termina expulsado del cuerpo... Derrotado, vuelve al bar de Moustache, donde, con un golpe afortunado, vence a Hipólito y se convierte en el nuevo chulo de Irma.

Néstor podría vivir a cuerpo de rey, como los demás proxenetas. Pero tiene un problema: se enamora de Irma y los celos no le dejan vivir. El pragmático Moustache le aconseja que no se torture: querer tener a Irma para él solo sería como ser representante de la Paulova y querer que bailara sólo para él. Ella tiene un don, dice Moustache, que debe compartir con el mundo (por un precio, claro)... Pero Néstor no se convence, y traza un plan de locos: se disfraza de lord inglés (Lord X) para contratar a Irma en exclusiva y sacarla de la calle. Pero, para conseguir el dinero, tiene que trabajar como un mulo por las noches en el mercado. Entonces, por el día está demasiado cansado e Irma se mosquea. Y, peor aún, Néstor empieza a tener unos celos horribles de Lord X...

Irma la Dulce se basa en un musical teatral escrito por Alexandre Breffort y con canciones de Marguerite Monnot. Sin embargo, lo primero que hizo Wilder fue *des-musicalizar* la obra, eliminando todas las canciones menos una (y eso si consideramos como tal la canción burlesca que le dedican las prostitutas a Néstor en el furgón policial). La película resulta una divertida y brillante comedia de enredos, alrededor del tema de la suplantación y el disfraz. Irma cuenta una historia distinta sobre su vida (a cual más lacrimógena) a cada cliente. Néstor adopta un disfraz completamente evidente, pero, al igual que cuando Superman se pone las gafas, ya no le reconoce nadie. El propio Moustache era un trotamundos que compró el bar, que ya se llamaba *Chez Moustache*, y prefirió dejarse bigote en vez de cambiarle el rótulo. Y en la última escena, aunque no se la voy a contar, Wilder todavía da otra vuelta surrealista, al hacer convivir en el mismo plano la *suplantación* y la *realidad*.

Salvo unas bellas imágenes reales de París al amanecer, que nos llevan hasta el mercado de Les Halles, al comienzo del film, y un plano del furgón policial en la escena de la redada, todo el film, interiores y “exteriores” de la calle, está rodado en estudio. El diseñador de producción Alexander Trauner creó un impresionante y detalladísimo decorado de la calle Casanova, que por un lado es perfectamente creíble y por otro tiene una cualidad de cuento que le va muy bien a esta historia (que, obviamente, no es un documental realista sobre la prostitución), así como los magníficos decorados del bar de Moustache y la casa de Irma.

Aunque **Irma la Dulce** fue uno de sus mayores éxitos, Wilder no parecía tenerle mucha estima: “*Siempre hay algo que queda raro cuando la película transcurre en un país extranjero y los personajes no hablan en ese idioma. Era insostenible oír a Lemmon o MacLaine hablando inglés con acento. Es falso. No queda bien*”. Ya sabemos que los creadores no siempre son los mejores jueces de sus propias obras.



FEDORA

Francia-Alemania, 1978

Societe Francaise Production / Bavaria Atelier / Beria Filmgesellschaft

Director: BILLY WILDER

Guión: I.A.L. DIAMOND y BILLY WILDER

Sobre la Novela Corta de THOMAS TRYON

Fotografía: GERRY FISHER

Música: MIKLOS ROZSA

Director Artístico: ALEXANDER TRAUNER

Productor: BILLY WILDER

Intérpretes: WILLIAM HOLDEN, MARTHE KELLER, HILDEGARD KNEF, JOSE FERRER, MARIO ADOLF, STEPHEN COLLINS, GOTTFRIED JOHN, HENRY FONDA, MICHAEL YORK

Duración: 116 minutos

La película empieza con la muerte de Fedora (Marthe Keller), quien se suicida arrojándose a un tren a la manera de Anna Karenina. Fedora era una gran estrella de la edad dorada del cine, que se había mantenido sorprendentemente joven y bella a lo largo del tiempo, y que llevaba ya algunos años recluida en una isla griega, alejada del mundo. Su funeral se convierte en una suntuosa y necrófila representación. Por la capilla ardiente desfilan miles de admiradores. Uno de los que acuden es Barry Detweiler (William Holden), un productor independiente que observa cínicamente el espectáculo fúnebre y mira con odio a la extraña camarilla que rodeaba a Fedora al final de su vida: su amiga, la Condesa Sobriansky (Hildegard Knef), su médico, el doctor Vando (José Ferrer), su secretaria, Miss Balfour (Frances Sternhagen)... La voz en *off* de Detweiler nos conduce a un relato en *flashback* de las anteriores semanas. El productor había llegado a Corfú en busca de Fedora, con un guión sobre **Ana Karenina** bajo el brazo, para convencerla de volver al cine... Tras muchos intentos de hablar con ella, Detweiler llega a pensar que Fedora está prisionera de sus extraños *amigos*... Pero, en realidad, Detweiler se ha creído un elaborado engaño... Amitad del film, un segundo *flashback*, narrado por la Condesa Sobriansky completa la historia (el *intríngulis* del relato se revela a mitad de película, como ocurría en *Vértigo*, y no es ésta la única semejanza con la obra maestra de Hitchcock).... Al final, es de nuevo la voz de Detweiler la que pone el epílogo.

El guión de **Fedora** se basa en una novela corta de Thomas Tryon (el autor de **El otro**), incluida en su recopilación de relatos *Crowned Heads*. Por primera vez desde su marcha a Estados Unidos, Wilder se encontró rodando una película sin el apoyo de un gran estudio (la Universal había rechazado el proyecto como “poco comercial”). El film fue financiado por tres productoras francesas y alemanas. El rodaje se desarrolló en la isla griega de Madouri, cercana a Skorpios, en estudios de Munich y en los estudios parisienses de Boulogne (el interior de la casa de Fedora). Wilder tampoco pudo encontrar una Fedora a su gusto: Marlene Dietrich y Faye Dunaway rechazaron el papel, y el director se fijó en la actriz suiza de 32 años Marthe Keller, una estrella ascendente (sus filmes inmediatamente anteriores eran **Marathon Man**, **Domingo negro** y **Un instante, una vida**). El director quería que la misma actriz interpretase los dos personajes, pero Marthe Keller, por razones físicas (un accidente de automóvil mal cicatrizado) no podía soportar el maquillaje necesario para envejecer, así que Wilder tuvo que buscar a otra actriz, la alemana Hildegard Knef. Para remate, al final fue necesario doblar las voces de ambas en la versión en inglés, un doblaje monótono de Inga Bausch que también deja mucho que desear (luego, Keller doblaría los dos papeles para la versión francesa, y Knef haría lo propio en la alemana)... En fin, Wilder no ocultó después su poco aprecio por el trabajo de Marthe Keller, lo que yo encuentro un poco injusto.

Aunque esta vez no sea él el muerto, la presencia de William Holden refuerza los inevitables paralelismos con **Sunset Boulevard**. Este es otro cuento gótico del mundo del cine. Norma Desmond no quería ser olvidada, y Fedora no quiere envejecer. La Condesa señala lo afortunadas que fueron Carole Lombard, Jean Harlow y Marilyn Monroe al morir en la cima de su belleza, sin esperar a hundirse y marchitarse. No faltan las referencias al Hollywood actual, donde “*mandan los barbudos*” (la nueva generación de los Spielberg, Lucas, Scorsese, Coppola, De Palma), mientras que el gran Henry Fonda aparece *as himself*, como Presidente de la Academia, para entregar un Oscar honorífico a Fedora (la reacción de ésta es uno de los momentos más hermosos y conmovedores del film).

En fin, esta gran película de Billy Wilder fue mal acogida por el público e incomprendida por la mayor parte de la crítica (en España no se estrenó hasta febrero de 1981). Pero es una obra maestra romántica, melodramática, nostálgica y vampírica, que merece una recuperación.

MIRADASDECINE



Jacques Tati

Ángel García Romero

"Todo mi secreto es haber estado con los ojos abiertos y el espíritu atento a aquellos incidentes susceptibles de ser utilizados en mis filmes. He estudiado al hombre, porque sin conocerlo no hubiera podido hacer mi oficio."

CHARLES CHAPLIN

Las palabras de Chaplin parecen haber sido pronunciadas para describir el cine de Jacques Tati. Sin embargo, hay una diferencia sustancial entre las películas de ambos autores. Los dos compartían una capacidad de observación prodigiosa, que les permitía un conocimiento del género humano más profundo, si cabe, que el de un psicoanalista, y ambos se afanaban en la búsqueda de personajes y situaciones extraídos de la vida misma para construir sus particulares *gags*. Pero Chaplin, al contrario que Tati, reelaboraba ese material casual ejerciendo sobre él, si era necesario, una profunda transformación que lo dramatizaba convirtiéndolo en motor de la historia. Tati era escrupulosamente fiel a la realidad, y rechazaba por sistema la pátina melodramática con que su genial antecesor manipulaba cada secuencia. Para el director galo, la tendencia de Chaplin al melodrama ofrecía un carácter distorsionador que se oponía frontalmente al costumbrismo defendido en, por ejemplo, *Mi tío* (1958). Los *gags* que encontramos en cualquiera de sus películas, desde *Día de fiesta* (1949) hasta *Tráfico* (1971), están rigurosamente extraídos de la realidad y mostrados en la pantalla al desnudo, tal y como los podríamos contemplar en la calle al doblar cualquier esquina. Tati destila esos momentos cotidianos a través de un filtro que permite al espectador contemplar lo que hay a su alrededor, sin las distracciones que suponen los prejuicios y las prisas de la vida moderna. Esa realidad estilizada y esquematizada se transforma así en un afilado bisturí, con el que Tati disecciona la sociedad fría y deshumanizada que, ante sus ojos, resulta tan sumamente absurda y digna de mofa. Al mismo tiempo, aquellos personajes de sus películas que se mantienen apartados de la rigidez mecánica de *Playtime* (1967) o del encorsetamiento burgués de *Las vacaciones del Señor Hulot* (1953) son retratados, también con humor, pero acariciando el lado más tierno y

afable del mundo real, lo que nos va a permitir sintonizar con un universo colorista, inocente y alegre, que descubriremos a través de los ojos de ese niño eterno, de elevada estatura y gigantesco corazón, que fue Jacques Tati.

Para quienes disfrutaron el año pasado del ciclo dedicado a Charles Chaplin, la filmografía de Jacques Tati puede ser toda una revelación. A diferencia del genial cómico inglés afincado en Hollywood, la obra de Tati ha sido mucho menos divulgada y, por lo tanto, es infinitamente menos popular. A lo largo de 36 años dirigiendo películas, su breve currículum se reduce a dos cortometrajes, cinco largometrajes para cine y una producción televisiva —además de unos pocos guiones para otros cineastas y esporádicas intervenciones como actor—. Por lo tanto, durante el presente curso vamos a tener la rara oportunidad de conocer la filmografía de Jacques Tati como director prácticamente al completo —a excepción de su primer cortometraje, *Retour à la Terre* (1938), del que, lamentablemente, no se conserva ninguna copia—. Podremos así comparar la obra de estos dos genios del cine cómico y sacar nuestras propias conclusiones: si, como dicen algunos estudiosos, Tati fue un seguidor de Chaplin, o si, muy al contrario, el francés reinventó el cine mudo hasta crear una personalidad cinematográfica única e irrepetible, aún sin parangón en la historia del séptimo arte. De momento, aquí tenemos las palabras del propio Tati comparando el enfoque chapliniano de la comedia con el suyo propio, a través de un ejemplo extraído de *Las vacaciones del Señor Hulot*: *"Monsieur Hulot llega al cementerio. Tiene que poner en marcha su coche y busca una manivela en el capó trasero, pero durante la operación pier-*

de el neumático de repuesto que cae al suelo y se impregna con las hojas secas de los árboles; de este modo se transforma en una corona, la cual es confundida con una corona fúnebre que Hulot hubiera traído para el entierro. Monsieur Hulot ha protagonizado, sin ninguna intención cómica, lo que le podría haber sucedido a cualquier despistado. La intención cómica procede de la situación. En el caso de Chaplin éste habría hecho la misma entrada que Hulot, pero al ver lo catastrófico de la situación habría pegado él mismo las hojas sobre el neumático, transformándolo en una corona traída ex profeso para el entierro. Y con ello los espectadores encontrarían al personaje maravilloso, porque éste habría resuelto una situación imprevista mediante la invención de un gag. Sin embargo, de Monsieur Hulot no se podría decir lo mismo, porque lo suyo es un accidente no premeditado que le podría haber sucedido a cualquiera".

El extraño apellido de Jacques Tati era, en realidad, una abreviatura del apellido de su padre, Georges-Emmanuel Tatischeff, hijo a su vez del general ruso Dimitri Tatischeff, embajador del zar en París. La sangre rusa se mezclaba así, en las venas de Jacques Tati, con la sangre holandesa de su madre, Marcelle Claire van Hoof, cuyo padre se había dedicado al negocio del arte e incluso había llegado a intimar con el mismísimo Vincent van Gogh. En el seno de esta familia de inmigrantes con pedigrí, afincada en el pueblecito de Pecq, en Seine-et-Oise, a las afueras de París, fue donde el futuro cómico vino al mundo el nueve de Octubre de 1907 (1908 o 1909 según otras fuentes). Su infancia se desarrolló de manera plácida en Saint-Germain-en-Laye, donde fue educado modestamente en un ambiente de aprecia-





ción artística. Después, el joven Tati estuvo a punto de ingresar en la Escuela Nacional de Artes y Oficios de París con la intención de ayudar a su padre, que era encuadernador de libros, y continuar después con la empresa familiar, pero durante un viaje de negocios a Inglaterra entró en contacto con un deporte que le cambiaría la vida: el *rugby*. Su aspecto atlético y la extraordinaria agilidad y buena forma física que había lucido en otras disciplinas como el boxeo, el fútbol, el tenis o la hípica, le hicieron triunfar ahora como jugador de este rudo deporte inglés, llegando a formar parte del equipo de primera división *Racing Club* de París.

Pero el cambio que experimentó su vida no se refiere a su carrera deportiva, sino a la extravagante oportunidad que tuvo, durante el tradicional partido de liga celebrado una tarde de domingo, de convertirse en estrella cómica. Tati encuentra un balón de fútbol en los vestuarios y convence a sus compañeros para gastar una inocente broma al público allí reunido. Como la camiseta de los jugadores del *Racing* era idéntica tanto para fútbol como para *rugby*, el equipo de Tati sale al campo escenificando un partido de balompié, mientras se pasan la pelota esférica unos a otros con puntapiés. Los jugadores del equipo contrario, sin embargo, aparecen en el campo arrojándose el balón ovalado con las manos. Pero el desconcierto del público —y del equipo contrario— no ha hecho más que empezar. El momento estelar llega cuando Tati comienza a representar una tanda de increíbles paradas frente a una portería de fútbol imaginaria. Sus habilidades deportivas se traducen de pronto en una expresividad corporal de envidiable talento, que rápidamente habría de convertirle en toda una estrella de la mímica en los espectáculos de *music-hall* parisinos.

Corre el año 1934, y la fama de Jacques Tati como *showman* y mimo ha traspasado las fronteras de París, especialmente gracias a sus extraordinarias pantomimas centradas en el mundo deportivo, que reciclará, una vez comenzada su etapa cinematográfica, para construir algunos de sus mejores *gags*. Su espectáculo titulado "Impresiones deportivas" triunfa en todo el mundo y recibe elogiosas críticas allá donde va. A pesar de ello, sus padres no ven estas actividades con buenos ojos, lo que ocasiona más de una discusión familiar. El salto del *music-hall* al cine es entonces un movimiento natural, como les había pasado antes a Chaplin, Buster Keaton o los hermanos Marx. Pero a diferencia de todos ellos, Tati quiere huir de las bambalinas para acercarse al humor que se agazapa entre las gentes más humildes del pueblo: trabajadores, tenderos, vendedores ambulantes, barrenderos, carteros, camareros, y finalmente el anónimo ciudadano de a pie, que celebra la amistad de sus convecinos divirtiéndose ruidosamente en torno a la barra de un Café (Tati: "Fue entonces cuando decidí hacer películas sobre toda esa gente. Eran exactamente lo contrario de los artistas de *music-hall*, cuya inspiración cómica muere si no está allí el público para aplaudirles"). En cierto modo, Tati viene a darnos una lección magistral: nos va a enseñar a mirar, a observar los pequeños detalles de la vida diaria, a filtrar a través del absurdo aquello que nos parece tan serio e im-

portante y que, en el fondo, bien mirado, es ridículo la mayor parte del tiempo. Tati nos va a enseñar a reír, pero no de manera grosera u ofensiva para con los demás; con él aprenderemos a reírnos de nosotros mismos y de los pequeños dramas cotidianos, nos reiremos de la fachada de seriedad autoimpuesta con que nos vestimos cada día para sobrevivir en la era moderna. Es lo que él llamaba la "*democracia del humor*". No hay ningún payaso que a modo de dictador deba indicarnos lo que es gracioso y lo que no. Para Tati cada uno de nosotros es un *clown* en potencia. Somos los protagonistas de nuestros propios *gags*, y compartir ese humor los unos con los otros es la esencia última y la razón de ser de la comedia.

Su primer acercamiento al mundo del cine ocurrió en 1932, con el cortometraje *Oscar, champion de tennis*, donde Tati interpretaba al jugador de tenis previamente creado en su espectáculo mímico-deportivo. Esta primera experiencia cinematográfica como guionista, actor y co-director resultó un tanto frustrante para el joven Tati, ya que el corto quedó inacabado y prácticamente nadie lo ha podido ver. Para más *inri*, tanto este trabajo como su debut en la dirección (en solitario) con *Retour à la Terre* (1938) —igualmente escrito y protagonizado por él mismo—, están considerados oficialmente desaparecidos. Así que sus primeras colaboraciones cinematográficas aún conservadas son *On demande une brute* (1934) y *Gai dimanche* (1935), ambas con guión propio y protagonismo absoluto de Tati, aunque éste nunca se mostrase especialmente satisfecho con los resultados. Su siguiente trabajo es, sin embargo, digno de tenerse en cuenta, ya que supone la primera aparición del cartero que después se convertiría en François, uno de sus personajes más carismáticos, interpretado para la ocasión por el actor Max Martell. En este corto —primer trabajo como realizador del luego afamado René Clément—, titulado *Soigne ton gauche* (1936), Tati acude una vez más a sus representaciones del mundo deportivo, interpretando a un joven granjero que sueña con llegar a ser un boxeador de éxito. A continuación, tras una forzosa pausa ocasionada por la guerra, intervino como actor en un par de largometrajes de Claude Autant-Lara, *Sylvie et le fantôme* (1946) y *Le diable au corps* (1947), aunque, en el segundo de ellos, su papel era tan minúsculo que ni siquiera se le citaba en los créditos.

Comienza entonces su carrera como director de cine con el cortometraje *L'école des facteurs* (1947), en el que invierte todo el sueldo ganado con sus interpretaciones para Autant-Lara. Este corto constituye el germen de su posterior y genial primer largo, *Día de fiesta*, donde Tati no sólo vuelve a soportar el protagonismo del caótico cartero François —junto con *Monsieur Hulot*, los dos únicos personajes que interpretó en sus películas—, sino que además, repite literalmente cada uno de los *gags* del filme anterior en un nuevo desarrollo argumental, cuyas sorprendentes peripecias nos van a acercar aún más a la personalidad de este entrañable "cartero de pueblo". Como dato anecdótico, resulta curiosa la leyenda que gira en torno a este título, y que pretende explicar por qué Tati rodó tan

pocas películas a lo largo de su vida, padeciendo una ruina financiera casi perpetua: las malas lenguas dicen que el asombroso parecido entre el cartero François y el general DeGaulle (uniforme incluido), habría enfadado a éste último, hasta el punto de que el gobierno francés decidiera boicotear cada nueva película dirigida por Jacques Tati. Una divertida "teoría de la conspiración", que quiere justificar el hecho de que Tati padeciese todo tipo de dificultades cada vez que quería embarcarse en un nuevo proyecto, cuando lo más lógico sería pensar que sus problemáticos rodajes, y los períodos de bancarota por los que hubo de transitar, eran consecuencia directa de su fidelidad hacia sí mismo; ese tipo de ética que impide a un artista traicionar la visión que siempre ha querido expresar en cada una de sus obras.

Cuatro años antes de que Luis García Berlanga rodase *Bienvenido Mister Marshall* (1953), Tati ya había explorado la euforia pro-americana en su *opera prima*. En efecto, *Día de fiesta* es, entre otras cosas, el primer ataque del director francés contra la sociedad del bienestar, impuesta y publicitada desde los Estados Unidos tras el final de la guerra. Una crítica sutil e inteligente que Tati fue depurando a lo largo de su posterior filmografía hacia una abstracción, tanto formal como ideológica, que acabaría conformando uno de los más coherentes y bellos discursos en defensa del individuo, que se han visto en la historia del cine (y del arte en general). La leve incompetencia del cartero François al realizar su labor diaria es parte de su carácter, y si la búsqueda de una mayor eficacia en el trabajo va en detrimento de su personalidad, entonces, el pequeño pueblecito de Follainville perderá algo más que la divertida y entrañable presencia del cartero; se perderá también, poco a poco, la esencia de sus gentes, su autenticidad, el derecho a holgazanear y





a hacer las cosas con cierto descuido, a disfrutar de los pequeños placeres de la vida, y a sentir que el peso de la responsabilidad no es una prisión de la que un carcelero anónimo guarda la llave –ya sea el presidente de la república o el ideólogo que impone sus teorías desde el otro lado del charco–.

Con su siguiente película, Tati da a luz al personaje más emblemático de su filmografía, *Monsieur Hulot*, que supone una versión refinada y educada, pero igualmente torpe, del atolondrado cartero François. A diferencia de éste, Hulot parece flotar por encima de los vicios y debilidades de sus congéneres, aunque rebosa bonhomía y se ofrece raudamente para ayudar a quien necesite socorro. Su estilo de vida le coloca al margen de la maquinaria social que uniformiza todo cuanto se considera civilizado. Es, por lo tanto, un inadaptado; pero lejos de enfrentarse con resentimiento a esa sociedad que le excluye, Hulot trata de coexistir sin alterar un ápice su personalidad, a pesar de los vientos que soplen. Es por ello que en sus películas son los niños quienes le admiran y buscan su compañía, como sucede en *Las vacaciones del Señor Hulot* y, especialmente, en *Mi tío*. Asimismo, Hulot aparece como una especie de ángel protector venido de otra dimensión, dispuesto a tocar con su barita a aquellas personas en cuyo interior luzca un brillo especial, un resplandor que sólo él puede ver y que delata una inocencia que, como la de los infantes, aún no ha sido intoxicada por las convenciones sociales. Hablo, por ejemplo, de la bella veraneante rubia de *Las vacaciones del Señor Hulot* o de la joven turista americana de *Playtime*, dos mujeres que, aunque en un principio parece que van a convertirse en el interés sentimental del protagonista, finalmente sólo son recipientes del mejor de todos los regalos: el don de la humanidad, representado en la figura silente y acogedora de *Monsieur Hulot*.

A partir de *Las vacaciones del Señor Hulot* y ya hasta su último filme, *Zafarrancho en el circo* (1974), se detecta con facilidad cuáles son las aportaciones más características del cine de Jacques Tati. Por un lado el empleo de lo que podríamos llamar comicidad coral, y por otro la *sui generis* utilización del sonido en sus películas, que, a pesar de contar con música, diálogos y efectos sonoros, lucen una extraña cualidad que las emparenta con el cine mudo. Respecto al primer punto, es fácil darse cuenta de que sus filmes presentan siempre una colectividad de personajes que no sólo alternan el protagonismo de las diferentes secuencias, sino que además, en numerosos momentos, comparten plano, distribuyendo por el encuadre toda una colección de minúsculos *gags* que saturan la atención del espectador y que, con frecuencia, son imposibles de asimilar en un primer visionado. Por ello existe en las películas de Tati un predominio del plano general frente a otro tipo de encuadres más cerrados, como describe muy acertadamente Michel Chion: "... la visión en planos generales de muchos personajes, todos ellos singulares, como encerrados en su silueta, de los que se saben muy pocas cosas y cuyas palabras se oyen siempre a distancia". A este sofisticado uso del plano, que da tanto valor a lo que hay dentro como fuera de él, habría

que sumar la importancia del sonido como vehículo narrativo y de repercusión cómica. Los diálogos existen en las películas de Tati, pero prácticamente carecen de sentido e incluso en muchos momentos son frases incompletas o simples rumores ininteligibles. La voz es un efecto de sonido más; representa un "tono" que se une a toda una colección de crujidos, chasquidos, bocinazos, zumbidos, timbrazos, etcétera, en esa búsqueda de la estilización absoluta delineada por Tati a lo largo de su obra. En definitiva, el sonido es, al igual que el color, otro elemento a tener en cuenta que fortalece y otorga máxima expresividad a las imágenes (Tati: "Nunca quise convertirme en un prisionero del (cine) sonoro. Simplemente traté de mejorar el mudo. (...) Lo que he hecho ha sido colocar los diálogos en el interior del sonido").

En 1959 Tati se alza con el Premio Especial del Jurado en el festival de Cannes y obtiene el Oscar de Hollywood a la mejor película de habla no inglesa. El film galardonado es *Mi tío*. Se trata de su gran momento de gloria, que coincide con la aparición en Francia de la *Nouvelle Vague*. Los jóvenes fundadores de este movimiento, con François Truffaut y Jean-Luc Goddard a la cabeza, declaran, en un alarde de ceguera sin precedentes, que el cine de Tati es una muestra caduca del antiguo régimen. Truffaut escribe una crítica demoledora de *Mi tío* en las páginas de un diario parisino, y los *cahieristas* al completo se empeñan en menospreciar el visionario talento de su director. A pesar de todo, y gracias al triunfo obtenido internacionalmente con este film, Tati se embarca en el proyecto más ambicioso de toda su carrera. Así, en Diciembre de 1967, tras 5 meses dedicados a construir un gigantesco decorado de 15.000 m² y después de un agónico rodaje que se prolongó durante más de 2 años, se estrena *Playtime*, una obra maestra



titánica, cuya extraordinaria complejidad, tanto técnica como conceptual, supuso el cenit de la filosofía artística y vital de Tati. Sin duda adelantada a su época, *Playtime* influyó decisivamente en directores tan carismáticos como Fellini o Godard, e hizo que Truffaut, asombrado y avergonzado, escribiese una célebre carta de la que reproducimos aquí un pequeño fragmento: "Playtime no se parece a nada visto antes en el cine; no hay ninguna película encuadrada o mezclada como ésta. Viene de otro planeta, donde se hace cine de otra forma. ¿Será Playtime la Europa de 1968 filmada por el primer cineasta marciano? Usted ve lo que los demás no ven, oye lo que los demás no oyen, y filma de forma diferente a nosotros. El episodio del restaurante es tan completo e intenso que uno no puede evitar pensar que por sí solo hubiera podido constituir una película entera. Sin embargo, usted ya habrá pensado en eso, como en todo lo demás; pero éste es otro fenómeno propio de esta película: uno siente que no puede revelar nada sobre ella y que no puede emitir ninguna idea que usted no se haya formulado ya. (...) Quería decirle que me alegraré de todo lo bueno que le ocurra a Playtime aquí o allá, en Londres, Nueva York, Berlín, Roma o Tokio (...), que si le acusan de "picar demasiado alto", basta recordarle que también lo dijeron de Napoleón, luego de Abel Gance y después del Napoleón de Abel Gance, y también del Imperio... Además espero con impaciencia su quinta película. (...) Fielmente suyo, François Truffaut".

Tras el estreno de esa quinta película, Tati experimentó su fracaso más amargo: *Tráfico* fue injustamente vilipendiada como una muestra de la decadencia artística de su autor. Las penurias económicas le impidieron materializar su siguiente proyecto, para el que estaba escribiendo un guión titulado *Confusion*, donde planeaba teorizar y experimentar con la aplicación del color a la imagen. En su lugar se despidió con un extravagante espectáculo-documental de ínfimo presupuesto rodado para la televisión sueca: *Zafarrancho en el circo*. Nunca más volvería a rodar nada. Los últimos años de su vida, con la salud seriamente deteriorada, Tati sobrevivió vendiendo los derechos de sus películas y atendiendo a jóvenes cineastas que buscaban consejo, en un pequeño despacho instalado en París. Como siempre, el reconocimiento llegó tarde. En 1977 la Academia del Cine Francés le concede un Cesar honorífico a toda su carrera, y dos años después, en 1979, es condecorado con el Gran Premio Nacional de las Artes y las Letras del Gobierno de Francia. Durante todo ese tiempo, sin perder la esperanza de que algún día volvería a escuchar el motor de la cámara, Tati siguió trabajando en el guión de *Confusion*, completándolo en Septiembre de 1982. Dos meses después, el 4 de Noviembre, Jacques Tati falleció como consecuencia de una embolia pulmonar.

Hacer reír a la gente es un bello oficio. Creo en la necesidad de esparcimiento del espectador, pero me niego absolutamente a hacer reír por medio de procedimientos bajos y groseros. No hay que menospreciar al público... El público tiene gusto y sensatez, infinitamente más que muchos de los que pretenden conocerle - Jacques Tati



DÍA DE FIESTA

(Jour de fête, 1949)

Cady Films / Panoramic Films (Francia)

Director: JACQUES TATI

Guión: JACQUES TATI, HENRI MARQUET y RENÉ WHEELER

Fotografía: JACQUES MERCANTON y JACQUES SAUVAGEOT

Montaje: MARCEL MORREAU / SOPHIE TATISCHEFF (versión en color de 1995)

Música: JEAN YATOVE

Productor: FRED ORAIN y ANDRÉ PAULVÉ

Intérpretes: JACQUES TATI, GUY DECOMBLE, PAUL FRANKEUR, SANTA RELLI, MAINE VALLÉE, DELCASSAN, ROGER RAFAL, ROBERT BALPO, JACQUES BEAUVAIS, ALEXANDRE WIRTZ

Duración: 77 minutos

JACQUESTATI FILMOGRAFIA

A) Director, Guionista y Actor:

Gai dimanche (1935) cortometraje (co-dir. Jacques Berr)

Retour à la Terre (1938) corto (inacabado)

L'école des facteurs (1947) corto

Día de fiesta (Jour de fête, 1949)

Las vacaciones del Señor Hulot (Les vacances de Monsieur Hulot, 1953) tb. productor

Mi tío (Mon oncle, 1958) tb. productor

Playtime (Play Time, 1967)

Tráfico (Trafic, 1971) tb. montaje

Zafarrancho en el circo (Parade, 1974) tb. productor

B) Otros trabajos:

Oscar, champion de tennis (1932) guión y actor (corto inacabado, dir. Jack Forrester o Charles Barrois)

On demande une brute (1934) guión y actor (corto, dir. Charles Barrois)

Soigne ton gauche (1936) guión y actor (corto, dir. René Clément)

Sylvie et le fantôme (1946) actor (dir. Claude Autant-Lara)

Le diable au corps (1947) actor (dir. Claude Autant-Lara)

Cours du soir (1967) guión y actor (corto, dir. Nicolas Ribowski)

Tati sur les pas de M. Hulot (1985) imágenes de archivo (documental, dir. Sophie Tatischeff)

Rodada entre Mayo y Septiembre de 1947, *Día de fiesta* no pudo ser estrenada hasta dos años después. A las dificultades de Tati para encontrar un distribuidor que quisiera hacerse cargo de su primer largometraje, habría que añadir la peripecia que transformó este film en un descabellado experimento colorístico. Empeñado en rodar su película en color, Tati se puso en contacto con la casa Thomson, que acababa de patentar un nuevo sistema fotográfico llamado Thomsoncolor. Como se trataba de un proceso aún en período de prueba, se tomó la precaución de rodar la película con dos cámaras simultáneamente, una cargada con negativo en blanco y negro –lo que sería la copia de seguridad–, y la otra dotada con el nuevo sistema en color. Antes de terminar el rodaje, el innovador proceso de Thomson fue retirado del mercado, con lo que la película de Tati hubo de revelarse exclusivamente en blanco y negro. Sin embargo, la obsesión de su director por representar la alegría de la fiesta en claves cromáticas le llevó, en 1964, a retocar manualmente el film, aplicando pinceladas de color en aquellos elementos que quería destacar sobre el fondo blanquinegro. El título de la película y otras partes del encuadre se decoraron con tonalidades rojas, azules o amarillas, que ayudaban a intensificar la expresividad de las secuencias de la feria y, sobre todo, servían de contrapunto para el retrato del pueblo a la mañana siguiente, una vez que los feriantes hubieran abandonado sus calles. En 1995 se llevó a cabo una ingente labor de restauración sobre toda la obra de Tati, capitaneada por su hija Sophie. Como resultado, hemos podido incluir en este ciclo la copia en color, tal y como su director la había concebido desde un principio.

Día de fiesta, que fue candidata al León de Oro en el Festival de Venecia en 1949, es considerada por algunos como la primera película *neorrealista* francesa. Y no les falta razón. Con un sospechoso parecido al film de Berlanga *Bienvenido Mister Marshall* (1953), aquí se describe la vida humilde y tranquila de un pueblecito de interior llamado Follainville. Tras una sucinta descripción de los habitantes y sus costumbres, ofrecida por una imperturbable anciana encorvada en ángulo recto –interpretada por Delcassan, un popular actor de la época convenientemente travestido–, llegan los feriantes para que el pueblo celebre su día de fiesta. Un documental proyectado en el cine ambulante muestra los surrealistas métodos modernos utilizados por los carteros americanos para repartir la correspondencia. Jaleado por sus convecinos, el voluntarioso y atolondrado cartero François decide adoptar el estilo americano, aunque con funestos resultados.

El frenético encadenado de *gags* que se sucede a partir de entonces, empareja esta película con el tradicional *slapstick* del cine mudo, contribuyendo a su éxito la genial creación que Tati elabora de su cartero, a quien, por cierto, no le falta verborrea, aunque su discurso sea completamente carente de contenido y funcione más como un rasgo descriptivo, antes que como una fuente de información. Al igual que sucedería con el estilo visual de Tati en sus posteriores trabajos, la simpatía de François sufrió una evolución –podríamos decir que un refinamiento–, que lo acabaría transformando en ese dechado de humanidad que es *Monsieur Hulot*, protagonista absoluto de su siguiente película.



LAS VACACIONES DEL SEÑOR HULOT

(Les vacances de Monsieur Hulot, 1953)

Cady Films / Specta Films (Francia)
 Director: JACQUES TATI
 Guión: JACQUES TATI y HENRI MARQUET, con PIERRE AUBERT y JACQUES LAGRANGE
 Fotografía: JACQUES MERCANTON y JEAN MOUSSELLE
 Montaje: SUZANNE BARON, CHARLES BRETO-NEICHE y JACQUES GRASSI
 Música: ALAIN ROMANS
 Productor: FRED ORAIN y JACQUES TATI
 Intérpretes: JACQUES TATI, NATHALIE PASCAUD, MICHÈLE ROLLA, VALENTINE CAMAX, LOUIS PERRAULT, ANDRÉ DUBOIS, LUCIEN FREGIS, RAYMOND CARL, RENÉ LACOURT, MARGUERITE GÉRARD, GEORGES ADLIN, MICHÈLE BRABO, ÉDOUARD FRANCOMME, SUZY WILLY
 Duración: 84 minutos

Si **Día de fiesta** supuso un refrescante descubrimiento dentro del cine francés de la época, **Las vacaciones del Señor Hulot** consagró a su autor y mitificó al personaje protagonista, convirtiéndolo no sólo en el mascarón de proa de la posterior filmografía de Jacques Tati, sino en todo un icono del cine cómico mundial, comparable a figuras como Charlot, Buster Keaton, “el gordo y el flaco” o los hermanos Marx. Su inconfundible silueta espigada y ligeramente inclinada hacia delante con las manos apoyadas en los riñones, el sombrero de turista despistado que corona su *tintinesca* cabeza, la eterna pipa apuntando impertérrita hacia el horizonte, la gabardina y los pantalones levemente cortos que permiten entrever sus inconformistas calcetines a rayas, son los rasgos visibles de un personaje ficticio cuya mayor virtud, empero, se encuentra en su interior: su calidad humana.

Las vacaciones del Señor Hulot transcurre en un agradable hotelito playero de la costa francesa, donde turistas de varias nacionalidades veranean plácidamente hasta que *Monsieur Hulot* irrumpe en escena. Para Tati, Hulot es como una lente de aumento con la que puede observar y estudiar a sus congéneres, detectando en ellos el ridículo y el absurdo camuflados en los detalles más insignificantes del día a día. Ahí radica parte del encanto de este personaje: a pesar de su aspecto chistoso no nos reímos de él, sino que contemplamos atónitos como ejerce de involuntario catalizador, provocando, con sus bienintencionadas pero catastróficas iniciativas, toda una serie de hilarantes *gags* protagonizados por aquellos que se le acercan. Hulot nos coloca frente a un espejo en el que identificamos como propios los comportamientos de los personajes “normales” que pueblan la película. Así es como Tati nos invita, educadamente, a reírnos de nosotros mismos, lo que, como todo el mundo debería saber, es uno de los deportes más sanos que existen. Sólo quienes comparten con Hulot su particular sentido de la filantropía, se muestran como personas de carne y hueso capaces de vivir en paz consigo mismos: el niño que se aburre con sus estirados padres, la señora inglesa que disfruta con cada mínimo detalle de sus vacaciones, el caballero alemán siempre situado a dos pasos por detrás de su engreída esposa y, tal vez, la joven turista por la que Hulot parece sentirse gentilmente atraído.

Dos años después de su estreno francés, la película llegó a Estados Unidos precedida por las excelentes críticas de Cannes. El éxito americano fue de tal magnitud, que recibió una inesperada nominación al Oscar en la categoría de mejor guión original. Por supuesto, a los miembros de la Academia se les ofreció la oportunidad de ver la versión inglesa, cuyo doblaje ha pasado a formar parte del anecdotario cinematográfico más delirante, ya que las voces de todos los personajes (incluidos hombres, mujeres, niños y niñas) fueron interpretadas por un único actor: nada más y nada menos que Christopher Lee.



MI TÍO

(Mon oncle, 1958)

Specta Films / Gray Film / Alter Films / Film del Centauro (Francia - Italia)
 Director: JACQUES TATI
 Guión: JACQUES TATI, JEAN L'HÔTE y JACQUES LAGRANGE
 Fotografía: JEAN BOURGOIN
 Montaje: SUZANNE BARON
 Música: FRANCK BARCELLINI y ALAIN ROMANS
 Productor: JACQUES TATI y FRED ORAIN
 Intérpretes: JACQUES TATI, JEAN-PIERRE ZOLA, ADRIENNE SERVANTIE, ALAIN BECOURT, LUCIEN FREGIS, BETTY SCHNEIDER, J. F. MARTIAL, DOMINIQUE MARIE, YVONNE ARNAUD, ADELAIDE DANIELI, REGIS FONTENAY, CLAUDE BADOLLE, MAX MARTEL, NICOLAS BATAILLE
 Duración: 110 minutos

El barrio de Saint-Maur está situado en la parte vieja de París, donde Hulot vive modesta pero felizmente entre sus alegres vecinos. Cada mañana monta en su bicicleta para ir a recoger a su sobrino y llevarlo a la escuela. El niño vive aburrido con sus padres, el señor y la señora Arpel, en una casa ultramoderna situada en un barrio residencial para gente adinerada, por lo que las salidas con su tío son siempre recibidas con gran entusiasmo. Es en esos momentos cuando el sobrino de Hulot se siente libre y feliz, jugando con otros niños y participando en travesuras de las que su tío es cómplice involuntario.

Tati utiliza este argumento para realizar la que quizá sea su película más perfecta. **Mi tío** es todo un clásico del cine, y la constatación de que tras sus fotogramas se encuentra un auténtico poeta moderno de la imagen. Orgulloso de ser autodidacta, Tati hizo suya la máxima de que “menos es más” aplicada a la escritura cinematográfica. La extremada limpieza y sencillez de su estilo no oculta la laboriosa minuciosidad con que cada secuencia ha sido construida. De hecho, el rodaje se prolongó durante seis meses, de los cuales tres transcurrieron en los estudios Victorine en Niza, donde se edificó íntegro el chalet de los Arpel. Una vez comprobados los brillantes resultados, resultan curiosas estas modestas declaraciones del director: “Yo trabajo mucho el argumento, pero ruedo sin guión. Conozco el film desde mi corazón y filmo a través de él. Empiezo todas las noches a repetirme la historia de la película: veo destilar las imágenes y las retengo. En el plató sé exactamente lo que voy a pedir a los actores, lo que voy a hacer; no tengo necesidad alguna de consultar un pequeño trozo de papel. Eso no sería más que una lectura. Sin embargo, guiándome por el corazón puedo relajarme e implicarme a fondo en la historia”.

Con esa sencillez –presente incluso en la inolvidable música de Franck Barcellini y Alain Romans–, Tati plantea toda la comicidad de su película como una reflexión en torno a la metamorfosis que está experimentando el mundo, centrándose no sólo en su apariencia externa –el enfrentamiento entre las arquitecturas de ambos barrios (el de los Arpel y el de Hulot) es de una agudeza exquisita–, sino también en sus gentes. Las convenciones de la sociedad moderna resultan incomprensibles para Hulot, porque, como queda bien ejemplificado en el sinuoso camino que recorre el jardín de los Arpel, la distancia más corta entre dos puntos ya no es la línea recta. A pesar del absurdo, Hulot no muestra hostilidad hacia lo que no comprende, pero su interacción con ese universo frío e impersonal siempre acabará provocando algún tipo de catástrofe.

La belleza plástica –diríamos incluso que pictórica– con que Tati refleja ese mundo parisino que comienza a desintegrarse, envuelve cada imagen con un irresistible halo de nostalgia que emociona desde las primeras tomas del film. La secuencia de apertura muestra a unos perros callejeros que hurgan entre los cubos de basura y se adentran en el barrio moderno, donde ya es imposible encontrar un solo desperdicio que no sea de plástico o de metal. Se trata de una metáfora visual perfecta que refleja esa añoranza experimentada por Tati y expresada, maravillosamente, en la piel de su inseparable Hulot.



PLAYTIME

(Play Time, 1967)

Specta Films / Jolly Film (Francia - Italia)
 Director: JACQUES TATI
 Guión: JACQUES TATI y JACQUES LAGRANGE, con ART BUCHWALD
 Fotografía: JEAN BADAL y ANDRÉAS WINDING
 Montaje: GÉRARD POLLIAND
 Música: FRANCIS LEMARQUE
 Productor: BERNARD MAURICE
 Intérpretes: JACQUES TATI, BARBARA DENNEK, JACQUELINE LECOMTE, YVES BARSACQ, BILLY KEARNS, RITA MAIDEN, ANDRÉ FOUCHE, MICHEL FRANCINI, JOHN ABBEY, REINHARD KOLDEHOFF, GEORGES FAYE, LÉON DOYEN, GEORGES MONTANT, FRANCIS RUMILLY, VALÉRIE CAMILLE, ERIKA DENTZLER, JACK GAUTHIER
 Duración: 119 minutos (Versión del estreno: 155 minutos)

La defensa del individuo frente a sociedad moderna sigue siendo el centro del discurso en **Playtime**. Pero ahora Tati ha depurado tanto su estilo, que prácticamente prescinde de argumento. La historia de un grupo de turistas femeninas que visitan Francia, es tan sólo una excusa para mostrar la dramática desaparición del París populachero que conocimos en **Mi tío**, y que ya allí comenzaba a desintegrarse. Aquí no queda vestigio de las antiguas calles empedradas ni de sus pintorescos transeúntes. Todo ha sido sustituido por enormes bloques de cemento, hierro y cristal, sobre los que, de vez en cuando, Tati inserta reflejos del París turístico: la torre Eiffel, el Arco del Triunfo, el *Sacre Coeur*... Reflejos reservados para aquellos que, como Hulot, aún guardan en su interior una chispa de humanidad.

Al igual que le sucedió a Truffaut, tras la fascinada contemplación de esta película uno queda emudecido, incapaz de articular una sola idea original que matice la genialidad volcada por Tati en la pantalla. Sólo imaginar la hazaña que supuso poner en pie un proyecto de semejantes y colosales proporciones, es suficiente para rendir pleitesía permanente a su creador. Tati se arruinó varias veces a lo largo de su vida, pero nunca antes, como él solía recordar, los acreedores se habían presentado en mitad del rodaje para embargarle los objetivos de las cámaras. Aún así, tras casi diez años de preparativos –incluido un largísimo rodaje y los posteriores remontajes que masacraron la idea original del director (de las dos horas y media que duraba la copia estrenada en el 67, se pasó a los 120 minutos de la versión que se conserva hoy en día)–, **Playtime** surgió como una obra maestra incontestable.

En palabras de Tati: “Al principio quisimos rodar en escenarios naturales, pero al cabo de una semana nos dimos cuenta de lo difícil que era interrumpir el tráfico en Orly, o la cola de un supermercado en plena actividad. Nos vimos obligados a montar aquel escenario que no existía. Tardamos mucho y salió muy caro. ¡Me habría salido más a cuenta esperar cinco o seis años para ir a La Défense donde, de hecho, han edificado el decorado de Playtime! (...) Podría haberla titulado “La hora del ocio”, pero preferí llamarla Playtime. En la actual vida moderna parisina queda muy bien utilizar palabras inglesas para vender ciertas mercancías: los coches se dejan enparkings, la compra se hace en el supermarket, hay drugstores, por la noche se va al night-club, se sirven bebidas on the rocks, se come en los snack-bars y, si se tiene prisa, en los self-service. No le encontraba ningún título en francés. (...) En Playtime he integrado los diálogos en el sonido. En un mercado, una estación o un aeropuerto, lo que se oye son trozos de frases. De repente se oye a una mujer que le dice a su acompañante: “Pero, ¿por qué no me lo has dicho?” No sabemos por qué no se lo ha dicho, pero sabemos que no se lo ha dicho. (...) También me han reprochado el formato que he usado, porque lo encuentran pretencioso, pero yo no le preguntaré a un dibujante por qué ha utilizado una hoja grande. Si ruedo en Super 8, filmo una ventana; en 16 mm me caben cuatro; en 35 mm doce; y en 70 mm toda la fachada del aeropuerto de Orly. Hago mi trabajo, simplemente. (...) El escenario tiene una importancia enorme en Playtime. Sin embargo, lo que invade la película no es el escenario, sino su utilización. Dirijo a la gente para que siga las indicaciones de los arquitectos. Todo el mundo funciona en ángulo recto; la gente se siente prisionera. (...) En la primera parte de la película, lo que domina es la arquitectura. Después, poco a poco, la calidez, el contacto y la amistad, el individuo que yo intento defender, todo eso pasa a primer plano sobre ese escenario internacional, y entonces empiezan a aparecer anuncios luminosos, todo empieza a girar, luego a bailar, hasta acabar en un verdadero tióvivo. Al final de la película ya no queda ningún ángulo recto. (...) El público siempre etiqueta a los artistas; se dice: “mira, hoy sale aquel gracioso del cine, ya verás cómo nos reímos...”. Sin embargo, con Playtime es lo contrario; es una invitación. Miren a su alrededor y verán que siempre está pasando algo divertido. Creo que Playtime no está hecha para una pantalla, sino para los ojos.”



TRÁFICO

(*Trafic*, 1971)

Les Films Corona / Les Films Gibé / Selenia Cinematografica
(Francia - Italia)

Director: JACQUES TATI

Guión: JACQUES TATI, JACQUES LAGRANGE
y BERT HAANSTRA

Fotografía: MARCEL WEISS y EDWARD VAN DEN
ENDEN

Montaje: MAURICE LAUMAIN y SOPHIE
TATISCHEFF

Música: CHARLES DUMONT

Productor: ROBERT DORFMANN

Intérpretes: JACQUES TATI, MARIA KIMBERLY,
MARCEL FRANVAL, HONORÉ BOSTEL,
TONY KNEPPER, FRANCO RESSEL,
MARIO ZANUELLI, FRANÇOIS
MAISONGROSSE

Duración: 93 minutos

Tras el batacazo económico de *Playtime*, Tati emprendió un film bastante menos ambicioso en sus formas, aunque perfectamente coherente en cuanto a la continuidad de su discurso: el individuo frente a la sociedad mecanizada. Sin embargo, como si el personaje de Hulot hubiera perdido algo de su inocencia, en *Tráfico* se aprecian detalles que hacen de éste su film menos risueño. Ciertamente, aunque la constancia de Jacques Tati pueda ser toda una inspiración para los perdedores de este mundo, la experiencia de *Playtime*—gratificante desde un punto de vista artístico, pero nefasta en cuanto al reconocimiento de sus méritos—forzosamente tuvo que minar el entusiasmo de su creador. Por eso *Monsieur Hulot* ya no es el alienígena que nadaba a contracorriente en *Mi tío o Playtime*, aquí, aún sin alterar la templanza de su carácter gentil y bonachón, Hulot parece haber perdido la batalla contra el sistema, pues ha pasado a formar parte de él.

A diferencia de sus filmes anteriores, donde prácticamente no existía un argumento encuadrable en el clásico esquema planteamiento-nudo-desenlace, en *Tráfico* sí encontramos esa estructura, o, al menos, algo parecido a ella. Con motivo de la celebración de un Salón del Automóvil en Amsterdam, la fábrica de vehículos Astra envía a uno de sus diseñadores para presentar su último modelo: el *Camping-car*. Durante el viaje, que arranca en París, una serie de desafortunados incidentes van retrasando la llegada de Hulot al prototipo, mientras que su jefe, ya en Amsterdam, ve angustiado cómo la feria comienza sin ellos.

Aquí hay un objetivo: llegar a la exposición antes de que finalice. El paso del tiempo, por lo tanto, es fundamental para la historia. Hulot ya no es ese maestro de ceremonias desocupado que gentilmente dirigía nuestras miradas hacia las pequeñas ridiculeces de la existencia. Él es el protagonista, el héroe (o antihéroe, si se quiere) que tiene una misión que cumplir. Por eso el humor ya no fluye de manera tan natural o espontánea como sucedía antes, cuando el film entero era, como definió el *cahierista* Jacques Doniol-Valcroze, “*un gigantesco gag modulado de mil formas diversas*”. Los *gags* se convierten ahora en una sucesión de viñetas o *set pieces* que funcionan los unos con independencia de los otros. Proliferan los “juegos de apariencias” que nada tienen que ver con la peripecia de Hulot—el perro lanudo que se confunde, ora con una mopa para el polvo, ora con el chaquetón de un joven *hippy*; el sacerdote que parece bendecir el motor de su vehículo mientras lo examina; los limpiaparabrisas moviéndose en concordancia con el tipo de conductor que hay tras el volante; el coche que parece perseguir a un neumático mientras el capó se abre y se cierra como si fueran las fauces de un animal hambriento—, y algunas secuencias genuinamente humorísticas, como la desternillante visita a la gendarmería para examinar el automóvil diseñado por Hulot.

Cierto es que en todos y cada uno de estos momentos cómicos brilla el talento de Tati para extraer el mayor partido con los mínimos elementos. Mediante una puesta en escena que coreografía a la perfección cada movimiento de los personajes (o de los vehículos) en planos generales o medios, el director retrata con inteligencia su particular poética del extrañamiento hacia lo cotidiano. Sirva como ejemplo la magnífica secuencia de apertura, en la que los inspectores de la exposición van delimitando las parcelas que ocupará cada firma automovilística en un gigantesco hangar: muy serios, con sus flamantes trajes oscuros recién planchados, caminan como gallinas en un corral mientras sortean los imperceptibles cordeles que separan, a ras de suelo, las distintas secciones. Real como la vida misma.



ZAFARRANCHO EN EL CIRCO

(*Parade*, 1974)

Sveriges Radio TV2 / Gray Film (Suecia - Francia)

Director: JACQUES TATI

Guión: JACQUES TATI

Fotografía: JEAN BADAL y GUNNAR FISCHER

Montaje: SOPHIE TATISCHEFF, con ALINE
ASSEO, PER CARLSON, SIV LUND-
GREN y JONNY MAIR

Música: CHARLES DUMONT

Productor: JACQUES TATI

Intérpretes: JACQUES TATI, KARL KOSSMAYER,
BRAMMA, MICHELE BRABO, PIA
COLOMBO, JOHNNY LONN, BERTILO,
JAN SWAHN, BERTIL BERGLUND,
MONIOA SUNNERBERG, JANNE
'LOFFE' CARLSSON, DOMINIQUE
LAVANANT, MICHAEL MANSSON, JAN
NYGREN, JANNE SCHAFFER

Duración: 85 minutos

“*Tenemos el placer de presentarles un espectáculo donde todo el mundo puede participar. Los artistas, los payasos, ustedes y yo*”. Así comienza *Zafarrancho en el circo*, con una invitación dirigida al público, a los espectadores, para que tomen parte activa en el *show* que está a punto de comenzar. Esa fue la manera que tuvo Tati de despedirse: con una invitación. Pero, ¿acaso no fue cada una de sus películas una invitación que provocaba la curiosidad del espectador hacia todo aquello que estuviese al alcance de sus ojos?

Completamente arruinado, pero con mil ideas bullendo en su cabeza y la capacidad de ensoñación aún intacta, Jacques Tati aprovechó la oportunidad brindada por un circo sueco para regresar a sus orígenes en el *music hall*. Con gran éxito y buenas dosis de nostalgia, un Tati casi septuagenario representaba ante el público los números de mimica deportiva que le hicieron famoso en los años 30, alternándolos con las acrobacias circenses de otros artistas y las pantomimas de los payasos. Cuando un canal de la televisión sueca quiso emitir una de aquellas sesiones en un programa televisivo, el entusiasmo de Tati se activó como impulsado por un resorte. Enseguida comenzó a maquinarse formas de convertir su último espectáculo en un nuevo tipo de experiencia audiovisual. El acuerdo fue el siguiente: un equipo grabaría en vídeo una función entera incluyendo todos los números, pero mostrando también la llegada del público, la preparación de los decorados, el descanso (de los espectadores y de los artistas) y la salida del circo una vez acabada la representación. Tati solicitó además que la grabación electromagnética fuera pasada a celuloide de 35 mm para poder exhibirla en salas comerciales, y así se hizo—la película se estrenó el 12 de Mayo de 1974 en el Festival de Cannes—. Pero, frente a lo que pudiera parecer, la intención de Tati no era exactamente la de rodar un documental. De hecho, todas y cada una de las intervenciones del público en el espectáculo fueron previamente pactadas. Nada de lo que ocurre es casual. Ni los espontáneos, ni las supuestas improvisaciones, ni siquiera la construcción del decorado o las imágenes del público ocupando sus localidades.

En el fondo, este modesto canto de cisne de Tati no es sino la materialización de todas las intenciones previas de su autor: la diversificación del protagonismo, la sucesión de los *gags* sin ánimo de continuidad, la utilización del color en bruto—sin intenciones narrativas o dramáticas—, el predominio de lo visual por encima de los diálogos, la utilización de la música como un elemento diegético que no cumple una función exclusivamente cinematográfica, y, en definitiva, la puesta en práctica más radical que se pueda imaginar de su vieja teoría llamada la “*democracia del humor*”.

El film se cierra admirablemente con unos planos que muestran a dos niños, a quienes antes hemos visto disfrutando del espectáculo desde el patio de butacas, que se cuelan entre las bambalinas una vez que el escenario ha quedado vacío. Allí se convertirán en dueños absolutos de la función y de la película. Curiosean, juegan y ríen, y nosotros disfrutamos con su protagonismo. Se han apoderado de la pantalla. Finalmente, Tati lo ha conseguido: el espectador es el protagonista.



CORTOMETRAJES

SOIGNE TON GAUCHE (1936)

Cady Films (Francia)

Director: RENÉ CLÉMENT

Guión: JACQUES TATI, con JEAN-MARIE HUARD

Música: JEAN YATOVE

Productor: FRED ORAIN

Intérpretes: JACQUES TATI, MAX MARTELL, ROBUR,
CLIVILLE, J. AUREL, CHAMPEL, VAN DER
HAEGEN

Duración: 12 minutos

Antes de convertirse en uno de los directores más prestigiosos de Francia, René Clément debutó en el cortometraje con *Soigne ton gauche* (vigila tu izquierda), un vehículo orquestado por el propio Tati para trasladar a la pantalla uno de sus números de *music hall*. El célebre comediante, aquí con aspecto casi juvenil, interpreta a Roger, un granjero vago y despreocupado que desatiende sus labores mientras sueña con llegar a ser un boxeador famoso—escondido en el granero practica su juego de piernas y sus mejores golpes, permitiendo a Tati lucir sus habilidades como mimo—. Pillado *in fraganti* por un manager boxístico, Roger es reclutado para dar la réplica a un boxeador profesional. Por supuesto, el entrenamiento resulta lo suficientemente disparatado como para que el cuadrilátero acabe desmantelado a puñetazos. Como dato interesante, aquí aparece por primera vez la figura del cartero rural, que, tiempo después, Tati acabaría convirtiendo en François, el protagonista de *L'école des facteurs* y *Día de fiesta*.

L'ÉCOLE DES FACTEURS (1947)

Cady Films (Francia)

Director: JACQUES TATI

Guión: JACQUES TATI

Fotografía: LOUIS FÉLIX

Montaje: MARCEL MOREAU

Música: JEAN YATOVE

Productor: FRED ORAIN

Intérpretes: JACQUES TATI, PAUL DEMANGE

Duración: 15 minutos

Aunque en un principio René Clément fue asignado para dirigir *L'école des facteurs* (La escuela de carteros), una repentina enfermedad le hizo desistir, cogiendo las riendas del proyecto el propio Tati. El resultado fue extraordinario, y recibió tan buena acogida por parte del público, que, inmediatamente, Tati se puso manos a la obra para transformarlo en el que habría de ser su primer largo: *Día de fiesta*. En esta película de 15 minutos asistimos a unas someras lecciones de cartería que el jefe de la oficina de correos imparte a sus tres únicos trabajadores (la verdad, con bastante pinta de ineptos). Tras las clases, François (Jacques Tati) emprende su frenético reparto de correspondencia en un enloquecido encadenado de hallazgos humorísticos, cuyo endiablado sentido del *timing* no pudo ser igualado en *Día de fiesta*, aunque Tati reutilizase, uno por uno y sin la menor alteración, todos los *gags* presentes en este corto.

COURS DU SOIR (1967)

Specta Films (Francia)

Director: NICOLAS RIBOWSKI

Guión: JACQUES TATI

Fotografía: JEAN BADAL

Montaje: NICOLE GAUDUCHON

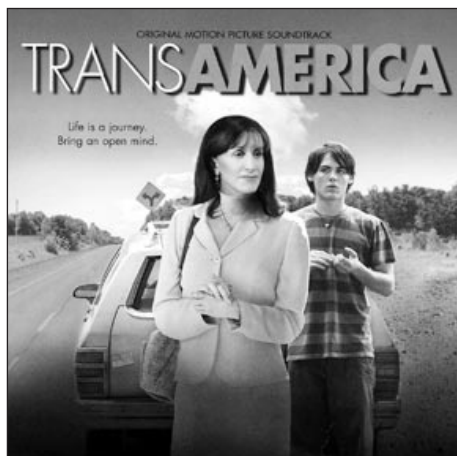
Música: LÉO PETIT

Jefe de Producción: BERNARD MAURICE

Intérpretes: JACQUES TATI, MARC MONJOU

Duración: 27 minutos

A estas alturas, el lector ya sabrá de las múltiples dificultades que asaltaron a Tati durante el rodaje de *Playtime*, así como de los parones forzosos a los que se vio sometido cuando el dinero escaseaba. Pues bien, sucedió que durante una de esas dramáticas pausas, Tati decidió aprovechar el tiempo y el escenario filmando un cortometraje dirigido por su entonces asistente. El resultado es *Cours du soir* (Curso nocturno), extrañísimo cruce entre documental didáctico, ficción, ensayo, espectáculo de variedades y disertación en torno a la mirada del artista. El propio Tati es aquí un profesor que imparte clases sobre los “mecanismos del comediante” a un imposible grupo de estudiantes con aspecto de ejecutivos. Durante las demostraciones prácticas Tati enseña trucos de mimica y revisita algunos de sus mejores números del pasado. Hay quien piensa que se trata de una insufrible demostración de pedantería, y quien asegura que no es otra cosa más que una reflexión en voz alta acerca del valor que adquiere una observación minuciosa en todo proceso creativo. En definitiva, lo que hace Tati en este cortometraje es enunciar al dictado aquello de lo que siempre nos ha tratado de convencer en sus películas: “*¡Disfrute de la vida, riase usted de sí mismo!*”.



TRANSAMERICA

Música Original de DAVID MANSFIELD

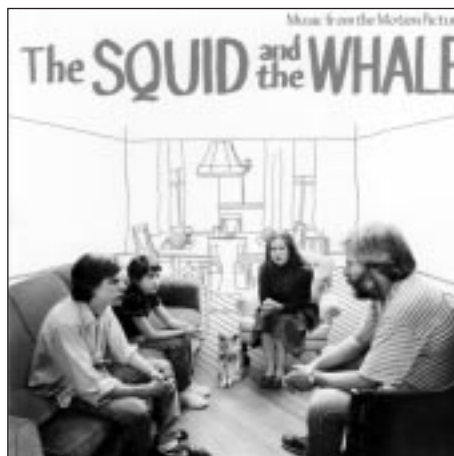
Canciones: Varios

CD: Nettwerk 5-037703 047525

(Duración: 54:15)

David Mansfield (1956) es compositor, violonista, guitarrista e intérprete de mandolina. Durante cuatro años (1975-1978), fue miembro de la banda de Bob Dylan, participando en sus giras. En 1976, formó The Alpha Band, con T-Bone Burnett y Steven Soles, grabando seis discos. Luego ha estado en otros grupos y ha sido músico de sesión para muchos artistas destacados. Su primer trabajo para el cine fue la hermosa banda sonora de *La Puerta del Cielo* (1980), después compuso la música de los siguientes filmes de Michael Cimino (*Manhattan Sur*, *El Siciliano*, *Horas desesperadas*). También ha colaborado regularmente con Arturo Ripstein (*Profundo carmesí*, *El evangelio de las maravillas*, *El coronel no tiene quien le escriba*). Su filmografía incluye otros títulos como *The Ballad of Little Jo*, *Songcatcher* y *El Apóstol*. De todas formas, poca música de David Mansfield encontramos en este disco: dos cortes originales de *score*, menos de tres minutos y medio en total, y un arreglo del tradicional "Beautiful dreamer", que también canta el actor Graham Greene. Es una música rítmica y animada, con guitarra e instrumentación *country*... muy propia para salir a la carretera a hacer millas.

El resto del disco son canciones. Se corresponden con lo que uno puede esperar de un viaje a través de la América profunda: mucho *country*, espirituales y *blues*. Old Crow Medicine Show, Larry Sparks, Duncan Sheik, The Nitty Gritty Dirt Band, Jim Lauderdale, Heather Myles, Lucinda Williams... y alguna rareza (la sudafricana Miriam Makeba). Cierra el álbum la canción "Travelin' Thru", compuesta e interpretada por la reina del *country* Dolly Parton, que fue nominada al Oscar... Pero el disco también contiene tres breves fragmentos de diálogos de la película, algo que no me suele hacer mucha gracia: el sentido del disco es escuchar la música sola; para conservar los diálogos ya está el DVD. En este caso, es llevadero porque son unas frases breves, y aparecen en cortes aislados, sin mezclarse con la música. (RGM)



UNA HISTORIA DE BROOKLYN

(The Squid and the Whale)

Música Original de DEAN WAREHAM & BRITTA PHILLIPS

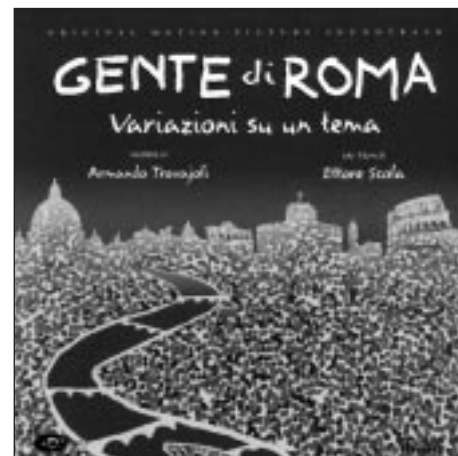
Canciones: Varios

CD: Ultra Records UL-1330-2

(Duración: 48:10)

Noah Baumbach ha recurrido, para la escasa música original de su película, a un dúo de cantantes y compositores de *pop-rock*, sin experiencia previa como autores de bandas sonoras... aunque ambos han sido actores y alguna canción suya ha aparecido en alguna película. Dean Wareham (1963), originario de Nueva Zelanda pero afincado en USA, ha liderado las bandas Galaxie (1987-1991) y Luna (1992-2005), y ha sido actor en la película *Piggie* (2003) y algún episodio televisivo. Britta Phillips (1963) se unió a Luna en 2000 (antes había tenido una banda llamada Belltower), hizo la voz de la protagonista de la serie de dibujos animados *Jem* (1985-1988) y ha trabajado como actriz en *Satisfaction* (1988) y algunos telefilmes. Wareham y Phillips han publicado juntos el álbum *L'Avventura* (2003), y después de *Una historia de Brooklyn* han compuesto la música de la película *Just like the sun* (2006).

La música original de Dean Wareham y Britta Phillips en este CD es poca, un corte de minuto y medio, y otro de menos de tres minutos... dos agradables piezas instrumentales de lirismo minimalista. Wareham, a su vez, ofrece una versión de "Hey You", la canción de Roger Waters (Pink Floyd) que aparecía en *The Wall* y juega un importante papel en la película... El resto del álbum son canciones. Curiosamente, la mayoría son de los años sesenta y setenta: "Courting Blues" (Bert Jansch), "Holland Tunnel" (John Phillips), "Lullaby" (Loudon Wainwright III), "Heart Like a Wheel" (Kate & Anna McGarrigle), "The Bright New Year" (Bert Jansch), "The Swimming Song" (Loudon Wainwright III), o "Street Hassle" (Lou Reed). Otros temas proceden de los ochenta, más cercanos a la época en que se sitúa el film: "Drive" (The Cars), o "Let's Go" (The Feelies). En todo caso, un mérito de la película es que no abusa de referencias de cultura pop (canciones, películas, TV) para situar la acción en la época, por eso (y supongo que también por el precio de los derechos) el disco no es un *greatest hits* del año 1986. (RGM)



GENTE DE ROMA

(Gente di Roma)

Música Compuesta y Dirigida por ARMANDO TROVAJOLI

CD: CAM 513879-2

(Duración: 52:42)

Armando Trovajoli (1917) es uno de los grandes maestros de la música de cine italiana. Tras estudiar en el Conservatorio de Santa Cecilia en Roma, formó una orquesta de música ligera (*jazz* y *big band*). En 1952 empezó a trabajar en el cine, para el que ha realizado unas doscientas bandas sonoras. Ha destacado especialmente en el campo de la comedia (*Matrimonio a la italiana*, *Perfume de mujer*, *Sexo loco*, *Luna de miel para tres*), pero ha trabajado en todos los géneros: policíaco, espionaje (*Los siete hombres de oro*), *peplum* (*Maciste el invencible*), *western* (*Los largos días de la venganza*), etc. También ha compuesto musicales de teatro, como el famoso *El diluvio que viene*.

Pero la colaboración más destacada y prolongada de Trovajoli (o Trovaioli) ha sido, precisamente, con Ettore Scola: compuso la música de su primera película, *Se permettete parliamo di donne* (1964), y prácticamente la de todas las sucesivas, incluyendo todos los grandes éxitos del director (*Una mujer y tres hombres*, *Una jornada particular*, *La terraza*, *La familia*, *Splendor*, etc., hasta sus últimos títulos por ahora, *La cena*, *Competencia desleal*, y la que nos ocupa).

Esta banda sonora se subtitula "Variaciones sobre un tema", y de eso se trata exactamente. Cuando Scola le contó al músico la idea de la película como los cuadros de una exposición, Trovajoli sugirió que esos cuadros podían ser variaciones en clave de *jazz* de un "tema romano", casi a la manera de Respighi. De esta manera, Trovajoli compuso su "tema romano" ("¿cuántos habré escrito en mi vida?" ironiza el compositor) y, con la ayuda de un conjunto de excelentes músicos de *jazz*, fue plasmando sus variaciones para los distintos cuadros del film... ¿Por qué *jazz*?, se pregunta retóricamente el músico: "Porque el *jazz* es vida... porque es como Roma". (RGM)



FELIZ NAVIDAD

(Joyeux Noël)

Música Compuesta y Dirigida por PHILIPPE ROMBI
Interpretada por London Symphony Orchestra,
Orchestre Symphonique Bel Arte y Chorale Scala
CD: Virgin Classics, 340949 2
(Duración: 73:13)

Una de las más firmes promesas de la actual música de cine francesa es Philippe Rombi (Francia, 1968), cuyo interés por las bandas sonoras se remonta, como él mismo reconoce, a su más tierna infancia, cuando descubrió a John Williams en *La guerra de las galaxias* y *Encuentros en la tercera fase*. La referencia no es gratuita; su música pertenece al sinfonismo más académico, desarrollando bellas frases melódicas donde la armonía cobra una relevancia fundamental. Tras graduarse con honores en el *Conservatoire National de Marseille* Rombi planea convertirse en concertista de piano, pero sus posteriores estudios sobre música cinematográfica con Antoine Duhamel en la *École Normale de Paris*, le deciden a seguir su instinto tras los pasos del idolatrado Williams.

Es el cineasta François Ozon quien le da la oportunidad de componer su primera banda sonora, *Amantes criminales* (1999), a las que seguirán, para el mismo director, *Bajo la arena* (2000), *Swimming pool (La piscina)* (2003) y *5x2 (Cinco veces dos)* (2004). El encuentro con Christian Carion tiene lugar en *La chica de París* (2002), antes de embarcarse en la que sin duda es su mejor partitura hasta la fecha, *Feliz Navidad*. La exuberancia musical de esta obra casi no encuentra parangón en el cine actual: contiene un *Ave María* maravilloso que no palidecería junto al de Schubert, el bellísimo y lírico *"Hymne des Fraternisés"*—eje de toda la composición—, la crudeza de las batallas reflejada en el magistral tema *"La guerre"*—éculo sinfónico de *La delgada línea roja* de Hans Zimmer—, y un nostálgico aire navideño que expresa con sutil emoción el estado anímico de cada personaje. La colaboración de la soprano Natalie Dessay y del tenor Rolando Villazón, que doblan con sus voces a Diane Krüger y Benno Fürmann, es un elemento clave para el éxito de esta banda sonora que, por cierto, estuvo nominada al César de la Academia del Cine Francés, perdiendo en favor de Alexandre Desplat y su *De battre mon cœur s'est arrêté*. (AGR)



ARCADIA

(Le couperet)

Música Original de ARMAND AMAR
CD: naïve K1618
(Duración: 27:04)
Incluye un CD2 con la Banda Sonora de *Amén*
(36:55)

El compositor Armand Amar nació en Jerusalén (1953), pasó su infancia en Marruecos y actualmente está afincado en Francia. Desde el principio, se interesó por la música no europea, estudiando música tradicional en la India, Irán y Cuba. Ha sido profesor en la escuela de teatro de Patrice Chéreau en Nanterre y en el Conservatorio de París. Desde 1976, ha compuesto más de 50 obras para coreografías contemporáneas, que se han visto en los festivales de Avignon y Montpellier, en la Opera de París, etc. Entre 1997 y 1999, creó en Tel Aviv una compañía con músicos y bailarines de Israel, Yemen, Irak, Marruecos y la India. Por otra parte, desde 1980 ha compuesto más de 20 partituras para diseñadores de moda y arquitectos, y también música para eventos especiales en el Beaubourg y el Trocadero (París). Y ha creado el sello discográfico Long Distance, para producir músicas tradicionales y de fusión.

Su primer trabajo importante para el cine fue la banda sonora de la anterior película de Costa-Gavras, *Amén* (2003). Anteriormente, sólo había compuesto música para algunos telefilmes de Philippe Nyang y la película *L'Ange de Goudron* del canadiense Denis Chouinard. En cambio, después parece haberle cogido gusto y ha trabajado para varias películas, entre otras: *Tabou* (2004), *La Terre vue du ciel* (2004), *Vete y vive* (2005), *Bab'Aziz* (2005), *The trail* (2006).

La música de *Arcadia* está dominada por el sonido de las cuerdas (la orquestación de Mathieu Coupat incluye piano, violón, violoncello, contrabajo, arpa, guitarra y percusiones). Es una música alternativamente psicológica, tensa y burlesca, entre algunas sonoridades que nos pueden remitir a Bernard Herrmann y otras que se acercan a la conga... El disco incluye en un corte la voz de José García grabando su *confesión*. Tal vez por la corta duración de la partitura, el álbum incluye un segundo CD con la banda sonora de *Amén* (que, por alguna razón, omite un corte de la previa edición de ésta). (RGM)



GRIZZLY MAN

Música Compuesta e Interpretada por RICHARD THOMPSON
CD: Cooking Vinyl COOKCD360
(Duración: 63:25)

Al pensar en Werner Herzog y la música, lo primero que viene a la mente son las hipnóticas bandas sonoras compuestas por Popol Vuh, el grupo alemán fundado por Florian Fricke que combinó el *rock*, los mantras, el *folk*, el gregoriano, la electrónica, el sinfonismo y lo étnico, para sus películas de los años 70 y primeros 80 (*Aguiarre*, *Kaspar Hauser*, *Corazón de cristal*, *Nosferatu*, *Fitzcarraldo*, *Cobra Verde*)... Para *Grizzly Man*, Herzog ha recurrido a una leyenda británica del *folk-rock*.

Richard Thompson (Londres, 1949) es un veterano compositor, cantante y guitarrista. En los 60, fue miembro fundador del grupo *folk* británico Fairport Convention. En los setenta, formó un dúo con su entonces esposa, Linda Thompson, grabando seis discos. Al mismo tiempo, empezó a grabar en solitario. Tiene en su haber más de 40 álbumes, y sus canciones han sido grabadas además por artistas como Bonnie Raitt, David Byrne y Elvis Costello. Sin embargo, como compositor de bandas sonoras, su experiencia previa se limita a la serie televisiva británica *The Marksman* (1987) dirigida por Tom Clegg, y a la película australiana *Sweet talker* (1991) de Michael Jenkins.

La música de Thompson para *Grizzly Man* está dominada por la guitarra solista, tocada por el propio compositor, acompañada de una pequeña formación (bajo, cello, piano, percusión). Esta bella y sencilla música resulta muy adecuada para reflejar los territorios de Alaska donde Timothy Treadwell vivió y murió con sus osos, los lugares salvajes, la soledad... Igual es deformación, pero uno cree percibir también algunas estructuras rítmicas que evocan la música de Popol Vuh (pero sin orientalismo). El disco incluye la voz del propio Treadwell, como narrador en un corte (*"That's my story"*), y se cierra con una canción de estilo *country*, *"Coyotes"* de Bob McDill, interpretada por Don Edwards. (RGM)



EL MERCADER DE VENECIA

(The merchant of venice)

Música Compuesta y Adaptada por JOCELYN POOK

CD: Decca Records, 475 6367

(Duración: 53:22)

Uno de los descubrimientos que nos legó Stanley Kubrick en su última película, **Eyes wide shut** (1999), fue Jocelyn Pook (Inglaterra, 1960), a quien el genial director encargó la composición de la banda sonora después de haber escuchado —por sugerencia de la coreógrafa Yolande Snaithe— un disco titulado “*Deluge*”. La misteriosa procedencia de esta compositora, cuya música brilló en algunas de las mejores secuencias del film de Kubrick —inolvidable en el baile de máscaras, por ejemplo—, quedó pronto aclarada. Tras graduarse en la *Guildhall School of Music and Drama* en 1983, donde se especializó como intérprete de viola, Pook colaboró en conocidas bandas de *pop-rock* como The Communards o Massive Attack, así como para diversos artistas de inclasificable trayectoria: Laurie Anderson, Peter Gabriel, Ryuichi Sakamoto o Nick Cave. Pero su principal interés siempre se ha centrado en un tipo de música intemporal, deudora tanto de la antigüedad como del sonido *New age*, y que se ha materializado a través de sus propias agrupaciones: el sexteto femenino Electra Strings, y la Jocelyn Pook Ensemble.

La elección de esta intérprete y compositora para **El mercader de Venecia** no ha podido ser más acertada. Pook se ha aproximado a la inmortal obra de Shakespeare manteniéndose fiel al estilo cultivado en sus discos no cinematográficos. Para ello ha buscado el equilibrio perfecto entre una serie de melodías evocadoras del Renacimiento, y cierto aire de modernidad. Entre sus temas hay adaptaciones de piezas medievales, interpretadas algunas de ellas por vocalistas de la talla de Andreas Scholl y Hayley Westenra, así como referencias étnicas que enriquecen sobremedera el conjunto. Los temas vocales se han escrito sobre textos de William Shakespeare, John Milton y Edgar Allan Poe, y además sorprende la inclusión de la romanza “*Paseábase el Rey moro*”, escrita por Luys de Narváez en el siglo XVI, e interpretada para la ocasión por la cristalina voz de la soprano española (aunque nacida en Normandía) Clara Sanabras. (AGR)



EL CASTILLO AMBULANTE

(Hauru no ugoku shiro)

Música Compuesta y Dirigida por JOE HISAISHI

CD: K-O Records, KO-88009

(Duración: 69:59)

Las colaboraciones entre Joe Hisaishi y Hayao Miyazaki se remontan hasta mediados de los setenta, cuando ambos participaron, cada uno en su especialidad, en las series de animación **Heidi y Marco**. Seguramente, en aquella época ninguno de los dos reparó en el otro, ni llegaron a imaginar cuál sería el destino de sus respectivas carreras, pero lo cierto es que hoy en día constituyen uno de los tandems artísticos más exitosos del cine contemporáneo. Hisaishi es responsable de todas las bandas sonoras para las películas de Miyazaki, y a él se debe una parte importante del éxito de las mismas. Sus partituras para el género *anime* se enmarcan dentro del sinfonismo más tradicional, repletas de elegantes melodías, clasicismo y formas musicales de clara inspiración europea. De hecho, en estas composiciones rara vez encontramos referencias a la música asiática, ni en sus ritmos, ni en sus melodías ni en sus arreglos. Con un lenguaje muy accesible, **El castillo ambulante** nos ofrece un bello y pegadizo tema principal, que adopta diversos estilos según cada secuencia: vals, fanfarrias y marchas, música pastoral, impresionista, romántica, y siempre con un poso de tristeza inspirado por Sophie, la joven anciana víctima del hechizo.

Nacido en Japón en 1950 como Mamoru Fujisawa, Hisaishi quiso homenajear a uno de sus músicos predilectos, el afroamericano Quincy Jones, adoptando el nombre artístico con el que se le conoce hoy día. Quincy se pronuncia *Kuishi* en japonés, que se aproxima a la pronunciación en dialecto *kanji* para *Hisaishi*, y Joe (escrito *Jō*) coincide con la transcripción nipona del apellido Jones. Entre su amplia discografía también son destacables sus trabajos para Takeshi Kitano (quizá alguien recuerde todavía su pegadiza melodía para **El verano de Kikujirō**, vista en el cine club en el curso 2000-2001), así como sus coqueteos minimalistas en obras no cinematográficas, o la música de los VIII Juegos Paralímpicos celebrados en 1998 en Nagano, su ciudad natal. (AGR)



MANDERLAY

(Manderlay)

Música Adaptada por JOACHIM HOLBEK

Interpretada por The English Concert Orchestra

Dirigida por ALLAN WILSON

CD: Milan Music, 301 721-4

(Duración: 26:26)

A propósito de la banda sonora de **Manderlay**, Lars von Trier declaró: “*Ciertamente, la música de la película puede parecer una elección extraña. He elegido un estilo musical que se encuentra a medio camino entre el Barroco y el Renacimiento. Cuando visualizaba en mi mente las imágenes del film, me imaginaba una orquesta de cámara que pudiera ajustarse a las dimensiones de un pequeño teatro*”. Así que el motivo para ilustrar su película con piezas de Vivaldi, Haendel, Albinoni y Pergolesi, obedecía a un interés por acentuar el lenguaje teatral empleado en su extravagante propuesta. Quizá una excusa un poco gratuita, pero en cualquier caso hay que reconocer que la selección musical ayuda, por un lado a provocar extrañeza en el espectador —qué más quiere von Trier—, y por el otro, a recubrir su discurso estético con una pátina culturaloide muy agradecida. Para los créditos finales, al igual que hizo en **Dogville**, el director ha elegido, con bastante mala uva, la estupenda “*Young Americans*” de David Bowie.

El encargado de la adaptación musical es Joachim Holbek (Dinamarca, 1957), que ya hizo algo similar con la sonata “*Siciliana*” de Johann Sebastian Bach en **Rompiendo las olas**, y que, de una forma u otra, siempre ha colaborado muy estrechamente con el fundador del movimiento *Dogma*. Dada su amplia experiencia en el terreno de la música teatral, Holbek se ha enfrentado al reto de esta nueva trilogía de von Trier —en el CD se incluye asimismo su trabajo para **Dogville**, y suponemos que **Wasington** también se beneficiará de sus adaptaciones barrocas— con las intenciones muy claras, como se deduce de sus propias palabras: “*La idea de utilizar piezas pre-existentes del Barroco se encuentra firmemente enraizada en la génesis de la película, debido a la ‘despiadada’ arquitectura y estrictas reglas sobre las que se edificaban este tipo de composiciones*”.

Sorprendentemente, Holbek fue nominado en 2005 al *European Film Award* a la mejor banda sonora por este trabajo, aunque finalmente el premio recayó en **Hotel Rwanda**, de Rupert Gregson-Williams y Andrea Guerra. (AGR)



SOPHIE SCHOLL - LOS ÚLTIMOS DÍAS

(Sophie Scholl - Die letzten tage)

Música Original de JOHNNY KLIMEK y REINHOLD HEIL

CD: Normal Records, NORMAL 268 CD

(Duración: 46:59)

Reinhold Heil (Alemania, 1954) y Johnny Klimek (Australia, 1962) pertenecen a ese nutrido grupo de músicos formados en las filas del *pop-rock*, que parece haber encontrado en las bandas sonoras un refugio ideal donde dar rienda suelta a sus experimentos musicales. El dúo Heil-Klimek proviene de la cultura berlinesa de los *DJ tecno-pop*, y fue el director alemán Tom Tykwer quien, buscando un sonido que hiciera justicia al subversivo mundo creado en sus películas, les reclutó para firmar la música de *Sofía* (1997), *Corre Lola, corre* (1998) y *La princesa y el guerrero* (2000). El éxito de estos tres filmes (y concretamente de la banda sonora del segundo) en los Estados Unidos, hizo que sus nombres empezaran a sonar entre los imitadores de la postmodernidad europea, y así fue que acabaron componiendo la música—por cierto excelente—para el *thriller* *Retratos de una obsesión* (2002), y para la popular serie de TV *Sin rastro*.

Tras escribir la música de unos cuantos telefilmes y largometrajes de dudoso interés, Marc Rothemund les encarga, desde Alemania, la banda sonora de *Sophie Scholl - Los últimos días*. Para ilustrar la ejemplar historia de esta joven que se enfrentó al régimen nazi, los músicos recurren a su habitual fusión de orquesta (muy reducida) e instrumentos electrónicos, en un conjunto que tiene más de diseño sonoro que de composición musical. El uso de los fatídicos *temp tracks*—en este caso extraídos de la discografía de dos compositores contemporáneos, Gert Wilden jr. y Christoph Gracian-Schubert—, colocados por el director en escenas clave, obliga a Heil y Klimek a adaptarse a una sonoridad ajena, por lo que su personalidad musical queda ligeramente difuminada. El trabajo resultante, empero, ofrece momentos de genuina intensidad dramática, bien equilibrados con otros en los que la melancolía se adueña del pentagrama. A pesar de su modernidad, la partitura original se integra a la perfección en este film “de época”, cuya banda sonora cuenta además con grabaciones de archivo y un par de clásicos americanos en las voces de Billie Holiday y Ella Fitzgerald. (AGR)



VERANO EN BERLÍN

(Sommer vorm Balkon)

Música de PASCAL COMELADE

Canciones: Varios

CD: Normal N-285-CD

El “concepto” de este álbum resulta bastante curioso, y no estoy seguro de entenderlo del todo (las notas están en alemán). La serigrafía del disco imita un LP de vinilo, y los cortes se organizan en unas supuestas “Cara A” y “Cara B” (ficticias pues, evidentemente, el CD sólo tiene una cara grabada). Esta presentación expresa bien el carácter juguetón y “retro” del álbum.

La “Cara A” se dedica a la música instrumental de Pascal Comelade. Este compositor nació en 1955 en Montpellier. En los años 70, vivió una temporada en Barcelona, donde hizo amistad con Lluís Llach, Maria del Mar Bonet, Pi de la Serra, Toti Soler, Ovidi Montllor, etc. Tras regresar a Montpellier, volvió otra temporada a Barcelona, relacionándose con el poeta Enric Casasses y el dibujante Max. Ha creado el grupo Bel Canto Orquesta, y se caracteriza por cosas como incorporar instrumentos de juguete a la orquesta. En cuanto a la música de cine, ha trabajado para películas francesas, pero también para algunas españolas como *La mirada violeta* (2004) y *Cravan vs. Cravan* (2002). Su música para *Verano en Berlín* es divertida, excéntrica y juguetona, incorporando elementos orientales, latinos y de tango. Los títulos de los cortes son de lo más desconcertante, con referencias a sus amistades o a otras películas (“Toti Al Soler”, “Chanson triste pour ventriloque aphone”, “Arthur Cravan was a flor fina”, “Haiku de tango”, “The great Riccardo Solfa”, etc.).

La llamada “Cara B” es una gozosa recopilación de canciones, la mayor parte de los cuales son de los años 60 y 70: Martinho Da Vila (“Canta, canta, minha gente”), Anita Costa (“Cordalis”), Ricky Shayne (“Mammy Blue”), Demis Roussos (“Goodbye, my love, goodbye”), Nana Mouskouri (“Guten Morgen, Sonnenschein”), Vicky Leandros (“Ich Liebe das Leben”), o Bryan Hyland (“Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini”: por cierto, esta tontísima canción aparecía en *Uno dos tres*, lo que nos da la conexión con Billy Wilder). (RGM)



BILLY WILDER

“Soy incapaz de silbar, cantar o tocar el piano. Pero soy musical en lo que se refiere a la música para una película. En ese aspecto, soy muy maniático... Siempre dedicaba mucho tiempo a las bandas sonoras de las películas cuando las estaban componiendo, y me las tenían que interpretar para asegurarme de que era la música que correspondía”.

Billy Wilder prestaba una gran atención a la música de sus películas. Y, significativamente, las colaboraciones más fructíferas en este campo fueron las mantenidas con dos compositores que, como él, habían venido de Europa: Franz Waxman y Miklos Rozsa. A Waxman ya le había conocido en su época alemana, cuando éste aún se apellidaba Wachsmann, y ambos coincidieron en el exilio parisino. El compositor puso música de *jazz* sincopado a las andanzas de los ladrones de coches de *Curvas peligrosas*. Más tarde, creó la suntuosa y gótica partitura para *El crepúsculo de los dioses* (re-grabación de Joel MacNeely con la Orquesta Sinfónica Nacional de Escocia en CD: Varèse Sarabande VSD-6316), la dramática de *Traidor en el infierno*, y acompañó de manera poderosa la epopeya aérea de *El héroe solitario* (CD: RCA 74321720512).

También fue muy importante su colaboración con el húngaro Miklos Rozsa, que comenzó con la aventura de *Cinco tumbas a El Cairo*. Rozsa compuso la ominosa y fatalista partitura para la obra maestra *Pérdición* (suite re-grabada por James Sedares con la Orquesta Sinfónica de Nueva Zelanda en CD: Koch 3-7375-2-H1), y a continuación para el drama *Días sin huella* (suite en el mismo CD Koch). Esta última tiene una historia que ilustra el papel esencial de la música en el cine: para los preestrenos, el film llevaba una música provisional estilo Gershwin para la escena de apertura (se ve el *skyline* de Nueva York); el público creyó entonces que era una co-



media y el preestreno fue un desastre... Sin embargo, todo cambió cuando Rozsa añadió su sombría partitura, dominada por el alucinatorio sonido del *theremin*... Al final de su carrera, Wilder volvió a recurrir a Rozsa para las músicas de **La vida privada de Sherlock Holmes** (que incorporaba un Concierto para Violín de Rozsa) y **Fedora** (CD: Varèse Sarabande VCL-8903.2).

La tercera gran colaboración musical la mantuvo con Andre Previn (luego Wilder ironizaba sobre cómo Previn se había lavado las manos respecto al hecho de haber trabajado alguna vez en Hollywood: "*Se habría muerto de hambre y, sin embargo, en sus memorias o sus entrevistas dice que Hollywood 'le sedujo'. Es algo del pasado y no está dispuesto a hablar de ello. Le obligaron; estaban dispuestos a romperle los huesos si no hacía la banda sonora de... ¡no sé cuántas películas hizo!*"). Previn compuso las partituras de **Uno, dos, tres** (incorporando la acelerada "*Danza del Sable*" de Khatchaturian), **Irma la Dulce** (incluyendo la música de las omitidas canciones de Marguerite Monnot, CD: Rykodisc RCD-10729), **Bésame, tonto** y **En bandeja de plata** (LP: United Artists UAS-5145).

Otros compositores que trabajaron para Wilder fueron el también alemán Frederick Hollander en **Berlín Occidente** (aparecía como pianista en la escena de "*Black Market*", canción que pueden encontrar en cualquier compilación de Marlene Dietrich) y **Sabrina** (un tema regrabado en una recopilación Bogart CD: RCA Victor 0422-2-RG; en el film también destacaba el uso de las canciones "*Isn't it romantic*" y "*La vie en rose*"), Hugo Friedhofer (**El gran carnaval**), Alfred Newman (**La tentación vive arriba**, un tema en una recopilación Fox CD: Varèse Sarabande VSD-5937), Matty Malneck (**Tes-tigo de cargo**), Adolph Deutsch (**Con faldas y a lo loco**, que también incluía algunas canciones de los años 20, y **El apartamento**), Carlo Rustichelli (adaptación de canciones populares italianas para **Avanti**, Single 45 rpm en Avalanche 36018) y Lalo Schiffrin (**Aquí un amigo**). (RGM)



JACQUES TATI

A lo largo de la breve filmografía de Jacques Tati, integrada solamente por seis largometrajes, cinco fueron los compositores que escribieron sus bandas sonoras. A diferencia de otros cineastas que suelen repetir cuando un colaborador es de su agrado, Tati siempre anduvo a la búsqueda de nuevos estilos y sonidos que aportasen a sus películas la expresividad deseada. Casi ninguno de los músicos que trabajaron para él tenía experiencia en la composición cinematográfica; de hecho, todos ellos provenían del mundo de la *chanson française*, con lo que aportaban la frescura y sencillez que el director necesitaba para retratar a sus personajes. Tati comentó en alguna ocasión, a propósito de la música de cine, que le enfermaban las escenas románticas acompañadas por una orquesta entera de cuerdas (se refería al modelo hollywoodiense), y que en su cine jamás explotaría las emociones sometiendo a una manipulación desde el exterior. La música de sus películas se asemeja, por lo tanto, a una melodía improvisada, silbada alegremente por un individuo que, como si se tratase de *Monsieur Hulot*, disfrutara de los paseos por el campo, de una sencilla charla en un Café, o del ligero bullicio de un día de fiesta en el barrio.

Su primer compositor fue Jean Yatove, cuya filmografía se extiende desde los primeros años 30 hasta mediados de los 70. De todos los profesionales con los que trabajó Tati, éste fue el único al que se podría considerar músico de cine. De hecho, su trabajo en *Soigne ton gauche*, *L'école des facteurs* y *Día de fiesta* fue acordado por la productora Cady Films, para la que el compositor trabajaba asiduamente. La posterior carrera de Yatove se desarrolló entre insignificantes comedias y filmes de intriga, quedando en su currículum el honor de haber ilustrado musicalmente la primera aparición cinematográfica de Brigitte Bardot, en la película *Manina, la fille sans voile* (1952).

La colaboración entre Yatove y el compositor de canciones Alain Romans en el *thriller*

Les amants maudits (1952), facilitó que este último se encargara de poner música a la siguiente película de Tati, **Las vacaciones del Señor Hulot**. El saldo resultó lo suficientemente satisfactorio como para que el director volviese a contar con él, cinco años después, en *Mi tío*, para la que también reclutó a Franck Barcellini. Entre los dos compusieron la banda sonora más popular de toda la obra del director, aunque conviene aclarar que el famosísimo tema con el que empieza la película fue escrito por Barcellini en solitario. Aquí es la primera vez que Tati comienza a utilizar la música con un fin puramente expresivo. Las alegres y tintineantes melodías sólo acompañan a los personajes en el colorista barrio donde vive Hulot, mientras que todas las escenas en la fábrica, o en casa de los Arpel, sustituyen la dulzura de ese sonido por los ruidos mecánicos y surrealistas de la vida moderna.

Francis Lemarque, que empezó componiendo canciones en algunas películas de Marcel Carné, fue el elegido para *Playtime*. Ayudado por los músicos de jazz Dave Stein y James Campbell, consiguió crear una música fría, caótica y deshumanizada para la primera parte del film entre los edificios de hierro y cristal, reservando para el final una alegre música de carrusel. De nuevo el contraste —en este caso entre estilos musicales diferentes— viene a apoyar el eterno discurso de Tati, que concluiría su filmografía con el concurso de Charles Dumont en sus dos últimos largometrajes. La intención en *Tráfico* fue similar a la de *Playtime*, con el añadido de un *leit motiv* que reflejase la personalidad inalterable del protagonista. Dumont aportó una melodía silbada para Hulot, y un susurro femenino, etéreo y seductor, para su *partenaire* Maria. Ante todo sencillez, aunque para *Zafarrancho en el circo* escribió una serie de temas circenses que reflejaron el espíritu ruidoso de diversión y alegría con el que, seguramente, Tati desearía ser recordado. Él mismo lo dijo más de una vez: "*La única profesión que he realizado en mi vida ha sido la de payaso*". (AGR)



EL VIENTO

Página Oficial:

<http://www.elvientolapelicula.com.ar/>

¿POR QUÉ LAS MUJERES SIEMPRE QUEREMOS MÁS?

Página oficial (distribuidora española):

<http://www.golem.es/porquelasmujeres>

TRANSAMERICA

Página oficial:

<http://www.transamerica-movie.com>

LA DIGNIDAD DE LOS NADIES

Página oficial:

http://www.pinosolanas.com/la_dignidad_info.htm

Sitio oficial del director:

<http://www.pinosolanas.com>

UNA HISTORIA DE BROOKLYN

Página oficial:

<http://www.squidandthewhalemovie.com/>

GENTE DE ROMA

Página oficial (distribuidora española):

<http://www.karmafilms.es/gentediroma/html/indexgentediroma.html>

Página oficial (francés):

<http://www.ocean-films.com/gentediroma/>

FELIZ NAVIDAD

Página oficial (versiones en inglés y francés):

<http://www.merrychristmas-themovie.com/>

GRIZZLY MAN

Página oficial:

<http://www.grizzlymanmovie.com>

Sitio oficial de Werner Herzog:

<http://www.wernerherzog.com/>

Otras páginas sobre Werner Herzog:

<http://thewernerhrzogarchive.blogspot.com/>

<http://vassun.vassar.edu/~cecurran/herzog.html>

<http://www.uni-jena.de/~c5stho/film/Herzog/herzog.html>

EL MERCADER DE VENECIA

Página oficial de la distribuidora española:

<http://www.mangafilms.es/elmercaderdevenecia>

Otras páginas oficiales:

<http://www.mgm.com/uk/merchantofvenice/>

<http://www.sonypictures.com/classics/merchantofvenice/flash.html>

Página oficial del director Michael Radford:

<http://www.michaelradford.com/>

(Evidentemente, páginas sobre William Shakespeare hay cientos de miles: tiren de Google, que aquí no hay sitio para eso).

EL CASTILLO AMBULANTE

Página oficial en inglés:

<http://www.howlsmovingcastlemovie.co.uk/>

Página sobre Hayao Miyazaki:

<http://www.nausicaa.net/miyazaki/>

Página oficial de la productora de Miyazaki (Studio Ghibli):

<http://www.ghibli.jp/>

Como siempre, indicamos unas direcciones de la Web relacionadas con las películas de nuestra programación, para quien quiera averiguar más cosas. Dado que ya llevamos unos años con esto de Internet, daremos por sabidos los diversos “buscadores” a los que se puede acudir (**Google**, **Yahoo**, etc.), así como la **Wikipedia**, la **Internet Movie Database** (www.imdb.com) y las páginas generales sobre cine, cuya enumeración ocuparía demasiado espacio.



BUENOS DÍAS, NOCHE

Página sobre la película:
http://www.wellspring.com/movies/movie.html?movie_id=54

MANDERLAY

Página oficial:
<http://www.manderlaythefilm.com/>

DE FOSA EN FOSA

Página oficial (en inglés y esloveno):
<http://www.odgrobadoagroba.com/en/>

PARADISE NOW

Página oficial en español:
<http://www.golem.es/paradisenow>

SOPHIE SCHOLL

Página oficial (inglés):
<http://www.sophieschollmovie.com/>
 Página oficial (alemán):
<http://www.sophiescholl-derfilm.de/>
 Entrevista con el guionista:
<http://www.wsws.org/articles/2006/aug2006/soph-a17.shtml>
 Información sobre "La Rosa Blanca":
<http://www.jlrweb.com/whiterose/>
 Otras páginas sobre "La Rosa Blanca":
<http://www.sporner.com/germany/wrose.html>
<http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/Holocaust/gill-white-rose.html>

LA ISLA DE HIERRO

Página oficial de la distribuidora española:
<http://www.golem.es/laisladehierro>

CAMINO A GUANTANAMO

Página oficial:
<http://www.roadtoguantanamomovie.com/>
 Otra página sobre el film:
<http://www.guantanamobile.org/interviews.php>
 Relato completo de la detención de los *tres de Tipton*:
http://www.ccr-ny.org/v2/legal/september_11th/docs/Guantanamo_composite_statement_FINAL.pdf

ZONA LIBRE

Página oficial (distribuidora española):
<http://www.golem.es/zonalibre>
 Página oficial del director Amos Gitai:
<http://www.amosgitai.com/>

VERANO EN BERLÍN

Página oficial:
<http://www.sommervormbalkon.de/>
 Entrevista con el director:
<http://www.jump-cut.de/interview-andreasdresen.html>

BILLY WILDER

Algunas páginas sobre Billy Wilder:
<http://www.reelclassics.com/Directors/Wilder/wilder.htm>
<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/wilder.html>
<http://www.geocities.com/Hollywood/Cinema/1012/wilder.html>

<http://www.geocities.com/Hollywood/Theater/6980/>

<http://www.allmovie.com/cg/avg.dll?p=avg&sql=B116768>

<http://fan.metal-idol.net/billy>

http://news.bbc.co.uk/hi/english/entertainment/film/newsid_1900000/1900089.stm

<http://www.eskimo.com/~noir/directors/wilder/index.shtml>

<http://www.germanhollywood.com/bwilder.html>

http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/wilder_b.html

<http://wsws.org/articles/2002/apr2002/wild-a03.shtml>

<http://www.classicmovies.org/articles/aa062401a.htm>

<http://cinemor.granadaenlared.com/billywilder.htm>

JACQUES TATI

Colorista página "oficial":
<http://www.tativille.com/>

Otras páginas sobre Jacques Tati:

<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/tati.html>

<http://www.delboy.com/tatti.htm>

<http://www.imagesjournal.com/issue10/reviews/tati/text.htm>

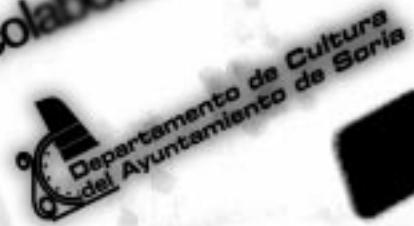
<http://www.frenchculture.org/cinema/festival/tati/>

<http://www.ecrannoir.fr/real/france/tati.htm>

organiza



colabora



Caja Duero