

CINE 15

REVISTA DE CINE 15

REVISTA DE



CINECLUB UNED

2008.2009

Asociación Cultural UNED-SORIA

Presidente:

Alberto Caballero García

Vicepresidente:

Saturio Ugarte Martínez

Secretario:

José Jiménez Sanz

Tesorero:

Cristina Granado Bombín

Vocales:

Emilio Ruiz Ruiz

Carmelo García Sánchez

M^a Desirée Moreno Pérez

Anselmo García Martín

Jesús Labanda Izquierdo

Darío García Palacios

Queridos amigos,

La actividad del Cine-Club de la UNED cumple quince años, hecho que ha motivado que, como Coordinador de esta actividad, me atreva a dirigirme a todos vosotros por primera vez.

Cuando comenzamos en 1994 no nos planteábamos cuánto duraría. El tiempo ha transcurrido y nos sentimos orgullosos de haber compartido tantas y tantas horas de buen cine con vosotros.

Deseo agradecerlos el haber acudido puntualmente a la cita semana tras semana, a pesar de los cambios de día o del clima que muchas veces no nos acompañaba, sin olvidar la incomodidad de los asientos a la que con tanta frecuencia aludíais.

En esta decimoquinta edición el Cine-Club de la UNED renueva su propuesta: nuevo logotipo, nuevo diseño de revista y nuevas actividades cinematográficas que complementarán a las ya existentes.

Quiero dar las gracias a las personas que con su creatividad, ilusión y muchas horas de trabajo lo han hecho posible, especialmente a dos de ellas que desde esa primera edición han venido realizando un magnífico trabajo; Roberto Peña, responsable de la imagen y diseño de la revista y a nuestro "invisible" programador Roberto González que año tras año se dirige a vosotros desde la revista de cine.

Como no, mi agradecimiento a las Instituciones y Empresas que nos han acompañado a lo largo de este tiempo.

Para finalizar, vuestras sugerencias en las encuestas han dado lugar a importantes novedades: las proyecciones en pantalla grande cambian de día y de lugar, serán los jueves en sesión de tarde y de noche en el emblemático CINE REX. El resto de las actividades se realizarán como siempre en el Centro Cultural Gaya Nuño.

Deseo que la magia del cine nos siga reuniendo a todos.

Un abrazo.

Carmelo García Sánchez

15

Curso
2008.2009



CINECLUB UNED

Edita. Asociación Cultural UNED. Soria
D.L. So-159/94

Cineclub uned

c/ teatro, 17. 42002. Soria
t. 975 224 411
f. 975 224 491
info@cineclubuned.es
www.cineclubuned.es

Coordinador

Carmelo García Sánchez

Secciones

Pantalla Grande y Miradas de Cine

Programación y Textos

Roberto González Miguel (RGM)
Ángel García Romero (AGR)

La Factoría

Selección

Julián de la Llana del Río
Álvaro García Huerta
José María Arroyo Oliveros
Javier Martínez Romera

Confidencial

Textos

Roberto González Miguel

Enfoque Abierto

Selección

Rosa Sophia Rodríguez
Carmen María Moreno

Soria de Cine

Textos

Roberto González Miguel

Colaboradores

Producción

Julián de la Llana del Río
Carmen María Moreno (www.eventosyprotocolo.com)

Colaboración especial

Francisco de la Plaza
José Carlos Suárez
Carmen Sáez
Pedro E. Delgado
Miguel Marías

Producción Audiovisual

Victor Cid. Alberto Sevillano (www.visorvideo.tv)

Diseño Gráfico y Web

Roberto Peña

Rotulación

Graffiti Soria

Impresión y Maquetación

Arteprint, S.L.

Otros colaboradores

Raquel Escribano. M^a Fe Martínez. Carmen Carazo

Salas de proyección

Cine Rex
Centro Cultural Gaya Nuño

Cine Club 1.5

Ya vamos a por los quince años, la *niña bonita*... pero no se asusten, que no voy a empezar con una re-tahila nostálgica, porque queremos que éste sea un año de relanzamiento, una nueva etapa, un salto adelante, un Cine Club *retroadaptado* (como dirían en *Blade Runner*), una versión 1.5...

Tenemos muchas novedades. La más aparente es el cambio de sede. No sólo vamos a estar en un cine-cine (¡con butacas cómodas!), sino que se trata de una sala histórica, el Cine Rex. Para todos los que hemos crecido en Soria, y hemos empezado a amar el cine en Soria, las paredes del Cine Rex (esa pared de ladrillo de la derecha, con sus escudos heráldicos) conservan los ecos de tantas y tantas películas que hemos vivido... Ojalá que esos ecos se nos conviertan en un coro de bienvenida. Otra novedad es la doble sesión, que esperamos que nos permita recuperar a mucha gente a quien le resultaba un poquito intempestiva la hora de las diez de la noche. Se trata de dar más opciones y, con ello, multiplicar nuestro público (o al menos sumarlo), no de dividir a las mismas personas en dos pases. Y otra novedad la tienen en sus manos: un nuevo diseño de la revista, más moderno y legible... y con más páginas.

Otras cosas, en cambio, siguen igual. La principal de ellas, nuestra programación, que sigue respondiendo a los principios que hemos mantenido en los catorce años anteriores: escoger *películas buenas, recientes, inéditas en Soria y en versión original* ®. Y de procedencia variada, y de estilos diferentes... Una curiosa coincidencia es que, al menos, siete de las veintidós películas seleccionadas son las primeras obras de sus respectivos directores. El cine se renueva, la pasión por contar historias a través de las imágenes continúa. A la vez, los maestros veteranos (Lumet, Loach) siguen siendo capaces de sorprendernos... como puede volver a entusiasmarlos recuperar en pantalla grande una obra maestra como *Blade Runner*.

Al margen de esta "sección oficial" tendremos, también como es habitual, dos ciclos de videoproyecciones en DVD, uno sobre Roman Polanski y otro sobre la etapa americana de Fritz Lang (Carmelo cometió el error de decirnos que, este año, no había límite de páginas, y ya ven lo que ha pasado). Pero hay nuevas secciones: cortometrajes, Soria en cine... En las siguientes páginas tienen toda la información.

En nombre de todo el equipo del Cine Club, de mi socio de tareas escritoras, Ángel García Romero, y en el mío propio, les deseo que disfruten esta nueva etapa, con el mismo entusiasmo que nosotros hemos puesto en prepararla. Agradecemos su interés y su asistencia, ese apoyo constante sin el cual todo esto carecería de sentido. Y, por mi parte, gracias especiales a Carmen y a Marcos, por el tiempo que les he robado para escribir en esta revista.

Feliz año de cine.

Roberto González Miguel

programación 15

666

pantalla grande / 8

35 mm

Cine Rex

23 / octubre / 2008. **Antes que el diablo**

sepa que has muerto.

30 / octubre / 2008. **Nuevo mundo.**

06 / noviembre / 2008. **El asesinato de Jesse**

James por el cobarde Robert Fort.

13 / noviembre / 2008. **Conversaciones**

con mi jardinero.

20 / noviembre / 2008. **Irina Palm.**

04 / diciembre / 2008. **Barrio Cuba.**

11 / diciembre / 2008. **Persépolis.**

18 / diciembre / 2008. **Blade Runner: Montaje final.**

08 / enero / 2009. **Buda explotó por vergüenza.**

15 / enero / 2009. **Lo mejor de mí.**

22 / enero / 2009. **Redacted.**

29 / enero / 2009. **La banda nos visita.**

05 / febrero / 2009. **Interview.**

12 / febrero / 2009. **Caos calmo.**

19 / febrero / 2009. **En un mundo libre.**

26 / febrero / 2009. **Los cronocrímenes.**

05 / marzo / 2009. **Hacia rutas salvajes.**

12 / marzo / 2009. **Nevando voy.**

19 / marzo / 2009. **Funny games.**

26 / marzo / 2009. **El edificio Yakobian.**

02 / abril / 2009. **Rebobine, por favor.**

16 / abril / 2009. **Mil años de oración.**

miradas de cine / 58

videoproyecciones

Centro Cultural Gaya Nuño

Fritz Lang en américa.

12 / enero / 2009. **Furia.**

19 / enero / 2009. **Sólo se vive una vez.**

26 / enero / 2009. **Los verdugos también mueren.**

02 / febrero / 2009. **El ministerio del miedo.**

09 / febrero / 2009. **La mujer del cuadro.**

16 / febrero / 2009. **Perversidad.**

23 / febrero / 2009. **Encubridora.**

02 / marzo / 2009. **Los sobornados.**

09 / marzo / 2009. **Deseos humanos.**

Roman Polanski.

16 / marzo / 2009. **El cuchillo en el agua.**

23 / marzo / 2009. **Repulsión.**

30 / marzo / 2009. **Callejón sin salida.**

13 / abril / 2009. **El baile de los vampiros.**

20 / abril / 2009. **La semilla del diablo.**

27 / abril / 2009. **Chinatown.**

04 / mayo / 2009. **El quimérico inquilino.**

11 / mayo / 2009. **Tess.**

confidencial / 110

charla–coloquio

Centro Cultural Gaya Nuño

Pendiente determinar fecha.

José Luis Torrijo: Actor.

la factoría / 104

cortometrajes nacionales

Centro Cultural Gaya Nuño

27 / octubre / 2008.

Test.

La discapacidad invisible.

Alubias animadas.

Esencia.

Recursos humanos.

El engaño de los ojos.

28 / octubre / 2008.

Harraga.

Desconocidos.

Del blanco al negro.

Póker de sotas.

Viaje a Bangkok.

El palacio de la luna.

29 / octubre / 2008.

Traumalogía.

Perros.

Cinco segundos.

Porque hay cosas que nunca se olvidan.

Padam...

Río seco.

Catharsis.

enfoque abierto / 114

cortometrajes latinoamericanos

Centro Cultural Gaya Nuño

10 / noviembre / 2008.

Angelita.

Conversations.

E-mail a mamá.

El beso.

La primera vez.

NN.

Maravillosamente distintos.

Interior bajo izquierda.

11 / noviembre / 2008.

La paciente.

Mare album.

Recuerdo prestado.

Temporal.

República banana.

12 / noviembre / 2008.

Un ramo.

Un charco en tu recuerdo.

Pariopata, la tierra de la papa.

TBC-TVC.

Todos y nadie.

Un riff para Lázaro.

Érase un achís.

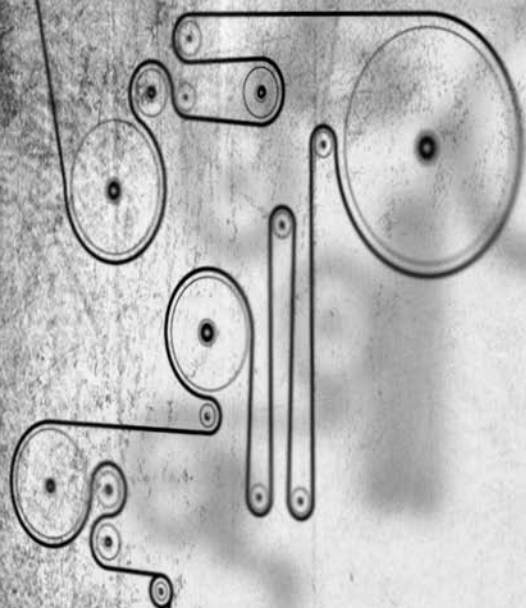
soria de cine / 122

videoproyección

Centro Cultural Gaya Nuño

Pendiente determinar fecha.

"Total": Director José Luis Cuerda.



PANTALLA
GRANDE

LOS CRONOCRÍMENES.

HACIA RUTAS SALVAJES.

NEVANDO VOY.

FUNNY GAMES.

EL EDIFICIO YAKOBIAN.

REBOBINE, POR FAVOR.

MIL AÑOS DE ORACIÓN.

ANTES QUE EL DIABLO SEPA QUE HAS MUERTO.

NUEVO MUNDO.

EL ASESINATO DE JESSE JAMES POR EL COBARDE ROBERT FORD.

CONVERSACIONES CON MI JARDINERO.

IRINA PALM.

BARRIO CUBA.

PERSEPOLIS.

BLADE RUNNER: MONTAJE FINAL.

BUDA EXPLOTÓ POR VERGÜENZA.

LO MEJOR DE MÍ.

REDACTED.

LA BANDA NOS VISITA.

INTERVIEW.

CAOS CALMO.

EN UN MUNDO LIBRE.

LOS CRONOCRÍMENES.

HACIA RUTAS SALVAJES.

NEVANDO VOY.

FUNNY GAMES.

EL EDIFICIO YAKOBIAN.

REBOBINE, POR FAVOR.

MIL AÑOS DE ORACIÓN.

ANTES QUE EL DIABLO SEPA QUE HAS MUERTO.

NUEVO MUNDO.

EL ASESINATO DE JESSE JAMES POR EL COBARDE ROBERT FORD.



Antes que el diablo sepa que has muerto

Before the devil knows you're dead

Estados Unidos / Reino Unido, 2007

Linsefilm / Michael Cerenzie Productions / Unity Productions

Dirección: SIDNEY LUMET

Guión: KELLY MASTERSON

Fotografía: RON FORTUNATO

Música: CARTER BURWELL

Montaje: TOM SWARTWOUT

Diseño de Producción: CHRISTOPHER NOWAK

Vestuario: TINA NIGRO

Productores: MICHAEL CERENZIE, WILLIAM S. GILMORE, BRIAN LINSE y PAUL PARMAR

Intérpretes: PHILIP SEYMOUR HOFFMAN, ETHAN HAWKE, ALBERT FINNEY, MARISA TOMEI, ALEKSA PALLADINO, MICHAEL SHANNON, AMY RYAN, SARAH LIVINGSTON, BRIAN F. O'BYRNE, ROSEMARY HARRIS, BLAINE HORTON, ARIJA BAREIKIS, LEONARDO CIMINO

Duración: 117 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

proyección

23 / octubre / 2008

Secretos de familia

Hay un dicho irlandés que reza: "Ojalá tengas ropa y comida, y una almohada blanda bajo la cabeza; ojalá pases cuarenta años en el cielo, antes que el diablo sepa que has muerto". Con no poca ironía, Kelly Masterson, el guionista de *Antes que el diablo sepa que has muerto*, extrajo de este refrán de buen augurio el sugestivo título de su libreto. Una oportuna ocurrencia para un film que denuncia, en clave de tragedia griega, la maldad congénita que se esconde en todo ser humano. Tal y como lo vería un católico practicante, se trata de una visión pesimista y demoledora de las consecuencias del pecado original; nadie está lo suficientemente limpio como para que Lucifer no pose sus ojos en nuestra espalda. Pero estas disgresiones, que a más de uno le pueden parecer gratuitas, no son fruto de un afán por buscarle tres pies al gato. Basta con saber que el autor del guión fue Hermano Franciscano antes de colgar los hábitos y dedicarse a la escritura de obras teatrales. De hecho, *Antes que el diablo...* es, hasta la fecha, su primer guión cinematográfico, escrito en 1999, pero no llevado a la pantalla hasta ocho años después.

Entra en escena Sidney Lumet. Uno de los más veteranos cineastas americanos en activo, Lumet pertenece a la llamada "generación de la televisión", integrada por realizadores que, como John Frankenheimer, Franklin J. Schaffner, Martin Ritt o el frecuentemente excluido Sam Peckinpah, se iniciaron en el campo de los espacios dramáticos de TV a finales de los 40 y primeros 50, dando el salto a la pantalla grande entre las décadas de los 50 y 60. La adaptación de los modos narrativos televisivos al lenguaje cinematográfico, y su posterior evolución, supusieron un cambio importantísimo en la industria y el arte del cine, aportando también un notable enriquecimiento en cuanto a los temas tratados y sus nada disimuladas implicaciones sociopolíticas. En palabras de Tomás Fernández Valentí: "*Lumet es apreciado por razones en ocasiones más ideológicas que cinematográficas: por su condición de liberal de izquierdas, por el contenido crítico de los males de la sociedad que adereza el grueso de su filmografía, del conjunto de la cual surge un tema que siempre subyace: la hipocresía, en todas sus formas de expresión, bien sea la de la administración de justicia, las fuerzas del orden,*

los servicios de espionaje, la política, el ejército o la propia televisión, como la que surge, en un ámbito personal más cotidiano pero no por ello menos intenso, de las relaciones entre los seres humanos fundamentadas en el amor, el matrimonio, la familia, la amistad, el sexo, la convivencia, la comodidad. Sidney Lumet es el cineasta de la hipocresía". A diferencia de otros compañeros suyos de generación, este director nacido en Filadelfia en 1924, no utilizó los géneros cinematográficos para elaborar dis-



cursos, en clave de parábola, sobre el descontento social. El western, el cine de aventuras, la ciencia ficción o el cine bélico –por poner sólo unos ejemplos de lo que era más socorrido en aquella época– se encuentran prácticamente ausentes en la filmografía de Lumet, que siempre ha contado sus historias a través del thriller policíaco (y judicial) y el drama contemporáneo, fundiéndose frecuentemente en un mismo contexto. Nos vamos dando cuenta entonces de que la elección de Sidney Lumet para trasladar a la pantalla el guión de Masterson deviene incuestionable acierto, por más que el cineasta contara con 83 años de edad cuando emprendió el rodaje y llegara de un período artístico no precisamente afortunado –desde 1990, con la magnífica *Distrito 34: Corrupción total* (y en menor medida con *La noche cae sobre Manhattan* en 1996), el di-

rector no había contado con el favor de la crítica, sumido en una especie de olvido que casi le apartó del cine con la llegada del nuevo siglo—.

El argumento, del que será mejor no desvelar ninguno de sus inesperados giros, narra la peripecia de dos hermanos, Andy (Philip Seymour Hoffman) y Hank (Ethan Hawke), cuyas personalidades contrapuestas —sereno y resolutivo el primero, inquieto e indeciso el segundo— no les impiden compartir una existencia angustiosa. Se trata de dos típicos perdedores acuciados por las deudas y las nefastas consecuencias de un tren de vida por encima de sus posibilidades. Andy trata de satisfacer a su caprichosa mujer (Marisa Tomei) en todos sus deseos materiales, y Hank se encuentra atrapado en un incómodo divorcio que le deja sin blanca cada primero de mes. Para salir del atolladero, Andy persuade a Hank de atracar una pequeña joyería en la que el primero trabajó durante algún tiempo. Un plan perfecto que solucionará la vida de los dos hermanos, evitando que sus felices y acomodados padres (Albert Finney y Rosemary Harris) descubran los desagradables apuros de sus retoños. Sin embargo, una sombra oscura y retorcida, enquistada en lo más profundo de las almas de los protagonistas, hará que este plan sencillo se transforme en un infierno de mentiras, celos, traiciones, odio y, en última instancia, asesinato.

Aunque el estilo visual y narrativo de Lumet suela expresarse con un aplomo disfrazado de clasicismo muy de agradecer entre tanto audiovisual contemporáneo efectista y mareante, no hay que olvidar que, de vez en cuando, al director también le ha interesado echar mano de ejercicios formalistas de cierta audacia. **Antes que el diablo...** está cimentada sobre la fragmentación espacio-temporal. Con un estilo que a más de uno le hará pensar en los puzzles postmodernos de Tarantino, los hechos son presentados aquí de forma cronológicamente desordenada, agrupados en torno a cada uno de los protagonistas principales de la tragedia. El efecto conseguido, lejos de ser un simple truco de brillantez estructural, dosifica la información acentuando la intensidad dramática del relato, y ofrece un film moderno y clásico a la vez, emocionalmente desgarrador en su discurso, y ejemplarmente dinámico en sus formas tensas y pausadas. (AGR)

PALMARÉS

3 PREMIOS a la interpretación conjunta de todo el reparto: Boston Society of Film Critics Awards (USA), Gotham Awards (USA), Satellite Awards (USA)



FILMOGRAFÍA

SYDNEY LUMET

Director

Doce hombres sin piedad (12 angry men, 1957)
Stage struck (1958)
Esa clase de mujer (That kind of woman, 1959)
Piel de serpiente (The fugitive kind, 1959)
Panorama desde el puente (Vu du pont, 1962)
Larga jornada hacia la noche (Long day's journey into night, 1962)
El prestamista (The pawnbroker, 1964)
Punto límite (Fail-Safe, 1964)
The hill (1965)
El grupo (The group, 1966)
Llamada para el muerto (The deadly affair, 1966) También productor
Bye bye Breverman (1968) También productor
The sea gull (1968) También productor
Una cita (The appointment, 1969)
Last of the mobile hot shots (1970) También productor
King: A filmed record... Montgomery to Memphis (1970) Documental
Supergolpe en Manhattan (The Anderson tapes, 1971)
La ofensa (The offence, 1972)
Child's play (1972)
Sérpico (Serpico, 1973)
Lovin' Molly (1974)
Asesinato en el Orient Express (Murder on the Orient Express, 1974)
Tarde de perros (Dog day afternoon, 1975)
Network, un mundo implacable (Network, 1976)
Equus (Equus, 1977)
El mago (The wiz, 1978)
Dime lo que quieres (Just tell me what you want, 1980) También productor
El príncipe de la ciudad (Prince of the city, 1981) También guión (con Jay Presson Allen)
La trampa de la muerte (Deathtrap, 1982)
Veredicto final (The verdict, 1982)
Daniel (Daniel, 1983)
Buscando a Greta (Garbo talks, 1984)
Power (Power, 1986)
A la mañana siguiente (The morning after, 1986)
Un lugar en ninguna parte (Running on empty, 1988)
Negocios de familia (Family business, 1989)
Distrito 34: Corrupción total (Q&A, 1990) También guión
Una extraña entre nosotros (A stranger among us, 1992)
El abogado del diablo (Guilty as sin, 1993)
La noche cae sobre Manhattan (Night falls on Manhattan, 1996) También guión
En estado crítico (Critical care, 1997) También productor
Gloria (Gloria, 1999)
Rachel, quand du seigneur (2004) Cortometraje
Declaradme culpable (Find me guilty, 2006) También guión (con T.J. Mancini & Robert J. McCrea)
Antes que el diablo sepa que has muerto (Before the devil knows you're dead, 2007)
Getting out (2009) También guión (en preproducción)

(Nota: Por motivos de espacio no se han incluido los numerosos trabajos realizados por Sidney Lumet para televisión.)



Nuevo mundo

Golden door (Nuovomondo)

Italia-Francia, 2006

Memento Films/ Titti Films/ Respiro/ Arte France Cinéma/
RAI Cinema/ Wild Bunch

Guión y Dirección: EMMANUELE CRIALESE

Fotografía: AGNES GODARD

Música: ANTONIO CASTRIGNANO

Montaje: MARYLINE MONTHIEUX

Diseño de Producción: CARLOS CONTI

Productores: ALEXANDRE MALLET-GUY, FABRIZIO MOSCA
y EMMANUELE CRIALESE

Intérpretes: CHARLOTTE GAINSBURG, VINCENZO
AMATO, AURORA QUATTROCCHI, FRANCESCO CASISA, FI-
LIPPO PUCILLO, VINCENT SCHIAVELLI, FEDERICA DE
COLA, ISABELLA RAGONESE, MASSIMO LAGUARDIA, FI-
LIPPO LUNA, ANDREA PRODAN, ERNESTO MAHIEUX

Duración: 118 minutos

Idiomas: Italiano e Inglés (VOSE)

Banda Sonora (CD): RCA 88697069292

Internet: www.golem.es/nuevomundo

El "Sueño Americano" es un río de leche

Aún es posible encontrar una *forma* cinematográfica nueva para contar una historia que hemos visto docenas de veces (el viaje y la llegada de los emigrantes a América) y, al contarla de una forma nueva, la propia historia se convierte en nueva y se aparece como inédita a nuestros ojos...

La acción comienza en Sicilia, a principios del siglo XX. Las primeras escenas las hubiera firmado gustosamente Werner Herzog: en un paisaje telúrico, pedregoso, cubierto de niebla, Salvatore (Vincenzo Amato) y su hijo Angelo (Francesco Casisa), ascienden a una montaña, descalzos y llevando sendas piedras en la boca ensangrentada. Llegan hasta una cruz clavada en lo alto de la montaña y depositan las piedras. Se trata de algún tipo de ofrenda: preguntan qué deben hacer, quedarse o marcharse, piden una *señal*... Y la señal llega en forma de imágenes de América, fotos de broma que se toman en serio: hortalizas gigantes, árboles que dan dinero... Salvatore y su familia deciden irse al Nuevo Mundo: él, su madre Fortunata (Aurora Quattrocchi), que en la aldea ejerce de *médica* y exorcista (la vemos extraer una serpiente del cuerpo de una mujer), sus hijos, Angelo y el *sordomudo* Pietro (Filippo Pucillo), y dos chicas que se acogen a la protección del grupo, Rita (Federica de Cola) y Rosa (Isabella Ragonese).

Asistimos a los preparativos del viaje. La venta de los animales. La adquisición de ropas *nuevas* que en realidad son ropas *de domingo* que pertenecieron a vecinos muertos ("*así nuestros difuntos viajarán con vosotros*")... Antes de partir, tienen que pasar por una extraña burocracia (la emigración fue bendecida por el gobierno y la iglesia), hacerse retratos... El director Emanuele Crialese consigue una memorable plasmación visual de la salida del barco hacia América, el mejor momento de la película y su imagen más duradera: vemos una muchedumbre de cabezas en plano picado. De pronto, se va abriendo una separación en diagonal, en medio aparece el agua del puerto y el abismo se ensancha entre los que se van y los que se quedan, ni siquiera hace falta ver el barco (Crialese: "*Los planos del barco de los que todos me hablan ahora me vinieron a la cabeza enseguida para describir el desgarrar de un pueblo, de una tierra*"). Luego, cuando ya están en

alta mar ("*no hay nada a nuestro alrededor*", dicen asombrados), los emigrantes descubren su propia identidad, comprenden que son *italianos* en el momento en que abandonan su país. Se preguntan mutuamente de dónde son (citan diversas regiones italianas) y Salvatore dice "*¿Quién iba a decirnos que dormiríamos con extranjeros?*" Qué *extranjeros*, responde otro, "*todos somos italianos*".

Ya antes de salir, y luego en el barco, aparece una mujer, Lucy Reed (Charlotte Gainsbourg), a la que Salvatore llama "*Luca*" (*luz*), una mujer misteriosa que habla inglés y dice ser inglesa, también una superviviente que sabe *pegarse* a Salvatore y su familia, porque necesita a un hombre para poder entrar en América... Para Crialese, Lucy representa a la mujer del Nuevo Mundo, la esperanza, la luz, por eso tenía que ser distante, enigmática como una criatura de Giacometti, pelirroja: "*Quería una mujer casi alienígena, pero guapa... Cuando se la ve al lado de los otros personajes de andares pesados, vestidos con ropas oscuras, parece una sonámbula, etérea*".

El viaje no es ningún crucero de placer para los emigrantes, hacinados en la zona de tercera clase. Se evitan las escenas tópicas y falsas repetidas en otras películas, como la *alegría* y *hermandad* de los emigrantes: cuando dos de ellos se ponen a cantar y tocar percusiones, al final se quedan callados, serios... Cuando Fortunata canta, mientras las mujeres se arreglan el pelo mutuamente, su voz es un lamento profundo. La llegada a América tampoco es como la hemos visto otras veces: no hay ninguna visión de la Estatua de la Libertad, todo está cubierto por la niebla ("*¿dónde está América?*"). Aún en la Isla de Ellis, el centro de *recepción* de inmigrantes, rodeados ya de gentes venidas de todas partes del mundo, sólo es posible ver algo de América trepando para asomarse a unas ventanas elevadas: una súbita imagen de torres de cien pisos (que el espectador no puede ver). Todos se preguntan cómo se puede subir ahí (¡en una caja!)... y cómo subirán los animales (!!). Pero Salvatore dice que a él sí le gustaría vivir en una torre entre las nubes (ya ha empezado su transformación en hombre del Nuevo Mundo).

Investigando, Crialese descubrió que la Isla de Ellis (Nueva York) no era sólo un lugar de cuarentena, también era un *laboratorio* en el que la gente del Nuevo Mundo seleccionaba a

proyección

30 /octubre /2008

los que podían entrar en él. De acuerdo con las teorías psicológicas en boga en la época, no sólo se hacían pruebas médicas o revisiones de los dientes y el pelo, sino también tests psicotécnicos y pruebas de inteligencia para determinar quiénes valían para el Nuevo Mundo (el médico que dirige las pruebas dice: “*se ha demostrado que la falta de inteligencia es hereditaria y, en cierto sentido, contagiosa; los de bajo nivel no deben mezclarse con nuestros ciudadanos*”). Fortunata, la madre de Salvatore, les acusa de creerse que son Dios... Al final, en uno de los momentos más hermosos del film, se produce una súbita conexión entre la abuela Fortunata y el sordomudo Pietro, los rechazados... Otra secuencia asombrosa, y también inédita, tiene que ver con los matrimonios concertados, manejados por el *casamentero* Don Luigi (el malogrado Vincent Schiavelli, que falleció poco después de terminar el rodaje). *Novio y novia* deben reclamarse mutuamente (las mujeres no pueden entrar si no las reclama alguien). En unos casos, la novia joven se espanta al ver al novio prometido, que no es joven ni apuesto. En otros, el novio no aparece (o disimula) cuando la novia no es lo que esperaba...

El guionista y director Emmanuele Crialese (1965) nació en Roma, de ascendencia siciliana, estudió cine en Nueva York, dirigió varios cortos y ha realizado tres largometrajes, *Once we were strangers* (1997), *Respiro* (2002) y el que nos ocupa. Para él, *Nuevo mundo* es la historia de la metamorfosis del hombre antiguo, agrícola, pegado a la tierra, en el hombre moderno. Le impulsó su propia experiencia como emigrante a Estados Unidos (“*Debí reinventarme, cambiar algo de forma radical en mi vida, marcharme hacia un sueño, una esperanza. Decidí contar esta esperanza, este sueño*”). Al director le interesa lo colectivo (“*Me gusta rodar a la gente junta, para mí representa el concepto del ser humano de antes, del que me siento cerca, cuando no se podía sobrevivir sin la ayuda de los demás. Las personas estaban más cerca las unas de las otras entonces. Hoy en día, el ser humano está cada vez más aislado; cree poder hacerlo todo solo y se siente mal*”). Crialese dejó de lado los libros de historia, para concentrarse en las “*parole di carta*”, las cartas dictadas por millones de italianos a otros que sabían escribir: “*Decidí reconstruir una memoria que, además de contener experiencias de primera mano, sería se-*

lectiva y estaría llena de elementos hasta ahora suprimidos más o menos conscientemente”.

Nuevo mundo es hermosísima y de una seriedad casi iraní. Rodada en Buenos Aires (los extras eran descendientes de inmigrantes italianos), la película consigue, a través de la puesta en escena, la fotografía, el trabajo de cámara, crear imágenes únicas y presentar escenas inéditas. No me acuerdo ahora de todas las películas sobre emigrantes, pero no creo que nadie se haya atrevido a plasmar el *sueño americano* como un río de leche (la insólita escena final). (RGM)



PALMARÉS

Festival de VENECIA: León de Plata



Si no me fallan los datos, ésta es la primera banda sonora compuesta por Antonio Castrignano, un músico del que no he podido encontrar muchos antecedentes... Por ejemplo, Sebastián Schachtel, de la banda argentina La Portuaria (recuerden que *Nuevo Mundo* se rodó en Buenos Aires), ha contado que, en la grabación de su disco “*Río*” participó “*una extravagancia llamada Antonio Castrignano*”, del que explica lo siguiente: “*Es un italiano que canta unas canzonetas muy antiguas y toca una pandereta y gira por el mundo con una banda de percusión en la que toca el baterista de The Police, Stewart Copeland*” (¿?).

Bueno, su partitura original para *Nuevo Mundo* no puede considerarse *extravagante*, pero tampoco es convencional. La música toma elementos del folclore siciliano para desarrollar temas líricos y románticos, pero siempre con un poso dramático. Hay momentos de gran belleza, pero también de desolación. Como ocurre en la película, la partitura hunde sus raíces en la tierra para narrar el desgarrar de los que se van... Hay dos canciones sicilianas, de sonido antiguo y telúrico (el disco no indica si son originales o tradicionales), que suenan en la película, una en voz de la madre Fortunata y la otra en la de un hombre acompañado de percusiones primitivas...

Desde ese poso de la tierra antigua, haciendo el mismo viaje que los emigrantes, se llega al jazz y el blues de América: el álbum se cierra con dos canciones de Nina Simone que se escuchan en la película: una (“*Feeling good*”) en las escenas de la Isla de Ellis, y otra (“*Sinnerman*”) en la escena última del *río de leche* y en los títulos de crédito finales. (RGM)



El asesinato de Jesse James por el Cobarde Robert Ford

The assassination of Jesse James by the coward Robert Ford

Estados Unidos, 2007

Warner Bros. Pictures / Jesse Films Inc. / Scott Free Productions / Virtual Studios

Dirección: ANDREW DOMINIK

Guión: A. DOMINIK (basado en la novela de R. HANSEN)

Fotografía: ROGER DEAKINS

Música: NICK CAVE y WARREN ELLIS

Montaje: CURTISS CLAYTON y DYLAN TICHENOR

Diseño de Producción: RICHARD HOOVER y P. NORRIS

Vestuario: PATRICIA NORRIS

Productores: JULES DALY, DEDE GARDNER, BRAD PITT, RIDLEY SCOTT y DAVID VALDES

Productores Ejecutivos: LISA ELLZEY, BRAD GREY, RON

HANSEN, TONY SCOTT y BENJAMIN WAISBREN

Intérpretes: BRAD PITT, CASEY AFFLECK, S. ROCKWELL, MARY-LOUISE PARKER, P. SCHNEIDER, J. RENNER, G. DILLAHUNT, S. SHEPARD, A. ELLIOTT, Z. DESCHANEL, K. SEE, T. ALDREDGE, T. LEVINE, M. PARKS, J. CARVILLE, H. ROSS

Duración: 160 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Mute Records, CDSTUMM294

proyección

o6 / noviembre /2008

La canción del verdugo

Desde que se estrenaran en 1921 *Jesse James under the black flag* y su secuela, *Jesse James as the outlaw*, dirigidas ambas por Franklin B. Coates, otros filmes han narrado la vida y muerte del legendario forajido de Misuri. Entre los títulos más célebres, partidarios de engrandecer la figura heroica y valerosa del pistolero desde un prisma romántico y auto-complaciente, cabría destacar *Tierra de audaces* (1939/ Henry King), *La verdadera historia de Jesse James* (1957/ Nicholas Ray) y *Forajidos de leyenda* (1980/ Walter Hill), mientras que sólo unos pocos títulos han osado detallar con cierta humanidad el retrato de su ejecutor, Bob Ford: un despiadado asesino (John Carradine) en *La venganza de Frank James* (1940/ Fritz Lang) –continuación oficial de la película firmada por King–, un amigo arrepentido por su acto de traición (John Ireland) en *Balas vengadoras* (Sam Fuller/ 1949), y, por último, el más trágico de todos ellos, un auténtico fan fatal (Casey Affleck), literalmente enamorado del mítico atracador, pero dispuesto a destruir lo que más ama con tal de dar sentido a su mediocre existencia en *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford*.

La génesis de esta película a contrarreiente –un western contemplativo e introspectivo que huye de toda comercialidad, excepción hecha de la presencia de Brad Pitt en el reparto, a la postre impulsor del proyecto– data del año 2004, cuando Pitt se hizo con los derechos de la novela escrita por Ron Hansen y publicada en 1983. Con ayuda de los hermanos Tony y Ridley Scott consiguió convencer a los ejecutivos de Warner Bros. para iniciar el rodaje en 2005, contando con el neocelandés Andrew Dominik en labores de guionista y director. Con sus más de cuatro horas de metraje, el resultado final aterrizó por su ritmo pausado y osadía conceptual a los responsables de la inversión, quienes, temerosos de estrenar un fiasco de dimensiones colosales, retrasaron la salida comercial del film, mientras el propio Brad Pitt, los hermanos Scott y el genio del montaje Michael Kahn –habitual colaborador de Steven Spielberg– intentaban mermar su duración sin reducir el impacto artístico de la película. Conviene reseñar en este punto que Dominik fue ayudante de Terrence Malick en *El nuevo mundo*

(2005), un hermoso poema filmado que guarda más de un punto de conexión con este carismático anti-western (Dominik: “*Lo importante de los personajes es la relación que establecen consigo mismos; no los unos con los otros, porque cuando te limitas a lo interpersonal te quedas en la superficie*”). El estreno previsto se retrasó prácticamente un año, pero mientras tanto el director pudo presentar la versión completa de su película en la Mostra de Venecia, encandilando a los allí presentes y facilitando que Brad Pitt se alzase con la Copa Volpi al mejor actor. A pesar del éxito crítico cosechado en la ciudad de los canales, la película se estrenó finalmente en todo el mundo con su metraje reducido en 80 minutos, lo que curiosamente minimizó el protagonismo de la estrella aumentando el peso interpretativo de su rival, un magistral Casey Affleck a quien, como todo el mundo sabe, Javier Bardem arrebató el Oscar por su interpretación en *No es país para viejos* (2007).

Exceptuando el retrato paranoico y psicótico que elabora Pitt del bandolero, el argumento –fiel a la biografía conocida de Jesse James– no añade novedades importantes, y ya el larguísimo título anticipa cuál será el fatal desenlace. En esta ocasión se narran los últimos meses en la vida del forajido –muerto a los 34 años de edad–, cuya banda, tras el retiro voluntario de su hermano Frank (Sam Shepard), se vio obligada a espaciar sus atracos y abastecerse de garrulos aspirantes a pistoleros –algunos de ellos parientes lejanos de los James, y otros, como los hermanos Charley (Sam Rockwell) y Bob Ford (Affleck), reclutados de rebote por amistad con los primeros–. La ya mencionada longitud del título no es en absoluto una muestra de torpeza por parte del distribuidor, sino que obedece a las originales intenciones del guionista para revestir su película con los ropajes de una crónica de la época. La desapasionada voz en *off* de su anónimo narrador (Hugh Ross) va pautando la historia con una serie de comentarios a pie de página, situados entre la objetividad periodística y el cantar de gesta, lo que refuerza de continuo la idea presente en cada fotograma: capturar el espíritu de una época olvidada –tanto desde un punto de vista histórico, como en cuanto a género cinematográfico fenecido–, apoyándose para tal fin en una conjunción perfecta de imágenes y sonidos de carácter

impresionista. La prodigiosa fotografía de Roger Deakins –habitual operador de los Coen– ofrece sus gamas cromáticas de tonos desvaídos en hirientes claroscuros, difuminando en ocasiones determinadas partes del encuadre para potenciar aún más la textura irreal, incluso onírica, que redundando en la idealización del mito. Este llamativo esteticismo, que afecta tanto a la forma como al contenido del film, contrasta en ocasiones con la seca y sucia fisicidad con que se muestran los actos de violencia, perfectamente integrados en el día a día de los protagonistas.

El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford es una película de exquisita factura y arrebatador lirismo, donde el tempo, marcado por el montaje, la música, los diálogos e incluso los ademanes de sus intérpretes, configura la cadencia de una bella y trágica balada del Oeste, dedicada, por primera vez, a la dolorosa figura de Robert Ford, el hombre que mató por la espalda a una leyenda. (AGR)



PALMARÉS

Festival de VENECIA: Copa Volpi al Mejor Actor (Brad Pitt)

2 nominaciones al OSCAR: Actor Secundario (Casey Affleck) y Fotografía

4 PREMIOS (Actor Secundario, Casey Affleck): National Board of Review (USA), National Society of Film Critics Awards (USA), San Francisco Film Critics Circle (USA), Satellite Awards (USA)

3 PREMIOS (Fotografía): Chicago Film Critics Association Awards (USA), Dallas-Fort Worth Film Critics Association Awards (USA), Florida Film Critics Circle Awards (USA)

FILMOGRAFÍA

ANDREW DOMINIK

Director y guionista

Chopper (Chopper, 2000)

El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford (*The assassination of Jesse James by the coward Robert Ford*, 2007)

EL ASESINATO DE JESSE JAMES POR EL COBARDE ROBERT FORD
(*The assassination of Jesse James by the coward Robert Ford*)

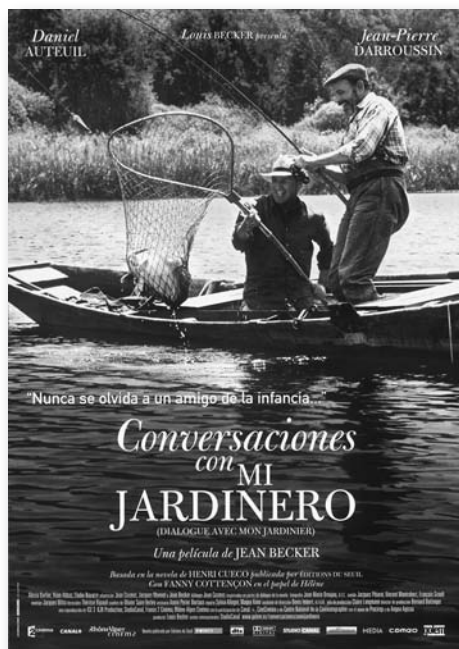
Música Compuesta por NICK CAVE y WARREN ELLIS
Orquestada y Dirigida por MATT DUNKLEY
CD: Mute Records Limited, CDSTUMM294

43:38 min.

Un *western* tan atípico como éste no podía tener una banda sonora al uso. El tradicional sonido de la *Americana* –género que ensalza la grandeza del paisaje estadounidense a través del *folk*, abarcando desde el *rock* y el *country* hasta la música sinfónica– no es, por lo tanto, la elección hecha por los compositores australianos Nick Cave (1957) y Warren Ellis (1965). Conocidos sobre todo por sus aportaciones al mundo del “*rock* siniestro” –a medio camino entre el *punk* y el gótico–, ambos músicos han compartido éxito y prestigio en bandas como *Nick Cave and the Bad Seeds*, *The Dirty Three* y *Grinderman*. Sin embargo, el carácter multiinstrumentista de Cave y Ellis les llevó a introducir en sus composiciones timbres acústicos de procedencia folklórica alejados del *rock* duro, donde el violín rústico, el acordeón, la armónica, el xilófono y otros instrumentos populares, otorgaban a sus creaciones un sabor atemporal que pronto atrajo la atención de algún que otro cineasta. Concretamente fue Wim Wenders quien utilizó las canciones de Nick Cave, primero en *El cielo sobre Berlín* (1987), y después en *Hasta el fin del mundo* (1991) y *¡Tan lejos, tan cerca!* (1993).

Durante los años 90 Cave participó en algunas partituras para documentales y cortometrajes en su país natal, generalmente en colaboración con Mick Harvey (1958) –guitarrista en las agrupaciones de Cave y oca-

sional autor de bandas sonoras, como por ejemplo *Chopper* (2001), primer film dirigido por Andrew Dominik–. Cave y Ellis firmaron en 2005 la que sería su primera colaboración importante en el mundo del cine, la música para *The proposition*, curiosamente un *western* desarrollado en las antípodas y dirigido por un compatriota australiano: John Hillcoat. Quienes habían seguido la trayectoria de estos dos músicos en los escenarios, descubrieron en este film una faceta del dúo hasta entonces desconocida. Los sonidos más cristalinos de una agrupación de cámara ilustraron *The proposition* con una sensibilidad cercana al minimalismo, transformando el áspero drama narrado por Hillcoat en una auténtica fantasmagoría poética y sugerente. Con *El asesinato de Jesse James...* sucede exactamente lo mismo, y las bellísimas imágenes del film adquieren por momentos la evocadora tonalidad de lo irreal, gracias, entre otras cosas, a las sutiles atmósferas creadas por los compositores. Piano, celesta, triángulo, guitarras, bajo eléctrico y una moderada sección de cuerda, van desgranando los diversos temas de la película con su característico ritmo pausado y reflexivo. Una hermosa balada sin letra que describe, con la tristeza propia de un réquiem, el alma contradictoria de Robert Ford, predestinado a interpretar el papel de Judas en esta particular *Pasión* de Jesse James. (AGR)



Conversaciones con mi jardinero

Dialogue avec mon jardinier

Francia, 2006

ICE 3 KJB Production/ StudioCanal/ France 2 Cinéma/ Rhône-Alpes Cinéma

Director: JEAN BECKER

Guión: JEAN COSMOS, JACQUES MONNET y JEAN BECKER

Sobre la Novela de HENRI CUECO

Fotografía: JEAN-MARIE DREUJOU

Montaje: JACQUES WITTA

Decorados: THÉRÈSE RIPAUD

Productor: LOUIS BECKER

Director de Producción: BERNARD BOLZINGER

Intérpretes: DANIEL AUTEUIL, JEAN-PIERRE DARROUSSIN, FANNY COTTENÇON, ALEXIA BARLIER, HIAM ABBAS, ELODIE NAVARRE

Duración: 109 minutos

Idioma: Francés (VOSE)

Internet: www.golem.es/conversacionesconmijardinero

El pincel del hortelano (o viceversa)

Un pintor (Daniel Auteuil), que lleva años viviendo y trabajando en París, regresa a su pueblo natal, para instalarse en la casa donde pasó su infancia. La casa tiene mucho terreno alrededor, y se le ocurre poner un pequeño huerto, como tenía su madre (algunas verduras, algunas frutas). Pone un anuncio para buscar un jardinero, y la persona que responde resulta ser un antiguo compañero de colegio (Jean-Pierre Darroussin). Los dos hombres, ya en la cincuentena, no se han visto desde que cometieron una memorable gamberrada (poner un petardo en la tarta de cumpleaños del director de la escuela) y fueron expulsados del colegio... Desde ese momento, los dos han seguido trayectorias muy diferentes. El pintor terminó el Bachillerato y estudió arte. No quiso seguir con el negocio familiar (una farmacia). Ha vivido en París, se ha movido en ambientes intelectuales. Está casado, pero su mujer Hélène (Fanny Cottençon) quiere el divorcio por las desatenciones e infidelidades de él, bastante propenso a liarse con modelos, o con chicas más jóvenes como Magda (Alexia Barlier). Tiene una hija, Carole (Élodie Navarre), con la que no se entiende (cuando va a visitarlo para presentarle a su novio –un poco mayor, es cierto–, en vez de escucharla la hace enfadar). Por otra parte, aunque se gana bien la vida como pintor, ha perdido la pasión por pintar, pinta sin entusiasmo, de manera mecánica.

El jardinero, por el contrario, dejó los estudios (los hijos de los obreros sólo iban a la escuela hasta que tenían edad de trabajar). Nunca se ha ido del pueblo, ha vivido siempre allí. Ha trabajado en el ferrocarril, hasta una jubilación anticipada. Lleva 23 años casado con su esposa, a la que llama *la mujer* (Hiam Abbas). Todos los veranos, él y *la mujer* van quince días de vacaciones a Niza y cada día hacen lo mismo (playa por la mañana, paseo por la tarde). Es un hombre sencillo, tranquilo, feliz. Por eso mismo, sus opiniones y puntos de vista son siempre inesperados. Por ejemplo, no es tan fácil como parece comprar una guadaña, ni decidir qué hortalizas plantar en el jardín... Entre los dos hombres, en apariencia tan diferentes, se establece una inesperada amistad, que tiene algo de compañerismo infantil. Se llaman, respectivamente, Hortelano y Pincel.

El milagro de esta película minimalista, que trata esencialmente de dos personajes y sus conversaciones, es que consigue trascender un planteamiento clásico, por no decir esquemático (la contraposición entre campo y ciudad, entre espontaneidad y sofisticación), gracias al guión, la puesta en escena y el trabajo de dos actores formidables. El jardinero ilumina la vida del pintor, le hace ver lo que es importante de verdad (“¿para ti qué es más importante, tu hija, o parecer un idiota?”), desmontando sus comeduras de tarro, sus incongruencias, sus tonterías, con un insólito sentido común (pero también, afortunadamente, se elude la temible fórmula del *personaje-que-imparte-lecciones-de-la-vida*). El “¡ziiiii!” de la guadaña resulta ser una especie de versión campestre de la navaja de Ockham para eliminar lo superfluo, lo innecesario. De paso, no falta una sátira (un tanto gruesa) sobre el esnobismo que rodea el mundo del arte, y algunas ironías (más sutiles) sobre el valor de ese arte: al jardinero sólo le gustan los cuadros del pintor porque ha visto el trabajo que supone pintarlos, pero no quiere que le regale ninguno porque la mujer, que no ha visto ese esfuerzo, no los apreciaría... Al final, la amistad con el jardinero inspira al pintor para poner orden en su propia vida, e incluso para recuperar la pasión por su arte.

Al director Jean Becker le atrajo la novela de Henri Cueco por la forma de hablar del jardinero, sus particulares expresiones: “*Tiene una visión de la vida totalmente espontánea e ingenua, pero acertada y profunda. No es un hombre corriente. Sus palabras, transcritas por Henri Cueco, son extrañas y llenas de sentido común a la vez*”. Lo más difícil de la adaptación de la novela fue que casi hubo que inventar el personaje del pintor, que en la novela sólo es el contrapunto del jardinero. Becker pidió ayuda a Jean Cosmos, con quien había trabajado anteriormente (*Los jardines de la memoria*): “*Era necesario encontrar el equilibrio justo entre los dos sin debilitar al jardinero y dando la vida y la consistencia necesarias al pintor*”. El actor inicialmente previsto para el papel de jardinero fue Jacques Villeret (*La cena de los idiotas*); tras el prematuro fallecimiento del actor, Becker pensó en Jean-Pierre Darroussin (a quien conocimos en las películas de Robert Guédiguian) porque le gustó su manera de mirar, llena de bondad. Por su parte, Daniel Auteuil

proyección

13 / noviembre /2008

PALMARÉS

Premios CÉSAR (Academia Francesa): Nominación a Mejor Actor (Darrousin)



17
17
17

aceptó el papel porque le conmovió el personaje del jardinero (*"de hecho, decidí aceptar el papel porque tenía ganas de ser amigo del jardinero"*). Los dos actores, que (según dicen ambos) son muy parecidos en la vida real (tranquilos y reservados), consiguieron una complicidad que les permitió equilibrar sus interpretaciones para que todo encajase de forma natural.

Jean Becker eligió una puesta en escena simple, rodando con dos cámaras a la vez, en distintos planos (*"Creo que en una película como esta, la puesta en escena no debe hacerse notar. El espectador debe fijarse en los personajes, estar con ellos, a su lado"*). El rodaje con dos cámaras refuerza la concentración de los actores y también los lazos entre los dos (Auteuil: *"Somos como dos trapezistas que dependen el uno del otro"*). Así se han construido esas escenas memorables, como cuando el pintor fuma un porro y el jardinero le observa, la visita al Louvre, el jardinero comiendo un arenque a media mañana y, sobre todo, la maravillosa escena de la pesca (se rodó a lo largo de todo un día; según Auteuil, no bajaron de la barca *"ni para mear"*).

A Daniel Auteuil le gusta la idea de que su personaje descubra los secretos de sus padres, al volver a la casa donde fue niño: *"que*

aprenda que su padre también tenía talento como pintor, pero que no realizó su deseo para seguir con la farmacia de sus padres. Nos conmueven los sueños sacrificados de nuestros padres". A Jean-Pierre Darrousin le despertaron un eco interior *"las expresiones populares un poco anticuadas y llenas de imágenes, el idioma típico de las personas que siguen atadas a la tierra"*. Este actor considera que Jean Becker (hijo de Jacques Becker, el director de *París bajos fondos* y *Los amantes de Montparnasse*) es muy nostálgico, está impregnado del cine que hizo su padre, e intenta comprender lo que había en aquella sociedad que no se basaba en el consumo, por qué la gente creía más en el trabajo que en el dinero, por qué estaban más dispuestos a servir a su vida en vez de esperar que su vida les sirviera... Sobre su personaje, Darrousin señala: *"Es un personaje que no hace trampas, está en contacto directo con la realidad, ha encontrado un sentido a su vida, es lo que busca el personaje del pintor, que se encuentra en un desierto afectivo. El jardinero sabe que ha trazado un surco recto. Puede mirarse en el espejo. Siempre ha sido honrado, leal. No ha hecho daño a nadie. Es un ser profundamente moral. Ha hecho su vida y, a partir de ese momento, su vida ha servido de algo"*. (RGM)

FILMOGRAFÍA

JEAN BECKER

Director y guionista

Un tal La Rocca (*Un nommé La Rocca*, 1961)

A escape libre (*Échappement libre*, 1964)

Les saintes chéries (1964) TV (episodio *Ève et les scènes de ménage*)

Pas de caviar pour tante Olga (1965)

Dulce gamberro (*Tendre voyou*, 1967)

Verano asesino (*L'été meurtrier*, 1983)

Contre l'oubli (1991) segmento Joaquim Elema Boringue, Guinée équatoriale

Elisa (1995)

La fortuna de vivir (*Les enfants du Marais*, 1999)

Un crimen en el paraíso (*Un crime au paradis*, 2001)

Effroyables jardins (2003)

Conversaciones con mi jardinero (*Dialogue avec mon jardinier*, 2006)

Dejad de quererme (*Deux jours à tuer*, 2008)



Irina Palm

Irina Palm

Bélgica-Reino Unido-Alemania-Luxemburgo-Francia, 2006
Entre Chien et Loup/ Pallas Film/ Samsa Film/ Ipso Facto Film/ Ateliers de Baere/ RTBF Television/ Future Films Limited

Director: SAM GARBARSKI

Guión: MARTIN HERRON y PHILIPPE BLASBAND

Argumento Original: PHILIPPE BLASBAND

Fotografía: CHRISTOPHE BEAUCARNE

Música: GUINZU

Montaje: LUDO TROCH

Diseño de Producción: VÉRONIQUE SACREZ

Productores: SÉBASTIEN DELLOYE, DIANA ELBAUM, THANNASSIS KARATHANOS, KARL BAUMGARTNER, CHRISTINE ALDERSON

Intérpretes: MARIANNE FAITHFULL, MIKI MANOJLOVIC, KEVIN BISHOP, SIOBHAN HEWLETT, DORKA GRYLLUS, JENNY AGUTTER, COREY BURKE, MEG WYNN-OWEN, SUSAN HITCH, FLIP WEBSTER

Duración: 103 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Internet: www.golem.es/irinapalm

Tragicomedia de amor con luces rojas

Maggie (Marianne Faithfull) es una viuda madura que vive en un pueblo de las afueras de Londres y lleva una vida respetable y discreta. Su única actividad social son las aburridas reuniones con unas *amigas* más ricas, como Jane (Jenny Agutter), que más bien parece que la toman por tonta y la tratan con una amable condescendencia. Pero hay un doloroso drama en su familia: su nieto Olly (Corey Burke), que es el hijo de su hijo Tom (Kevin Bishop) y su nuera Sarah (Siobhan Hewlett), padece una grave enfermedad. Su única esperanza es un tratamiento de vanguardia que sólo le pueden administrar en Australia. La Seguridad Social cubre el tratamiento, pero no el viaje ni el alojamiento, por lo que la desesperada familia necesita reunir unos cuantos miles de libras, lo que parece un empeño imposible...

Agotados sus escasos ahorros, Maggie intenta buscar trabajo, pero no tiene un *perfil* muy demandado en el mercado actual... Un día, ve un cartel de "*se busca azafata*" y entra a preguntar, ingenuamente. Resulta ser un club erótico, "Sexy World", cuyo alucinado propietario, Miki (Miki Manojlovic) le explica lo que significa "*azafata*" en ese contexto... Sin embargo, Miki se conmueve por la determinación de Maggie, y observa que tiene unas manos extraordinariamente suaves y acogedoras... Le ofrece un trabajo: hacer *pajas* a los clientes. Ella duda, claro, pero finalmente acepta, porque es la única manera de ganar bastante dinero en poco tiempo. Miki la toma a prueba, y la pone con Luisa (Dorka Gryllus), quien le enseña el *modus operandi* y los trucos del oficio (¡no sigan leyendo si son menores de 18 años!): la mujer espera en una habitación, donde hay un agujero en la pared, justo del tamaño apropiado; el cliente introduce el pene por el agujero, ella le hace la paja, controlando velocidad y ritmo, el cliente se corre, se limpia con un papel, se lavan las manos, se desinfecta y a por el siguiente... Pues bien, resulta que la tímida y convencional Maggie resulta tener un don innato para esta tarea. Pronto se corre la voz (con perdón) y la famosa "Irina Palm", nombre artístico de Maggie, se encuentra con grandes colas (perdón) de clientes...

El gran éxito de *Full Monty* (1997) demostró que era posible unir el realismo social, la tragicomedia... y el cuento de hadas. *Irina Palm*



recoge algo de ese espíritu, aunque en este caso es más difícil que salgan imitadores... El director Sam Garbarski explica que su amigo, el guionista Philippe Blasband, le propuso hacer "*una tragicomedia romántica que no fuera políticamente correcta*". Una vez escrito el sorprendente guión, resultó muy difícil encontrar financiación ("*Todo el mundo busca algo original, pero cuando se les presenta algo original, se asustan*"). Al final, surgió la oportunidad de hacerla en inglés. Colaboraron con el guionista británico Martin Herron ("*la transformación se realizó de forma natural y nos dio la oportunidad de añadir nuevas ideas al guión. Herron supo adaptarlo y sacar lo que queríamos*").

¿Cómo hacer *creíble* (al menos, en términos cinematográficos) una historia tan inusual? El corazón del film es el personaje de Maggie. Ella es sufrida, simple, buena y generosa. No ha estudiado ni viajado. Maggie enfoca su *trabajo* de un modo ingenuo. No es más que una forma de conseguir el dinero que el niño necesita, no ve que eso tenga nada de malo... El director quería mostrar el lado tragicómico de la vida diaria, no hacer un reportaje sobre el negocio del sexo ("*Dado que el personaje de Maggie es realmente puro y honrado, decidí ro-*



proyección

20 / noviembre /2008



darla en el trabajo con mucho pudor. Me pareció demasiado fácil incluir tomas de penes. Me incliné por contarle todo a través de la expresión facial y corporal de Maggie”). La contradicción entre la actitud de Maggie y la naturaleza de su trabajo es una fuente de comicidad constante: decora su cabina con sus objetos personales, como si fuera una oficina cualquiera.

Y el personaje de Maggie existe gracias al maravilloso trabajo de su intérprete, Marianne Faithfull. Esta gran figura, *rockera* mítica que empezó su carrera musical en los años 60, musa del *pop*, superviviente de tiempos legendarios, cantante que ha transitado por el *rock*, el *blues*, el *jazz* y la ópera, actriz de teatro, televisión y cine (sus últimos papeles los hemos visto en *Paris je t'aime* y *María Antonieta*), se transforma en esta abuela de clase media. La actriz señala que Maggie recorre mucho camino en *Irina Palm*, empieza siendo una persona inacabada e insatisfecha y termina como una mujer mucho más segura de sí misma y sabiendo lo que es importante en la vida: “Cuando vemos a Maggie por primera vez, es una mujer con muy poco mundo que se casó muy joven y que ha llevado una vida muy gris. Debido a la enfermedad de su nieto, sacrifica

todo lo que tiene, incluso su hogar. Considera que encontrar el dinero para costear el tratamiento del niño es su responsabilidad. La pobre ha aguantado mucho y no sabe por qué. Pero el día que por casualidad entra en el “Sexy World”, su vida empieza a cambiar”. Su fuerza motriz es el amor que siente por su nieto; al principio, le importa lo que pueda pensar la gente, pero al final aprende que lo importante es lo que piense ella misma.

Éste es el segundo largometraje del director Sam Garbarski (1948), de origen polaco, crecido en Alemania y afincado en Bruselas (actualmente tiene nacionalidad belga), con una amplia experiencia previa en el mundo de la publicidad. Además de Faithfull, contó con el actor serbio Miki Manojlovic, para un personaje sorprendente porque rompe todos los tópicos (por no decir que es directamente de cuento de hadas: no he conocido a muchos dueños de clubs nocturnos, pero apuesto a que la mayoría no son así). El director rodó la película cámara al hombro, “con mucha delicadeza para compartir los latidos del corazón de Maggie”. La fotografía fue ligeramente subexpuesta para obtener una imagen algo descontrastada, con suaves contrastes y negros potentes, para dar una sensación dura y poética a la vez. La película ha sido resultado de una coproducción entre cinco países, y se rodó en el Reino Unido (los exteriores), y en Alemania y Luxemburgo (los interiores), con un equipo internacional... (RGM)



PALMARÉS

Premios DAVID DE DONATELLO: Mejor Película Europea

Premios del Cine Europeo: Nominada para Mejor Actor y Mejor Actriz

FILMOGRAFÍA

SAM GARBARSKI

Director

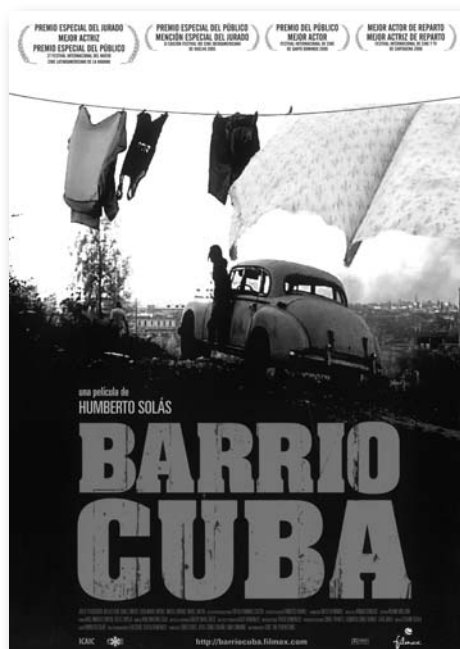
La dinde (1999) cortometraje

La vie, la mort & le foot (2000) cortometraje

Joyeux Noël, Rachid (2000) cortometraje

Le tango des Rashevski (2003)

Irina Palm (Irina Palm, 2006)



Barrio Cuba

Barrio Cuba

Cuba-España, 2005

ICAIC / Fine Productions

Director: HUMBERTO SOLÁS

Guión: HUMBERTO SOLÁS, ELIA SOLÁS y SERGIO BENVENUTO

Fotografía: CARLOS RAFAEL SOLÍS

Música: ESTEBAN PUEBLA

Montaje: NINO MARTÍNEZ SOSA

Productores: CAMILO VIVES, JORGE GÓMEZ, SANTI CAMUÑAS

Director de Producción: ALDO BENVENUTO

Intérpretes: LUISA MARÍA JIMÉNEZ, JORGE PERUGORRÍA, ISABEL SANTOS, MARIO LIMONTA, ADELA LEGRÁ, RAFAEL LAHERA, ANA DOMÍNGUEZ, YEANDRO TAMAYO, ÁNGEL TORAÑO, ENRIQUE MOLINA, MANUEL PORTO, CORALIA VELOZ, RUBÉN ARAUJO

Duración: 106 minutos

Idioma: Español

Internet: www.cubacine.cu/barriocuba/espanol.htm

Gente de la Habana

Éste es un relato coral sobre gentes de La Habana de hoy, que se construye en torno a tres historias centrales, que se van alternando aunque no se entrelazan. Una es de amor no correspondido: el del viejo Ignacio (Mario Limonta), violentamente enamorado de una mujer más joven, Magaly (Luisa María Jiménez), a la que ve pasar en bicicleta frente a su taller de carpintería. Un accidente con la sierra (se distrae al mirarla) le permite hablar con ella (pues resulta ser la enfermera que le atiende). Una noche que ella está *"en baja"*, la labia de Ignacio y su guitarra consiguen llegar a su corazón, pero luego ella le dice que esa noche no podrá repetirse, arrojando al hombre al alcohol y la desesperación... Por su parte, Magaly tiene sus propias penas de amor: reaparece un ex, con el que vuelve a intentar vivir, pero pronto descubre su naturaleza traicionera. Y su padre (Enrique Molina) reacciona violentamente al enterarse de la homosexualidad de su hermano Willy (Yeandro Tamayo), al que echa de casa...

Otra historia es la de una joven pareja que está esperando un hijo. Construyen su piso con ayuda de amigos y vecinos, elevando las paredes sobre el techo de la casa de la madre. Pero la mujer muere en el parto, y Santo (Rafael Lahera), desesperado y destruido por el dolor, escapa, abandonando a su hijo en manos de la abuela. Según pasan los años, la abuela va contando bonitas mentiras al niño, construyendo un mito sobre el padre ausente

y llegando incluso a falsificar sus supuestas cartas. Mientras, Santo vagabundea, se va hundiendo, entabla relaciones con delincuentes y participa en robos... Y la tercera historia gira en torno al matrimonio de Chino (Jorge Perugorría) y Vivian (Isabel Santos), más acomodados que los otros (él es ingeniero forestal y ella farmacéutica), cuya relación se tensa porque no pueden tener hijos. Además, la familia se desgaja cuando el hermano de él y su familia (esposa e hijos) deciden abandonar Cuba, para disgusto del padre...

El veterano director cubano Humberto Solás, nacido en 1941 y tristemente fallecido en septiembre de 2008, pretendió dar *"una visión muy honesta y sincera sobre los cubanos de hoy día"*. La Habana era su lugar de nacimiento y origen, y el director pasó un año recorriendo sus barrios para encontrar las localizaciones del film. Quería combatir, conscientemente, una visión estereotipada de La Habana derivada de la iconografía impuesta por *Buena Vista Social Club* (1999) de Wim Wenders, devolver a la ciudad su verdadera imagen, sin mostrar el malecón ni las mulatas moviéndose al ritmo de la música: *"Desde Europa se manejan supuestos arquetipos y evidentes estereotipos sobre Cuba en el ámbito audiovisual. Yo he querido escapar de una imagen reduccionista y neofolklorica. Mi filme ocurre en los barrios de la periferia, allí donde rara vez aparece un turista europeo"*.

Solás fue director e inspirador del Festival Internacional del Cine Pobre, que se celebra (valga la palabra) en Gibara, en la provincia de



proyección

04 / diciembre /2008

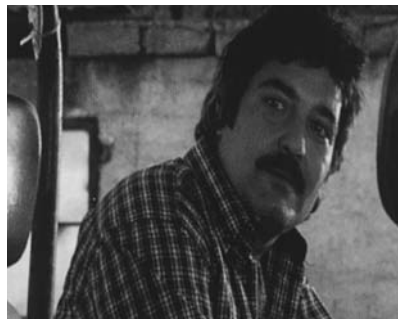


Oriente de Cuba. Y se puede decir que aplicó a su película los postulados de este movimiento, más ético que estético, que propone un cine en libertad (Solás: “*He descubierto a lo largo del camino de cineasta que la reducción de costos se paraleliza a la reducción de compromisos inicuos*”). Reunió un magnífico reparto de actores generosos (muchos de ellos, amigos y colaboradores en anteriores filmes), que aceptaron trabajar en régimen de cooperativa, sin cobrar un sueldo. Rodó en vídeo digital de alta definición (DVC Pro 50 PAL), pasado posteriormente a 35 mm., una tecnología que le permitió “*realizar un filme prístinamente cubano, escapando así a muchas concesiones*”. Precisamente la extraordinaria fotografía, firmada por Carlos Rafael Solís, es uno de los aspectos sobresalientes del film (en cambio, la música de Esteban Puebla resulta a veces demasiado enfática). La producción cuenta con participación española, pero se trata de una coproducción *sui generis*, dado que tuvo lugar en la fase final, con el producto ya acabado, sin suponer por tanto la imposición de compromisos en cuanto al contenido del film.

Humberto Solás proclamó la necesidad del *drama social* para levantar testimonio de estos años difíciles en Cuba, y legar para el futuro las imágenes de la contemporaneidad. **Barrio Cuba** se reclama deudora del Neorrealismo italiano y pretende ser un homenaje a la unidad y capacidad de resistencia del pueblo cubano, también un canto a su facultad de soñar y de no claudicar, a pesar de los obstáculos. En la película predomina el drama sobre la come-

dia, con momentos tan emotivos como el del padre que ha expulsado a su hijo (“*¡para mí estás muerto!*”) y un día descubre una vieja zapatilla suya debajo de una cama, el encuentro de Santo con una vieja amiga, ahora hundida en el arroyo, o la separación entre los que se van y los que se quedan. “*Quizás se aprenda más en el sufrimiento que en el regocijo*”, dice el director... Pero, al final, hay un espacio para la esperanza: Ignacio reparando su guitarra, Santo abrazando a su hijo...

El 19 de septiembre de 2008, los periódicos nos trajeron la terrible noticia de la prematura e inesperada muerte de Humberto Solás, víctima de un cáncer... Que esta hermosa película sirva también como homenaje al director de **Lucía**, uno de los grandes cineastas de Cuba, de América, del mundo. (RGM)



PALMARÉS

Festival de Cine Iberoamericano de HUELVA: Colón de Plata del Público

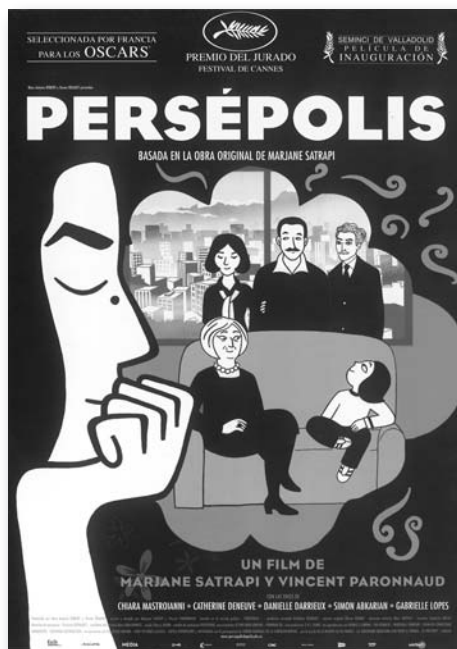
Festival de Cine Latinoamericano de LA HABANA: Premio Especial del Jurado

FILMOGRAFÍA

HUMBERTO SOLÁS (1941-2008)

Director

La huida (1959) cortometraje
 Casablanca (1961) cortometraje (co-dir. Octavio Cortázar)
 Vacaciones (1962) cortometraje (co-dir. Héctor Veitia)
 Minerva traduce el mar (1963) cortometraje (co-dir. Óscar C. Valdés)
 El retrato (1963) cortometraje (co-dir. Óscar C. Valdés)
 El acoso (1965) cortometraje
 Pequeña crónica (1966) cortometraje
 Manuela (1966) medietraje
 Lucía (1968)
 Crear dos, tres... (1970) cortometraje
 Un día de noviembre (1972)
 Simparelé (1974) cortometraje
 Cantata de Chile (1975)
 Nacer en Leningrado (1977) cortometraje
 Wilfredo Lam (1979) cortometraje
 Cecilia (1982)
 Amada (1983)
 Un hombre de éxito (1986)
 Obataleo (1988) cortometraje
 El siglo de las luces (1991) TV
 Retrato de La Habana (1998) corto documental
 Miel para Oshún (2001)
 Barrio Cuba (2005)



Persépolis

Persepolis

Francia, 2007

2.4.7 Films / France 3 Cinema / Kennedy-Marshall Company / French Connection

Título Original: PERSÉPOLIS

Guión y Dirección: MARJANE SATRAPI y VINCENT PARONNAUD

Sobre la Novela Gráfica de MARJANE SATRAPI

Música: OLIVIER BERNET

Montaje: STEPHANE ROCHE

Dirección Artística: MARC JOUSSET

Director de Animación: CHRISTIAN DESMARES

Estudios de Animación: PERSEPROD, JE SUIS BIEN CONTENT, PUMPKIN 3D

Productores: MARC-ANTOINE ROBERT y XAVIER RIGAUULT

Productora Asociada: KATHLEEN KENNEDY

Voces (VO): CHIARA MASTROIANNI, CATHERINE DENEUVE, DANIELLE DARRIEUX, SIMON ABKARIAN, GABRIELLE LOPES, FRANÇOIS JEROME

Animación

Duración: 95 minutos

Idioma: Francés (VOSE)

Banda Sonora (CD): EMI 0999-5143672-8

Internet: www.persopolislapelicula.es

Antes (y después) de la revolución (islámica)

"Empecé a hacer dibujos para explicar de dónde vengo, cómo es mi país y mi familia. En Viena me di cuenta de que a los demás jóvenes, cuando les preguntaban de dónde venían, les bastaba con decir el nombre de una ciudad o un país. En cambio, cuando decías que eras de Teherán, era el comienzo de un interrogatorio de horas..." Marjane Satrapi nació en 1969 en Rasht (Irán), en una familia rica (su bisabuelo fue un príncipe de la dinastía Qadjar, depuesta por Reza Pahlavi) y de ideología progresista, opuesta al régimen del Shah. Estudió en un colegio francés. En 1983, tras la revolución "islámica" de 1979 y el comienzo de la guerra con Irak, fue enviada por sus padres a estudiar a Viena. Luego regresó a Irán, donde estudió Bellas Artes y se casó. Tras divorciarse, en 1994 se trasladó definitivamente a Francia. A partir de 1997, trabajó como ilustradora de cuentos para niños. Contactó con el colectivo L'Association, uno de cuyos miembros, David B., le sugirió crear un cómic basado en sus recuerdos. De ahí surgió *Persépolis*, una novela gráfica publicada en cuatro tomos, entre 2000 y 2003 (en español, obra completa, Norma Editorial, 2007), que ha cosechado importantes premios y ha vendido un número considerable de ejemplares. Posteriormente, ha publicado con éxito otros libros como *Bordados* (2003) y *Pollo con ciruelas* (2004).

Tras la publicación de las novelas gráficas de *Persépolis*, Marjane Satrapi recibió diversas ofertas para su adaptación al cine, incluyendo propuestas norteamericanas que la autora consideró disparatadas. Sin embargo, cuando ya habían pasado cuatro años desde la publicación de los libros, Satrapi decidió hacer la película, y desde el principio tuvo claro que tenía que ser una película de dibujos animados (*"creo que de no ser así habríamos perdido el encanto original de la historia... las novelas han sido un éxito en todo el mundo porque los dibujos son abstractos, en blanco y negro"*). Con el apoyo del productor Marc-Antoine Robert, reclutó como codirector a Vincent Paronnaud, con quien compartía estudio de diseño. Paronnaud (La Rochelle, Francia, 1970), alias Winshluss, es un autor de cómics que ha destacado por su humor macabro y ha codirigido el cortometraje *Raging Blues* (2004).

Persépolis (la película) se abre con un prólogo en color, situado en el aeropuerto parisino de Orly. El film es un *flashback* en blanco y negro que narra Marjane desde y hasta ese punto... En 1978, en Teherán, Marji tiene nueve años, adora a Bruce Lee y las Adidas, y quiere ser profeta (mantiene conversaciones con Dios). En el Irán de Shah coexiste la aparente modernidad occidentalizada con una brutal dictadura y miles de presos políticos. La acomodada familia de Marji se opone al régimen. Se producen manifestaciones contra el Shah, y su padre explica a Marji que no ha sido "elegido por Dios", como le han contado en la escuela, sino que su padre fue elevado al poder como una marioneta de los británicos. En 1979, se produce la revolución que derroca al Shah y que en origen no fue "islámica" sino democrática. Los presos políticos, incluyendo al tío Anouche, son liberados y hay una breve explosión de euforia y libertad... que dura poco. El 99,99 % (!) vota por la república islámica. Algunos opositores se empiezan a ir, pero el comunista Anouche mantiene el optimismo, cree que es una fase transitoria. Llegan los barbudos Guardianes de la Revolución, y Anouche es detenido...

En 1980, Irak ataca a Irán y comienza una guerra absurda que va a durar ocho años y producir un millón de muertos... El régimen iraní aprovecha la guerra para acabar con el enemigo interior (que, precisamente, eran los antiguos opositores al Shah). En 1982, el país ha cambiado por completo: el velo, el desabastecimiento, la opresión de los *barbudos*, los *mártires*, los bombardeos. Sin embargo, algunos iraníes siguen haciendo fiestas clandestinas, como último (y peligroso) resquicio de libertad, y Marji adquiere casetes de música de rock de contrabando. Su abuela le da un consejo: *"sé siempre digna e íntegra contigo misma"*. Ante la situación de opresión y guerra, sus padres envían a Marjane a estudiar a Viena. Allí se siente extraña, libre y sola. Es un bicho raro incluso para sus amigos (unos *frikis* de cuidado, por otra parte), traiciona los consejos de su abuela al negar su origen y decir que es francesa, se siente culpable por llevar una vida frívola mientras su familia sufre el infierno de la guerra, fracasa en sus experiencias amorosas, y termina viviendo en la calle... Rescatada por sus padres, vuelve a Teherán. En el Irán de principios de los 90, la época de los ideales se

proyección

11 / diciembre /2008

ha terminado (“buscando la felicidad, olvidamos que no éramos libres”), pero sigue habiendo una vida subterránea de fiestas, música y alcohol. Marjane estudia Arte y, buscando una vía de escape, se casa con un joven, Reza, con el que enseguida descubre que no se entiende... El epílogo, también en color, enlaza con el comienzo.

Marjane Satrapi señala que, en contra de lo que suele creerse, un cómic no es como el storyboard de una película: “Con las novelas gráficas, la relación entre el escritor y el lector es participativa. En el cine, el público es pasivo. Incluye movimiento, sonido, música, así que el diseño narrativo y el contenido son muy diferentes”. El cómic tiene en total más de 350 páginas, pero la tarea de adaptación no consistía sólo en reducirlo, o en seleccionar unos capítulos, sino que era necesario “empezar de cero, crear algo diferente pero con el mismo material”. De esta manera, no sólo se han eliminado o condensado secuencias del libro, sino que muchas partes están contadas de otra manera, incluso con un diseño gráfico diferente (ejemplo, el relato sobre el ascenso al poder del padre del Shah, convertido en un teatro de marionetas).

En el aspecto visual, Satrapi y Paronnaud han trasladado a la pantalla la estética del cómic, respetando el dibujo, el blanco y negro, el diseño de los personajes y el carácter abs-

tracto de los fondos. La autora lo define como “realismo estilizado”, y reconoce la influencia del expresionismo alemán y del neorrealismo italiano (además del ritmo rápido de *Uno de los nuestros*, de Scorsese). Señala que ambos fueron movimientos de posguerra; en un caso (expresionismo), la devastación llevó a rodar en estudio utilizando luces y sombras, ángulos y formas geométricas; en el otro (neorrealismo), llevó a rodar en la calle con actores desconocidos. Satrapi también se considera una persona de posguerra: “La película es una combinación de las dos escuelas. Presenta escenas muy reales, y un enfoque muy orientado al diseño, con imágenes que bordean lo abstracto”. La creación de los personajes se completa con las voces de Chiara Mastroianni (Marjane adolescente y adulta), Catherine Deneuve (madre de Marjane, y madre de Chiara Mastroianni en la vida real), Danielle Darrieux (abuela), Simon Abkarian (padre), François Jerome (Anouche) y Gabrielle Lopes (Marji niña).

Marjane Satrapi ha señalado que su motivación no era escribir sobre su vida, sino sobre la historia de su país. Pretende desmontar la visión unilateral y maniquea que tenemos los occidentales sobre Irán, y reparte estopa para todos: critica tanto la opresión islamista como la intervención occidental, todo ello mediante una plasmación visual llena de imaginación, encanto y fuerza. (RGM)



PALMARÉS

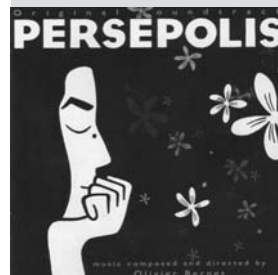
Festival de CANNES: Premio del Jurado

Nominada al OSCAR: Mejor Película de Animación

Premios CÉSAR (Academia Francesa): Mejor

Guión Adaptado, Mejor Primera Película

BSO



PERSEPOLIS
Música Compuesta y Dirigi-
da por OLIVIER BERNET.

CD: EMI 0999-5143672-8

El compositor Olivier Bernet y el codirector de *Persépolis*, Vincent Paronnaud coincidieron inicialmente en el grupo de rock francés Shunatao, un grupo de *geometría variable* nacido a mediados de los años 90, que combinaba el rock de vanguardia, el blues, el jazz, la electrónica, la voz de crooner y la música étnica. Sus álbumes incluyen *Highway to hell* (1997), *Calme blanc* (1998), *Slow Rock Mountains* (1999), *I am Spartacus* (2002), *Tribute to Shunatao* (2004) y *Amour* (2006). Bernet compuso la música para los cortometrajes de Paronnaud, como *Raging Blues* (2004), y de su primer largometraje, *Persépolis* (2007). Después, ha compuesto la banda sonora del documental televisivo *Himalaya, la terre des femmes* (2008) de Marianne Chaud.

La música de *Persépolis* es muy expresiva y evocadora, con un tema principal lírico, con ocasionales elementos orientales y étnicos, y algunas referencias a la época (los 80 y 90). Junto a instrumentos clásicos (violines, violas, violonchelo, bajo, guitarra clásica, piano, flautas, trompeta, arpa, órgano, etcétera), la orquestación de Olivier Bernet incorpora sintetizadores, instrumentos étnicos (santour, zarb, daf), una amplia variedad de percusiones (címbalos, triángulo, gong, pandereta, castañuelas, bongos, maracas) y algún instrumento poco clásico (ukelele)... Hay temas intimistas, dedicados a la descripción de los estados de ánimo de Marjane, a su familia o a los consejos de su abuela, y otros más épicos para los movimientos históricos. Bernet también tiene ocasión de hacer alguna broma, como un tema disco setentero (“Teheran disco”), o pastiches heavy (“Master of the monsters”) y dance (“Musique de merde”). Hay arreglos de Johan Strauss (“Marcha persa” y “Rosas del sur”) y, sobre todo, una preciosa versión de “Eye of the Tiger” (sí, la canción que cantaban Survivor en *Rocky III*) en voz de Chiara Mastroianni (la versión del disco, más lírica, es diferente de la que suena en la película). (RGM)



Blade Runner: el montaje final

Blade Runner: the final cut

USA, 1982

Ladd Company/ Warner Bros.

Director: RIDLEY SCOTT

Guión: H. FANCHER y D. PEOPLES. Sobre la Novela de PHILIP K. DICK "¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?"

Fotografía: JORDAN CRONENWETH

Música: VANGELIS

Montaje: TERRY RAWLINGS

Efectos Visuales: DOUGLAS TRUMBULL

Diseño de Producción: L. G. PAULL y PETER J. HAMPTON

Dirección Artística: DAVID L. SNYDER

Futurista Visual: SYD MEAD

Productor: MICHAEL DEELEY

Productores Asociados: I. POWELL y SIR RUN-RUN SHAW

Productores Ejecutivos: B. KELLY, H. FANCHER, J. PERENCHIO

y B. YORKIN Productor "Montaje Final": C. DE LAUZIRIKA

Intérpretes: HARRISON FORD, RUTGER HAUSER, SEAN YOUNG, E. JAMES OLMOS, D. HANNAH, B. JAMES, J. CASSIDY, M. EMMET WALSH, M. PAULL, J. TURKEL, W. SANDERSON, J.S HONG, HY PYKE

Duración: 118 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Universal Music 0600753051474

Internet: <http://bladerunnerthemovie.com>

proyección

18 / diciembre /2008

“¿Quién vive?”

Lo dijimos cuando proyectamos el *montaje del director* de *Alien*: ya no hay manera de volver a ver en el cine los clásicos de los años 70 y 80 (salvo, quizás, en la Filmoteca), si no es con motivo del lanzamiento de una versión restaurada, ampliada, o *del director* (como si la original la hubiera hecho *el del butano*). Esta temporada, coincidiendo con el 25º aniversario del film, nos ha llegado el llamado *Montaje Definitivo de Blade Runner* (1982), la obra maestra de Ridley Scott (que ya tuvo su *Montaje del Director* en 1992). Además de su lanzamiento en DVD, con una impresionante y gloriosa *edición de coleccionista* de cinco discos (que incluye todas las versiones del film, documentales, etcétera), esto nos ha proporcionado la que puede ser nuestra última oportunidad de ver esta película en una gran pantalla de cine...

Año 2019. La Tyrell Corporation ha creado los androides más perfectos, los *replicantes* Nexus-6, físicamente iguales a un ser humano (sólo se pueden distinguir mediante un complejo *test* de empatía, la máquina Voigt-Kampff), pero más fuertes y ágiles, y al menos igual de inteligentes. Los Nexus-6 se han diseñado para trabajar en las colonias de los mundos exteriores, donde se dedican a las tareas más duras, desde el combate hasta la prostitución. Tras un sangriento motín, su presencia en la Tierra fue prohibida, bajo pena de muerte. Los encargados de *retirar* a los *replicantes* rebeldes son un cuerpo policial llamado *Blade Runners*. Como medida adicional de seguridad, los *replicantes* tienen un límite de vida de cuatro años. Ahora, seis *replicantes* han escapado de las colonias y han llegado a la Tierra. Dos han muerto, electrocutados por una compuerta electrónica, al intentar entrar en la Tyrell Corporation. Otro, Leon (Brion James) acaba de dejar fuera de combate al *blade runner* que intentaba desmascararlo, y ha huido... El jefe Bryant (M. Emmet Walsh) recurre a Rick Deckard (Harrison Ford), un *blade runner* retirado, para perseguir a los cuatro fugitivos. Deckard es un detective cínico y desencantado, como tantos protagonistas del género negro (pues a fin de cuentas *Blade Runner* es un *film noir* futurista), que ha llegado a aborrecer su papel de asesino. Y es que el suyo es un tra-

bajo sucio: cuando *retira* a la atlética bailarina Zhora (Joanna Cassidy), le dispara varias veces por la espalda. En las oficinas del magnate Eldon Tyrell (Joe Turkel), el detective conoce a Rachael (Sean Young), una bellísima *replicante* que no sabe que lo es, de la que se enamora...

Los *replicantes* rebeldes no buscan poder ni dinero, únicamente quieren vivir más. Los Nexus-6 han recibido memorias implantadas. Rachael tiene falsos recuerdos de infancia que, en realidad, pertenecen a la sobrina de Tyrell... Leon atesora sus fotografías, y es capaz de arriesgarse por recuperarlas. Pero, al mismo tiempo, al tener memoria, también han adquirido una dolorosa conciencia de su mortalidad y se rebelan contra su breve plazo de existencia. El objetivo del líder de los *replicantes*, Roy Batty (Rutger Hauer) es llegar hasta su *creador* Tyrell para conseguir "*más vida*". A través del fabricante de ojos Chew (James Hong), a quien Batty le dice "*si pudieras ver las cosas que he visto con tus ojos*", llegan al genio de la ingeniería genética, el tímido y melancólico J.F. Sebastian (William Sanderson), quien tiene el mismo problema que los *replicantes* (una enfermedad que le hace envejecer aceleradamente) y se enamora de la *desvalida* Pris (Daryl Hannah)... Y lo más fascinante es que, en este proceso de búsqueda de *más vida*, los *replicantes* se *humanizan*, haciendo bueno el eslogan de la Tyrell Corporation ("*Más humanos que los humanos*"). Roy Batty, que no ha tenido problemas para matar (los *replicantes* carecen de empatía), llega a apreciar la vida, al final, por encima de todo: la suya, la de Deckard, la de una paloma... "*He visto cosas que no creeríais. Naves de ataque ardiendo más allá de Orión. Haces de rayos C brillando en la oscuridad, cerca de la puerta de Tanhauser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia... Es hora de morir*".

Y ésta es la gran pregunta que plantea el film: ¿quién es humano? ¿Qué significa ser humano? Si no hubiera diferencias físicas, ¿cómo podríamos diferenciarnos de las máquinas? ¿Quién vive?

Aunque podemos considerar, con justicia, a Ridley Scott como principal *autor* de *Blade Runner*, pues es su *visión* la que domina la película, lo cierto es que, como había ocurrido en *Alien*, el director se sumó a un proyecto



que había empezado a gestarse mucho antes. Naturalmente, todo empezó con la novela de Philip K. Dick, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968). El escritor tuvo la idea mientras se documentaba sobre los nazis para escribir *El hombre en el castillo* (1962), cuando encontró el diario de un oficial de un campo de concentración que se quejaba porque el llanto de los niños hambrientos no le dejaba dormir: *"Me di cuenta de que la mente de los nazis era tan emocionalmente defectuosa que no se les puede aplicar el término humano. La novela parte de mi interés en el problema de diferenciar al auténtico ser humano de la máquina que llamo androide. El androide es una metáfora para la gente que tiene apariencia humana pero no se comporta como tal"*. Así, la diferencia entre los androides y los humanos no es física, ni intelectual, sino emocional: los androides son incapaces de la empatía. Esta idea central se conserva en el film, si bien, en el largo camino de su adaptación, otros aspectos de la novela fueron modificados o eliminados: la acción se traslada de San Francisco a Los Ángeles, desaparece la esposa de Deckard; frente al mundo semivivo de la novela, el de la película está superpoblado... Un tema importante en el libro es que los animales casi se han extinguido, y se han convertido en signo de *status*, sólo los ricos se los pueden permitir, los demás tienen animales mecánicos: la motivación de Deckard es comprarse una oveja de verdad (!)... (De este aspecto *ecologista* sólo quedan referencias indirectas: el búho de Tyrell, la frase de Zhora de que, si pudiera permitirse una serpiente de verdad, no trabajaría donde lo hace). Pero un punto clave es que, para Dick, los androides son crueles, fríos, sin corazón, carecen de empatía y no les importa lo que les ocurra a otros seres. En la película, en cambio, serán figuras mucho más complejas,

que pueden suscitar comprensión... La relación del novelista con la película tuvo muchos altibajos, pero, al final, cuando Ridley Scott le hizo un pase de algunas escenas, Dick se emocionó al ver plasmado en la pantalla lo que él había tenido en su cabeza al escribir el libro... Lamentablemente, Philip Kindred Dick murió el 2 de marzo de 1982, sin poder ver terminada la versión definitiva de *Blade Runner*.

Publicada la novela, Martin Scorsese mostró interés por su adaptación, aunque esa in-



tención no llegó a concretarse. El primero que compró los derechos fue el productor Herb Jaffe, en 1974. Robert Jaffe escribió un primer guión que espantó a Dick, y la opción expiró en 1977. Paralelamente, un joven productor y guionista llamado Hampton Fancher, que estaba buscando una *propiedad* literaria para lanzar su carrera, contactó con Dick para adquirir los derechos, ofreciéndole incluso la posibilidad de escribir el guión, pero sin resultado. En 1977, Fancher le recomendó la novela a su amigo Brian Kelly, un antiguo actor reconvertido en productor, el cual logró comprarla con sorprendente facilidad (de hecho, ni siquiera trató con Dick, sino con su abogado). Kelly le ofreció el proyecto al productor Michael Deeley (*El cazador*), quien consideró la novela imposible de filmar, hasta que leyó un primer tratamiento escrito por Hampton Fancher. A lo largo de 1978, Fancher escribió la primera versión del guión, todavía titulado *Do androids dream of electric sheep?* Deeley empezó a pasear el texto por las productoras. Enseguida se vio que el título del libro era demasiado rebuscado para una película, así que pasó a llamarse sucesivamente *Android*, *Mechanismo* y *Dangerous days*. El título definitivo de *Blade Runner* (¿el que corre con la espada o cuchilla?, ¿el que corre en el filo?) salió de una novela de William S. Burroughs, que en realidad era la *novelización* de un guión, basado a su vez en una novela original de Alan E. Nourse (los *blade runners* de Nourse-Burroughs son traficantes de instrumentos quirúrgicos ilegales). Los productores compraron los derechos del título de ambas novelas (lo único que se utilizó de ellas).

Empezaron a barajarse posibles directores. Fueron considerados Adrian Lyne (¡uf!), Michael Apted, Bruce Beresford, Ridley Scott... pero, o no estaban interesados o no estaban disponibles. El primer director que se comprometió con el proyecto fue Robert Mulligan, un nombre prestigioso (*Matar a un ruiseñor*, *Verano del 42*, *El otro*), pero poco afín al género. Mulligan trabajó en el desarrollo del guión con Hampton Fancher, pero enseguida surgieron di-



ferencias creativas, y Mulligan abandonó. El director definitivo resultó ser el primero que había elegido Michael Deeley: Ridley Scott, que la primera vez había dicho que no (porque entonces iba a hacer *Dune*). Ahora, ya no podemos imaginarnos a otro director, pero incluso entonces debió de resultar claro que el sentido visual de Scott y el antecedente de *Alien* le convertían en el director ideal para *Dangerous days...* Ya sólo faltaba buscar la pasta. La CBS Films (filial de la cadena de televisión) se mostró interesada en la película, hasta que vieron que no iba a poder ser de bajo presupuesto. Después entró Filmways, aunque desde el principio sus estimaciones sobre el coste se quedaron muy cortas para las ideas de Scott. En diciembre de 1980, Filmways se retiró del proyecto... Milagrosamente, en sólo diez días, Michael Deeley logró reemplazarlos mediante un acuerdo de producción entre The Ladd Company (Alan Ladd Jr.), el magnate asiático Sir Run-Run Shaw y Tandem Productions (Bud Yorkin y Jerry Perenchio), con la distribución asumida por Warner Bros.

Mientras tanto, Hampton Fancher y Ridley Scott habían estado revisando el guión. El director empezó a aportar sus ideas. Formuló una pregunta clave: ¿por qué han venido los androides a la Tierra? A partir de aquí, se desarrolló el tema central del film: su angustioso deseo de prolongar su vida. Scott también indujo a Fancher a pensar en el mundo que se extendía fuera de las ventanas, algo que el guionista no había considerado (porque su enfoque era más intimista, dos personas en una habitación): la arquitectura, la cultura, la moda, la comida, los vehículos, todo el contexto de la historia. Le sugirió inspirarse en los cómics de *Metal Hurlant* (Moebius, Philippe Druillet). Fancher siguió elaborando versiones del guión: en una de ellas figuraba un sexto androide, Mary, que iba a ser la única a la que se vería apagarse de forma natural; el personaje y la escena se suprimieron pronto del guión, pero son el origen del misterio del "sexto androide" que no ha dejado de producir problemas de continuidad al film (resueltos en el *Montaje Final*).

A medida que avanzaba el trabajo, también aumentaban las discrepancias entre el director y el guionista. Como éste se consideraba copropietario del film, no un mero escritor

contratado, se resistía a aceptar los cambios en los que no estaba de acuerdo. Scott y Deley decidieron reemplazar a Fancher, sin decirselo, con un nuevo escritor, David Peoples. El futuro guionista de *Sin perdón* recibió del director el encargo de enriquecer los aspectos detectivescos del guión (recuerden: un *film noir* futurista) y profundizar en la humanidad de los androides (Peoples: "Ridley buscaba el espíritu de *Chinatown*"). A todo esto, Scott detestaba la palabra *androide* (para él, estaba demasiado gastada por el uso y generaría prejuicios sobre la película). David Peoples aportó el término *replicante*... Al final, Fancher y Peoples figuraron juntos en los créditos, se hicieron amigos y se lanzaron flores mutuamente, pero lo cierto es que nunca colaboraron realmente en el guión de *Blade Runner*.

¿Se imaginan a Dustin Hoffman como Rick Deckard? Ahora nos parece evidente e inevitable la elección de Harrison Ford para el papel protagonista, pero no fue la primera opción. El candidato de Fancher era Robert Mitchum (!), también fueron considerados, entre otros, James Caan, Tommy Lee Jones y Christopher Walken... Pero el proceso llegó más lejos con Dustin Hoffman, sin duda un gran actor y una gran estrella (por más que ahora nos parezca una elección chocante). Hablaron en serio con él, e incluso se consideraron en el guión algunos cambios que el actor había sugerido, buscando una mayor conciencia "social". Pero pronto se vio que estaban hablando de películas diferentes, y Hoffman se retiró. Ridley Scott pensó entonces en Harrison Ford, a quien ya había querido fichar como comandante del Nostromo en *Alien* (Ford no quiso interpretar a otro piloto espacial después de *Star Wars*). El director había visto en algunos trabajos de Ford (*La conversación*) un matiz siniestro que iba más allá del aventurero Han Solo (en estos momentos, aún no se había estrenado *En busca del Arca perdida*). Pero Ford rechazó inicialmente el proyecto, porque iba a rodarse en Londres y él quería volver a casa después de hacer la de Indiana Jones; finalmente, *Blade Runner* se rodó en Estados Unidos, por lo que pudo aceptar (y así, a base de contingencias como ésta, se hace a veces la historia del cine).

No cabe sino descubrirse ante el deslumbrante aspecto visual de *Blade Runner*, plas-



mado por la soberbia fotografía de Jordan Cronenweth. Aunque se consideró la posibilidad de filmar en exteriores urbanos naturales, la película se rodó finalmente en decorados contruidos en los estudios Warner en Burbank, California (el complejísimo set fue apodado *Ridleyville*). Ridley Scott, un gran diseñador él mismo, contó con los diseñadores de producción Lawrence G. Paull y Peter J. Hapton, el director artístico David L. Snyder y el “futurista visual” Syd Mead (venía de diseñar la gigantesca nave “V-Ger” de *Star Trek: la película*) para plasmar una visión compleja, increíblemente rica y detallada, con muchas capas y texturas. La ciudad de Los Ángeles en el año 2019 es un mundo abigarrado, nocturno, lluvioso, pringoso, lleno de humo y vapor, atestado de basura, recorrido por coches voladores (*spinners*), iluminado por luces de neón y por grandes pantallas publicitarias que incitan a emigrar a los mundos exteriores... Scott invocó el cuadro *Nighthawks* de Edward Hooper como inspiración del aspecto del film. De todos modos, el perfeccionismo y la exigencia del director, y las continuas presiones por falta de tiempo y dinero, convirtieron el rodaje (principalmente nocturno, y casi todo con lluvia artificial) en un infierno para todo el equipo.

El concepto básico para el diseño era la “*retroadaptación*” (*retrofitting*): transformar viejas máquinas añadiéndoles nuevos accesorios y piezas (cuando algo se estropea, en lugar de arreglarlo o sustituirlo, se le añade otro elemento). Los escenarios incluyen la vista inicial de la ciudad, un abrumador paisaje postindustrial de luces y llamaradas (la maqueta se llamó, apropiadamente, Hades), la imponente pirámide Tyrell, desde la que el magnate-dios domina (como Joh Fredersen

en *Metrópolis*, una constante influencia en el diseño del film), el White Dragon, bar asiático de fideos, el inmenso despacho de Tyrell, el club nocturno donde baila Zhora, el apartamento de Deckard, la factoría de ojos bajo cero de Chew, el gótico Edificio Bradbury donde vive J.F. Sebastian y se sitúa el desenlace del film... En el vestuario, se trataba de evitar a toda costa el cliché de la uniformidad (habitual hasta entonces en la ciencia ficción): el mundo de *Blade Runner* es una sociedad multicultural, multilingüística y multirracial, con una gran influencia asiática, por donde pululan monjas, *harekrisnas*, *punkies*, vagabundos y todo tipo de gentes. Resulta emblemático el *cityspeak*, la jerga mestiza (húngaro-chino-inglés-español) que habla el policía compañero-rival de Deckard, Gaff (desarrollada por el propio actor Edward James Olmos). Finalmente, el crucial tema de los efectos visuales recayó en un maestro de este arte, Douglas Trumbull (2001: *Una odisea del espacio*, *Encuentros en la tercera fase*, *Star Trek: la película*, y su propia *Naves misteriosas*), junto a sus colaboradores Richard Yuricich y David Dryer. Y sobre la música de Vangelis, pueden leer aquí al lado.

Después de tanto trabajo, los primeros pases previos resultaron inquietantes: parte del público encontró la película demasiado oscura, deprimente y difícil de entender... En medio del pánico subsiguiente, se impusieron dos cambios importantes que Ridley Scott tuvo que aceptar y que se convirtieron en los aspectos más controvertidos de *Blade Runner*. Uno fue la inclusión de la voz en *off* de Deckard a lo largo de todo el film, al estilo de los clásicos del cine negro de los 40 como *Perdición* (en realidad, la voz en *off* había figurado en muchas versiones previas del guión, y siempre se había contado con la po-

sibilidad de incorporarla al final). El otro fue el añadido de un *final feliz* (que también había existido de un modo u otro en varios guiones previos): Deckard y Rachael escapan hacia las *verdes praderas* y él comenta que ella es un modelo especial, sin fecha de terminación (se emplearon planos sobrantes del comienzo de *El resplandor*, de Stanley Kubrick, después de que unas imágenes rodadas a última hora en el desierto de Utah resultaran inutilizables).

La historia dice que *Blade Runner* fue un fracaso de taquilla en su primera distribución comercial, al menos en Estados Unidos (en Europa funcionó mucho mejor). No era una película fácil, y además le tocó competir con una oleada de cine fantástico (*Conan*, *La cosa*, *Star Trek II*, y sobre todo *E.T.*). La crítica se dividió, y algunos críticos-estrella americanos (Roger Ebert, Pauline Kael, Janet Maslin) patinaron lamentablemente, repitiendo que el film era todo *superficie* y nada de *sustancia*, que los efectos especiales se comían la historia (una noción bastante superficial en sí misma, que revela que los críticos no fueron capaces de penetrar en los temas de la película)... En fin, a España nos llegó en enero de 1983, y yo conservo el recuerdo imborrable del día que la vi por primera vez, en el Cine Palafox de Zaragoza (...espero que no sea un *implante*).

Pero todo esto fue sólo el principio... En lugar de desaparecer como *lágrimas en la lluvia*, el culto de *Blade Runner* fue creciendo gracias a las reposiciones, el VHS y el Láser-Disc. Mientras crecía el número de los entusiastas, se iban escribiendo artículos, *fanzines*, ensayos y libros, y su influencia se extendía al cine, la literatura (el *cyberpunk*), la publicidad, el diseño...

A principios de los 90, Michael Arick, archivero de la Warner, desenterró por casualidad una versión diferente de la película. Se trataba de una *copia de trabajo* (“*workprint*”) inacabada, sin pulir, con la banda sonora incompleta, pero que carecía de voz en *off* (salvo en la escena de la muerte de Batty) y del *final feliz*, además de otras muchas diferencias

menores (en total, presentaba *setenta* diferencias con la versión estrenada). Era el montaje que se había visto en los primeros preestrenos, antes de los cambios que se habían impuesto a última hora. Se hicieron algunos pases limitados, con gran éxito, y la Warner pensó en estrenar esa “*copia de trabajo*” anunciándola como *montaje del director*. Pero Scott montó en cólera y amenazó con desautorizarla públicamente, si no se completaba adecuadamente y se incluía su *escena del unicornio*... Así logró que la productora apoquinara unos dólares extras para hacer un verdadero *Montaje del Director* (1992), que se distribuyó en cine por todo el mundo y se editó luego en DVD.

El *Montaje del Director* presenta tres novedades importantes, en relación con la versión estrenada en 1982. Se elimina completamente la voz en *off*. Se inserta una breve secuencia que muestra un ensueño de Deckard: un unicornio (la imagen se había rodado en 1982, no es cierto el rumor de que era un descarte de *Legend*). Y se elimina el *final feliz*: la película termina de manera incierta, cuando se cierra la puerta del ascensor tras los fugitivos Deckard y Rachael y queda flotando la frase de Gaff (“*Es una pena que ella no pueda vivir. Pero, ¿quién vive?*”). Esta versión resuelve un punto largamente debatido: si Deckard es o no un *replicante*. Antes, el unicornio de papiroflexia que deja Gaff en su apartamento sólo significaba que el policía había estado allí y había decidido no matar a Rachael... Ahora, al relacionarse con el sueño del unicornio, sólo puede significar que Gaff conoce los pensamientos más íntimos de Deckard... de modo que tienen que ser implantes de memoria. Scott confirmó que, en el *Montaje del Director*, Deckard es un *replicante* (algo que, por cierto, enfureció a Harrison Ford, quien aseguró que en el rodaje habían quedado en que *no* lo era... a mí es un giro que tampoco me convence, y plantea problemas desde el punto de vista lógico, pero reconozco que ya no cabe otra interpretación).

Bueno, pues Ridley Scott no quedó totalmente satisfecho con el *Montaje del Director* de 1992, pues se había visto obligado a terminarlo a toda prisa... A partir del año 2000, se embarcó, junto al productor Charles de Lauzirika, en un minucioso proceso de restauración de la imagen, el sonido y los efectos especiales de *Blade Runner*, que se prolongó durante siete años y cuyo resultado ha sido el *Montaje Final* que presentamos. En comparación con el *Montaje del Director* de 1992, no van a encontrar grandes cambios. No hay escenas importantes añadidas ni suprimidas. Se han corregido algunos efectos especiales (eliminando defectos, cables, líneas

negras, sombras), se han ajustado algunos planos, se han arreglado algunas frases para que encajaran mejor (la cuenta de los replicantes de Bryant), se ha incluido digitalmente el rostro de Joanna Cassidy sobre el cuerpo de la doble en la persecución de Zhora, se han recuperado unos planos de bailarinas desnudas, con máscaras de jockey y pelucas de geishas... Ridley Scott afirma que ahora la película es exactamente como él quería, y señala que la restauración la convierte en “*una sensacional experiencia visual, como no se ha visto desde el estreno de la película en 1982, y tal vez ni siquiera entonces*”.

En fin, lo realmente importante es poder volver a ver *Blade Runner* en pantalla grande... (RGM)



REFERENCIAS

PAUL M. SAMMON: “*Future Noir: The Making of Blade Runner*” (Harper Collins, 1996-2007; en español, Alberto Santos, 2004)

MIGUEL ÁNGEL PRIETO: “*Blade Runner*” (T&B Editores, 2005)

FILMOGRAFÍA

RIDLEY SCOTT

Director

Los duelistas (*The duellists*, 1977)

Alien, el octavo pasajero (*Alien*, 1979)

Blade Runner (1982)

Legend (1985)

La sombra del testigo (*Someone to watch over me*, 1987)

Black rain (1989)

Thelma y Louise (*Thelma & Louise*, 1991)

1492: La conquista del paraíso (1492: *Conquest of paradise*, 1992)

Tormenta blanca (*White squall*, 1996)

La teniente O'Neil (*G.I. Jane*, 1997)

Gladiator (2000)

Hannibal (2001)

Black Hawk derribado (*Black Hawk down*, 2001)

Los impostores (*Matchstick men*, 2003)

El Reino de los Cielos (*Kingdom of Heaven*, 2005)

Un buen año (*A good year*, 2006)

American Gangster (2007)

BSO



BLADE RUNNER
(Blade Runner)

Título del CD: BLADE
RUNNER TRILOGY,
25th ANNIVERSARY
Música Compuesta por
VANGELIS
CD: Universal Music TV
(UMe), B0010558-02

149:56 min.



Como el propio Ridley Scott reconoce en las notas a la última edición de la banda sonora de *Blade Runner* (1982), “*He sido lo suficientemente afortunado para trabajar con algunos de los compositores con más talento de la historia del cine, incluyendo a Jerry Goldsmith y Hans Zimmer. Y situó a Vangelis entre los primeros de esa lista*”. Sin embargo, lo que no dice es que algunos de esos Maestros debieron sufrir un auténtico calvario ante los caprichos, indecisiones y continuos cambios de opinión del director, y buena muestra de ello es la manipulación que sufrieron, por ejemplo, las partituras de Goldsmith para *Alien, el 8º pasajero* (1979) –desfigurada durante el montaje final y sustituida parcialmente por otras composiciones del propio Goldsmith– y *Legend* (1985) –directamente eliminada para el público americano en favor de un score electrónico de *Tangerine Dream*–. En cualquier caso no cabe duda sobre la genialidad que alumbró cada aspecto creativo (artístico y técnico) de *Blade Runner*, y si la película ha alcanzado un incuestionable estatus de culto, lo mismo puede decirse de su visionaria banda sonora.

Evangelos Odyssey Papathanassiou (Οδυσσεύς Παπαθανασίου), de nombre artístico Vangelis, vino al mundo en la ciudad griega de Volos en 1943. Pionero absoluto de la música electrónica, fundó a los 24 años, junto a su primo Demis Roussos y al percusionista Loukas Sideras, una banda de rock progresivo conocida como *Aphrodite's Child*, en la que Vangelis no sólo se encargaba de los teclados, sino que también escribía las canciones. Sus ansias de experimentación pronto le llevaron a disolver el grupo y comenzar una carrera en solitario que le daría fama mundial; una fama a la que sus composiciones para pe-

lículas como *Carros de fuego* (1981) –por la que obtuvo un Oscar anteponiéndose a John Williams (*En busca del arco perdida*), Dave Grusin (*En el estanque dorado*) o Alex North (*El dragón del lago de fuego*)– y *Blade Runner* contribuyeron en no poca medida.

Vangelis suele optar por la improvisación cuando se enfrenta a la tarea de poner música a un film. Con el teclado como herramienta principal, el genio griego observa la película al tiempo que ritmos y melodías van surgiendo en vivo de sus sintetizadores. Scott lo describe con estas palabras: “*Una de las mejores experiencias de mi carrera como cineasta ha sido trabajar junto a Vangelis (...) en su estudio Marble Arch de Londres, donde él interpretaba al vuelo piezas que reflejaban con obsesiva perfección cada detalle de la película, otorgándole una belleza excepcional. A menudo creaba su música sin escuchar la banda de sonido, o incluso los diálogos. Respondía sólo a las imágenes, componiendo desde un nivel estrictamente emocional*”. El resultado es una obra imperecedera, en cuya complejidad conceptual se dan cita tanto formas jazzísticas tradicionales (referencia al cine negro), como experiencias electrónicas futuristas (cita a la ciencia ficción), todo ello ejecutado por un arsenal de sintetizadores a los que Vangelis refuerza con instrumentos acústicos (especialmente de percusión) que él mismo interpreta. El saxo de Dick Morrissey escuchado en el inmortal *Love theme*, las etéreas vocalizaciones de Mary Hopkin y Demis Roussos, los ritmos frenéticos y fatalistas del tema final (que los más veteranos recordarán como sintonía de un célebre programa de TV llamado *En Portada*), el tono nostálgico de la canción *One more kiss, dear*, la solemnidad de las primeras imágenes que muestran una apocalíptica Los

Angeles del año 2019, o la emotiva melodía con que Roy Batty confiesa a su implacable perseguidor cuál es la parte más humana de su alma sintética..., son momentos que, dado el poco interés que ha demostrado Vangelis por editar sus bandas sonoras en formato discográfico –salvo temas sueltos en algún recopilatorio, aún permanecen inéditas (legalmente) obras maestras como *Desaparecido* (1982), *Motín a bordo* (1984) o *Lunas de hiel* (1992)–, corrieron el riesgo de perderse “*como lágrimas en la lluvia*”. Afortunadamente, doce años después del estreno del film se editó un CD con la banda sonora original –el álbum del 82 era una regración en formato sinfónico interpretada por *The New American Orchestra*–, y en 2007, con motivo del 25 aniversario de la película, se ha publicado un estuche conteniendo 3 CDs con música ya conocida y numeroso material inédito, junto a nuevas adaptaciones –más bien absurdas, que incluyen *samplers* con las voces de Ridley Scott, Oliver Stone, Roman Polanski y otras personalidades del entorno cultural y político internacional– realizadas por del propio Vangelis. Paralelamente al empucho de diferentes versiones de la película que ha perpetrado Ridley Scott con su proverbial buena mano para los negocios, también circulan por ahí diferentes copias –en este caso piratas– de la banda sonora. Este triple CD conmemorativo se ha anunciado como la edición definitiva, exactamente lo mismo que la versión de la película que proyectamos este año en el Cine Club. Háganme caso y no se lo crean. Mientras resulte rentable, seguirán habiendo otras ediciones, tanto de la BSO como de la película. Y si no, tiempo al tiempo. (AGR)



Buda explotó por vergüenza

Buda az sharm foru rikht
Buda collapsed out of shame

Irán, 2007

Makhmalbaf Film House / Wild Bunch

Directora: HANA MAKHMALBAF

Guión: MARZIYEH MESHKINI

Fotografía: OSTAD ALI

Música: TOLIB SHAKHIDI

Montaje: MASTANEH MOHAJER

Director Artístico: AKBAR MESHKINI

Intérpretes: BAKHTAY NOROOZ ALI, ABDOL ALI HOS-

SAIN ALI, ABBAS ALIJOMEH

Duración: 81 minutos

Idioma: Persa (VOSE)

Internet: www.lecahier-lefilm.com

www.makhmalbaf.com/movies.php?m=59

El juego del horror

En marzo de 2001, los talibanes que dominaban Afganistán destruyeron dos gigantescas estatuas de piedra de Buda, talladas en los siglos V-VI sobre una alta pared de roca, que estaban situadas en la semidesértica zona de Bamiyan. Al parecer, las representaciones iconográficas de Buda se consideraban ídolos y atentaban contra no sé qué preceptos o creencias religiosas de aquellos lunáticos. No fue, evidentemente, la mayor atrocidad del régimen Talibán (nada comparable a enterrar en vida a todas las mujeres, por ejemplo), pero generó un clamor mundial contra la destrucción de esos monumentos de 1.500 años de antigüedad, declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO (como si unos hipotéticos fundamentalistas egipcios decidieran dinamitar la Esfinge, por decir algo). Las protestas no sirvieron de nada, y los talibanes acabaron con las estatuas a base de dinamita y disparos de tanque... Pero lo que nuestros medios de comunicación no nos explicaron entonces (si alguno lo hizo, yo no me enteré bien), es que el lugar donde se alzaban las estatuas no estaba realmente desierto. Que, a los pies de los Budas, habitaban miles de personas en cuevas y aldeas...

Esta película se abre y se cierra con imágenes reales, de archivo, de la voladura de las estatuas... Pero luego la directora acerca su cámara para mostrarnos a esas personas que vivían allí, y siguieron viviendo después de la destrucción de Buda. Y nos cuenta una historia pequeña, casi una fábula, protagonizada por una niña que quiere ir a la escuela...

Baktay (Baktay Norooz Ali) tiene seis años y vive en una casa-cueva, a los pies de donde estuvieron las estatuas de Buda. Su madre la ha dejado cuidando a su hermanito, todavía bebé. Su vecino Abbas (Abbas Alijomeh), un niño de su edad, ya va a la escuela y recita torpemente el alfabeto a su lado. Baktay decide ir también a la escuela. Deja al bebé solo (un tema que nos mantiene inquietos, por decirlo suavemente, durante todo el film). Va a buscar a su madre. Para comprar un cuaderno y un lápiz, coge unos huevos de casa e intenta venderlos. Finalmente se dirige a la escuela... y entonces es interceptada por un grupo de niños, sólo un poco mayores que ella, que juegan a la guerra. Estos niños, que hacen de talibanes, retienen a Baktay junto con otras niñas, le ponen un *burka* de papel, amenazan con lapidarla o hacerla explotar como las estatuas de Buda... Luego cambian de bando, y actúan como americanos...

"Si esta película tiene un significado, éste se encuentra detrás de los juegos de estos niños", dice la directora Hana Makhmalbaf, explicando que su intención era reflejar los efectos de la violencia, para que los adultos puedan darse cuenta del modo en que su comportamiento afecta a las generaciones más jóvenes: "Los niños son los adultos del mañana. Si se acostumbra a la violencia, el futuro del mundo correrá un gran peligro". Para estos niños afganos, la violencia ha pasado a formar parte de su vida diaria. Y no la violencia del cine o los videojuegos (como en el mundo occidental), sino la violencia real (Makhmalbaf: "Hace algunos años, en Bamiyan se produjo una terrible masacre en la que muchos hombres y chicos jó-



proyección

08 / enero / 2009



venes fueron decapitados justo delante de sus esposas y madres... Los niños en Afganistán han sido testigos de cómo sus padres eran decapitados en sus propios jardines"). De esta manera, la violencia ha sido inyectada en la cultura de la gente de este país, hasta tal punto que es posible verla en los juegos de sus hijos.

La película se rodó, en su mayor parte, en los lugares reales donde sucede la acción, en la provincia de Bamiyan, Afganistán, bajo los restos de las estatuas de Buda destruidas (evidentemente, la película pudo hacerse allí porque ya no gobiernan los talibanes). Los niños fueron seleccionados a través de cientos de pruebas, en las escuelas de Bamiyan y alrededores (no estaban familiarizados con el cine, nunca se había rodado una película en ese lugar). Este es el primer largo de ficción de la jovencísima directora Hana Makhmalbaf (Teherán, 1988), que procede de una familia de cineastas. Su padre es el director Mohsen Makhmalbaf (*Kandahar*), su hermana mayor es la también directora Samira Makhmalbaf (*A las cinco de la tarde*), y su madre, Marziyeh Meshkini, es la guionista de esta película...

Antes, Hana Makhmalbaf ha realizado cortometrajes y el documental *Joy of Madness* (2003) sobre el rodaje del film *A las cinco de la tarde*, de su hermana Samira, además de publicar un libro de poemas.

El poético título del film significa, según la directora, que *"hasta una estatua puede avergonzarse de presenciar tanta violencia y tragedias sufridas por personas inocentes, y explotar por ello"*. La película, cuya acción tiene lugar en un solo día, consigue un tono único, de fábula, entre el juego y el horror, entre la violencia atroz y su representación ritualizada por los niños, como si se tratara de una versión afgana de *El Señor de las Moscas*. Estos niños, solos, han creado juegos que son una réplica de la violencia que han visto y vivido. En la película no hay violencia real, no ocurre nada. Se trata de una representación, un juego... al que asistimos con el corazón en un puño. Por lo que significa, por lo que implica, y porque nunca sabemos si la violencia real, la muerte real, pueden irrumpir en cualquier momento. ¿Se trata verdaderamente sólo de un juego? (RGM)

PALMARÉS

Festival de SAN SEBASTIÁN: Premio Especial del Jurado, Premio Otra Mirada-TVE



Lo mejor de mí

Lo mejor de mí

España, 2007

ESCAC / Escándalo Films

Directora: ROSER AGUILAR

Guión: ROSER AGUILAR y ORIOL CAPEL

Fotografía: ISAAC VILA

Música: JENS NEUMAIER

Montaje: BERNAT VILAPLANA

Dirección Artística: LEO CASAMITJANA

Producción Ejecutiva: AINTZA SERRA y SERGI CASAMITJANA

Dirección de Producción: ESTER VELASCO

Intérpretes: MARIAN ÁLVAREZ, JUAN SANZ, LLUÍS HOMAR, ALBERTO JIMÉNEZ, MARIETA OROZCO, PABLO DERQUI, NAUSICA BONIN, CARMEN MACHI

Duración: 78 minutos

Internet: www.lomejordemi.es

Qué harías por amor

"Lo nuestro será maravilloso, o no será". Éste es el exigente programa que impone Raquel (Marian Álvarez) para su recién estrenada convivencia con Tomás (Juan Sanz). Ella trabaja como periodista y locutora en la radio nocturna. Él es atleta profesional. Los dos jóvenes van a empezar una nueva vida en común: buscar un piso, arreglarlo juntos, todo lo que implica el paso a la etapa adulta. Pero los planes, ilusiones y sueños de Raquel sufren un golpe brutal y repentino: un desmayo en la pista de entrenamientos revela que Tomás padece una grave hepatitis. Su única esperanza es recibir una donación de hígado. Y una posibilidad es la donación de donante vivo: que una persona compatible le ceda parte de su hígado. Su padre, Eduardo (Lluís Homar), no puede hacerlo porque es diabético. Raquel decide rápidamente ser ella quien entregue su hígado a Tomás...

Ésta es una historia sobre la distancia entre los sueños y la realidad, y el doloroso tránsito de una cosa a la otra, que a menudo implica dejarse la inocencia por el camino. Raquel busca un amor total, un compromiso que no admite medias tintas. Así es ella. Pero la película nos revela desde el principio el doble juego de Tomás: está con Raquel pero no ha dejado del todo a otra chica, con la que había salido antes... Lo vemos menos comprometido, más reticente... La larga hospitalización les embarca en un viaje emocional que supone una transformación completa. Tomás, que es un atleta y no precisamente un intelectual, no soporta encontrarse postrado en la cama (leer no es lo suyo). Cae en una desesperación negra y violenta, mientras Raquel se vuelca en ayudarlo de la manera total en que ella hace las cosas... Decisiones, sacrificios... ¿tú qué harías por amor?

La directora, Roser Aguilar, explica: "Yo quería hablar de un personaje que pierde la inocencia. Una mujer que tiene unas fantasías, sobre todo respecto al amor, y que se da cuenta de que no se cumplen y piensa que ha fracasado en todo. Sabía cuál era el viaje emocional que quería contar, pero me faltaba la trama". Entonces, leyó una entrevista con un médico, el doctor García Valdecasas, del Hospital Clínico de Barcelona, sobre el tema de los transplantes de donante vivo, y le pareció un tema interesante para ha-

blar del amor: "Con esto yo podía presentar esas diferencias entre las fantasías que todos tenemos y las situaciones concretas que te hacen poner los pies en el suelo". De esta manera, la película también hace pedagogía con el tema de estos transplantes. La directora y los actores hablaron con personas relacionadas con este tema, tanto médicos como receptores y donantes, aunque sin perder de vista el tema central de la película ("el universo de los donantes vivos es fascinante y muy poco conocido, pero ésta es una historia de amor").

Este es el primer largometraje de Roser Aguilar (Barcelona, 1971), graduada de la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC), que ha trabajado previamente en los ámbitos del guión, la realización y la edición, y ha dirigido tres cortometrajes, entre ellos *Cuando te encontré* (1999). Aguilar escribió el guión después de unos meses dando vueltas a la historia; luego contó con la colaboración de Oriol Capel, guionista (*Fuera de carta*) y productor de Globomedia, y compañero de la escuela de cine. La película ha sido posible gracias al Proyecto Opera Prima de la ESCAC, y su productora asociada, Escándalo Films. Como la única condición era que parte del equipo debía estar formado por graduados de la ESCAC, éste es también el primer largometraje del director de fotografía, la directora de producción y el compositor de la banda sonora ("donde no hemos llegado con experiencia o con dinero, hemos tenido que llegar con ganas y entusiasmo", dice la directora).

Consciente de que no es una historia destinada a atraer multitudes, Roser Aguilar tampoco cree que sea una película "rarita". No ha ido a buscar al público, pero tampoco lo contrario: "Ésta es la historia que yo quería contar. Siento que no me he traicionado nada. Es un tipo de cine que no es fácil, pero es el que me apetece hacer". Señala que incluso la limitación de medios (la escasez de figuración en las escenas del hospital) puede ser positiva, al permitir una visión estilizada de la realidad ("lo que no suma, resta; si las cosas no tienen una intención dramática clara, no tienen sentido"). Aguilar narra la historia con sobriedad y soltura, cámara en mano, y apoyándose en la estremecedora interpretación de Marian Álvarez (premiada como mejor actriz en el Festival de Locarno), en el papel protagonista. Además de por sus papeles en cine (*A golpes*) y televisión

proyección

15 / enero / 2009

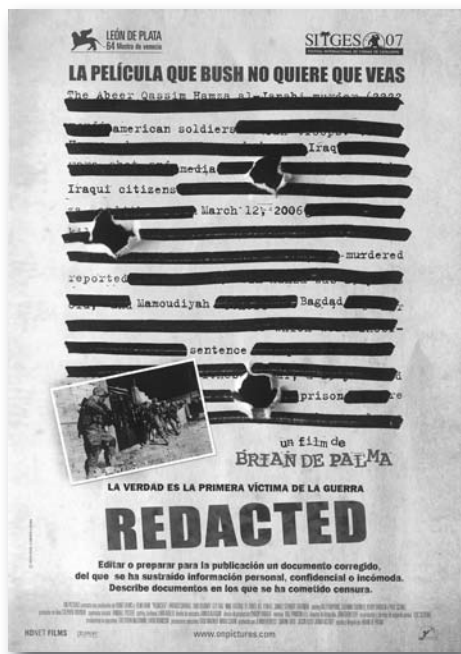
(*Motivos personales, Hospital central*), nuestro público recordará a Marian Álvarez como la chica del corto *Sálvame* (2007) de Javier Veiga, triunfador del Certamen de Cortos Ciudad de Soria de 2007. Para la actriz, “*lo que cuenta la película es cómo a Raquel se le van abriendo los ojos a un mundo que es diferente del que ella esperaba que iba a encontrar*”. Por supuesto, tampoco viene mal la presencia de un pedazo de actor como Lluís Homar.

“*La historia de Raquel y Tomás es una película sobre la pérdida de la inocencia, trata del paso que hay entre la fantasía y la realidad. Del amor, de los silencios y el dolor, de la duda. De tener ilusión durante mucho tiempo por encontrar algo y luego descubrir que no es lo que tú esperabas. Y de que siempre hay mucho más*”. Esto dice la directora, situando su película lejos de las siniestras apologías de la autoinmolación (como *Rompiendo las olas*)... Y es que, en definitiva, *lo mejor* de Raquel, su verdadera entrega, no era el hígado transplantado, un pedazo de órgano nada más, sino su amor absoluto... lo que Tomás no fue capaz de valorar ni merecer. (RGM)

PALMARÉS

Festival de LOCARNO: Boccalino de Oro (Premio de la crítica independiente a la mejor película); Mejor Actriz





Redacted

Redacted

USA, 2007

HDNet Films/ Magnolia Films/ Film Farm

Título Original: REDACTED

Guión y Dirección: BRIAN DE PALMA

Fotografía: JONATHON CLIFF

Montaje: BILL PANKOW

Diseño de Producción: PHILLIP BARKER

Productores: JENNIFER WEISS, SIMONE URDL, JASON

KLIOT, JOANA VICENTE

Productores Ejecutivos: TODD WAGNER y MARK CUBAN

Productor en Línea: STEPHEN TRAYNOR

Intérpretes: PATRICK CARROLL, ROB DEVANEY, IZZY

DIAZ, MIKE FIGUEROA, TY JONES, KEL O'NEILL, DANIEL

STEWART SHERMAN

Duración: 90 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Internet: www.redactedmovie.com

Víctimas de (las mentiras de la) guerra

Redacted se anuncia como una historia de ficción basada en hechos reales, y un rótulo inicial afirma que el film “documenta visualmente sucesos imaginados antes, durante y después de una violación y asesinato en 2006 en Samarra”. La historia real: el 12 de marzo de 2006, en Mahmudiyah (no en Samarra), en pleno día, Abeer Qassim Hamza, una chica iraquí de 14 años fue violada repetidamente y asesinada en su hogar, por un grupo de soldados norteamericanos, que también mataron a toda su familia (salvo a dos niños que estaban en el colegio) y quemaron los cadáveres y la casa... Cinco soldados han sido procesados por estos crímenes: tres de ellos han sido condenados en consejo de guerra a penas de 90, 100 y 110 años de cárcel, el cuarto (culpable sólo de encubrimiento) a 27 meses, y el quinto está aún pendiente de juicio en un tribunal civil. Sin embargo, Brian De Palma se vio obligado a ficcionalizar esos hechos, porque la productora (aconsejada por sus abogados) no le permitió utilizar nombres ni datos reales. Así, los personajes son ficticios y tampoco se pueden incluir al final datos sobre sus condenas (únicamente se deja ver que hay una investigación en curso). Hay otras diferencias menores: la acción se traslada de Mahmudiyah a Samarra, en el film los crímenes ocurren de noche y los soldados van con su equipo completo (en la realidad, ocurrieron de día y los soldados no llevaban uniformes).

“Una vez más, una guerra sin sentido ha producido una tragedia sin sentido”, dice Brian De Palma. La historia en que se basa *Redacted* es muy similar a la de *Corazones de hierro* (Casualties of war, 1989), que ocurría en la guerra de Vietnam (una chica vietnamita era secuestrada, violada y asesinada por un grupo de soldados americanos). Sin embargo, la forma cinematográfica es radicalmente distinta. *Corazones de hierro* tenía una narrativa clásica, con los habituales rasgos de estilo de Brian De Palma (complejos movimientos de cámara, elaboradas set pieces, gran protagonismo de la música, en este caso de Ennio Morricone), mientras que *Redacted*, rodada en Jordania, está hecha en vídeo de alta definición y combina una pluralidad de formatos y texturas visuales: el vídeo-diario de un soldado, un falso documental francés, grabaciones de cámaras



de seguridad, noticiarios de televisión, páginas web, videoconferencias, etcétera, todo ello con aire de inmediatez y sin partitura musical original... Y es que ahora no se trata sólo de sostener que “incluso en la guerra, un crimen es un crimen”, sino que también se pretende reflexionar sobre la manera en que nos llegan (o no nos llegan) las noticias de una guerra como la de Irak. Las distintas capas de la verdad. Los filtros (interesados) entre la realidad y lo que nos dejan ver de ella. Para De Palma, la película “es una meditación sobre la forma en que la información es empaquetada, distribuida y recibida, en una era que cuenta con infinitos canales de comunicación”.

La acción se centra en un pelotón de soldados que se encarga de un control de carretera en Samarra, Irak. Vemos el diario en vídeo (*No me cuentes mentiras*) grabado por el soldado Angel Salazar (Izzy Diaz), un pobre cineasta latino que se ha alistado para sacar dinero y poder ir a la universidad, que nos muestra la rutina diaria de los soldados. Lo que dice Salazar sobre su obra también es aplicable a *Redacted*: “No esperéis una película de acción de Hollywood, no habrá cortes rápidos, ni música para subir la adrenalina, ni narrativa lógica para entenderla”. Vemos también secuencias de un falso documental francés titulado *Barrage* (“puesto de control”), que muestra el trabajo de los soldados, con música de la *Sarabanda* de Haendel (utilizada en *Barry Lyndon*): todo el día bajo el sol, con 60 kilos de equipo, buscando bombas en los coches. Una mezcla de aburrimiento y tensión (todos los días toman decisiones de vida o muerte)... De pronto, una bomba escondida en unos muebles viejos mata al popular sargento Sweet (Ty Jones), y lo vemos a la vez en la realidad grabada por Salazar y en una página web *jihadista*... Llenos de rabia y deseos de venganza, los descerebrados Flake (Patrick Carroll) y Rush (Daniel Stewart

proyección

22 /enero /2009

Sherman) deciden volver a la casa de una chica, donde han irrumpido antes, para violarla. Salazar se une para filmarlo. El *intelectual* Blix (Kel O'Neil) es el único que se niega a ir. McCoy (Rob Devaney) se opone e intenta que razonen, pero va con ellos "para evitar que les maten"... Entrevemos la atroz acción a través de una minicámara que lleva Salazar... Después de los crímenes, un soldado es secuestrado por los terroristas, como *vengeza* por los asesinatos y su decapitación se cuelga en una web *ihadista*...

El término "*redacted*" hace referencia a un documento que ha sido editado o preparado para su publicación, suprimiendo información confidencial o incómoda; en breve, que ha sido censurado. El film invoca la célebre frase del congresista norteamericano Hiram Johnson (1917): "*La primera víctima de la guerra es la verdad*". Cuando la compañía HDNet ofreció a Brian De Palma producirle cualquier película, con las únicas condiciones de que costara menos de cinco millones de dólares y estuviera rodada en vídeo digital de alta definición, el director pensó en los crímenes de la guerra de Irak. Investigó en foros de soldados, vídeos grabados por ellos, páginas web de las esposas, blogs, imágenes colgadas en YouTube... todo estaba palpitando en Internet. De Palma pensó: "*así es como intentan contarnos lo que pasa*". Y decidió usar esos múltiples formatos en la película, como contraste con la ocultación y censura de los grandes medios de comunicación dominantes, porque en los telediaros americanos no aparecen los muertos ("*Yo me he limitado a reflejar cómo los propios soldados se dibujan a sí mismos a través de Internet*").



La película ha generado una gran controversia. Por un lado, en el ámbito cinematográfico, las críticas han sido muy dispares (nada nuevo para el cine de Brian De Palma). Por otro lado, en el campo político, los sectores ultraconservadores han acusado a *Redacted* de insultar a los soldados y contribuir al sentimiento antiamericano en Irak y en el mundo. Bill O'Reilly, de Fox TV News, dijo que la película podía incitar a actos de violencia contra los soldados americanos; que si un solo musulmán, después de verla, se hacía terrorista y mataba a un americano, la culpa sería de Brian De Palma; que en la Segunda Guerra Mundial el liberal Roosevelt lo habría mandado a la cárcel; que iba a pedir a los veteranos de guerra que se manifestaran delante de los cines... En fin. Lo cierto es que la película no va contra los soldados. De Palma considera que, en esa situación de locos, los soldados también fueron víctimas, en Irak igual que en Vietnam; los culpables son quienes los enviaron, con mentiras, a una guerra absurda: "*Ésta es la historia de estas dos guerras en particular, en las que se envía a chicos jóvenes a una guerra sin un objetivo claro, en un ambiente hostil donde no distinguen al enemigo de los civiles. Forman una piña y la única forma de que todo tenga sentido es cuidar del compañero, hasta que tu compañero muere en una situación en la que no sabes quién es el responsable*".

La película se cierra con unas espeluznantes fotografías (auténticas) de civiles iraquíes asesinados, mutilados o heridos (bajo el rótulo *Daños colaterales: fotografías reales de la guerra de Irak*). Brian De Palma denunció que, en una irónica vuelta de tuerca, *Redacted* fue censurada por la productora, que obligó a ocultar los rostros de los muertos, por miedo a las demandas de sus familiares: "*Creo que es horrible porque ni siquiera hemos podido dar, a los rostros de estas personas, la dignidad que merecen... Si somos capaces de crear tanto desorden, entonces debemos enfrentarnos a las horribles imágenes que son las consecuencias de estas acciones*". De Palma carga contra la ocultación de las imágenes de dolor y muerte, tanto de los iraquíes como de los soldados. Cree que es esencial mostrar a las víctimas, porque la guerra podría pararse si se mostrara cada día a sus muertos, como ocurrió en Vietnam: "*Quiero que el público se enfade como yo, que diga que nos mintieron*". (RGM)

PALMARÉS

Festival de VENEZIA: León de Plata (Mejor Dirección)

FILMOGRAFÍA

BRIAN DE PALMA

Director

Icarus (1960) medimetro
660124, the story of an IBM card (1961) cortometraje
Wotan's wake (1962) cortometraje
Jennifer (1964) cortometraje
Mod (1964) documental inacabado
Bridge that gap (1965) documental
Show me a strong town and I'll show you a strong bank (1966) documental
The responsive eye (1966) documental
The wedding party (1966) también guión y montaje (co-dir. Cynthia Munroe y Wilford Leach)
Murder à la mod (1968) tb. guión y montaje
Greetings (1968) tb. guión y montaje
¡Hola, mamá! (*Hi, mom!*, 1970) tb. guión
Dionysus in 69 (1970) tb. fotografía y montaje
Get to know your rabbit (1972) (en TV: *Beeman el Magnífico*)
Hermanas (*Sisters*, 1973) tb. guión
El Fantasma del Paraíso (*Phantom of the Paradise*, 1974) tb. guión
Fascinación (*Obsession*, 1976) tb. argumento
Carrie (1976)
La furia (*The fury*, 1978)
Home movies (1979) tb. argumento (en vídeo: *Una familia de locos*)
Vestida para matar (*Dressed to kill*, 1980) tb. guión
Impacto (*Blow out*, 1981) tb. guión
El precio del poder (*Scarface*, 1983)
Doble cuerpo (*Body double*, 1984) tb. guión
Dancing in the dark (1984) vídeo musical de Bruce Springsteen
Wise guys (1986) (en vídeo: *Dos tipos geniales*)
Los Intocables de Eliot Ness (*The Untouchables*, 1987)
Corazones de hierro (*Casualties of war*, 1989)
La hoguera de las vanidades (*The bonfire of the vanities*, 1990)
En nombre de Caín (*Raising Cain*, 1992) tb. guión
Atrapado por su pasado (*Carlito's way*, 1993)
Misión: imposible (*Mission: impossible*, 1996)
Ojos de serpiente (*Snake eyes*, 1998) tb. argumento
Misión a Marte (*Mission to Mars*, 2000)
Femme fatale (2002) tb. guión
La Dalia Negra (*The Black Dahlia*, 2006)
Redacted (2007) tb. guión



La banda nos visita

Bikur ha-tizmoret
The band's visit

Israel-Francia, 2007

July-August Productions / Bleiberg Entertainment / Sophie Dulac Productions

Guión y Dirección: ERAN KOLIRIN

Fotografía: SHAI GOLDMAN

Música: HABIB SHEHADEH HANNA

Montaje: ARIK LAHAV LEIBOVITZ

Diseño de Producción: EITAN LEVI

Productores: EILON RATZKOVSKY, EHUD BLEIBERG,

YOSSI UZRAD, KOBAY GAL-RADAY y GUY JACOEL

Co-Productores: SOPHIE DULAC y MICHAEL ZANA

Intérpretes: SASSON GABAI, RONIT ELKABETZ, SALEH

BAKRI, KHALIFA NATOUR, IMAD JABARIN, TARAK KOPTY,

HISHAM KHOURI, FRANCOIS KHEIL, EYAD SHEETY,

SHLOMI AVRAHAM

Duración: 90 minutos

Idiomas: Árabe, Inglés y Hebreo (VOSE)

Internet: www.mangafilms.es/labandanosvisita

<http://www.thebandsvisit.com>

proyección

29 / enero / 2009

Perdidos

Los ocho miembros de una banda de música egipcia, la Banda Ceremonial de la Policía de Alejandría, dirigida por Tewfiq (Sasson Gabai), llegan a Israel para dar un concierto en los actos de inauguración del centro cultural árabe de una ciudad israelí. No hay nadie para recibirlos en el aeropuerto. Preguntando como pueden, toman un autobús. Sólo después de que éste les deje en medio del desierto de Néguev, comprenden que se han equivocado de lugar: los nombres hebreos eran muy similares y, en vez de en la gran ciudad que esperaban (Petah Tikva), están en un pequeño pueblo perdido (Bet Hatikvah), donde no hay centro cultural... ni casi cultura. Ya no hay más autobuses hasta el día siguiente, no existen hoteles en el pueblo y el único sitio abierto es la casa de comidas de Dina (Ronit Elkabetz). La mujer se compadece de estos egipcios perdidos y les proporciona alojamiento para esa noche...

La premisa es, pues, clásica: un grupo de peces fuera del agua, personajes perdidos en un ambiente desconocido (y potencialmente hostil, dadas las difíciles relaciones entre Israel y Egipto en los últimos cincuenta años)... Los músicos, vestidos con su uniforme de gala, intentan, ante todo, mantener la dignidad. El director no quiere pedir auxilio a la embajada (indirectamente, comprendemos que su posición en casa no es muy sólida, que hay amenazas de reestructuración), aunque luego un miembro de la banda lo hará a escondidas. El propio grupo de músicos es complejo. Por un lado, está la autoridad, entre rígida y paternal, de Tewfiq. Por otro lado, la permanente rebeldía del joven ligón-guaperas Khaled (Saleh Bakri), que siempre tensa la cuerda y desafía la autoridad. En medio, la frustrada resignación del *adjunto*, que sueña con dirigir la banda (cosa que al final Tewfiq nunca le permite) y que está componiendo una pieza. Este grupo dispar, que se mantiene unido por una precaria disciplina, se encuentra ahora fuera de su elemento, entre unos civiles israelíes (la dueña del bar y un par de desastrados parroquianos) que, para su sorpresa, les tratan con amabilidad y una mezcla de hospitalidad y cachondeo.

La comicidad surge inmediatamente de la situación, a partir del efecto paradójico de los uniformes de los policías egipcios en medio

del desierto israelí, la forzada dignidad de los músicos ante el desastre (hay quien ha visto huellas del humor de Jacques Tati). Egipcios e israelíes se entienden en un inglés chapucero. Los contrastes entre los personajes y el lugar sustentan algunas escenas cómicas: la de la pista de patinaje (en la que Khaled da lecciones de cortejo al tímido joven israelí Papi), la de la cabina telefónica, entre el músico que llama a la embajada y el lugareño que espera la llamada de su novia... Pero, en definitiva, el corazón de la película es la larga conversación entre Tewfiq y Dina, el rígido director de la banda y la sensual y solitaria anfitriona, en la que vemos nacer un amor que no podrá llegar a consumarse. Estas escenas, hermosas y llenas de matices, adquieren vida gracias al notable trabajo de sus dos protagonistas. Sasson Gabai es un gran actor israelí, al que ocasionalmente hemos podido ver en el cine occidental (*No sin mi hija*). Ronit Elkabetz, además de ser una importante actriz en Israel, también ha debutado como directora con su hermano Shlomi en *Prendre femme* (2004), premiada en Venecia.

La banda nos visita es el primer largometraje del israelí Eran Kolirin (1973), guionista de *Tzur Hadassim* (1999), dirigida por su padre Gi-



deon Kolirin, y director del telefilm *The long journey* (2004), además de guionista y director de otros telefilmes y episodios de series. El director recuerda que, cuando era niño, a comienzos de los ochenta, la televisión israelí (el único canal entonces existente) emitía con frecuencia películas egipcias (*"eso era raro en una nación que llevaba la mitad de su existencia en guerra con Egipto, y la otra mitad en una especie de paz fría, distante, con sus vecinos del sur"*). A veces, tras la película egipcia, se emitía la actuación de una típica orquesta árabe, compuesta por israelíes árabes procedentes de Irak y Egipto. Ahora, se ha privatizado la televisión y se han multiplicado los canales, pero todo está ocupado por la MTV, los videoclips, el pop, las operaciones triunfo, la publicidad de franquicias... ya no se emiten películas egipcias ni existe aquella banda árabe (*"¿a quién le importan ya las canciones de cuarto de tono que duran media hora?"*). Peor aún: cuando se levantó un nuevo aeropuerto en Israel, se olvidaron de traducir los carteles al árabe (*"entre los miles de tiendas que construyeron allá, no hallaron sitio para esa escritura extraña, ensortijada, que es la lengua madre de la mitad de nuestra población... Con el tiempo, hemos llegado a olvidarnos de nosotros mismos"*).

Esta película, sencilla y simpática, divertida y emotiva, galardonada en varios festivales y en los premios anuales de la Academia israelí (aunque quedó excluida del Oscar a la mejor película extranjera, por estar hablada parcialmente en inglés), es una hermosa llamada a la convivencia. Nos recuerda que la gente normal, cuando nos dejan en paz los políticos, los fanáticos y los salvapatrias, procuramos encontrar la manera de vivir juntos y salir adelante... El director Eran Kolirin señala: *"Se han hecho muchas películas refiriéndose a la cuestión de por qué no hay paz, pero, al parecer, son pocas las que se han hecho hablándonos de por qué necesitamos la paz por encima de todo. Ya no vemos lo obvio en medio de conversaciones que se centran en las ventajas económicas y en los intereses"*. Al final de la película, llegamos a escuchar finalmente la música de la banda, y salimos del cine con esa música como contagioso canto de humanidad y esperanza... y también de reflexión agri dulce. Se puede aplicar lo que le dice antes un personaje israelí al músico egipcio que está componiendo un concierto de clarinete: no se trata de un final grandioso, ni triste ni alegre, *"simplemente una pequeña habitación, una lámpara, una cama, un niño durmiendo y... mucha soledad"*. (RGM).



PALMARÉS

Premios de la ACADEMIA ISRAELÍ: Mejor Película, Actor (Gabai), Actriz (Elkabetz), Actor de Reparto (Bakri), Guión, Música y Vestuario

Festival de CANNES: Premio FIPRESCI (sección "Un Certain Regard")

Premios del Cine Europeo: Mejor Actor (Gabai) y Descubrimiento del Año

Festival de VALLADOLID: Premio "Pilar Miró" al Mejor Nuevo Director/Guión



Interview

Interview

USA, 2007

Cinemavault Releasing/ Column Films/ Ironworks Productions/ Kiss The Cactus

Director: STEVE BUSCEMI

Guión: DAVID SCHECHTER y STEVE BUSCEMI

Basada en la Película de THEO VAN GOGH

Guión Original: THEODOR HOLMAN

Fotografía: THOMAS KIST

Música: EVAN LURIE

Montaje: KATE WILLIAMS

Diseño de Producción: LOREN WEEKS

Productores: BRUCE WEISS y GIJS VAN DE WESTELAKEN

Productor Ejecutivo: NICK STILIADIS

Intérpretes: SIENNA MILLER, STEVE BUSCEMI

Duración: 83 minutos

Idiomas: Inglés (VOSE)

Internet: www.golem.es/interview

Batalla para dos voces

El holandés Theo Van Gogh (1957-2004), sobrino-nieto del célebre pintor, era un talento polifacético: escritor, periodista, columnista, entrevistador y presentador de televisión, y director de una docena de películas, incluyendo *Luger* (1981), *Terug naar Oegstgeest* (1987), *o6* (1994), *Blind Date* (1996), *In het belang van de Staat* (1997), *Baby Blue* (2001), *Interview* (2003) y *Cool!* (2004), además de varios telefilmes... Siempre radical y crítico con la clase política y las religiones organizadas, se vio envuelto en numerosas polémicas, especialmente por sus críticas demoledoras al islamismo, que consideraba una amenaza para las democracias occidentales. Rodó el cortometraje *Submission: Part 1* (2004), coescrito con la parlamentaria Ayaan Hirsi Ali, que traba sobre la violencia de género en el Islam, mostrando a mujeres maltratadas, con textos del Corán escritos sobre sus cuerpos... Emitida por la televisión holandesa en agosto de 2004, la película desató la cólera de los islamistas radicales, que la consideraron *blasfema*... Recordarán el resto: el 2 de noviembre de 2004, cuando se dirigía en bicicleta a su trabajo, Theo Van Gogh fue asesinado en plena calle, y con especial ensañamiento, por un fanático islamista de 26 años, nacido en Holanda y aparentemente bien integrado en la sociedad holandesa.

Interview (2003), que nada tenía que ver con la religión, fue una de las películas más apreciadas de Theo Van Gogh. Se estrenó en su día en España (ésta y *Cool* son las dos únicas obras del director que se han podido ver en nuestros cines) y la tenemos editada en DVD. Poco antes de su muerte, Van Gogh estaba pensando en rodar una película en Estados Unidos, y se había planteado la posibilidad de hacer un *remake* de *Interview* en inglés... Tras su asesinato, los productores Bruce Weiss y Gijs van de Westelaken decidieron rendir homenaje a Theo Van Gogh y a su personal lenguaje cinematográfico haciendo realidad su sueño: rodar *remakes* americanos de tres de sus películas, *Interview*, *Blind date* y *o6*, que tenían en común una *batalla* entre un hombre y una mujer ("lo que más gustaba a Theo van Gogh era colocar a un hombre y una mujer en una habitación y dejar que se las arreglasen", dice Weiss). La dirección de las tres entregas

del proyecto *Triple Theo* se encomendó a tres actores devenidos directores: Steve Buscemi en el film que nos ocupa, que también protagoniza con Sienna Miller, Stanley Tucci en la recién terminada *Blind date* (2008), que ha interpretado junto a Patricia Clarkson, y Bob Balaban en la planeada *o6*...

Puestos ya en antecedentes, pasamos a tratar sobre *Interview* (2007) de Steve Buscemi, que es la que vamos a ver en el Cine Club. Pierre Peders (Buscemi) es un cínico y amargado periodista, especializado en guerras y en grandes temas políticos. Pero su jefe le obliga a entrevistar a Katya (Sienna Miller), una joven actriz que se ha hecho famosa a través de la televisión y de películas de terror. A Pierre le espanta el encargo, que considera una frivolidad muy por debajo de su *nivel* de seriedad. Ante la entrevistada, con quien se cita en un restaurante, no oculta su desgana. Él debe de ser la única persona del país que no sabe nada de Katya, ni le importa, y no se ha preocupado de documentarse lo más mínimo. Lo que quiere es terminar para llegar a una importante rueda de prensa en Washington... Enfadada, la estrella da por acabada la entrevista antes de tiempo. Pero, al salir del restaurante, ocurre un accidente del que Katya se siente responsable, así que recoge a Peter y lo lleva a su apartamento. Enseguida vemos que las cosas no son lo que parecen, el *intelectual* pre-ocupado por temas serios y la *famosa* superficial, la *celebridad* y el *don nadie*, la inteligencia y la belleza... A medida que hablan, discuten, rien, beben, bailan, coquetean, mienten, hacen trampas y confiesan secretos, ambos mantienen un duelo complejo, sorprendente y electrificante, un combate de boxeo o una partida de ajedrez llena de inteligencia y tensión (intelectual, emocional y sexual)... en fin, mejor no contar más.

Para rodar esta pieza de cámara a dos voces, Steve Buscemi (en su cuarto largometraje como director) siguió las condiciones acordadas para el proyecto *Triple Theo*, haciendo suyo el personal sistema de rodaje de Van Gogh: tres cámaras digitales filmando simultáneamente, una enfocada sobre cada protagonista y la tercera en plano general. Esto hizo posible acortar el tiempo de rodaje, porque se podían hacer veinte páginas de guión diarias, así que la película se rodó en nueve días (Buscemi bromea: "soy un *lento*, Theo Van

proyección

05 / febrero / 2009



Gogh la había rodado en cinco días"). Este sistema, tan diferente del habitual en Hollywood, proporciona además mucho material para el montaje y, lo más importante, hace que los intérpretes mantengan la tensión todo el tiempo, como en una obra de teatro, favoreciendo que ocurran cosas inesperadas... Para reforzar este método, parte del equipo vino de Holanda, incluyendo al director de fotografía (Thomas Kist), los operadores de cámara y el ayudante de dirección, que habían trabajado con Van Gogh ("Es un recuerdo constante de para quién hacemos esto, en honor a quién", dice la actriz Sienna Miller). También hay otros homenajes ocultos en la película: la mujer que baja de una limusina al final, y casi se choca con Pierre, es Katja Schuurman, la actriz protagonista de la primera versión; en el apartamento de Katya hay una foto de Theo Van Gogh con Schuurman; el camión con el que choca el taxi de Pierre es de "Mudanzas Van Gogh"; un fan llamado Theo pide un autógrafo a Katya...

Steve Buscemi señala: "Mi objetivo era rodar una película que tuviera la misma integridad que la original, no quería hacer una copia pobre". El gran peso de la película recae en los actores, ayudados sin duda por el excelente guión adaptado al inglés (y a Nueva York) por David Schechter y Buscemi, sobre el original holandés de Theodor Holman. A Steve Buscemi ya le conocíamos como formidable actor en muchas películas (*Reservoir Dogs*, *Fargo*, *El Gran Lebowski*, *Ghost World*, y un largo etcétera)... Pero la gran sorpresa es una magnífica Sienna Miller. La joven actriz de *Crimen organizado* (Layer Cake, 2004), *Alfie* (2004), *Giacomo Casanova* (2005) y *Stardust* (2007), deslumbra con su interpretación de un papel que juega con los paralelismos entre persona y personaje. Katya no es la rubia tontorrón que creía Pierre, sino una mujer inteligente que juega con él hasta volverlo del revés... Al final, comprendemos que Katya había manejado los hilos todo el tiempo y Pierre nunca fue rival para ella. (RGM)

FILMOGRAFÍA

STEVE BUSCEMI

Director y actor

A) Director:

What happened to Pete? (1992) cortometraje

Una última copa (Trees Lounge, 1996)

Homicide: Life on the Street (1998) serie TV (un episodio)

Animal Factory (2000)

Oz (1999-2001) serie TV (2 episodios)

Baseball wives (2002) TV

Lonesome Jim (2005)

Los Soprano (The Sopranos, 2001-2006) serie TV (4 episodios)

Interview (2007)

B) Sólo Actor (selección):

Mystery Train (1989)

In the Soup (1992)

Reservoir Dogs (1992)

Sol naciente (Rising Sun, 1993)

Fargo (1996)

Kansas City (1996)

2013: Rescate en LA (Escape from LA, 1996)

Con Air (1997)

El Gran Lebowski (The Big Lebowski, 1998)

Armageddon (1998/1)

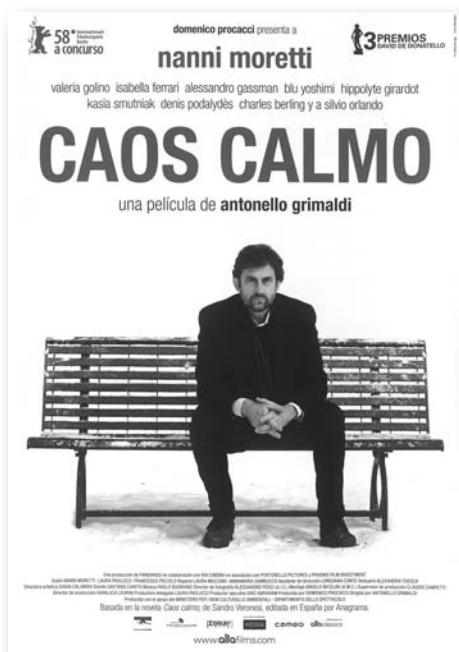
Ghost World (2001)

Big Fish (2003)

La isla (The Island, 2005)

Los Soprano (The Sopranos, 2002-2006) serie TV

Paris, je t'aime (2006)



Caos calmo

Caos calmo

Italia, 2008

Fandango / RAI Cinema / Portobello Pictures / Phoenix Film Investment

Director: ANTONELLO GRIMALDI

Guión: NANNI MORETTI, LAURA PAOLUCCI y FRANCESCO PICCOLO

Sobre la Novela de SANDRO VERONESI

Fotografía: ALESSANDRO PESCI

Música: PAOLO BUONVINO

Montaje: ANGELO NICOLINI

Directora Artística: GIADA CALABRIA

Productor: DOMENICO PROCACCI

Productor Ejecutivo: ERIC ABRAHAM

Intérpretes: NANNI MORETTI, VALERIA GOLINO, ISABELLA FERRARI, ALESSANDRO GASSMAN, BLU YOSHIMI, HIPPOLYTE GIRARDOT, KASIA SMUTNIAK, DENIS PODALYDÈS, CHARLES BERLING, SILVIO ORLANDO, MANUELA MORABITO, BABAK KARIM

Duración: 112 minutos

Idioma: Italiano (VOSE)

Banda Sonora (CD): Radio Fandango 0187962RAF

Internet: www.altafilms.com

proyección

12 / febrero / 2009

Duelo suspendido

La tragedia se abate sobre Pietro Paladini (Nanni Moretti) de forma tan súbita como paradójica. Un día de verano, va a pasar el rato a la playa de Roccamare con su hermano Carlo (Alessandro Gassman). De pronto, divisa a una mujer (Isabella Ferrari) que se está ahogando y, con gran dificultad, logra llegar hasta ella y salvarla. Mientras, Carlo rescata a otra mujer... En el barullo consiguiente, Pietro y Carlo se marchan sin que nadie parezca haberse dado cuenta de lo que han hecho. Al llegar a su casa de verano, Pietro sufre un *shock* al descubrir que su mujer, Lara, acaba de morir a causa de una caída accidental. Ella ha muerto de repente, y él no estaba a su lado porque en ese momento estaba salvando a una desconocida... Vuelta a Roma. La hija de Pietro, Claudia (Blu Yoshimi), tiene diez años. Pietro la lleva al colegio. Le dice que la esperará en la puerta, que no se moverá de delante del colegio. Y eso hace. Se queda todo el día frente al colegio, sentado en un banco. El día siguiente hace lo mismo. Y también los demás días...

Pietro ha quedado paralizado, incapaz de expresar su dolor (su hermano Carlo le dice que su hija Claudia, al no *ver* sufrir a su padre, tampoco puede exteriorizar su propio duelo), pero también de continuar con su vida. Queda en un estado intermedio, de animación suspendida. Deja de ir a la oficina, en un momento crucial en el que su empresa, en la que ocupa un alto puesto ejecutivo, está a punto de fusionarse con otra mayor. Observa el mundo desde el banco, o desde el restaurante de enfrente. Adquiere una extraña notoriedad. La gente va a verle: su hermano, su excéntrica cuñada (Valeria Golino), su jefe, sus compañeros del trabajo... Parece que van a consolarle, pero la situación se invierte y son los visitantes quienes, animados por la extraña calma de Pietro, le utilizan como confidente y consejero para sus propios problemas.

La novela de Sandro Veronesi, ganadora del prestigioso premio Strega (2005), ha llegado a la pantalla gracias al interés de Nanni Moretti, quien, nada más leerla, quiso interpretar al protagonista. Además de asumir el omnipresente papel principal, Moretti también es autor del guión, junto a Laura Paolucci y Francesco Piccolo, pero ha dejado la dirección en manos de Antonello Grimaldi, regista de

media docena de largometrajes (si no me equivoco, todos inéditos en España) y de varias producciones televisivas. Para Moretti, "*Pietro Paladini es una persona que ha decidido dar nueva importancia a las cosas que pertenecen a su vida y, sobre todo, establecer una nueva escala de valores para todo aquello que integra su existencia. Es un hombre que, al principio, quiere dar un orden exterior a su vida y que, después, hace una serie de elecciones en lo que para él es más importante... En el libro de Veronesi, Pietro Paladini está siempre a la espera de un desmoronamiento que nunca llega, pero, al escribir el guión, nos pareció hermoso, además de justo, narrar el momento de su derrumbamiento mientras está vagando en coche por las calles de Roma, cuando estalla en llanto*".

Parece más acertado enfocar esta película como un cuento, una fábula, no desde una perspectiva realista y mucho menos de estricta *verosimilitud*. Tan poco *verosímil* es la inaudita paciencia de la empresa que mantiene a Pietro empleo y sueldo durante meses, como el cúmulo de coincidencias que se producen, la abundancia de personajes pasados de rosca o las presencias casi oníricas (la guapísima





PALMARÉS

Premios DAVID DE DONATELLO: Mejor Actor Secundario (Gassman), Música y Canción Original

chica del perro)... En una fábula puede aceptarse todo eso, lo mismo que se pueden dejar cosas sin explicar (la reunión con el magnate Steiner –*cameo* de lujo que he preferido no incluir en el reparto, que vemos desde fuera y admite dos interpretaciones posibles: charla de negocios o escena de celos), o puede incluirse una estrambótica escena de sexo (tan polémica en Italia que ha sido incluso condenada por el Vaticano) que no llegamos a saber si es real o soñada... Y, como cuento moral, también trasciende la historia individual para ofrecer el retrato de una sociedad dominada por los esquemas mercantiles, un mundo de confort y felicidad obligatoria, en el que no sabemos cómo vivir o encajar el dolor.

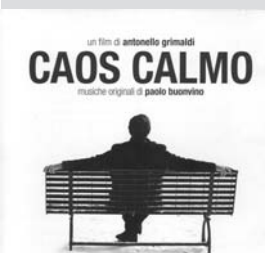
El director Antonello Grimaldi señala que el reto de la película era que el protagonista permaneciera la mayor parte del tiempo en el mismo sitio, pero sin transmitir nunca una sensación de estatismo: “*Al leer la novela de Sandro Veronesi, llegué a la conclusión de que Pietro permanece ante el colegio no sólo para seguir de cerca la reacción de su hija, sino, sobre todo, para vigilar el relato de su propia vida, para sujetarlo firmemente entre sus manos*”. Todas las escenas giran en torno a Pietro, tanto en sentido figurado como físico. El director ha utilizado los movimientos de cámara que le permitieran describir sus emociones, respetando su pudor ante el dolor y su intento de tenerlo bajo control. Dice Grimaldi: “*Me gustaría haber logrado contar esta larga espera recogiendo lo que está tan bien contado en la novela: la desorientación de los hombres contemporáneos ante la imposibilidad de elaborar un luto, sin poder confiar ni en una tradición religiosa ni en una tradición laica*”. (RGM)

FILMOGRAFÍA

ANTONELLO GRIMALDI (Antonio Luigi Grimaldi)
Director

Juke Box (1983) (episodio *La ricerca*)
Nulla ci può fermare (1988)
Il cielo è sempre più blu (1996)
Il caso Vulcano (1997) TV (de la serie *I grandi processi*)
Tótem (1998) TV
42° Parallelo (1999) TV
Asini (1999)
Distretto di Polizia 2 (2001) TV
Un delitto impossibile (2001)
Gli insoliti ignoti (2002) TV
Gli insoliti ignoti 2 (2003) TV
Le stagioni del cuore (2004) TV
La moglie cinese (2004) TV
Caos calmo (Caos calmo, 2008)

BSO



CAOS CALMO

Música Original de PAOLO BUONVINO
Canción Original de IVANO FOSSATI
CD: Radio Fandango
0187962RAF

48:37 min.

Paolo Bounvino (Sicilia, 1968) es uno de los principales talentos de la nueva generación de músicos de cine italianos. Graduado en el Conservatorio de Reggio Calabria y en la Universidad de Bolonia, comenzó su carrera profesional como ayudante del cantautor Franco Battiato, y después compuso música incidental para diversas obras de teatro, además de una ópera, *Francesco: la notte, il sogno, l'alba* (1995) y una misa, *Epiklesis* (1996)... Se inició en las bandas sonoras con la octava y novena temporadas de la serie televisiva *La Piovra* (1997-1998), y posteriormente ha trabajado en un buen número de películas, que incluyen: *Dancing North* (1998), *Ecco fatto* (1998), *L'amante perduto* (1999), *Come te nessuno mai* (1999), *Padre Pio* (2000), *El último beso* (2001), *Il giovane Casanova* (2001), *Ricordati di me* (2003), *Ferrari* (2003), *Je reste* (2003), *Manual de amor* (2005), *Romanzo criminale* (2005), *Apnea* (2005), *Enemigos íntimos* (2006), *N: lo e Napoleone* (2006), *Manual de amor 2* (2007), *I viceré* (2007). Más información en www.paolo-buonvino.com.

El director Antonello Grimaldi acudió al compositor buscando un acompañamiento discreto, que no invadiera la escena pero la apoyara, dado que el ambiente en *suspense* de la película era difícil de expresar en términos musicales. Grimaldi y Bounvino acordaron un tratamiento de *rompecabezas*, de modo que sólo en la escena final se desarrolla completo el tema de la película, que antes ha ido apareciendo de manera fragmentaria. El compositor decidió subrayar dos momentos claves (el comienzo, con el drama repentino, y el final), así que estableció dos núcleos centrales en la música y los interpretó con una orquestación y un arreglo esencial, simple, casi minimalista.

En la banda sonora figuran también sendas canciones de Rufus Wainwright, Stara y Radiohead (mencionadas en la novela), y una canción original para los títulos finales, *L'amore trasparente*, compuesta e interpretada por Ivano Fossati. (RGM)



En un mundo libre...

It's a free world

Reino Unido-Italia-España-Alemania, 2007
 Sixteen Films/ Tornasol Films/ BIM Distribuzione/ EMC
 Produktion/ Channel Four
 Director: KEN LOACH
 Guión: PAUL LAVERTY
 Fotografía: NIGEL WILLOUGHBY
 Música: GEORGE FENTON
 Montaje: JONATHAN MORRIS
 Dirección Artística: FERGUS CLEGG
 Productora: REBECCA O'BRIEN
 Co-Productores: ULRICH FELSBERG, GERARDO HERRERO,
 MARIELA BESUEVSKY
 Intérpretes: KIERSTON WAREING, JULIET ELLIS, LESLAW
 ZUREK, JOE SIFFLEET, COLIN COUGHLIN, MAGGIE HUS-
 SEY, RAYMOND MEARNES, DAVOUD RASTGOU, MAHIN
 AMINNI, FRANK GILHOOLEY
 Duración: 98 minutos
 Idioma: Inglés (VOSE)
 Internet: www.altafilms.com
www.sixteenfilms.co.uk/films/film/its_a_free_world/

proyección

19 / febrero / 2009

Trabajo precario

A lo largo de su carrera, una idea central del cine de Ken Loach ha sido la de dar voz a quienes no la tienen. Sus películas han mirado frecuentemente a las víctimas del sistema, a personas en situaciones límite, a trabajadores en precario: los albañiles subcontratados (*Riff-raff*), los obreros obligados al trapicheo (*Lloviendo piedras*), los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos (*Pan y rosas*), los trabajadores ferroviarios privatizados (*La cuadrilla*), los inmigrantes pakistaníes en el Reino Unido (*Sólo un beso*)... En su nueva película, Loach y su habitual guionista Paul Laverty (en su novena colaboración), pretenden *levantar la piedra* para ver qué se esconde debajo del llamado *milagro* económico británico, que los neoliberales presentan como un modelo para el resto de Europa (ahí está la infame Directiva de las sesenta horas). Este *milagro*, adornado de bonitos eufemismos como “*flexibilidad laboral*”, que se presenta como una ley natural cuando sólo es resultado de una decisión política, se basa en la precariedad de los trabajadores, en la temporalidad, en los salarios bajos, en los dobles turnos, en la renuncia a los derechos conquistados a lo largo de un siglo de lucha obrera, en la impunidad de las mafias y en la explotación de los inmigrantes... Pero, esta vez, Loach y Laverty han preferido cambiar el punto de vista, y contar la historia desde el lado de los *explotados*. O, más exactamente, desde la perspectiva de quienes han elegido colaborar con el sistema y beneficiarse de él (Loach: “*Hacer una película sobre los explotados parecía demasiado previsible*”).

Angie (Kierston Wareing) trabaja para una empresa de trabajo temporal. Se dedica a reclutar personal, haciendo entrevistas en países del este (por ejemplo, ofrece a las maestras trabajo de limpiadoras). De pronto, la despiden. Angie está llena de ira, pero tiene ambición y energía, y conoce el negocio. Así que decide crear una agencia independiente, con su amiga Rose (Juliet Ellis). Se desplazan en moto y su oficina está en la trasera de un bar. Al principio, siguen las normas. Sólo cogen a gente con *papeles*, porque no quieren problemas ni ir a la cárcel... Hasta que Angie descubre que nunca pasa nada, que hubo un caso de un mafioso que había explotado a doscientos trabajadores ilegales, y lo único que hicieron



las autoridades británicas fue mandarle una carta de advertencia (según Paul Laverty, se trata de un caso real)... A partir de ese momento, y pese a las reticencias de Rose, empiezan a traficar con inmigrantes ilegales.

“*La forma en que ha desaparecido la seguridad en el trabajo, lo que ha propiciado el surgimiento de agencias de trabajo temporal, es un asunto muy importante y que está completamente olvidado. Es un hecho que ha cambiado la vida de las personas, el resultado de una decisión política contra la que se podría luchar. Por desgracia, nadie se opone*”, dice Ken Loach. Por su parte, el guionista Paul Laverty había investigado el tema y reunido una gran cantidad de documentación, historias de inmigrantes que recogían fresas en el campo a las cinco de la mañana, de personas que esperaban un trabajo cada día, de polacos, africanos y chinos, de mafias, de trabajadores engañados, robados y abandonados; pero todo ese cúmulo de información (que está en la película de un modo u otro) sólo encontró su forma a través del personaje de Angie (“*ella es alguien más en la cadena de subcontratas; es un personaje más complejo y también más sucio, pero yo la entiendo*”).

Angie es una mujer treintañera, con un hijo. Es atractiva, valiente y llena de energía (a la vez amable y despiadada, gracias a la poderosa interpretación de Kierston Wareing, en su primer papel en el cine). Procede de una familia trabajadora muy orgullosa: su padre (antiguo luchador por la causa obrera) rechaza lo que

ella hace, pero Angie le dice que el mundo es muy grande y las cosas han cambiado (Loach: “*Angie es el producto de la contrarrevolución thatcheriana, que ha hecho hincapié en los negocios y en los éxitos empresariales, que ha premiado a los que se han abierto camino a codazos*”). La justificación última es que todo el mundo se aprovecha, y a nadie le importa. Laverty explica que el futuro de Angie no es el de su padre: si no hace algo, pasará el resto de su vida en la pobreza, sin un apartamento, viviendo en un barrio deprimido donde no habrá un buen colegio para su hijo (“*su decisión, desde su punto de vista, es lógica*”).

De esta manera, los mecanismos de *identificación* propios de la manera habitual de ver cine (identificarnos con el/la protagonista) nos sitúan en una posición incómoda, que explica algunas críticas injustas que ha sufrido el film de Loach... Evidentemente, para los *solidarios* sin riesgo (me incluyo el primero), resultaría más *correcto*, más confortable, ver las cosas desde el punto de vista de los trabajadores explotados: podríamos sentirnos *concienciados y comprometidos* sin tener que renunciar a ninguna de nuestras comodidades al salir del cine. En cambio, Loach nos lleva un paso más allá, hasta un terreno ambiguo e incómodo, en el que podemos asustarnos de *comprender* a Angie, y de recordar que nuestra complicidad silenciosa de consumidores es la que mantiene el sistema... Por desgracia, la película pierde un poco de nivel en la última parte, cuando se enreda en una intriga de género más bien estrambótica (el secuestro del hijo de Angie).

Loach ha rodado nuevamente con su equipo habitual (incluyendo la coproducción española de Tornasol), salvo el relevo del director de fotografía Barry Ackroyd por Nigel Willoughby (quien ya trabajó con Loach en su segmento de **11 de septiembre**), situando esta vez la historia en el mismo Londres, como corazón de Inglaterra y del sistema económico que trata de diseccionar: “*Lo que nos interesaba sobre todo era discutir la convicción de que la falta de escrúpulos empresariales es la única forma de progreso para la sociedad, la idea de que todo sea un intercambio de mercancía, que la economía tenga que ser pura competición, totalmente orientada al marketing y que ésta sea la forma en que tengamos que vivir, recurriendo a la explotación y produciendo monstruos*”. (RGM)

PALMARÉS

Festival de VENECIA: Osella de Oro (Mejor Guión)

Festival de SEVILLA: Giraltillo de Oro (Mejor Película y Mejor Guión)



FILMOGRAFÍA

KEN LOACH

Director

A) Televisión:

Catherine (1964)
Z cars (1964)
Diary of a young man (1964)
Up the junction (1965)
A tap on the shoulder (1965)
Wear a very big hat (1965)
Three clear Sundays (1965)
The end of Arthur's marriage (1965)
The coming out party (1965)
Cathy come home (1966)
In two minds (1967)
The golden vision (1968)
In black and white (1969)
The big flame (1969)
The rank and file (1971)
After a lifetime (1971)
A misfortune (1973)
Days of hope (1975)
The price of coal (1977)
A question of leadership (1980)
The gamekeeper (1980)
Auditions (1980)
Questions of leadership (1983)
The red and the blue (1983)
Which side are you on? (1983)
Time to go (1989)
The view from the woodpile (1989)
The Arthur legend (1991)
The flickering flame (1996)
Another city (1998)

B) Cine:

Poor cow (1967)
Kes (1969)
Talk about work (1971) cortometraje
Vida de familia (Family life, 1971)
Black Jack (1979)
Looks and smiles (1981)
Fatherland (1986)
Agenda oculta (Hidden agenda, 1990)
Riff-Raff (1991)
Lloviendo piedras (Raining stones, 1993)
Ladybird, Ladybird (1994)
Tierra y Libertad (Land and Freedom, 1995)
La canción de Carla (Carla's song, 1996)
Mi nombre es Joe (My name is Joe, 1998)
Pan y rosas (Bread and roses, 2000)
La cuadrilla (The navigators, 2001)
Felices dieciséis (Sweet sixteen, 2002)
11'09'01 - 11 de septiembre (2002) un episodio
Sólo un beso (Ae fond kiss, 2004)
Tickets (2005) film colectivo (co-dir. Abbas Kiarostami y Ermanno Olmi)
El viento que agita la cebada (The wind that shakes the barley, 2006)
En un mundo libre... (It's a free world, 2007)



Los cronocrímenes

Los cronocrímenes

España, 2007

Ibarretxe & Co. S.L. / KV Entertainment / Zip Films

Director: NACHO VIGALONDO

Guión: NACHO VIGALONDO

Fotografía: FLAVIO MARTÍNEZ LABIANO

Música: EUGENIO MIRA

Montaje: JOSÉ LUIS ROMEU

Dirección Artística: JOSÉ LUIS ARRIZABALAGA y BIAFFRA

Vestuario: ESTÍBALIZ MARKIEGI

Productores: EDUARDO CARNEROS, SANTI CAMUÑAS y

JORGE GÓMEZ

Productores Ejecutivos: ESTEBAN IBARRETXE, JAVIER IBA-

RRETXE, NAHIKARI IPIÑA, NORBERT LLARAS, JORDI

REDI y CORMAC REGAN

Intérpretes: KARRA ELEJALDE, CANDELA FERNÁNDEZ, BÁRBARA GOENAGA, NACHO VIGALONDO, JUAN INCIARTE

Duración: 88 minutos

Idioma: Español

proyección

26 / febrero / 2009

Atrapado en el tiempo

Si ya es difícil encontrar películas pertenecientes al fantástico entre la producción nacional, todavía más complicado resulta dar con algún título de ciencia ficción. Curiosamente, este año hemos podido disfrutar de dos estrenos españoles encuadrables dentro del género, *Tres días* (2008) y *Los cronocrímenes*, y, curiosamente también, ambos títulos suponen sendas óperas primas para sus respectivos directores (y guionistas): el andaluz F. Javier Gutiérrez y el cántabro Nacho Vigalondo. En nuestro afán por reivindicar estos esfuerzos patrios en temáticas tan poco frecuentadas dentro de nuestro cine –el año pasado pudimos ver *La caja Kovak* (2006/ Daniel Monzón), otra estimulante rareza autóctona–, hemos seleccionado el film de Vigalondo, aparte de por su indiscutible interés, también por tratarse del primer largometraje de un cineasta nominado al Oscar. En efecto, Vigalondo estuvo a punto de ganar la preciada estatuilla en el año 2005 por el cortometraje *7:35 de la mañana* (2003), y de él también proyectamos hace un par de años en el certamen de cortos de nuestra ciudad *Choque* (2005), otro excelente trabajo en formato reducido.

Pues bien, siguiendo la trayectoria profesional y artística de este joven director, nos llega ahora *Los cronocrímenes*, un film que entronca directamente con una de las temáticas más genuinas y fascinantes de la ciencia ficción: los viajes en el tiempo. Héctor (un recuperado Karra Elejalde) acaba de trasladarse con su mujer Clara (Candela Fernández) a un chalet en las afueras. Durante el ajetreo de la mudanza recibe una llamada telefónica anónima. Molesto por el silencio del interlocutor, Héctor devuelve la llamada para pedir explicaciones, pero le responde el contestador automático de una desconocida empresa. Poco después, curioseando con sus prismáticos entre los bosques circundantes, observa a una muchacha que parece desnudarse ante él (Bárbara Goenaga). Atraído e intrigado por lo que acaba de ver se adentra en la espesura, pero inesperadamente es atacado por un hombre de aspecto siniestro que lleva el rostro vendado. Huyendo de su agresor, Héctor llega hasta un laboratorio aislado en el monte, donde un joven científico (Nacho Vigalondo) le ofrece cobijo ocultándole en el interior de

un extraño tanque. Cuando al cabo de un rato Héctor sale a la superficie, el joven no parece reconocerle. Sumido en una gran confusión, nuestro protagonista busca un teléfono para avisar a su esposa, pero no será la voz de una mujer la que escuche al otro lado del aparato...

Este es el enigmático y prometedor inicio de *Los cronocrímenes*, un film cuyas principales virtudes habrán de encontrarse en la originalidad de su argumento, y en la habilidad de



Vigalondo para construir un guión de milimétrica precisión, donde se despliegan un buen número de posibilidades especulativas sobre las paradojas espaciotemporales. Otro mérito del guionista lo encontramos en el artesiano rigor con que despoja a su narración de todo fuego de artificio, poniendo en escena, como si se tratase de una coqueta pieza de cámara, los mínimos elementos necesarios para teorizar sobre los viajes en el tiempo, la terrible lógica de sus consecuencias, y la imposibilidad de rectificar el orden natural una vez que ha sido quebrantado. Cuatro personajes (los ya citados) y dos decorados (la casa de Héctor y el modesto centro de investigaciones) es suficiente para que Vigalondo enrede los acontecimientos hasta límites insospechados. Buscando los extremos, vienen a la mente los disfrutables excesos de Robert Zemeckis para la trilogía de *Regreso al futuro* (1985-1990), frente a la sequedad filosófico-científica de la fascinante *Primer* (2004) –realizada por Shane Carruth y vista en nuestro Cine Club hace tres años–. Aunque la cinta de Vigalondo sea más afín al enfoque de Carruth que al brillante espectáculo de Zemeckis, evita caer en el criptismo de aquél y ofrece una peripecia que, sin

dejar de ser complicada en su desarrollo, puede seguirse con facilidad, siempre y cuando se mantenga la mente abierta y se preste una mínima atención. Al respecto, Karra Elejalde ha declarado: *“Cuando leí el guión por primera vez no entendí nada; tuve que leerlo una segunda vez. Estuve dos días para que Nacho lo leyese conmigo y me lo explicase”*. En este sentido, la claridad expositiva de la puesta en escena facilita la comprensión del relato, en lo que, paradójicamente, cierta parte de la crítica ha querido ver como un defecto. Y es que también sorprende que Vigalondo haya recurrido para su debut en el largometraje a un estilo tan pulcro, tan diáfano, tan honesto en suma, frente a las habituales demostraciones de soberbia audiovisual con que nos suelen castigar los autores noveles. No en vano, el tufillo amateur que impregna la propuesta parece obedecer más a una opción personal que a una necesidad forzada por limitaciones de presupuesto –llamativamente escaso, todo hay que decirlo, aunque también salte a la vista que esta circunstancia no ha sido un inconveniente a la hora de crear un film tan estimable como éste–. Al parecer, en Hollywood ya existe la intención de confeccionar un remake de *Los cronocrímenes* –imagínense ustedes en lo que puede convertirse semejante argumento con unos cuantos millones de dólares–, pero esta noticia, que esperemos revierta en un bonito talón para Vigalondo, no parece haber inquietado lo más mínimo al padre de la criatura: *“Para mí el cine es un juguete y quiero preservar la inocencia de cuando hacía cortos (...) Debo decir que he hecho la película que he querido. Todo lo bueno y lo malo está en ella, y no habrá después ni una versión del director ni un libro contando lo que quise hacer y no hice. Yo no voy a participar en el ‘remake’, porque lo que quería hacer ya lo he hecho”*. Toda una declaración de principios que permite mantener la esperanza en Nacho Vigalondo, un cineasta de pura raza bendecido con dos de los dones más necesarios y menos frecuentes en el actual cine español: honestidad y creatividad. Por ese orden. (AGR)

PALMARÉS

4 PREMIOS a Nacho Vigalondo: Festival van de Fantastische Film (Bélgica) / Austin Fant Fest (USA) / Fant-Asia Film Festival (Canadá): 2º puesto / Philadelphia Film Festival (USA): Premio del público



FILMOGRAFÍA

NACHO VIGALONDO

Director y guionista

Mezclar es malísimo (2001) Cortometraje / Sólo guión (con David Serrano y Sergio Barrejón) – Dir.: D. Serrano

Pornografía (2003) Cortometraje / Sólo guión – Dir.: Haritz Zubillaga

7:35 de la mañana (2003) Cortometraje / También actor

El tren de la bruja (2003) Cortometraje / Sólo guión (con Koldo Serra) – Dir.: K. Serra

Agitación + IVA (2005) Serie de TV / Sólo guión (con otros) – Dir.: Carlos Ginesta

Choque (2005) Cortometraje / También actor

Los cronocrímenes (2007) También actor

Muchachada nui (2008) Serie de TV / Sketch “Regreso al futuro IV”





Hacia rutas salvajes

Into the wild

Estados Unidos, 2007

Paramount Vantage / Art Linson Productions / River Road Entertainment

Título Original: INTO THE WILD

Dirección: SEAN PENN

Guión: SEAN PENN (basado en el libro de JON KRAKAUER)

Fotografía: ERIC GAUTIER

Música: MICHAEL BROOK, KAKI KING y EDDIE VEDDER

Canciones: EDDIE VEDDER

Montaje: JAY CASSIDY

Diseño de Producción: DEREK HILL

Vestuario: MARY CLAIRE HANNAN

Productores: ART LINSON, SEAN PENN y BILL POHLAD

Productores Ejecutivos: DAVID BLOCKER, FRANK HILDEBRAND y JOHN J. KELLY

Intérpretes: EMILE HIRSCH, JENA MALONE, CATHERINE KEENER, BRIAN DIERKER, KRISTEN STEWART, HAL HOLBROOK, VINCE VAUGHN, MARCIA GAY HARDEN, WILLIAM HURT, THURE LINDHARDT, SIGNE EGHOLM OLSEN, ROBIN MATHEWS, FLOYD WALL

Duración: 148 minutos

Idioma: Inglés y Danés (VOSE)

Banda Sonora (CD): J Records, 88697-15944-2

proyección

05 /marzo /2009

Esclavo de su libertad

Hace un par de años pudimos ver en el Cine Club un documental de Werner Herzog titulado *Grizzly man* (2005), en el que se ofrecía una semblanza de Timothy Treadwell, singular personaje que consagró –y finalmente sacrificó– su vida al estudio de los osos de Alaska. Similar aventura, pero sin el trágico desenlace, planteaba *Los lobos no lloran*, otro espléndido film, dirigido por Carroll Ballard en 1983, donde se detallaba la auténtica investigación del doctor Farley Mowat sobre los lobos de la tundra canadiense. Hay muchas películas protagonizadas por aventureros que abandonan la comodidad y seguridad de sus domicilios para hacer de la naturaleza virgen su verdadero hogar, pero fueron estos dos títulos –quizá por preferencias personales– los que vinieron a mi mente mientras contemplaba la última realización de Sean Penn, *Hacia rutas salvajes*. En los tres casos se narra, más o menos dramatizada, la peripecia de tres individuos que existieron en la realidad –alguno todavía existe–, y que, en un punto dado de sus vidas, decidieron fundirse con la naturaleza para lograr una armonía que, como bien expresó Herzog en su película, sólo puede conducir a la autodestrucción. Sin embargo, hay algo que distingue el caso de Christopher McCandless (personaje en el que se basa el film de Penn) de los descritos por Herzog y Ballard. Si bien Treadwell era un desequilibrado y Mowat un hombre profundamente cabal, ambos buscaron el aislamiento para estudiar la naturaleza y protegerla, y de este modo exigir a sus congéneres humanos el debido respeto por el entorno. Sin embargo, McCandless se muestra como un rebelde congénito cuyo único deseo es alcanzar la libertad plena –entendida ésta en su sentido más abstracto y antisocial–, sacrificando para ello el amor de sus seres queridos e incluso su propia integridad física. Recién licenciado en la Universidad y con un prometedor futuro por delante, McCandless (excelente Emile Hirsch) destruye sus documentos identificativos y adopta el nombre de Alexander Supertramp –traducible como vagabundo o trotamundos–, dona sus cuantiosos ahorros a una organización benéfica, rompe completamente con sus padres (Marcia Gay Harden y William Hurt) y su hermana (Jena Malone), y cruza los Estados Unidos con la intención de alcanzar las tierras

vírgenes de Alaska, donde planea instalarse para vivir únicamente de los recursos naturales, repudiando todo atisbo de civilización. Durante el trayecto trabará amistad e intercambiará pareceres y experiencias con una serie de personajes dispuestos a ayudarlo y ofrecerle cariño: una madura pareja de hippies (Catherine Keener y Brian Dierker), un simpático empresario perseguido por la justicia (Vince Vaughn), dos alegres turistas daneses (Thure Lindhardt y Signe Egholm Olsen) y el entrañable abuelo que nunca tuvo (un emotivo Hal Holbrook). Inflamado por las aventuras literarias que devora en los libros de Jack London, McCandless debe enfrentarse a una realidad cruda y despiadada, que nada tiene que ver con el romanticismo novelesco que había imaginado.

A partir de la obra biográfica escrita por Jon Krakauer en 1996, Sean Penn elabora una *road movie* en toda regla, que rinde pleitesía



a los vastos parajes naturales de Norteamérica. Si bien Krakauer utiliza un estilo periodístico que se fundamenta en numerosas declaraciones de los personajes implicados, también ofrece una sombría reflexión personal sobre los motivos que llevaron a McCandless a realizar semejante hazaña, vista por algunos como un canto a la libertad, y por otros como un acto de suprema arrogancia. Penn otorga a McCandless un aura indudablemente romántica, retratando su contagioso y juvenil entusiasmo con un estilo audiovisual moderno, anárquico, donde el montaje deshilvanado y la fractura cronológica del relato no obedecen a un simple capricho formal, sino que buscan provocar en el espectador un cúmulo de sensaciones parejas a las que experimenta el protagonista. A medida que avanza el metraje, el retrato elaborado por Penn va abandonando su inicial carga nihilista, para proponer reflexiones que, como las de Krakauer, expresan las necesidades más profundas del ser humano resumidas en una sola: la búsqueda de la felicidad. Si el camino elegido por McCandless fue acertado o equivocado, o dejamos a juicio de cada espectador, aunque en los emotivos minutos finales de la película, tanto Penn como su protagonista parezcan llegar a una misma conclusión, que nosotros, por supuesto, no desvelaremos en estas líneas.

En cuanto a la estructura episódica de la narración, resulta destacable el modo en que Penn nos muestra el viaje de McCandless como una auténtica trayectoria vital. Cada capítulo representa una etapa en la nueva vida emprendida por el trotamundos: *Nacimiento, Adolescencia, Edad adulta, Familia y Obtención de la sabiduría*; y en cada una de estas fases surgen nuevos personajes y situaciones que acicatean la conciencia de McCandless. Especialmente memorable resulta el encuentro con un octogenario Hal Holbrook –mercidamente nominado al *Oscar* por su conmovedora interpretación–, como llamativos resultan también un par de detalles que el director dosifica a lo largo de la cinta: McCandless mirando directamente a la cámara en dos ocasiones –premonitorios guiños de la impactante fotografía que aparecerá justo antes de los créditos finales–, y su nada disimulada equiparación con la figura de Jesucristo –imagen cruciforme incluida–. (AGR)

PALMARÉS

2 nominaciones al OSCAR: Actor Secundario (Hal Holbrook) y Montaje

1 GLOBO DE ORO: Canción Original (“Guaranteed” de Eddie Vedder)

2 PREMIOS (Director, Sean Penn): CinemaFest Internazionale di Roma (Italia), Palm Springs International Film Festival (USA)

Mostra Internacional de Cinema SÃO PAULO (Brasil): Mejor Película Extranjera

GOTHAM Awards (USA): Mejor Película

FILMOGRAFÍA

SEAN PENN

Director y guionista

Extraño vínculo de sangre (*The Indian runner*, 1991)

Cruzando la oscuridad (*The crossing guard*, 1995) *También producción*

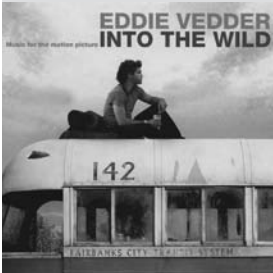
El juramento (*The pledge*, 2001) *Sólo dirección y producción*

11'09"01 - 11 de Septiembre (11'09"01 - September 11, 2002) *Episodio "USA"*

Hacia rutas salvajes (*Into the wild*, 2007) *También producción*

(Nota: Por motivos de espacio no se han incluido aquí los casi 50 títulos interpretados por Sean Penn desde 1974, centrándonos sólo en su faceta como director. Penn también ha dirigido un número indeterminado de videoclip para cantantes amigos suyos, como por ejemplo *Highway patrolman*, de Bruce Springsteen, y *The Barry Williams show*, de Peter Gabriel.)

BSO



HACIA RUTAS SALVAJES
(*Into the wild*)

Canciones Escritas e Interpretadas por EDDIE VEDDER
Música Original de MICHAEL BROOK, KAKI KING y EDDIE VEDDER (No incluida en el CD)
CD: J Records, 88697-15944-2

33:08 min.

Desde 1990, Edward Louis Severson III, más conocido como Eddie Vedder, ha sido autor de las letras, guitarrista y voz principal de la emblemática banda de Seattle conocida como *Pearl Jam*. Nacido en Evanston (Illinois) en 1964, Vedder no sólo ha mantenido el liderazgo de su grupo durante los últimos 18 años, sino que también ha colaborado en grabaciones de otros muchos artistas destacados dentro del *rock* anglosajón, entre los que cabría citar a Bruce Springsteen, Neil Young, *The Rolling Stones*, *R.E.M.*, *Ramones*, *The Who*, *U2*, e incluso *The Doors* (sin Jim Morrison, fallecido en 1971). El prestigio de Vedder y su banda se ha prolongado a lo largo de trece álbumes –incluyendo tres directos y dos recopilatorios–, llegando con el número catorce a lo que muchos de sus *fans* llevaban esperando desde hace años: un trabajo acústico en solitario de su carismático líder. La tan deseada ocasión ha venido de la mano de Sean Penn y su película *Hacia rutas salvajes*, para la que el director ideó una banda sonora construida en torno a una serie de canciones que reflejasen el espíritu rebelde y libre de Christopher McCandless, a cuya memoria está dedicado el CD.

Lejos de limitarse a recrear las imágenes del film con la letra de sus canciones, Vedder ofrece nueve pequeñas perlas originales que hablan, en clave poética y metafórica, sobre proyectos de vida, esperanzas y

desilusiones, aparcando momentáneamente su habitual estilo roquero para explorar caminos más próximos al *folk*. Con su expresiva y flexible voz de barítono, ligeramente castigada pero aún cálida y serena, el cantante desgrana sus versos acompañado por una serie de instrumentos que él mismo toca. Ya sea lamentándose –“*Sociedad, rebaño enloquecido, sé piadoso conmigo; espero no defraudarte si disiento de tu opinión, espero que no estés sola cuando te quedes sin mí*”– o enorgullecándose –“*Los bolsillos vacíos me permitirán disfrutar de una mayor riqueza*”–, las sabias rimas de Vedder nos llegan, dolidas pero sin arrepentimiento, desde lo más hondo del alma de McCandless. Un par de breves piezas instrumentales, y dos emocionadas versiones de sendas canciones escritas por Gordon Peterson y Jerry Hanan, completan este hermoso trabajo en solitario del líder de *Pearl Jam*.

Dada la corta duración del CD, se nos antoja preguntar por qué no se ha incluido también el *score* original de Michael Brook –a quien los asiduos al Cine Club recordarán del año pasado por su música para el documental *Una verdad incómoda*–, del que, por si alguien estuviera interesado, existe una edición promocional (sólo para los miembros de la Academia de Hollywood), cuyo precio en *eBay* suele alcanzar cifras no aptas para estos tiempos de crisis. (AGR)



Nevando voy

Nevando voy

España, 2007

Cronopia

Guión y Dirección: MAITENA MURUZÁBAL y CANDELA FIGUEIRA

Fotografía: ROBERT CHRISTOPHER WEBB

Música: GONZALO DÍAZ YERRO

Tema Musical "Nevando voy": AIRAM

Montaje: EDUARDO CHIBÁS FERNÁNDEZ

Productoras: MAITENA MURUZÁBAL y CANDELA FIGUEIRA

Co-Productores: JULIETA LIMA, EMMA MURUZÁBAL y GUILLERMO FIGUEIRA

Intérpretes: LAURA DE PEDRO, GABRIEL LATORRE, XABI YÁRNOZ, ASUN AGUINACO

Duración: 99 minutos

Internet: www.cronopia.com

La vida entra en la fábrica

"Trabajar es comúnmente sinónimo de pasar las ocho horas de trabajo lo más rápido posible, como si no existieran. Son horas dadas por muertas en las que la vida no discurre porque no la dejamos entrar". Estas palabras de sus directoras figuran en el material informativo de esta inusual película española, una pequeña, hermosa y valiente opera prima que se desarrolla casi totalmente dentro de una fábrica, y cuyos personajes principales, casi únicos, son cuatro trabajadores.

La acción tiene lugar en una fábrica situada en un polígono industrial de Pamplona, en la sección donde se embalan cadenas de nieve para coche. El encargado es el veterano Javier (Gabriel Latorre), y con él está el joven Jairo (Xabi Yárnoz), que todavía no es fijo pero ya lleva cierto tiempo... Como se acerca el invierno y aumenta la demanda de cadenas, llegan dos trabajadoras nuevas a través de una empresa de trabajo temporal: una joven, Ángela (Laura De Pedro), y otra de mediana edad, Karmentxu (Asun Aguinaco). Al principio, los cuatro trabajan en silencio, como piezas de un engranaje. El trabajo es puramente mecánico, rutinario y repetitivo: coger un estuche de una caja, poner dentro dos bolsitas (instrucciones y accesorios), plegar dos cadenas y meterlas en el estuche, meter a su vez los estuches, de dos en dos, en cajas de cartón, precintar los palés cuando están llenas todas las cajas... día tras día, ocho horas diarias.

Pero, retomando la frase con la que empezamos, la vida empieza a colarse en la rutina de la fábrica... Primero, a través de la amistad y los cafés que comparten Ángela y Karmentxu. Luego, el silencio se va rompiendo poco a poco. Empiezan las charlas, las confidencias, las risas, la amistad, hasta los juegos (sin por ello dejar de cumplir con el trabajo, claro)... La fría nave industrial se convierte en un lugar cálido, gracias al inagotable optimismo de Karmentxu y el espíritu rebelde de Ángela, y hasta el huraño Javier empieza a abrirse... Hay cruces de miradas entre Jairo y Ángela... Poco a poco, el trabajo repetitivo y silencioso va dando lugar a la formación de una isla de humanidad y alegría... Claro que se trata de un trabajo temporal y estacional, todo depende de que siga nevando...

Al mismo tiempo, breves escenas nos reve-

lan algo sobre la vida de los personajes fuera de la fábrica. Javier ha cedido a los deseos de su mujer para vender la casa del pueblo, la casa donde creció de niño; ahora, inspirado por su nuevo optimismo, decide quedársela y arreglarla; en casa tiene un hijo-zombie a quien tiene que llevarle el pan para que coma y que ni siquiera le habla. El marido de Karmentxu está abocado al paro y mira con resentimiento la alegría de su mujer. El novio de Ángela está en Alemania con una beca *Erasmus*, y parece que la distancia ha puesto fin a su relación... En fin, la gran paradoja es que la existencia de estas personas en la fábrica parece más acogedora y humana que sus vidas fuera de ella...

Las dos guionistas y directoras, la argentina Candela Figueira y la pamplonesa Maitena Muruzábal, se conocieron en Los Ángeles, en un máster de producción cinematográfica. Luego, trabajaron por separado en distintas tareas, pero se volvieron a encontrar en la producción de *Americano* (2005), una película estadounidense de Kevin Noland que se rodaba en Pamplona. Entonces, decidieron crear una productora para sacar adelante sus propios proyectos, una idea que se materializó con el nombre de Cronopia (por los cronopios de Cortázar). *Nevando voy* parte de una experiencia propia de Maitena Muruzábal, quien trabajó durante un tiempo en una fábrica que empaquetaba cadenas para nieve: *"en esa fábrica, que nada prometía más que el dinero a fin de mes, viví una experiencia que creí que debía ser contada"*. Durante año y medio escribió el guión con Candela Figueira. Como no consiguieron ningún tipo de ayuda o subvención, se lanzaron a la aventura con su propio dinero y el de algunos familiares (*"nosotras queríamos hacer la película y no queríamos esperar años hasta que alguien confiara en nosotras"*). A pesar de la falta de dinero, se propusieron hacer las cosas bien. Para ello, convencieron a un amigo de Los Ángeles, Robert Webb, para hacer la fotografía con su cámara HD. Tuvieron que utilizar el ingenio: poco equipo técnico, *travellings* caseros, cuatro semanas de rodaje, y hasta consiguieron que les dejaran la fábrica gratis, la misma donde había trabajado Muruzábal (tuvieron que rodar durante un mes de agosto, afortunadamente nuboso). De los cuatro intérpretes principales, sólo el veterano Gabriel Latorre tiene una experien-

proyección

12 /marzo /2009



riño y profesionalidad”, como subrayan sus creadoras, nos presenta una realidad tan inédita como cercana y reconocible. Volvemos al press book: *“A currar se podría ir esperando esa blanca y dulce nieve inesperada que nos eclipsa en cuanto aparece por su belleza y su magia. A currar se podría ir esperando enamorarnos, esperando divertirnos, esperando ilusionarnos, esperando el afecto, esperando desengaños, esperando reproches, esperando enfados, esperando la vida. Y los vivos trabajan mejor que los muertos”.* (RGM)

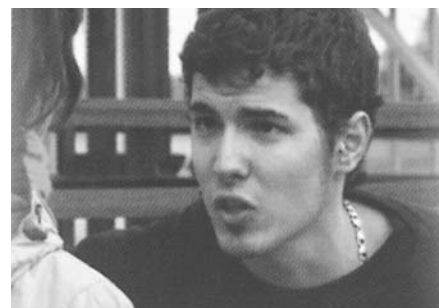
PALMARÉS

Festival de VALLADOLID (Seminci): Premio del Público

Festival de MEDINA DELCAMPO: Mejor Película

cia amplia en cine (además de en televisión, teatro y periodismo, vean www.gabriellatorre.blogspot.com), mientras para los otros tres se trata de su primer largometraje, aunque sí hayan trabajado en cortos (Laura De Pedro), o en cortos y teatro (Asun Aguinaco).

Lo mejor de esta película es que sus directoras-guionistas-productoras se mantienen rigurosamente fieles a la historia que están contando, no pierden la fe en la fuerza de la situación y los personajes. Y, por eso, no tropiezan en las fáciles trampas en las que han caído (o a las que se han lanzado de cabeza) muchas películas españolas que han pretendido ser *realistas* o de tema *social*... No hay tremendismo fácil. Las situaciones familiares de los protagonistas pueden ser más o menos chungas, pero no hay exageración, ni casos límite, ni drogas, ni narcotraficantes, ni pistolas... Los jefes van a lo suyo, pero tampoco hay villanos de opereta... La fuerza de *Nevando voy* son sus cuatro personajes, su fábrica y sus pequeños detalles. Las miradas, la complicidad, las cosas que se dicen y las que se callan... La realidad, y también la esperanza, como subraya ese bonito final o epílogo *fantástico*. De esta manera, esta película *humilde*, hecha con “*ilusión, ca-*





Funny games

Funny games

USA-Francia-Reino Unido-Austria-Alemania-Italia, 2007
 Celluloid Dreams/ Halcyon Pictures/ Tartan Films/ X Filme
 International/ Lucky Red/ Belladonna Ltd./ Kinematograf
 Guión y Dirección: MICHAEL HANEKE
 Fotografía: DARIUS KHONDJI
 Montaje: MONIKA WILLI
 Diseño de Producción: KEVIN THOMPSON
 Productores: HENGAMEH PANAH, CHRISTIAN BAUTE,
 ANDRO STEINBORN, CHRIS COEN y HAMISH MCALPINE
 Co-Productores: ANDREA OCCHIPINTI, RENE BASTIAN,
 LINDA MORAN, ADAM BRIGHTMAN y JONATHAN
 SCHWARTZ
 Productores Ejecutivos: NAOMI WATTS, PHILIPPE AIGLE,
 CAROLE STILLER y DOUGLAS STEINER
 Intérpretes: NAOMI WATTS, TIM ROTH, MICHAEL PITT,
 BRADY CORBET, DEVON GEARHART, BOYD GAYNES,
 SIOBHAN FALLON HOGAN, ROBERT LUPONE, SUSANNE
 HANEKE, LINDA MORAN
 Duración: 111 minutos
 Idioma: Inglés (VOSE)
 Internet: www.funnygames-es.com

proyección

19 /marzo /2009

Fotocopiar el horror

Supongamos que yo consigo pintar una copia idéntica de *Las Meninas*... ¿Sería también una obra maestra? ¿Y por qué no? ¿No tendría la misma composición, colores, figuras? Ah, la originalidad... Supongamos entonces que hubiera sido el propio Velázquez quien, unos años después, hubiera pintado esa copia exacta... Son especulaciones (ociosas) que uno se plantea ante *Funny games* (2007) de Michael Haneke, el *remake* literal, plano a plano, aunque situado en Estados Unidos e interpretado en inglés por otros actores, de *Funny games* (1997) de Michael Haneke. A lo largo de la historia del cine, los *remakes* han existido siempre, y no han faltado casos en los que el director de la nueva versión ha sido el mismo del original, pero no han sido tan frecuentes los *remakes* idénticos, plano a plano (un mal precedente es la desangelada copia de *Psicosis* perpetrada por Gus Van Sant en 1998)...

La primera pregunta que se formula uno es *qué sentido tiene* volver a hacer la misma película, y hacerla igual... La explicación de Michael Haneke es que decidió aceptar la proposición del productor británico Chris Coen, de rodar un *remake* en inglés, porque quería que los espectadores americanos vieran la película, considerando que, precisamente, pretende ser una reacción frente a la violencia en el cine americano (la versión original, al ser en alemán y con actores poco conocidos en USA, no pudo llegar al gran público). Aceptando esto, lo sorprendente es que haya optado por repetirla igual, frase a frase, plano a plano... salvo los actores (y ésta es una importante diferencia, claro, si uno respeta el trabajo de los intérpretes: la presencia de Naomi Watts ya es una ventaja imbatible de la nueva versión). En fin, valoraciones aparte, lo que más llama la atención es la seguridad en sí mismo que debe de tener Michael Haneke, para no haber sentido la necesidad de cambiar o corregir nada, diez años después (ni siquiera algún disparate mayúsculo como el del *mando a distancia*)... Cómpárenlo con las vueltas que le ha dado Ridley Scott a *Blade Runner*.

Empiezan las vacaciones. Ann Farber (Naomi Watts), su marido George (Tim Roth), su hijo Georgie (Devon Gearhart) y su perro, van en coche a su casa de verano, en Long Is-

land, remolcando su yate de vela. Son una familia de clase acomodada y culta (tan sofisticados, que el pasatiempo en el coche es acertar piezas de ópera, no sólo el nombre y el autor, sino hasta el intérprete). Sus vecinos han llegado antes a su casa junto al lago, y se citan con ellos para jugar al golf el día siguiente. Padre e hijo empiezan a poner a punto el barco, mientras Ann prepara la cena. De pronto, aparece en la puerta Peter (Brady Corbet), un joven extraordinariamente educado, vestido con ropa blanca y guantes de jugar al golf, quien afirma estar de invitado en casa de los vecinos y que le pide prestados cuatro huevos. Anne se los da, pero al joven se le caen al suelo, y él le pide otros cuatro... Al mismo tiempo, de manera *accidental*, hace caer el teléfono móvil de Anne al fregadero lleno de agua. Peter se va con los huevos, pero enseguida vuelve, alegando que el perro le ha atacado y se le han caído. Entonces llega otro joven, Paul (Michael Pitt), también educadísimo y vestido con atuendo de golf. La situación se va volviendo extraña, y el desconcertado George no sabe si disculparse por la actitud histérica de su mujer o apoyarla... De pronto, Paul le rompe una pierna con un golpe seco de su palo de golf. A partir de este momento, Paul y Peter muestran sus cartas: van a someter a la familia cautiva a una serie de crueles *juegos*... Y el principal es una apuesta: los Farber (y el público) deben apostar a que al día siguiente, a las 9:00 horas, seguirán vivos; Paul y Peter apuestan a que estarán muertos...

Mi problema con *Funny games* es que la película me gusta mucho (aunque *gustar* pueda no ser la palabra adecuada), pero creo que por razones *equivocadas*, o por razones que a Haneke le parecerían equivocadas... El director ha dicho que nunca pretendió hacer un *thriller* o una película de terror, sino un comentario moral sobre la violencia en el cine, los medios de comunicación y la sociedad. Llegó a decirle al productor de la original que, si la película era un éxito, lo sería porque el público no había entendido su significado (imaginense la alegría del productor)... Haneke lo explica: "*La película es una reacción a cierto tipo de cine americano, su violencia, su ingenuidad, y la forma en que juega con los seres humanos. En muchas películas americanas, la violencia está hecha para ser consumida (...). Estoy buscando maneras de*

demostrar cómo es la violencia en realidad. Es algo que no se puede tragar. Quiero enseñar la realidad de la violencia, el dolor y las heridas de otro ser humano".

Pues ya ven, a mí lo que me gusta de *Funny games* es, precisamente, que es un excelente thriller. A esto contribuyen: el sádico planteamiento, cruelmente astuto, la ausencia de explicaciones sobre el origen o los motivos de los jóvenes, la contradicción entre los exquisitos modales de éstos y la violencia subyacente, el carácter circular de la historia, que los momentos más violentos ocurran en *off* (en una escena, mientras sucede lo peor imaginable, sólo vemos a Paul en la cocina preparando un sándwich), y en general el tratamiento frío, desdramatizado (no hay planos enfáticos, no hay música, salvo los fragmentos de ópera y un estruendoso tema de *trash metal* para los títulos de crédito, "Bonehead", compuesta por John Zorn y aullada por Naked City). Los actores son excelentes, no sólo Naomi Watts, maravillosa, sino también Tim Roth en un papel pasivo poco habitual para él, y un sobresaliente Michael Pitt que da verdadero miedo (la versión original contó en esos papeles con Susanne Lothar, el malogrado Ulrich Mühe, conocido luego por *La vida de los otros*, y Arno Frisch, también notables).

En cambio, qué quieren que les diga, no acabo de ver por qué este escalofriante thriller, excelente como tal, es moralmente distinto de *El silencio de los corderos* (por ejemplo), por qué uno explota la violencia y otro es una reflexión sobre ella... Y aquí juega la insistencia de Haneke en hacer explícito su mensaje, a través de una serie de recursos metalingüísticos que pretenden subrayar que estamos viendo una película (como si no lo supiéramos) y recordarnos que nosotros, como espectadores, somos responsables de lo que sucede... Cuando Anna pregunta que por qué no se limitan a matarlos, Paul responde que "no hay que olvidar la importancia del entretenimiento". Es un guiño que puede aceptarse porque también podría caber dentro de la narración. Sin embargo, en otros momentos, Haneke prefiere sacarnos de la película, rompiendo la cuarta pared: de pronto, Paul se dirige al espectador para preguntarle con quién va, por quién apuesta ("seguro que estás de su parte"), para decir que somos nosotros los que queremos que la película continúe, o para quedarse mirando sonriente en el plano final. Es un recurso que sorprende la primera vez, aunque luego se gaste con la repetición. En cambio, a Haneke se le va totalmente la mano (y la olla) en la bochornosa escena del mando a dis-



tancia (no se la cuento, ya verán a cuál me refiero), que debemos olvidar piadosamente para poder seguir tomando la película en serio...

En fin, a pesar del exceso de pretensiones y explicaciones moralistas, *Funny games* resulta ser, no sé si en contra de su voluntad, una poderosa e inquietante experiencia cinematográfica, de las que dejan huella, y un film genuinamente terrorífico... Pero que, mal que le pese a Haneke, también convierte la violencia en espectáculo y en objeto de explotación comercial (en tanto que se cobra entrada para verla). (RGM)



FILMOGRAFÍA

MICHAEL HANEKE

Director y guionista

After Liverpool (1974) TV
 Sperrmüll (1976) TV
 Drei Wege zum See (1976)
 Lemminge (1979) TV
 Variation (1983) TV
 Wer war Edgar Allan? (1984) TV
 Fraulein (1986) TV
 Der Siebente Kontinent (1989)
 Nachruf für einen Mörder (1991) TV
 El vídeo de Benny (Benny's video, 1992)
 Die rebellion (1993) TV
 71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls (1994)
 Lumière y compañía (Lumière et compagnie, 1995) un segmento (1')
 Das Schloß / The Castle (1997)
 Funny games (1997)
 Código desconocido (Code inconnu / Code-Unbekannt, 2000)
 La Pianista (La Pianiste, 2001)
 Le temps du loup (2003)
 Caché (Escondido) (Caché / Hidden, 2005)
 Funny games (Funny games, 2007)



El edificio Yacobián

Omaret Yakobean / Yacoubian building

Egipto, 2006

Good News 4 Film & Music

Director: MARWAN HAMED

Guión: WAHID HAMED

Sobre la Novela de ALAA AL ASWANY

Fotografía: SAMETH SELIM

Música: KHALED HAMMAD

Montaje: KHALED MAREI

Decorados: FAWZY AWAMRY

Supervisores de Producción: SAMED GOBRAN y ADEL

ADEEB

Productor Ejecutivo: NABIL SOBHI

Coordinador de Producción: KARIM SHAKER

Intérpretes: ADEL IMAM, NOUR EL SHERIF, YOUSRA,

ESSAD YOUNISS, AHMED BEDEIR, HEND SABRI, KHALED

EL SAWY, KHALED SALEH, AHMED RATEB, SOMAYA EL

KHASHAB, MOHAMED IMAM, BASSEM SAMRA

Duración: 161 minutos

Idioma: Árabe (VOSE)

Internet: www.bacfilms.com/site/yacoubian/

La colmena, El Cairo

El Edificio Yacobián, situado en el número 34 de la calle Suleimán Pachá (actualmente calle Talaat Harb) de El Cairo, fue construido en 1934 por Hagop Yacobián, un rico hombre de negocios armenio y un líder de la comunidad armenia en Egipto. En sus primeros tiempos de esplendor, las décadas de los 30 y 40, fue uno de los edificios más ricos y suntuosos de la ciudad, y sus pisos, apartamentos y oficinas albergaron a ministros, aristócratas, empresarios y hombres de negocios. A partir de 1952, cuando se produjo el derrocamiento del Rey Faruk y el ascenso al poder de Gamal Abdel Nasser como Presidente, muchos extranjeros ricos, además de terratenientes y hombres de negocios locales, abandonaron el país. Así, el edificio fue perdiendo a muchos de sus primitivos habitantes, reemplazados por militares. Más tarde, los trasteros inicialmente edificados sobre la azotea, cada uno destinado a un apartamento, se convirtieron en un insólito suburbio de infraviviendas en lo alto, donde empezó a habitar toda clase de personas (trabajadores, pobres, inmigrantes del campo)...

La película comienza con un montaje documental que relata la historia del Yacobián, hasta situar la acción a mediados de los años 90. Se trata de trazar un microcosmos de la sociedad egipcia y de la historia de los últimos 50 años, a través de la vida de un puñado de personajes que habitan en el edificio... Zaki Bey el Dessouki (Adel Imam) es un elegante hombre maduro, un superviviente de la clase dominante en el régimen anterior: un *pachá* cosmopolita, educado y occidentalizado. Mujeriego y decadente, anticuado, patético a veces, mantiene su dignidad y elegancia, a pesar de una hermana loca, Dawlat (Essad Youniss), que le hace la vida imposible... Su amiga y consejera es Christine (Yousra), una hermosa cantante madura, con mucho mundo en su garganta... El fiel sirviente de Zaky Bey, Fanous (Ahmed Rateb), consigue una de las chabolas de la azotea para su hermano, el sastre Malak (Ahmed Bedeir)... Buthayna el Sayed (Hend Sabri) es una joven hermosa y pobre, que trabaja en una tienda de ropa y descubre asqueada que su jefe espera ciertos *contactos* físicos como parte de su trabajo. Sus compañeras la ins-

truyen en los códigos de esa *tarea* y hasta su madre la anima a buscar el modo de contentar a su jefe sin dejar de preservar su virginidad. Malak intenta enredarla en un plan para estafar a Zaki... El novio de Buthayna era Taha el Shazli (Mohamed Imam), un estudiante brillante al que deniegan la admisión en la Academia de Policía porque su padre es portero (una profesión demasiado *baja* para los oficiales); se matricula en la Universidad, donde empieza a frecuentar un grupo islamista; detenido en una manifestación y torturado por la policía, busca venganza pasándose al terrorismo... Hatim Rasheed (Khaled el Sawy) es el director de *Le Caire*, un periódico egipcio de lengua francesa. Es homosexual en una sociedad poco comprensiva con esa preferencia. Entabla una relación con un ingenuo soldado de pueblo, Abd Raboh (Bassem Samra)... Hagg Muhammad Azzam (Nour el Sherif), un hombre de negocios que ha ascendido de limpiabotas a multimillonario, busca una atractiva segunda esposa para un matrimonio secreto, una joven viuda, Soad (Somaya El Khashab), a la que obliga cruelmente a renunciar a su hijo. Al mismo tiempo, decide entrar en política y alcanzar un puesto en el Parlamento, pero tiene que vérselas con los tiburones que infestan la corrupta política egipcia...

El edificio Yacobián se basa en la novela homónima de Alaa al Aswany (El Cairo, 1957), publicada en 2002, un libro que ha arrasado en Egipto y fuera de él, con más de 150.000 ejemplares vendidos y traducciones a varios idiomas, incluyendo el español (ed. Maeva) y el catalán (ed. Edicions de 1984), y que ha armado un considerable revuelo por tocar temas polémicos y casi tabú en su país (alcohol, prostitución, homosexualidad, fundamentalismo, corrupción política, torturas policiales)... A la versión cinematográfica tampoco le ha faltado su ración de polémica, incluyendo un intento de censura por parte del mismísimo Parlamento egipcio, por dar una imagen supuestamente *difamatoria* del país.

Según se dice, la película es la producción más cara de la historia del cine egipcio. Y no deja de resultar sorprendente que haya sido confiada a un director novel de 28 años, Marwan Hamed, realizador del cortometraje *Lilly* (2001), e hijo del guionista que firma la adap-

proyección

26 /marzo /2009



tación de la novela, Wahid Hamed. El director maneja con soltura esta compleja y larga (dos horas y cuarenta minutos) película, apoyado en un excelente reparto (que combina grandes estrellas del cine egipcio con nuevos valores jóvenes) y en un cuidado diseño de producción. Consigue eludir casi siempre las trampas del *culebrón* (al que se acercan peligrosamente algunas líneas argumentales). Quizás la parte menos convincente sea la del terrorismo islamista, que (al menos en el film) resulta un tanto forzada. Y sólo hay un error garrafal: el lamentable *flashback* que pretende *explicar* la homosexualidad de Hatim Rasheed; no importa si estaba o no en la novela, resulta equivocado por razones éticas (visión enfermiza de la homosexualidad) y también cinematográficas (rompe la narrativa, pues no hay flashbacks sobre el pasado de ningún otro personaje). Tampoco podemos evitar pensar que hay mucho de *castigo* moralista en el destino final de algún personaje... Pero la película también incluye la esperanza y la redención, y se permite terminar con un desenlace de cuento de hadas.

En suma, pese a las irregularidades señaladas, *El edificio Yacobián* es una gran película, que presenta un fresco fascinante y complejo de las luces y sombras de un Egipto contemporáneo que no es el que vemos los turistas... (RGM)

PALMARÉS

Festival de SAO PAULO: Premio del Jurado, Mejor Actor (Adel Imam)





Rebobine por favor

Be kind rewind

USA, 2008

Focus Features / Partizan

Guión y Dirección: MICHEL GONDRY

Fotografía: ELLEN KURAS

Música: JEAN-MICHEL BERNARD

Montaje: JEFF BUCHANAN

Diseño de Producción: DAN LEIGH

Productores: GEORGES BERMAN, JULIE FONG y ANN RUARK

Intérpretes: JACK BLACK, MOS DEF, DANNY GLOVER, MIA FARROW, MELONIE DIAZ, SIGOURNEY WEAVER, CHANDLER PARKER

Duración: 101 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Lakeshore Records LKS-339692

Internet: www.bekindmovie.com

Hágalo usted mismo

Conocemos a dos *colegas* que viven en Passaic, New Jersey, un suburbio sin muchas perspectivas. El enloquecido Jerry (Jack Black) vive rodeado de chatarra en una caravana, junto a una central eléctrica que, según él, le está fundiendo el cerebro mediante "microondas" (!). El serio y responsable Mike (Mos Def) trabaja en el videoclub del Sr. Fletcher (Danny Glover), *Rebobine por favor*, un anticuado negocio en el cual siguen alquilándose cintas VHS, en un edificio amenazado de demolición. Según el Sr. Fletcher, en ese bloque nació la leyenda del jazz Thomas Fats Waller (1904-1943), gran pianista, cantante y compositor, y única celebridad local de Passaic (precisamente, Jerry y Mike están pintando un *graffiti* conmemorativo-publicitario bajo el puente de la autovía, con la leyenda "Fats Waller says: be kind rewind"). Un día, el Sr. Fletcher sale de viaje, y deja a Mike a cargo del negocio. Pero Mike no consigue entender la última y desesperada instrucción de su jefe: que no deje entrar a Jerry en la tienda ("keep Jerry out!")... Éste sigue obsesionado con la planta eléctrica y, en un estrambótico intento de sabotaje, queda *mag-netizado*. Cuando Jerry entra en el videoclub, su presencia magnética hace que se borren todas las cintas (recuerden, se trata de VHS). Al poco, un cliente protesta porque el vídeo que ha alquilado está en blanco... un espantado Mike descubre que todas las cintas están borradas...

Entonces llega la Sra. Falewicz (una Mia Farrow que parece recién salida de *La Rosa Púrpura de El Cairo*) y solicita el vídeo de *Los Cazafantasmas*. Ella es muy amiga del Sr. Fletcher, por lo que le informará de cualquier irregularidad. Pero, por otro lado, resulta obvio que nunca ha visto esa película, así que Jerry y Mike conciben una idea desesperada: rodar una versión casera de *Los Cazafantasmas* con una obsoleta cámara de vídeo, actuando ellos ("¡Yo soy Bill Murray, y tú todos los demás!", grita Jerry), y creando los efectos y los decorados con los elementos que tienen a mano (papel de aluminio para los trajes, etcétera). Contra toda lógica, este remake de *Los Cazafantasmas* entusiasma a la Sra. Falewicz y a su sobrino... Otro cliente pide *Hora punta 2*... Así, Jerry y Mike se ponen a rodar descacharrantes versiones caseras, de veinte minutos de dura-

ción, de todas las películas del videoclub. El éxito es apoteósico, hay colas en la tienda, y la gente del barrio empieza a colaborar, sobre todo Alma (Melonie Diaz).

Los protagonistas explican que sus versiones, piratas y artesanales, de grandes éxitos del cine, son versiones hechas en Suecia por encargo, de modo que las llaman películas *suecadas*... Esto incluye *remakes* de *Los Cazafantasmas*, *Hora punta 2*, *Robocop*, *El Rey León*, *Paseando a Miss Daisy* (Danny Glover y Mia Farrow son sustitutos muy plausibles de Morgan Freeman y Jessica Tandy, incluso para una versión en serio), *2001: Una odisea del espacio*, *King Kong*, etcétera (el director Michel Gondry quiso *suecar* también *Regreso al futuro*, pero los productores no cedieron los derechos)... Mientras, el Sr. Fletcher ha dedicado su *viaje* a espiar una gran superficie tipo Blockbuster, para estudiar sus métodos: muchas copias de pocos títulos (los taquilleros), y sólo dos géneros: "acción-aventura" y "comedia". Pero esto también encierra otra ironía (de la que tal vez no sea consciente Gondry): en España, esa cadena que parecía que iba a comerse el futuro ha cerrado y desaparecido, mientras videoclubs más pequeños, cercanos y especializados, se mantienen.

En esto llega Hollywood y sus celosos guardianes del negocio, digo, de los *derechos de autor*, encarnados en el despiadado personaje de Sigourney Weaver (precisamente, una protagonista de *Los Cazafantasmas*)... Pero nuestros héroes ya han descubierto la libertad del *hágalo usted mismo*, y deciden que nadie puede impedirles crear una película original: un proyecto tan ambicioso como casero sobre Fats Waller, un documental ficticio y disparatado en el que participará todo el barrio...

El director y guionista Michel Gondry (Versalles, Francia, 1963), llegó al cine con el bagaje ganado con sus innovadores trabajos en el campo publicitario (Levi's, Smirnoff, Nike) y en los vídeos musicales (Björk, Chemical Brothers, Massive Attack, Rolling Stones, White Stripes, Foo Fighters, Kylie Minogue, Radiohead, Beck). En sus primeras películas (*Human nature* y la excelente *Olvidate de mí*, que vimos en el Cine Club el curso 2005-2006) colaboró con otro experto en ideas excéntricas, el guionista Charlie Kaufman. Pero en sus dos últimos largos (*La ciencia del sueño* y el que nos ocupa) ha escrito el guión en solitario. Para el reparto, Gondry

proyección

02/abril/2009



ha contado con el acelerado y camaleónico Jack Black (*“la sonrisa menos tranquilizadora desde Jack Nicholson”*, según el crítico Roger Ebert), con el actor y músico de *hip hop* Mos Def, con la energía de Melonie Diaz (*Memorias de Queens*), y con la solidez de Danny Glover y Mia Farrow. En coherencia con la idea del film, Michel Gondry llegó a *suecar* hasta el *trailer* de su propia película, haciendo él todos los papeles (lo pueden ver en <http://es.youtube.com/-BeKindMovie>). Y no ha sido el único: muchas otra personas, con pasión e imaginación (y mucho tiempo libre), han *suecado* otros filmes (pueden verlos en www.swededmovies.org y <http://swededfilms.com/films.html>).

No era fácil presentar de manera verosímil la insólita premisa de *Rebobine por favor* y, efectivamente, parece más interesante sobre el papel que vista en la pantalla (queríamos ver más películas *suecadas* y menos cháchara tontorróna –de apariencia improvisada– entre Jack y Mike). Pero la película conmueve y arrastra por su reivindicación del cine como memoria compartida, como mitología común de nuestra sociedad. Y se trata del cine más popular (2001 sí, pero también *Cazafantasmas*). En plena era digital, se invoca el espíritu pionero de Meliès para recordarnos que se puede crear ilusión y magia con maderas, cartón, cuerdas, papel de aluminio, una cámara, e imaginación... Y, puesto que se trata de ilusión, nada importa cuál es la *verdad* ni dónde vivió o dejó de vivir Fats Waller (Sra. Falewicz: *“Nuestro pasado nos pertenece, podemos cambiarlo”*). Y, sí, es posible que se le note un poco la voluntad prefabricada de convertirse en película *de culto*... Pero Gondry nos regala por el camino algunos momentos de puro genio visual (la escena del *camuflaje*) y,

sobre todo, orquesta una catarsis final en la que el espíritu de *Cinema Paradiso* renace en esta pequeña ciudad de New Jersey, una celebración colectiva en torno a una película (lamentable) proyectada sobre una sábana, en la calle, que nos arranca una emoción genuina y nos recuerda por qué un día nos enamoramos del cine... (RGM)

FILMOGRAFÍA

MICHEL GONDRY

Director

Vingt p'tites tours (1989) co-dir. Philippe Truffaut (cortos documentales)

La lettre (1998) cortometraje

One day (2001) cortometraje

Human nature (2001)

Pecan pie (2003) cortometraje

Olvidate de mí (Eternal sunset of the spotless mind, 2004)

Block party (2005)

La ciencia del sueño (The science of sleep, 2006)

Rebobine, por favor (Be kind rewind, 2008)

BSO

ORIGINAL MOTION PICTURE SOUNDTRACK



REBOBINE POR FAVOR
(Be kind rewind)
Varios.

Música original de Jean-Michel Bernard

CD: Lakeshore Records LKS-339692

Esta banda sonora no está, estrictamente, *suecada*, en tanto que emplea músicos e instrumentos de verdad, pero sí contiene un repertorio bastante peculiar, que incluye clásicos del jazz, del *soul* y del *blues*, en versiones originales o recreadas (*¿suecadas?*), vocales o instrumentales, junto a piezas de partitura original. Esta música original ha sido compuesta por Jean-Michel Bernard (Francia, 1961), pianista, músico de jazz y autor de bandas sonoras para cine, televisión y anuncios (ver www.jmbernard.net). Ha colaborado con Lalo Schiffrin, Claude Bolling, Ennio Morricone y Zubin Mehta, y en el período 1999-2004 trabajó regularmente con Ray Charles. En el cine, debutó con la música del cortometraje *Chamane* (1987) y ha trabajado para películas como *Días tranquilos en Clichy* (1990), *Madame Bovary* (1991), ambas de Claude Chabrol, y *El pabellón de los oficiales* (2001) de François Dupeyron. Su primera colaboración con Michel Gondry fueron las canciones de *Human nature* (2001), a la que han seguido las bandas sonoras de *La ciencia del sueño* (2006) y *Rebobine por favor* (2008).

Esta partitura original es necesariamente ecléctica, integrando desde guiños *setenteros* hasta momentos intimistas, pasando por las referencias a las películas *suecadas*... Se ha grabado en París, con una orquesta sinfónica. En el disco, sirve de elemento de cohesión de los temas clásicos de jazz. Mos Def, más conocido como *rapero* y músico de *hip hop* ejerce brillantemente de *croner* en nuevas versiones (muy respetuosas) de temas como *“Ain't misbehavin'”*, *“Your feet too big”* o *“Ain't got nobody”*; en estas grabaciones, Bernard participa como pianista (también como solista en otras versiones), e incluso Michel Gondry se apunta a la batería. Y no falta la conexión local: algunas nuevas versiones se han grabado en la Primera Iglesia Presbiteriana de Passaic, y en la versión de *“Lulu's back in town”* toca la Passaic High School Marching Band... Pero, por supuesto, también escuchamos a Fats Waller en persona (*“Swing low, sweet chariot”*, *“Your feet too big”*). Y la descacharrante versión *suecada* por Jack Black del tema de *Los Cazafantasmas* de Ray Parker Jr. (RGM)



Mil años de oración

A thousand years of good prayers

USA, 2007

Entertainment Films / Good Prayers

Director: WAYNE WANG

Guión: YIYUN LI, sobre su relato

Fotografía: PATRICK LINDENMAIER

Música: LESLEY BARBER

Montaje: DEIRDRE SLEVIN

Diseño de Producción: VINCENT DeFELICE

Productores: YUKIE KITO, RICH COWAN y WAYNE WANG

Productores Ejecutivos: YASUSHI KOTANI y TAIZO SON

Intérpretes: FAYE YU, HENRY O, VIDA GHAHREMANI,

PASHA LYCHNIKOFF

Duración: 83 minutos

Idiomas: Inglés, Chino y Persa (VOSE)

Internet:

www.karmafilms.es/milanosdeoraciones/index.html

Padres e hijos

Un proverbio dice que hacen falta trescientos años de oración para cruzar un río con alguien en una barca, y *mil años de oración para compartir una almohada con alguien...* El señor Shi (Henry O) es un jubilado chino que vive en Pekín (perdón, Beijing) y que viaja a Estados Unidos para visitar a su hija Yilan (Faye Yu), que habita en una (relativamente) pequeña ciudad americana. Enseguida, el señor Shi llega a la conclusión de que Yilan no es feliz: acaba de divorciarse (su ex marido ha vuelto a China) y mantiene una relación con un ruso casado (Pasha Lychnikoff)... El padre considera que el hogar y la vida de su hija, incluso su manera de comer, son tristes y sin alegría. Le pregunta por sus relaciones sentimentales, le compra utensilios de cocina, le prepara copiosas y succulentas comidas chinas (vayan al cine bien cenados)... Pero a Yilan no le hace ninguna gracia que su padre pretenda meterse en su vida y se cierra en banda, no está dispuesta a dar explicaciones. Entre tanto, el hombre dedica los días, mientras ella trabaja (es bibliotecaria), a recorrer los alrededores. Con su precario inglés, intenta comunicarse con diferentes personas, recordando a veces su pasado de científico aeroespacial en China... En el banco de un parque, conoce a una mujer iraní (Vida Ghahremani), con la que pasa las tardes hablando, aunque cada uno lo haga en su idioma y sólo se encuentren ocasionalmente en un inglés tortuoso... Al final, el empeño del señor Shi por descubrir la verdad de la vida de su hija, bajo su silencio huraño, revelará también los aspectos oscuros de su propio pasado: *"Sus historias están entrelazadas, puesto que son padre e hija y ninguno de ellos puede escapar al legado de la China de la Revolución Cultural"*, explica el director Wayne Wang.

Este cuento sencillo y agri dulce, de tranquila apariencia y enorme profundidad, logra suscitar ideas y reflexiones sobre muchos temas. La familia (Wang: *"La esencia de las familias me interesa; la globalización y americanización han afectado mucho a las familias chinas"*). La incomunicación entre padres e hijos: los padres se nos van convirtiendo en extraños a medida que crecemos, pero hay una base de amor que nunca desaparece. El choque entre culturas: Yilan ha pretendido esca-

par de la China de su padre, pero la libertad alcanzada en Estados Unidos tampoco la ha hecho feliz (Wang: *"Ahora es libre para amar a otro hombre, libre para divorciarse, libre para mantenerse ella misma, libre para estar terriblemente sola; yo quise explorar esa paradoja"*). Y la incomunicación: Yilan prefiere utilizar el inglés (*"si te educan en una lengua que jamás se utiliza para expresar sentimientos, te será fácil adoptar otra y hablar más en ella"*, dice la joven); padre e hija comparten el idioma chino y, en parte, el inglés (que él habla con dificultad), pero apenas se entienden, porque sus vidas se han vuelto muy diferentes; en cambio, el Sr. Shi y la mujer iraní mantienen largas conversaciones, cada uno en su propio idioma (con muy pocas incursiones comunes en el inglés), y parecen comunicarse perfectamente, porque comparten problemas similares, el mismo extrañamiento... (Wang: *"Estoy muy interesado en la evolución de las lenguas; en la película, cuando el hombre chino y la mujer iraní hablan, cada uno en su idioma, no he querido poner subtítulos, porque la intención es que el público sienta el sonido y la emoción de los idiomas"*).

La película se basa en un relato de Yiyun Li, escritora china afincada en Estados Unidos, incluido en un libro de cuentos (editado en España como *Los buenos deseos*, ed. Lumen, 2007). A Wayne Wang, que había conocido al editor del libro, Michael Ray, estas historias le recordaron el cine de Ozu, que tanto admira, y convenció a la autora para escribir el guión (dándole unas orientaciones, porque ella nunca había escrito para el cine). El director localizó el rodaje en Spokane, una ciudad de unos 200.000 habitantes en la zona oriental del Estado de Washington. Para el papel central del Sr. Shi, eligió al veterano Henry O, actor chino a quien hemos visto, entre otras, en *El último emperador* y *Mientras nieva sobre los cedros*. Wang descubrió que existían paralelismos entre la vida del personaje y la del actor, dado que Henry O había sido perseguido y apartado del teatro durante la Revolución Cultural. Puesto que está instalado desde hace tiempo en Seattle y habla un inglés perfecto, tuvo que esforzarse para sonar como alguien recién llegado de China. Para el papel de su hija, el director se acordó de Faye Yu, que había interpretado un pequeño papel para él en *El club de la buena estrella*. Por otra parte,

proyección

16 / abril / 2009



utilizó a actores no profesionales, gente interesante de la zona, para los papeles episódicos.

El director ha estructurado la película como un misterio que Shi trata de aclarar: “Al llegar a un país extraño para ver a una hija extraña (porque no se han visto desde hace muchos años), Shi empieza a levantar una a una las distintas capas de la vida de su hija como si se tratase de las muñecas rusas de su tocador”. Wang señala que los padres en China son padres siempre, aunque uno sea un adulto; cuando él estudiaba Medicina en Estados Unidos, su padre

fue a verle e hizo lo mismo que el personaje de la película: mientras él no estaba en casa, fisonomeaba sus cosas, porque estaba preocupado por él (“puede que los padres chinos se sientan con más derecho que los padres occidentales para investigar la vida privada de sus hijos adultos”)... Con un ritmo pausado, deliberadamente buscado por el director (sentía que era necesario para observar a los personajes en una conversación en la que están aprendiendo a comunicarse unos con otros), esta película intimista y agri dulce resulta tan triste y alegre como la vida. (RGM)

PALMARÉS

Festival de SAN SEBASTIÁN: Concha de Oro (Mejor Película), Concha de Plata (Mejor Actor: Henry O), Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos

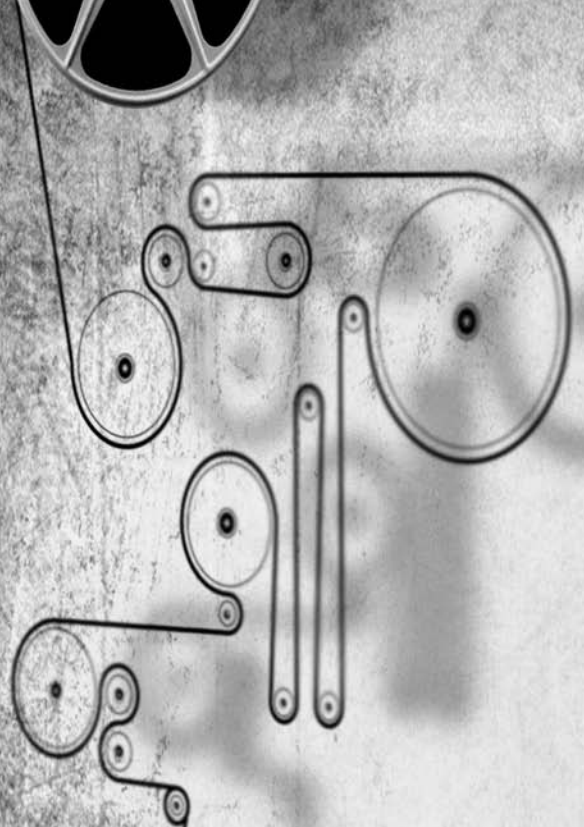


FILMOGRAFÍA

WAYNE WANG

Director

A man, a woman and a killer (1975)
 Chan is missing (1982)
 Dim Sum: A little bit of heart (1985)
 Sin vía de escape (Slam Dance, 1987)
 Cómete una taza de té (Eat a bowl of tea, 1989)
 Life is cheap... but toilet paper is expensive (1989)
 El club de la buena estrella (The joy luck club, 1993)
 Smoke (1995)
 Blue in the face (1995)
 La caja china (The chinese box, 1997)
 A cualquier otro lugar (Anywhere but here, 1999)
 The center of the world (2001)
 Sucedió en Manhattan (Maid in Manhattan, 2002)
 Mi mejor amigo (Because of Winn-Dixie, 2005)
 Las últimas vacaciones (Last holiday, 2006)
 Mil años de oración (A thousand years of good prayers, 2007)
 La princesa de Nebraska (The princess of Nebraska, 2007)



MIRADAS DE
CINE

FRIZ LANG EN AMÉRICA.
ROMAN POLANSKI.

FRIZ LANG EN AMÉRICA.
ROMAN POLANSKI.

FRIZ LANG EN AMÉRICA.
ROMAN POLANSKI.

FRIZ LANG EN AMÉRICA.
ROMAN POLANSKI.

FRIZ LANG EN AMÉRICA.
ROMAN POLANSKI.

FRIZ LANG EN AMÉRICA.
ROMAN POLANSKI.

FRIZ LANG EN AMÉRICA.
ROMAN POLANSKI.

FRIZ LANG EN AMÉRICA.
ROMAN POLANSKI.

FRIZ LANG EN AMÉRICA.
ROMAN POLANSKI.

FRIZ LANG EN AMÉRICA.
ROMAN POLANSKI.

FRIZ LANG EN AMÉRICA.
ROMAN POLANSKI.

Fritz Lang en América

Roberto González Miguel

En el curso 2004-2005, dedicamos un ciclo a la primera etapa alemana de la filmografía de Fritz Lang, en el que pudimos ver las versiones restauradas e íntegras de *El doctor Mabuse*, *Los Nibelungos*, *Metrópolis*, *La mujer en la Luna* y “M” (además de recuperar, en cine, *El testamento del doctor Mabuse*). Pero terminamos, a la manera de *El tigre de Esnapur*, con un “continuará”, prometiendo un futuro ciclo sobre las películas americanas de Lang...

Mucho se ha discutido sobre si es mejor la etapa alemana o la americana de Fritz Lang. Durante largo tiempo, la opinión dominante fue que, después de *Furia* y *Sólo se vive una vez* (que se salvaban por su mensaje social), Lang había entrado en decadencia, rodando únicamente películas alimenticias de serie B indignas de su talento (entre nosotros –*Film Ideal*, 1958–, hubo quien lo dijo aún más a lo bestia: que se había vendido por un vaso de Coca-Cola). Fueron los críticos franceses de *Cahiers du Cinéma*, la generación de la *Nouvelle Vague*, los que empezaron a reivindicar en serio la obra americana de Lang, al igual que la de otros directores del Hollywood clásico (Hawks, Walsh, Wilder, Hitchcock). Así, Peter Bogdanovich, en el ensayo que abre su imprescindible libro-entrevista *Fritz Lang en América*, escrito en 1965 (en España, ed. Fundamentos, 1972, con varias reediciones), pudo comentar que, excepto en Francia, poco de valor se había escrito hasta entonces sobre las películas americanas de Fritz Lang, que sumaban más de la mitad de su obra...

Bogdanovich, que se fue al extremo contrario (“se podría demostrar que las películas americanas de Lang son mejores que las alemanas; ciertamente, tienen sentido para un público más vasto”), avanzó una explicación: mientras que las pelícu-

las americanas de Lang se podían ver con relativa facilidad, en esa época (1965) era muy difícil ver sus películas alemanas, de manera que los críticos se basaban en opiniones formadas hacía años, en las que la (des)memoria tendía a embellecer el pasado (¿cómo iban a osar compararse las vulgares películas americanas con la era dorada del expresionismo?). También jugaba la vanidad de la *exclusiva* del conocimiento del crítico: si alguien escribía que *Spione* era mucho mejor que *Los sobornados*, no había manera de discutirlo, porque el aficionado normal no tenía ocasión de ver *Spione* (y uno podía preguntarse cuánto haría que el crítico la había visto).

Afortunadamente, gracias al DVD, la situación ha cambiado: el espectador actual puede acceder con la misma facilidad a *Spione* que a *Los sobornados*... Ya tenemos en DVD lo sustancial de la etapa alemana de Lang: *El doctor Mabuse*, *Los Nibelungos*, *Metrópolis*, *Spione*, *La mujer en la Luna*, “M” y *El testamento del doctor Mabuse*, y además en muy buenas ediciones (la ausencia más notable sigue siendo *Las tres luces*, además de *Las Arañas*). De las 22 películas de la etapa americana del director, podemos encontrar 14 editadas en DVD en España (*Furia*, *Sólo se vive una vez*, *Espíritu de conquista*, *Los verdugos también mueren*, *El ministerio del miedo*, *La mujer del cuadro*, *Perversidad*, *Clandestino y caballero*, *Secreto tras la puerta*, *Encubridora*, *Encuentro en la noche*, *Gardenia Azul*, *Los sobornados* y *Deseos humanos*), lo que sin duda no es mal porcentaje si se compara con otros directores del Hollywood clásico (aunque algunas de estas ediciones sean manifiestamente mejorables, por decirlo suavemente). Entre las que aún nos faltan, las más importantes serían *El hombre atrapado*, *Los contrabandistas de Moonfleet*, *Mientras Nueva York duerme* y *Más allá de la duda*, pero espere-mos que vayan saliendo... Por último, en relación con su tardío regreso a Alemania, también tenemos una excelente edición restaurada de *El tigre de Esnapur* – *La tumba india* y otra más discutible de *Los crímenes del doctor Mabuse*.

Podemos señalar obvias diferencias objetivas entre el trabajo de Lang en Alemania (1919-1933) y Estados Unidos (1936-1956), derivadas de los medios de producción, los equipos técnicos y artísticos, y las cuestiones que dependen de la época y el lugar. En Alemania, llegó a ser el director-estrella de la UFA, dueño de su obra, con todos los medios a su disposición. En Estados Unidos, fue casi siempre un director contratado,

que tuvo que trabajar con presupuestos modestos, cuando no claramente de serie B, pasando por diversas productoras (M-G-M, United Artists, Paramount, 20th Century Fox, RKO, Universal, Warner Bros., Republic, Columbia), y sufriendo el vía crucis de los compromisos, concesiones, preestrenos y cortes. Aún así, los medios eran mejores en América (para “M” había necesitado una grúa y no había ninguna en Alemania). Pero los sistemas de trabajo eran diferentes, y Lang tardó a acostumbrarse. En Alemania estaba habituado a una plantilla pequeña, sin sindicatos ni reglas laborales, podía acabar una escena sin importar cuánto tiempo era necesario (tuvo problemas al rodar *Furia*, porque no sabía que en Estados Unidos había normas que obligaban a descansar cada cierto tiempo).



“Mis películas son la expresión más directa de lo que he visto, de lo que he aprendido y he sentido. Para mí ha sido una línea ininterrumpida”

Sin embargo, el propio Fritz Lang negaba la idea de un corte abrupto en su filmografía: *“Mis películas son la expresión más directa de lo que he visto, de lo que he aprendido y he sentido. Para mí ha sido una línea ininterrumpida”*. Y, en efecto, temas y estilo transitan fluidamente de una etapa a la otra (es evidente que *“M”* se parece más a *Los verdugos también mueren* que a *Los Nibelungos*). Y esos temas incluyen: la culpa (y el falso culpable), la venganza, la ambición de poder y, sobre todo, el destino, mejor dicho, la lucha contra el destino (pues lo que interesa a Lang es la lucha, no el destino en sí). Pero, aún dentro de estas constantes, en la *etapa americana* de Lang el destino ya no deriva de poderes sobrehumanos, sino de las circunstancias sociales, la opinión de los vecinos, las leyes... En esta *etapa americana* ya no hay supercriminales como Mabuse o Haghi (*Spione*). Los monstruos ya no habitan en sótanos o cuarteles secretos, sino que llevan buenos trajes y ocupan posiciones públicas (Mike Lagana en *Los sobornados*). Al preparar *Furia*, Lang aprendió que, en América, el protagonista tampoco puede ser ya un superhéroe, sino John Doe (Juan Nadie), el hombre corriente. En Alemania se trabajaba con *símbolos*, pero a los americanos no les gustaban los símbolos...

◀ “El cine es mi vida”

Fritz Lang siempre estuvo dispuesto a explicarlo todo sobre sus películas (*“El cine es mi vida”*), y nada sobre su vida personal (*“Nunca he concedido una entrevista sobre mi vida privada”*). Cedió ingentes cantidades de documentos (guiones, bocetos, cartas, dibujos, esquemas, fotografías) a la Cinémathèque Française (en 1955 y 1959), y más tarde a la University of Southern California, en Estados Unidos. Pensaba que toda película sería que describa a la gente contemporánea debía ser una especie de documental de su tiempo, así que le gustaba trabajar a partir de recortes de periódicos (como un director no puede conocerlo todo por experiencia, la segunda mejor solución es leer los periódicos). También creía que, si se metía un problema en una película (el llamado *mensaje*) era mucho mejor para la taquilla, porque había algo de lo que se podía hablar, a favor o en contra, con otros; y las discusiones llevan a la gente al cine.



Lang quiso dar siempre la imagen del técnico perfecto y eficiente, el *médico de guiones* (*“script doctor”*). Para él, un guión debía quedar listo para ser filmado. No era posible ponerse a pensar en el plató, porque se perdía mucho tiempo y dinero, así que era vital el trabajo previo de planificación: *“Primero estudio la película junto al guionista, luego me reúno con el arquitecto y hablo de los decorados; cuando me siento solo en mi mesa, lo hago por tercera vez, desde el punto de vista de la cámara, del director; y luego, siempre tengo tiempo con los actores. Cuando, finalmente, llego a lo que se suele llamar ‘el trabajo del director’, ya no queda nada”*. En el rodaje, podía cambiar un ángulo de cámara, o algunas palabras del diálogo, pero nada esencial (*“Suelo decir que he acabado la película cuando he acabado con el trabajo en mi mesa”*). El director recordó siempre un consejo temprano de Erich Pommer: su trabajo era contar una historia con la cámara, por tanto, tenía que conocer la cámara y lo que podía hacer con ella: *“Si un cineasta tiene necesidad de las palabras para explicar lo que quiere decir, entonces no es ni un buen film ni un buen director... El diálogo, utilizado con convicción, puede ser algo excelente para circunscribir un personaje, pero la intriga siempre debe ser contada en términos visuales”*. Sin embargo, también señaló que cualquier movimiento de cámara debía tener un motivo, no podía ser sólo un alarde técnico, debía expresar algo.

A pesar de su voluntad de integración en los Estados Unidos (desde 1935, fue ciudadano norteamericano), Fritz Lang no dejó nunca de ser un extraño en Hollywood. Su estilo y apariencia (el monóculo, que tardó en abandonar por las gafas) le hacían parecer arrogante y *teutónico*. Su ignorancia de las normas sindicales le causó problemas en sus primeros rodajes americanos. Su obsesivo perfeccionismo se consideraba un pro-

◀ *“Lo malo de lo que se llama ‘la industria’ es que uno no sólo tiene que convencer al público. Me encanta el público, pero antes de poder convencerles, tengo que convencer a los intermediarios (productores) que no saben nada de nada...”*



blema. Henry Fonda dijo: *“Era un genial maestro de marionetas, pero sin sentimientos, y podía llegar a ser brutal”*. Y Edward G. Robinson: *“Era un enamorado de la perfección, minucioso hasta el mínimo detalle, despreciativo con la mediocridad y a menudo tiránico con respecto a los que no encontraban a su altura”*.

Tras su experiencia americana, en la que tuvo que aceptar algunas películas simplemente por dinero (*“un director también necesita comer”*), aunque siempre intentó poner en ellas lo mejor de su talento, Fritz Lang formuló estas lúcidas reflexiones sobre la industria del cine: *“Lo malo de lo que se llama ‘la industria’ es que uno no sólo tiene que convencer al público. Me encanta el público, pero antes de poder convencerles, tengo que convencer a los intermediarios (productores) que no saben nada de nada... Se ha convertido en mucho más importante hacer dinero con las películas que hacer películas que den dinero. Toda buena película hace dinero, pero desde que los intereses económi-*

◀ “Yo era algo que todo el mundo odiaba en Hollywood: un perfeccionista”



cos dominan, el negocio rodó colina abajo. Naturalmente, no digo que se debieran hacer películas que perdiesen dinero. Creo que es absolutamente necesario que una película amortice su coste con un cierto beneficio. En los viejos tiempos, una productora hacía 50 películas al año, era fácil digerir un fracaso, porque si se tenía un gran éxito, uno se podía permitir unos pocos fracasos. Hoy, que hacen muy pocas películas, no tienen esa seguridad... Yo voy también a la taquilla, y me alegro cuando una película hace un gran negocio, pero para mí eso significa algo diferente. ¡Significa que he llegado a mucha, mucha más gente con mis ideas, que he llegado realmente al gran público!”

Dicho de forma más breve (y desencantada): “Considero el cine de hoy una industria, pero podía haber sido un arte. Se ha hecho de él una industria y han matado el arte y con ello también la industria”. Pero tal vez el mejor resumen de los problemas de Fritz Lang en América sea esta contundente frase: “Yo era algo que todo el mundo odiaba en Hollywood: un perfeccionista”.

Fritz Lang en Alemania

Friedrich Christian Anton Lang nació el 5 de diciembre de 1890 en Viena, Austria (*“provengo de una familia burguesa por los cuatro costados”*, dijo después). Su padre era arquitecto, e intentó dirigir a su hijo hacia ese camino. Pero el joven Lang dejó pronto la arquitectura y comenzó a estudiar pintura, además de leer mucho (desde niño, sus aficiones habían sido la pintura y la escritura). En esta época, Viena era una capital de la modernidad, donde bullían el arte y la cultura. Lang frecuentó los cafés y los cabarets, llegando a trabajar en algunos como dibujante de carteles y pintor de decorados... Entre 1909 y 1912, con cuatro duros en el bolsillo, se lanzó a viajar por el mundo (aunque el episodio haya sido posiblemente exagerado por la leyenda, diversas fuentes mencionan, como estaciones de este periplo, Alemania, Bélgica, Holanda, Norte de África, Rusia, China, Japón, Turquía, Asia Menor y Bali). En este período, vivió de sus dibujos y de trabajos ocasionales (desde el cabaret a un circo ambulante). En París, habitó en Montmartre, estudió pintura y empezó a interesarse seriamente por el nuevo arte del cine (*“yo ya sentía de una manera subconsciente que un nuevo arte estaba a punto de nacer, lo que más tarde denominé como el arte de nuestro siglo”*).

El estallido de la Gran Guerra (1914) lo sorprendió en la capital francesa. Lang volvió precipitadamente a Viena y se enroló en el ejército. Fue herido y condecorado varias veces, y sufrió largos períodos de convalecencia hospitalaria. En uno de ellos (1916), se dedicó a idear argumentos para futuros guiones de cine. Acabada la guerra, volvió a Viena, donde conoció a Joe May, productor y director de éxito. May llevó a la pantalla algunos de los primeros guiones de Lang:



Die Hochzeit im Exzentrik Club (“La boda en el Club de los Excéntricos”, 1917), que era una aventura detectivesca de la serie de *Joe Debbs*, y el melodrama *Hilde Warren und der Tod* (“Hilde Warren y la Muerte”, 1917), en la que también intervino como actor. Pero May se apropió del crédito de sus guiones e incumplió sus promesas de dejarle dirigir.

La suerte de Lang mejoró al conocer a Erich Pommer. El mandamás de la Decla le había visto en una obra de teatro (*“Der Hias”*) que había dirigido e interpretado, y en 1918 se lo llevó a Berlín como guionista. Empezó a escribir para películas Decla, rodadas después por directores como Otto Rippert, Erich Kober o Alwin Neuss (ver filmografía adjunta). Pero, como les ha ocurrido a tantos guionistas en la historia del cine, la impotencia sufrida al ver su trabajo en manos de otros convenció a Lang de que tenía que hacerse director.

Su primera película como director fue *Halbblut* (“Sangre mestiza”, 1919), un drama de obsesión sexual, venganza y asesinato, actualmente perdida. Tampoco se conserva la segunda, *Der Herr der Liebe* (“El señor del amor”, 1919), un melodrama de celos y venganza, sobre guión ajeno (Leo Koffler). El primer film de Lang que aún se puede ver es *Die Spinnen* (“Las Arañas”), una historia con vocación de serial, sobre las peripecias del aventurero Kay Hoog (Carl de Vogt), en su lucha contra la banda de Las Arañas, liderada por la malvada y fascinante Lio Sha (Ressel Orla). Se rodaron dos partes: *Der goldene See* (“El lago de oro”, 1919) y *Das Brillantenschiff* (“El barco de los brillantes”, 1920). Estaban previstos otros dos capítulos, que no llegaron a filmarse. Entre estas aventuras, Lang dirigió *Hara-Kiri* (1919), una versión libre de la historia de *Madame Butterfly*. También estuvo a punto de dirigir *El gabinete del doctor Caligari* (Das Kabinett des Dr. Caligari,



1920), pero para la productora era más importante que terminase la segunda parte de *Die Spinnen*. Sin embargo, Lang aportó a *Caligari* (título fundamental del *expresionismo* alemán, dirigido finalmente por Robert Wiene) la idea del prólogo y el epílogo *normales*, situados en un manicomio, que convierten la parte central *expresionista* en el sueño de un loco, idea que recuperó años después para *La mujer del cuadro*.

Entonces, Lang conoció a la novelista y guionista Thea von Harbou (1888-1954). Ambos empezaron su larga colaboración con el guión de *La tumba india* (rodado por Joe May, quien se lo quitó de las manos a Lang, en 1920). Su relación fue profesional: ella colaboró en todos los sucesivos guiones y películas de Lang, hasta *El testamento del Dr. Mabuse* (1933). Y también personal: tras la muerte de la primera esposa del director, Lisa Rosenthal (un suicidio o muerte accidental en circunstancias dudosas, que llegó a ser objeto de pesquisas policiales en las que se interrogó a Lang), se casaron (el primer marido de von Harbou había sido el actor Rudolf Klein-Rogge, que intervendría en seis películas futuras de Lang). Además de numerosas novelas populares (incluyendo una *novelización* del guión de *Metrópolis*), von Harbou escribió guiones para otros directores (incluyendo a May, Murnau y Dreyer) y llegó a dirigir dos películas, tras su separación de Lang y ya bajo el nazismo: *Elisabeth und der Narr* (1934) y *Hanneles Himmelfahrt* (1934).

Durante muchos años, el (injusto) lugar común ha sido echar a Thea von Harbou la culpa de todos los defectos de las películas alemanas de Lang (desde el sentimentalismo hasta las debilidades ideológicas). Pero, puesto que ninguno estuvimos a su lado mientras escribían, sólo el prejuicio puede atreverse a repartir méritos y culpas entre ambos (por más que la posterior afiliación nazi de von Harbou no ayude a hacerla simpática). *Das wandernde Bild* ("La imagen viajera", 1920) fue el primer film que dirigió Lang sobre un guión de von Harbou: una mezcla de melodrama y fantasía místico-religiosa. *Die Vier um die Frau* ("Cuatro en torno a la mujer", 1921), fue un rocambolesco melodrama basado en una obra teatral, con joyas robadas, moneda falsa, hermanos gemelos, equívocos amorosos y celos.

Las tres luces (Der müde Tod, 1921, literalmente "La Muerte cansada") ya son palabras mayores, la primera obra realmente importante del director (Lang: "fue la primera película con la que la gente dijo aquí hay alguien"). La historia es romántica y



sobrenatural: la Muerte (Bernhard Goetzke) se lleva al amado de una mujer (Lil Dagover) pero, conmovida por sus ruegos y cansada de su triste tarea, acepta un trato. Muestra a la mujer tres velas, a punto de apagarse, que representan otras tantas vidas humanas: si consigue salvar tan solo una de ellas, le devolverá a su amado. Las tres historias se desarrollan en la Bagdad de las mil y una noches, en la Venecia del Renacimiento y en la China antigua. Las tres veces, la mujer fracasa frente al destino, y tampoco consigue luego que otra persona (ni siquiera ancianos o enfermos) acepte dar su vida a cambio de la del amado... El film es exacerbadamente romántico (amor más poderoso que la muerte) y también fantástico (ejércitos en miniatura, alfombras voladoras... Douglas Fairbanks compró la película para copiar sus trucajes en *El ladrón de Bagdad*).

El Doctor Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922), basada en un serial de Norbert Jacques, es una extensa película dividida en dos partes (*El gran jugador: retrato de una época* e *Infierno: hombres de una época*), que se convirtió en uno de los grandes éxitos del cine alemán de entreguerras. En un tiempo atormentado y confuso, de paro e inflación galopante, de crisis y delirios, mientras se está incubando el *huevo de la serpiente*

del totalitarismo, mientras los ricos buscan emociones fuertes y las clases bajas malviven en callejones siniestros, surge la figura de Mabuse (Rudolf Klein-Rogge). Psicoanalista, mago del disfraz, hipnotizador, dirige una siniestra red criminal y considera que la única emoción verdadera es la de *jugar* con las personas y sus destinos... Mabuse se proclama como un Estado dentro del Estado, que busca la destrucción total del orden social, y se mueve entre dos submundos: el del hampa y el de los casinos clandestinos para ricos aburridos.

Tras plasmar de manera tan clarividente el espíritu atormentado de Weimar, Fritz Lang se remontó al pasado mítico del pueblo alemán con *Los Nibelungos* (Die Nibelungen, 1924), una monumental epopeya dividida en dos partes, *La muerte de Sigfrido* y *La venganza de Krimilda*. Su aspecto plástico es de una riqueza impresionante, representando cuatro *mundos*, visualmente muy distintos: el de las cuevas y los bosques sombríos, donde vivía Sigfrido con el herrero Mime, y donde el héroe encuentra a Alberich, el rey de los enanos, un territorio de árboles gigantes, cuevas, tesoros y espectros; el de la corte burgundia de Worms, refinado y decadente; el de Brunilda, la remota y helada Islandia; y el mundo tosco y salvaje de los hunos de Atila... El objetivo declarado de Lang fue presentar un *documento nacional* para difundir en todo el mundo la *cultura alemana*. Esta vez le falló la intuición, al no prever a dónde terminaría llevando la exaltación nacionalista: entre los entusiastas espectadores de *Los Nibelungos* estuvieron Adolf Hitler y Albert Speer.

En 1924, Fritz Lang hizo su primer viaje a Estados Unidos. La visión de las luces y los rascacielos de Nueva York le inspiró la imaginación de su siguiente película: *Metrópolis* (1926). Plasmar esa visión necesitó el mayor presupuesto de la historia del cine alemán hasta entonces. En *Metrópolis*, la ciudad del futuro, los ricos viven en lujosos rascacielos y sus hijos disfrutan de una vida ociosa y regalada, todo ello gracias a la energía que proporcionan grandes máquinas subterráneas, servidas, en agotadoras jornadas de diez horas, por millones de obreros deshumanizados que malviven bajo tierra en miserables casuchas... *Metrópolis* sigue siendo una película visualmente vanguardista y visionaria, con imágenes que no se olvidan (las líneas geométricas de los títulos de crédito, los diseños arquitectónicos y decorativos, las vistas generales de la ciudad, el robot femenino, el laboratorio del



inventor, donde conviven aparatos ultramodernos y símbolos cabalísticos). Pero, por otro lado, también contiene una molesta *moraleja*: la idea de que el *corazón* (el amor) es el mediador entre el *cerebro* (los capitalistas) y las *manos* (los obreros), un disparate (pues llamarlo *ingenuidad* es quedarse corto) del que Lang abjuró después.

Tras una obra tan ambiciosa (y que a punto estuvo de arruinar a la productora UFA), *Spione* ("Los espías", 1927) supuso una vuelta al espíritu más ligero del serial, repleto de asesinos, agentes dobles, conspiraciones y espías. Una sucesión de audaces robos de documentos y atentados hace condur el pánico, y convierte a la agencia de seguridad del Estado en el hazmerreír de la prensa. "Dios mío, ¿quién está detrás de esto?" –claman las autoridades. Y el rótulo "Yo" precede a la aparición en pantalla de Haghi (Rudolf Klein-Rogge), el supercriminal, director de banco y agente doble, que mueve los hilos desde una silla de ruedas en su cuartel general, mediante teléfonos, pantallas y botones... Todos los agentes que han intentado desenmascararlo han muerto, y la misión recae ahora en el agente 326 (Willy Fritsch), quien termina encontrando una aliada en Sonja (Gerda Maurus), una agente de Haghi... La película es visualmente ágil (tiene pocos rótulos, y aún podría tener menos), compacta (de una duración más sensata que *Mabuse*), llena de imaginativas peripecias (el robo del acuerdo secreto con Japón, la

historia del traidor coronel Jellusic) y de *gadgets* que se adelantan a muchas futuras películas de espías (tintas invisibles, cámaras en miniatura, micrófonos ocultos, disfraces). Para muchos, *Spione* es la mejor película muda de Lang (Chabrol llegó a decir que el 90% de Hitchcock proviene de *Spione*; y no es menos cierto que casi todos los supervillanos de las películas de James Bond son hijos de Haghi).

La mujer en la Luna (Frau im Mond, 1928) imagina el primer viaje a nuestro satélite. Su primera parte está llena de intrigas folletinescas propias del serial (científico loco, conspiración de magnates, espías, disfraces, robo de planos, sabotaje). Luego, la película (que contó con el asesoramiento de Hermann Oberth, uno de los *padres* de la astronáutica) incluye elementos rigurosamente verídicos, que se adelantaron a su tiempo (la "cuenta atrás", las fases del cohete, los efectos de la aceleración y la ingravidez), pero deriva hacia una visión fantástica, más cercana al espíritu de Meliès (en la Luna hay atmósfera respirable... y oro). Al final, adquiere un inolvidable halo poético, pues es también es una historia de amor, cuyos dos protagonistas, Helius (Willy Fritsch) y Friede (Gerda Maurus) quedarán solos en la Luna, como nuevos Adán y Eva...

"M" (1931) se inspiró en el caso del "Vampiro de Dusseldorf", Peter Kürten (cuya atroz historia real dejaría pequeña a la de ficción). Lang encontró insospechadas dificultades para rodar la película, pues su título provisional, *Asesino entre nosotros*, hizo pensar a muchos que iba a ser un film antinazi (!)... Los crímenes de un asesino de niños, Hans Beckert (Peter Lorre), aterrorizan la ciudad de Dusseldorf. La película muestra el ambiente de paranoia desatada (la gente está a punto de linchar a cualquier sospechoso) y su reflejo en los medios de comunicación. Dos *investigaciones* tienen lugar de manera paralela. Una es la investigación policial científica, minuciosa y rutinaria, dirigida por el mundano comisario Lohman (Otto Wernicke). La otra es la del hampa, cuyo negocio peligra por la mayor presencia policial causada por los crímenes, y que gracias a sus cómplices y ramificaciones tiene más éxito: el asesino será capturado y juzgado ante un *tribunal* de delincuentes, donde confesará patéticamente... "M" fue la primera película sonora de Lang, y el director la señaló siempre como su obra favorita, no sólo por su calidad, sino porque fue la última que pudo rodar en completa libertad, sin cortapisas, negociaciones, imposiciones o manipulaciones.

Después, la idea de rodar una continuación de *El Doctor Mabuse* surgió como un encargo al que Lang fue inicialmente reacio, hasta que concibió una idea arriesgadísima, que años después explicó así: "*Quería mostrar, como una parábola, los métodos terroristas de Hitler. Los eslóganes y doctrinas del Tercer Reich han sido puestos en boca de criminales*". No podemos estar seguros de que ésta no sea una explicación urdida *a posteriori* (sorprende que su esposa y coguionista, Thea von Harbou, simpatizante nazi, no notara nada). En *El testamento del Dr. Mabuse* (Das Testament des Dr. Mabuse 1933), el doctor (Rudolf Klein-Rogge) lleva diez años encerrado en el manicomio, donde se ha dedicado a escribir su *testamento*, un texto prolijo que detalla con tortuosa caligrafía el programa a seguir para instaurar el Imperio del Crimen... Y, al parecer, alguien está cumpliendo ese plan. La investigación de los crímenes que empiezan a producirse en Berlín es dirigida por el socarrón comisario Lohman (Otto Wernicke), que aparecía en "*M*" (y es muy diferente del hierático fiscal von Wenk del primer *Mabuse*). Los demás personajes (estén del lado de la ley o del lado del crimen) son peones en un juego que no controlan. La red criminal, organizada en "secciones" y cohesionada por el terror, actúa sin conocer la finalidad de sus acciones, ni la identidad de quien dicta las órdenes. El objetivo de Mabuse (y de su epígono) es ahora más ambicioso. A través de actos de violencia aleatoria, a través del terrorismo organizado, pretende llevar a la gente a la desesperación, minar su confianza en la organización social, en los poderes elegidos, para que se arroje en brazos de un *nuevo orden* salvador... Vista la película hoy día, con el conocimiento de lo que sucedió después en Alemania, resulta estremecedora su carga profética.



Un perfeccionista en Hollywood

En marzo de 1933, el Ministro de Propaganda del Reich, Josef Goebbels, convocó a Lang a su despacho para indicarle que *El testamento del Dr. Mabuse* iba a ser prohibida. Pero, a cambio, le comentó que Hitler había admirado *Los Nibelungos* y *Metrópolis*, y le ofreció ser el mandamás de todo el cine alemán. Ante la objeción del director de que su madre tenía ascendencia judía, Goebbels contestó: “*Nosotros decidiremos quién es judío*”. Lang le siguió la corriente, pero esa misma tarde cogió un tren rumbo a París, para no volver. Al menos, esta es la historia que el propio Lang empezó a contar, y adornar progresivamente, desde los años 40. El estudioso Patrick McGilligan, tras investigar pasaportes y archivos, señala que la realidad pudo ser más compleja y que la marcha de Lang de Berlín, en la primavera de 1933, fue un proceso más lento y gradual... En todo caso, tras su huida, los nazis confiscaron todas sus propiedades y su mujer, Thea von Harbou, se divorció de él y abrazó abiertamente la causa nacionalsocialista. La película (*El testamento del Dr. Mabuse*), tras muchos avatares (secuestrada por las autoridades nazis, sacada de contrabando por su productor), pudo ser recuperada y restaurada hace pocos años (la vimos en el Cine Club en el curso 2004-2005).

Ya en Francia, Fritz Lang dirigió *Liliom* (1934), uno de sus films actualmente menos recordados. Es la adaptación de una comedia teatral de Ferenc Molnar que se desarrolla en parte en la tierra y en parte en el cielo. El feriante Liliom (Charles Boyer), desesperado por la pérdida de su empleo, se va inclinando hacia el crimen. Cuando su amada Julie le comunica que va a ser padre, lo único que se le ocurre para conseguir dinero es participar en un atraco. El robo sale mal y Liliom muere... Sin embargo, consigue una oportunidad para volver a la tierra, por un solo día, para enmendar sus errores y conocer a su hija... Del film, se recuerda la ingeniosa presentación del más allá como una oficina burocrática. La obra de Molnar ya había tenido versiones cinematográficas anteriores (una húngara de Michael Curtiz de 1919, inacabada, y una americana de Frank Borzage en 1930), y se convirtió después en el musical de Rodgers y Hammerstein *Carrusel*, llevado a su vez al cine en 1956 por Henry King.



Después, como habían hecho otros cineastas (Lubitsch, Murnau), Fritz Lang emprendió el camino de América: el 6 de junio de 1934 se embarcó para el nuevo continente. En el bolsillo llevaba un contrato con David O. Selznick para realizar una película con la Metro-Goldwyn-Mayer... Pero estuvo un año muerto de asco, sin poder poner en pie ningún proyecto. Aprovechó su inactividad forzosa para viajar por el país y perfeccionar su inglés. Se negaba a hablar en alemán, y en cambio devoraba periódicos y tiras de cómic. Procuraba hablar con todo el mundo, y hasta dijo haber pasado unas semanas con los indios navajos. Escribió un guión, junto a Oliver H.P. Garret, sobre el incendio del barco Morro Castle (*Hell afloat*), que no se llegó a filmar, al igual que ocurrió con su versión del tema de Jeekyll y Hyde (*The man behind you*).

Cuando la Metro ya estaba a punto de despedirlo, le pasaron una sinopsis de cuatro páginas, escrita por Norman Krasna y titulada *Mob rule*... Una vez desarrollado el guión por Lang junto a Bartlett Cormack, esa historia se convirtió en *Furia* (Fury, 1936), el primer largometraje americano de Fritz Lang y punto inicial de nuestro ciclo, sobre el que pueden leer más adelante. Esta obra maestra combinó un tema social (el linchamiento, el análisis del ciego mecanismo de la masa) y un drama personal (en torno al destino y la venganza), al igual que su siguiente película americana, *Sólo se vive una vez* (You only live once, 1937), un drama fatalista sobre la imposible reinserción social de un ex presidiario, que es la segunda parada de nuestro ciclo.

Por desgracia, su tercera película americana, *You and me* (1938), que hubiera podido culminar una posible *trilogía social*, resultó fallida. Lang quería hacer un film *que enseñara algo*, de forma amena y con canciones (inspirándose en el “*Lehrstück*”, el teatro didáctico de Bertold Brecht, buscando un equivalente de su *Ópera de tres peniques*). El señor

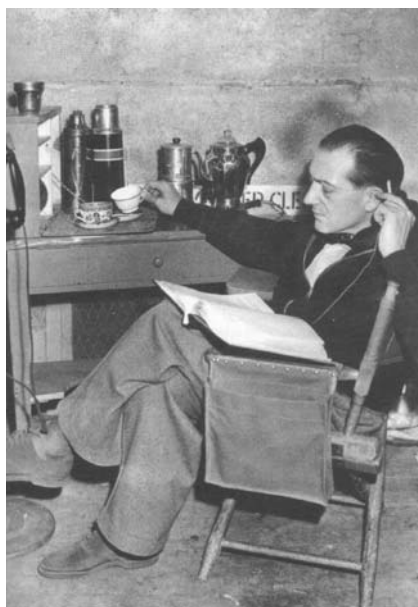


Morris (Harry Carey) es el dueño de unos grandes almacenes, que da trabajo a ex presidiarios reinsertados. Uno de ellos es Joe Dennis (George Raft), enamorado de Helen (Sylvia Sidney, en su tercera y última colaboración con Lang), a la que idolatra como lo único *puro* de su vida. Cuando descubre que ella le ha mentado (también es una ex presidiaria), abandona sus buenas intenciones y cede a las propuestas de una banda que está planeando un robo en los almacenes. Pero Sylvia les convence de que *el delito no compensa*... El arriesgado intento del film era unir la delincuencia y la reinserción social, en forma de comedia musical, con un tratamiento ligero y final feliz, *demostrando* además que el delito no compensa... Lang estaba entusiasmado de poder colaborar con el gran compositor Kurt Weill (1900-1950), el autor de *Mahagonny* y *La ópera de tres peniques*... La música se escribía antes del rodaje y se interpretaba en directo en el plató. Pero Weill abandonó a mitad de la película y la banda sonora fue terminada por Boris Morros. Aún destacando alguna escena, como una irónica en que los ex presidiarios recuerdan con nostalgia sus días en la cárcel, Lang terminó considerando esta comedia (o cuento de hadas) como “*un asunto desafortunado desde el principio*”.

Después de trabajar en otros dos proyectos que no llegaron a realizarse (*Men without a country*, una trama de espionaje, y *Americana*, un *western*), Lang dirigió su primera película del Oeste. Al mandamás de la Fox, Darryl F. Zanuck, le interesaba el punto de vista de un director europeo sobre el género más genuinamente americano, y a Lang también le atraía hacer un *western*, pues creía que era para los Estados Unidos lo que la saga de los Nibelungos para Alemania... *La venganza de Frank James* (The return of Frank James, 1940) era una secuela de *Tierra*

de audaces (Jesse James, 1939) de Henry King, que había protagonizado un improbable Tyrone Power (Lang: "Frank James no fue un héroe, y si han visto una foto de Jesse James, era un idiota. Hacer un film sobre Jesse James con el espíritu de 'M' sería interesante. Pero con un actor como Tyrone Power, este tipo de película es imposible"). Como secuela directa, la película de Fritz Lang empieza con el final de *Jesse James*: en 1882, mientras el forajido (Tyrone Power) está colgando un cuadro de *hogar dulce hogar*, es tiroteado por la espalda por el cobarde Robert Ford (John Carradine)... Su hermano Frank James (Henry Fonda) vive escondido en una granja, con un nuevo nombre, intentando rehacer su vida con sus amigos y socios, Pinky (Ernest Whitman) y el impulsivo joven Clem (Jackie Cooper). Cuando se entera del asesinato de su hermano por los hermanos Ford, al principio confía en la justicia. Pero los Ford son indultados y encima reciben la recompensa por matar a Jesse. Frank, que había intentado vivir en la legalidad, se ve obligado a emprender el camino de la venganza (al enterarse, el director de un periódico ordena: "prepara la nota de defunción de los hermanos Ford, pronto habrá que publicarla"). *La venganza de Frank James* fue la primera película en color de Lang, quien, junto al director de fotografía George Barnes, tuvo que lidiar con grandes dificultades para la iluminación y para los primeros planos (una cita famosa del director: "Un buen operador iluminará siempre de manera que uno se vea forzado a ver sólo lo que el director quiere que uno vea. En el instante en que sus ojos empiezan a vagar, y usted piensa '¿qué es aquello del fondo?', he perdido a mi público").

Lang repitió en el género con *Espíritu de con-quistista* (Western Union, 1941), una crónica del tendido de la primera línea de telégrafo a través del Oeste en 1861, inspirada teóricamente en una novela de Zane Grey de la que sólo se conservó el título... Hubo que inventar muchas cosas porque, en la realidad, apenas ocurrió nada durante el tendido de la línea, sólo que se acabó la madera para los postes, y que los búfalos se frotaban contra ellos y los derribaban (el director señaló irónicamente que el tendido real del telégrafo duró la mitad que el rodaje de la película). En el film, participan en la gesta un elegante ingeniero, Richard Blake (Robert Young), un capataz, Edward Creighton (Dean Jagger), y un ex forajido que intenta superar su pasado, Vance Shaw (Randolph Scott), cuyo her-



mano Jack Slade (Barton McLane) lidera una banda de renegados que pretende impedir el tendido de la línea; y hay peripecias, duelos y, por supuesto, ataques de los indios... A pesar de su alto contenido en ficción, la película fue elogiada por asociaciones de veteranos del Oeste, que señalaron que describía el Oeste mejor que ninguna otra película. Lang dijo: "Me sentí, naturalmente, muy halagado; pero supongo que lo que estos caballeros escribieron no era correcto del todo. Porque no creo que esta película realmente describiera el Oeste como fue, tal vez cumpla ciertos sueños, ilusiones, lo que los de los viejos tiempos querían recordar del viejo Oeste". Esta bonita frase del director ("lo que querían recordar"), otra versión del "print the legend" fordiano, reivindica el cine como (falsa) memoria colectiva y espejo de mitologías (se trate de los nibelungos o de los que llevaron el telégrafo al Oeste).

En su siguiente película, Fritz Lang se aproximó a un tema más contemporáneo y acuñante: el nazismo, que había conocido de primera mano en Alemania. En las primeras escenas de *El hombre atrapado* (Man hunt, 1941), vemos al cazador británico Roger Thorndike (Walter Pidgeon) aproximarse al refugio de vacaciones de Hitler en Berchtesgaden. Su propósito es deportivo: comprobar si es capaz de llegar

ante el refugio del hombre más protegido del mundo y ponerlo en su punto de mira. Cuando lo consigue (dispara sin bala), es capturado por los guardias. Torturado por los nazis, consigue escapar. Pero tampoco está a salvo en un Londres infestado de espías, un tablero de ajedrez donde continúa la persecución de los agentes nazis dirigidos por el elegante y siniestro traidor Quive-Smith (George Sanders), una persecución que involucra, para su desgracia, a la prostituta Jenny (Joan Bennett en su primera colaboración con Lang)... *El hombre atrapado* se basaba en la novela *Rogue Male* de Geoffrey Household (que no menciona a Hitler, sino a un dictador anónimo), adaptada por el guionista Dudley Nichols. Fritz Lang asumió un encargo que no pudo realizar John Ford, pero se implicó de manera personal, como demuestra la historia que contó a Peter Bogdanovich sobre cómo se hizo la escena en el Puente de Londres (la última conversación entre Pidgeon y Bennett): la rodó a escondidas del productor Zanuck, con una barandilla desechada y otra que pagó de su bolsillo, sin más decorado que eso, los guijarros del suelo y un fondo de niebla hábilmente iluminado. Por razones obvias, esta magnífica película *antinazi*, no pudo estreñarse en su día en España; no llegó a nuestros cines hasta... 1983. Y todavía nos falta en DVD.

Más que un encargo, *Confirm or deny* (1941) fue una obligación impuesta por el estudio, un proyecto que no gustaba nada a Lang, y del que le salvó un ataque de vesícula biliar... Fue relevado por Archie L. Mayo. Después, intentó infructuosamente hacer una película sobre Billy el Niño que lo mostrara como un imbécil, no un personaje romántico (pero aún faltaban unas décadas para que fuera posible el *western* revisionista). También empezó a rodar *Moontide* (1942), en la que sólo trabajó dos días antes de ser relevado, nuevamente, por Archie L. Mayo, esta vez a su pesar ("un actor francés, Jean Gabin, exige un director americano", comentó Lang, con amarga ironía).

Pero, en fin, lo importante es que su siguiente película fue una verdadera obra maestra, *Los verdugos también mueren* (Hangmen also die!, 1943), la mejor de sus películas *antinazis*, que podrán ver en nuestro ciclo. A continuación, Lang intentó realizar una versión actualizada de la leyenda del Golem, situada en la Francia ocupada por los alemanes, que no pasó de proyecto. Pero pudo desquitarse con dos excelentes *thrillers*: *El ministerio del miedo* (Ministry of fear, 1943), una



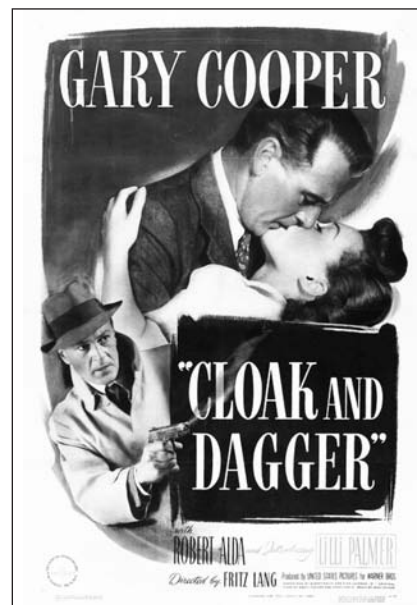
nueva intriga sobre agentes nazis infiltrados en Londres, y la obra maestra de cine negro *La mujer del cuadro* (The woman in the window, 1944), un gran éxito y uno de los filmes más celebrados y recordados del director. Ambas películas las veremos en nuestro ciclo.

En 1945, en un intento de adquirir un mayor control sobre su propia obra, Lang formó una compañía independiente, Diana Productions, junto al productor Walter Wanger, la actriz Joan Bennett y el guionista Dudley Nichols. Pero sólo llegaron a producir dos películas: la magistral *Perversidad* (Scarlet Street, 1945), que veremos en nuestro ciclo, y la fallida *Secreto tras la puerta* (Secret behind the door, 1947).

La cuarta y última película *antinazi* de Fritz Lang se rodó cuando la guerra ya había terminado y el peligro global era otro: el arma atómica. *Clandestino y caballero* (Cloak and Dagger, 1946) fue escrita por dos guionistas de izquierda, Ring Lardner Jr. y Albert Maltz, futuras víctimas de la *caza de brujas* de McCarthy (ambos fueron de los 10 de Hollywood que se negaron a declarar ante el Comité y fueron incluidos en la *lista negra*). Su héroe es un científico americano, Alvah Jasper (un improbable Gary Cooper), reclutado por la OSS (Oficina de Servicios Estratégicos) para una misión secreta: establecer

contacto con una científica, la doctora Lodor (Helen Thimig), que ha huido de los nazis. Cuando ambos hablan, la doctora, valientemente, decide volver a Alemania para sabotear los trabajos y actuar como espía. Pero Jasper ha descubierto, a través de ella, que otro respetado científico italiano, el doctor Polda (Vladimir Sokoloff), está siendo obligado a trabajar sobre un arma atómica por los alemanes, que mantienen secuestrada a su hija. Con la ayuda de la resistencia y de Gina Palmer, en su debut en el cine, Jasper se embarca en una peligrosa aventura, entre Suiza e Italia... Por desgracia, salvo milagroso hallazgo en algún almacén olvidado, nunca podremos ver el final original rodado por Lang y cortado por la Warner: los servicios secretos aliados descubren una instalación secreta donde los nazis habían estado trabajando en la bomba atómica, todo está abandonado (seguramente la instalación está ahora en otro lugar) y encuentran los cadáveres de los obreros esclavos que no pudieron trasladar... Un científico británico, Cronin (Robert Coote) dice que es el Año Uno de la Edad Atómica, y Jasper contesta: "*Que Dios nos ayude por haber creído que podíamos guardar la ciencia en secreto, que Dios nos ayude si creemos poder emprender más guerras sin autodestruirnos, y que Dios nos ayude si no somos capaces de mantener la paz en el mundo*". Toda esta parte, unos veinte minutos, ha desaparecido (Lang: "*Y esto es por lo que yo quería hacer la película. Todo el rollo fue cortado. No creo que exista ya*"). Y es que, entre tanto, había empezado la Guerra Fría.

Tiempo después de hacer la película, Fritz Lang afirmó que el guión de *Secreto tras la puerta* (Secret beyond the door, 1947), escrito por Silvia Richards sobre una historia de Rufus King, "*estaba gafado desde el principio*"... La película empieza con la boda de Celia (Joan Bennett) y Mark Lamphere (Michael Redgrave). Desde ese punto, la voz en *off* de ella nos conduce por un *flashback* que muestra cómo se conocieron: en un viaje a México, cuando ella intentaba superar su dolor por la muerte de su hermano, presenciando una violenta pelea a navaja que le produjo una extraña fascinación... Ambos se enamoran y se casan enseguida, pero en el mismo momento de la boda, Celia comprende que se ha casado con un *extraño*. En lugar de vivir en Nueva York, él hace que se instalen en la sombría y aislada casa familiar de Lavender Falls, un lugar lleno de secretos y mentiras, donde pulu-



lan personajes como la adusta hermana de Mark, Caroline (Anne Revere), la secretaria Miss Robey (Barbara O'Neill), que finge estar desfigurada, o David, el taciturno hijo de Mark... además del recuerdo de la esposa fallecida de éste. Mark, que es arquitecto, tiene un *hobby*: coleccionar habitaciones "felices" (*felicitous*). Pero, para él, esa palabra no significa "dichosas", como cree Celia, sino "adecuadas" o "eficaces", es decir, la arquitectura que encaja bien con los acontecimientos que ocurren en ella, porque Mark cree que la forma de construir un edificio determina lo que sucede en él... En concreto, Mark *colecciona* habitaciones en las que han ocurrido crímenes pasionales... Por una parte, resulta obvia la influencia de *Rebeca* (1940), de Alfred Hitchcock, que se manifiesta hasta en el incendio final. Por otra parte, se abusa del rollo psicoanalítico tan en boga en aquellos días (se cita expresamente a Freud, en boca de una marisabidilla que estudia psicología: el trauma infantil de Mark (más bien ridículo), la personalidad oculta y turbulenta de Celia (Lang quiso que la voz en *off* fuera de otra actriz, porque era como una persona distinta, pero Joan Bennett se opuso)... Estos lastres, además del abuso de la voz en *off* (de Celia, ¡e incluso de Mark en la parte final!) y el escaso carisma de Michael Redgrave, no se pueden

compensar con la siempre fascinante presencia de Joan Bennett, con la imaginativa música de Miklos Rozsa (compositor también de *Recuerda*), ni con el trabajado aspecto visual del film (iluminación gótica, composición de los planos).

El fracaso de *Secreto tras la puerta* hundió a Diana Productions, y el propio Lang pasó tres años antes de poder rodar otra película. Trabajó en el proyecto de *Winchester '73*, que finalmente rodó Anthony Mann en 1950 (sin utilizar nada del material desarrollado por Lang). También en la adaptación de la novela de Robert Penn Warren *All the king's men* (que Robert Rossen llevó al cine en 1949).

Esta forzada inactividad y estos proyectos fallidos fueron alegados por Lang para justificar *House by the River* (1950), una producción de serie B para la Republic y una de sus películas menos conocidas: *"Hice esa película porque estuve sin trabajo un año y medio... hasta un cineasta necesita dinero para vivir."* Un escritor fracasado, Stephen Byrne (Louis Hayward), mata accidentalmente a una chica, cuando intenta abusar de ella (Lang quiso que la chica, una criada, fuera negra, pero la censura no quiso ni oír hablar de ello). Su hermano John (Lee Bowman) le ayuda, a su pesar, a deshacerse del cadáver, pero luego la policía sospecha de John, y sólo la mujer de Stephen, Marjorie (Jane Wyatt), le cree inocente.



Stephen intenta matar a su hermano para simular su suicidio y confirmar su culpabilidad, pero deja pistas en la novela que está escribiendo... A pesar de tratarse de un encargo aceptado por necesidad, al director le interesó la atmósfera nocturna, el agua negra del río, los espejos, la duda moral... Otro proyecto no realizado fue *The Devil's General*, la historia de un general de la Luftwaffe enfrentado a los nazis, sobre un drama de Carl Zuckmayer (*Des Teufels General*), que finalmente se rodó en Alemania por Helmut Kautner (1955).



"A los directores se les reprocha con frecuencia: ¿por qué hizo esto, por qué hizo aquello? Pero nadie dice nunca: hasta un director tiene que comer"

Guerrilleros en Filipinas (American Guerrilla in the Philippines, 1950) fue un encargo al que Fritz Lang se incorporó en vísperas del comienzo del rodaje en Filipinas. En la Segunda Guerra Mundial, el capitán de un barco americano, Chuck Palmer (Tyrone Power), queda varado en Filipinas cuando los japoneses lo torpedean. Se une a la resistencia americano-filipina para hacer guerra de guerrillas contra los japoneses. Lang volvió a utilizar el color (lo que no hacía desde *Espíritu de conquista*) y, en sus conversaciones con Bogdanovich, explicó: *"Sinceramente, necesitaba dinero. A los directores se les reprocha con frecuencia: ¿por qué hizo esto, por qué hizo aquello? Pero nadie dice nunca: hasta un director tiene que comer"*. En fin, por esta misma época, Joseph Losey rodó un *remake* americanizado de *"M"* (1951), en el que Lang no tuvo nada que ver (perdió los contratos y los derechos al huir de Alemania), y del que abominó. El director volvió al Oeste con *Encubridora* (Rancho Notorius, 1952), excelente película que disfrutaremos en nuestro ciclo (y comentamos en otra página).

Después, dirigió *Encuentro en la noche* (Clash by night, 1952), la adaptación de una obra teatral de Clifford Odets. Se trata de un melodrama sin elementos criminales (hay traiciones, pero nada que salga en el código penal). Mientras Alfred Hayes terminaba el guión, Lang se fue a Monterrey con el operador Nicholas Mu-

suraca: rodaron tomas del mar, las gaviotas, los barcos de pesca, las factorías conserveras... esos sugestivos planos *documentales* fueron montados en la apertura del film, y se alternan con la presentación de los personajes: los pescadores Jerry d'Amato (Paul Douglas) y Joe Doyle (Keith Andes) en su barco, Peggy (Marilyn Monroe), la novia de Joe, en la fábrica de conservas... Al final de este prólogo, un tren deja en el pueblo a Mae Doyle (Barbara Stanwyck), con sólo una maleta en la mano. Después de correr mundo, Mae vuelve derrotada a Monterrey, a casa de su hermano (*"El hogar es donde vuelves cuando te quedas sin sitio a donde ir"*). Mae y Jerry empiezan a verse a menudo. El pescador, bondadoso e ingenuo, se enamora de ella y le pide que se case con él. Mae intenta disuadirlo, le advierte de que no será buena para él, que le hará daño. No lo ama, pero ve en él a alguien fuerte y protector, un refugio (*"Sería agradable estar casada con alguien como tú"*). Finalmente, acepta la proposición de matrimonio. Pero pronto se cruza Earl Pfeiffer (Robert Ryan), el proyccionista del cine, un hombre impetuoso y amargado, cuyo aire cínico hace que (algunas) le consideren atractivo. Lo paradójico es que, al principio, es el inocente Jerry, que admira a Earl y celebra hasta sus chistes, quien se empeña en que Mae haga amistad con él... Lang pudo hacer ensayos con los actores, como en el teatro, y disfrutó trabajando con Stanwyck, Ryan y Douglas... no tanto con la estrella ascendente Marilyn (llegaba tarde, no recordaba sus diálogos, en fin, que le pregunten a Billy Wilder).

Tras esta película, Fritz Lang se encontró marginado, durante un año, sin saber por qué. Nadie le llamaba ni le ofrecía trabajo. Al final, descubrió que figuraba en una lista negra de la *caza de brujas*, por su relación con algunas personas (Bertold Brecht, Hanns Eisler, Ring Lardner Jr, Albert Maltz, Silvia Richards). Se le acusaba de *comunista*, cosa que nunca había sido, pero lo peor fue que nadie le dijo que estuviera en una lista. Simplemente, no le hacían ofertas.

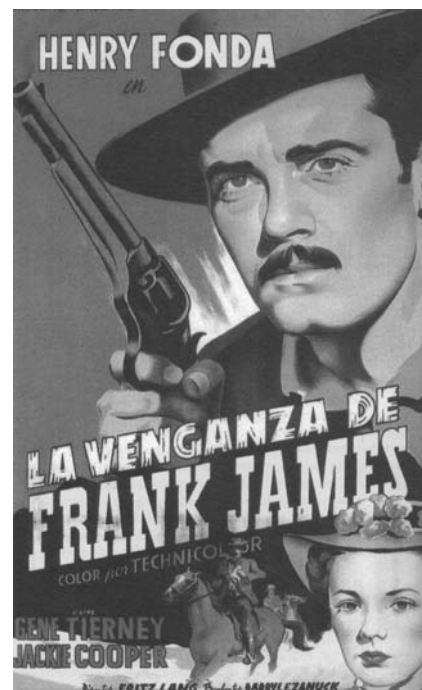
El productor Alex Gottlieb le rescató del ostracismo, al ofrecerle el proyecto de *Gardenia Azul* (The Blue Gardenia, 1953), basada en una novela de Vera Caspary (la autora de *Laura*). La telefonista Norah Larkin (Anne Baxter) celebra su cumpleaños de manera peculiar: se viste de gala, arregla la mesa para una cena romántica para dos y, en el lado vacío, pone la foto de su

novio ausente, destinado en Corea. Pero, al leer su última carta, su mundo se derrumba: él le dice que se ha enamorado de otra. Hundida, acepta una cita con el ilustrador Harry Prebble (Raymond Burr), notorio mujeriego (como en *La mujer del cuadro*, un momento de debilidad lleva a la perdición). Cenar en un club nocturno, The Blue Gardenia (donde Nat "King" Cole, apareciendo *as himself* interpreta la canción "Blue Gardenia", de Bob Russell y Lester Lee). Beben mucho y, medio borracha, Norah acepta ir a casa de él. Prebble intenta abusar de ella, hay una lucha, ella le golpea con un atizador y se desmaya... Al día siguiente, no recuerda nada, ni siquiera cómo ha vuelto a casa, al piso que comparte con otras dos telefonistas, Crystal (Ann Sothorn) y Sally (Jeff Donnell). Pero Prebble ha aparecido asesinado, y Norah se cree culpable. La policía investiga, y un periodista y escritor, Casey Mayo (Richard Conte), se interesa por el caso y bautiza a la asesina como la Gardenia Azul. Publica un artículo en el periódico (*Carta a una asesina desconocida*) y le ofrece su ayuda, asegurando que comprende su miedo y su soledad... Fritz Lang rodó esta historia, con dos temas tan suyos como el *falso culpable* y la transferencia de culpa, en tan solo veinte días, procurando planificar el rodaje de la manera más eficaz posible. Aunque era una producción modesta, tuvo ocasión de experimentar con un novedoso artilugio (un *chariot* para el *travelling*) que le permitió dar más movilidad a la cámara.

Después de esta (floja) historia criminal, Lang enlazó dos obras maestras, *Los sobornados* (The big heat, 1953) y *Deseos humanos* (Human desire, 1954), que comentamos en otras páginas. Tras otro proyecto no realizado (*Dark Spring*, una historia de suspense), dirigió una maravillosa película de aventuras, *Los contrabandistas de Moonfleet* (Moonfleet, 1955), basada en una novela de John Meade Falkner (1898). La acción se desarrolla en 1757, en un pueblo de la costa británica (Moonfleet, una contracción de "Mohune-Fleet", por la familia que fue principal en la zona). El huérfano John Mohune (Jon Whitely) es entregado a la custodia del cultivado y elegante caballero Jeremy Fox (Stewart Granger). Un sincero afecto va emergiendo entre el chico y el hombre, pero John descubre poco a poco que su mentor tiene tratos con una red de

contrabandistas. En una cripta, el niño encuentra el esqueleto del pirata Barbarroja, y tal vez la pista hacia un fabuloso tesoro. Oscilando entre el amor paternal y la codicia, Fox tiene que moverse entre los contrabandistas, su amante (Viveca Lindfors), otro noble avaricioso, Lord Ashwood (George Sanders), y la esposa de éste (Joan Greenwood)... El productor John Houseman no creía que el guión fuera gran cosa, y por eso decidió contratar a Fritz Lang, esperando que su talento visual redimiera "lo que todos sabíamos que era una historia más bien vacía". El director contó con el mayor presupuesto de toda su carrera americana, pero sólo tuvo dos semanas de preparación antes de un rodaje de diez semanas que se desarrolló casi totalmente en los estudios Metro-Goldwyn-Mayer, con algunos exteriores filmados en la costa de California. La película está rodada en color, con inspiración en los cuadros de Hogarth, y en CinemaScope, un formato que no gustaba nada a Lang (según una cita célebre, "sólo sirve para filmar entrios y serpientes"). Y el resultado es un film romántico y *dickensiano* (también con algo de Stevenson), con elementos expresionistas, góticos y fantásticos (uno de los principales escenarios es un cementerio), y embellecida por una gran partitura de Miklos Rozsa (CD: Film Score Monthly Vol.6 No.20).

En *Mientras Nueva York duerme* (While the city sleeps, 1956), la ciudad está aterrorizada por un asesino en serie, que mata a mujeres jóvenes (el espectador lo conoce desde el principio, pues el prólogo muestra uno de sus crímenes). En la agencia de noticias Kyne, el jefe decide que el periódico *Sentinel* haga suyo el caso y bautizan al criminal como el *asesino del lápiz de labios*. El viejo patrón ha puesto sus esperanzas en Edward Morton (Dana Andrews) para que le sustituya (ambos comparten ideales sobre la responsabilidad de la prensa en una democracia), pero Morton no es ambicioso. Cuando muere el viejo Kyne, le sustituye su hijo Walter (Vincent Price), un joven disoluto, *dandy*, poco apegado a los viejos métodos de su padre. Se le ocurre una idea: poner a competir entre sí a tres periodistas, el director de la agencia de noticias, Mark Loving (George Sanders), el director del periódico John Griffith (Thomas Mitchell) y el director gráfico Harry Kritzer (James Craig). Quien descubra al asesino obtendrá el nuevo puesto de "Director Ejecutivo". Al principio, Morton se mantiene al margen de esta *carrera de ratas*, pero termina implicándose para ayudar al veterano Griffith, llegando incluso a uti-



lizar como cebo a su novia Nancy (Sally Forrest), en un empeño que culmina con una emocionante persecución en los túneles del metro. Por el medio andan la intrigante columnista Mildred (Ida Lupino) y la infiel esposa de Kyne, Dorothy (Rhonda Fleming)... Aunque es una historia de trepas y arribistas, no profesa el cinismo absoluto de *El gran carnaval* (Ace in the hole, 1951) de Billy Wilder. El idealista triunfa, y Lang considera que sus criaturas son seres humanos ("Esa gente hace exactamente lo que usted mismo probablemente hace, pero detesta: correr tras un puesto, ávido de dinero"). El director desarrolló el guión en una agradable colaboración con Casey Robinson, en la que utilizaron muchos recortes de periódicos como fuente de documentación. Pudo reunir un excelente reparto, dado que el plan de rodaje permitía que cada estrella tuviera sólo cuatro o cinco días de trabajo... Lang consideraba *Mientras Nueva York duerme* una de sus películas favoritas, junto a "M" y *Furia*.

En la que resultó ser su última película americana, *Más allá de la duda* (Beyond a reasonable doubt, 1956), Fritz Lang retomó su clásico tema

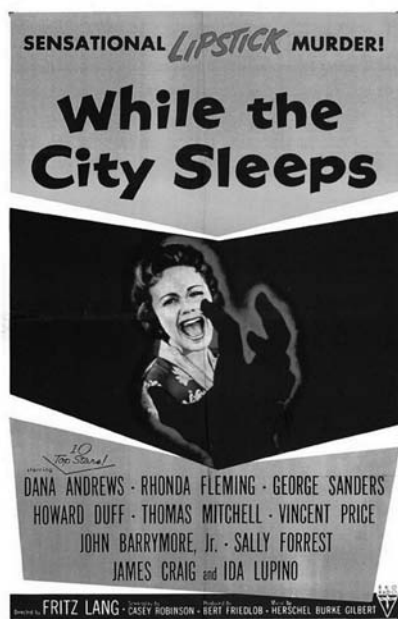
del *falso culpable*, para darle la vuelta de tuerca definitiva... El escritor y periodista Tom Garret (Dana Andrews), y el director del periódico donde escribe, y futuro suegro suyo, Austin Spencer (Sydney Blackmer), tras asistir a una ejecución, hablan en un bar sobre su oposición a la pena de muerte y discuten con el fiscal Thompson (Philip Bourneuf). La principal objeción es que siempre existirá la posibilidad de condenar a un inocente, con base en pruebas circunstanciales. Para demostrar las deficiencias del sistema judicial, acuerdan un arriesgado plan. Preparan falsas pruebas que acusan a Tom del asesinato de la bailarina Patty Gray y, al mismo tiempo, Spencer conserva en su poder las pruebas irrefutables de su inocencia, con la idea de irrumpir con ellas en el juicio, a última hora, y demostrar su tesis... Pero, cuando se dirige en coche al tribunal, Austin Spencer tiene un accidente y muere, y las pruebas salvadoras se queman. El desesperado Tom es condenado a la silla eléctrica. Su novia, Susan (Joan Fontaine), hija de Austin, busca contra reloj la manera de demostrar su inocencia, pero... *Más allá de la duda* es un relato alambicado y con muchos reovecos morales (culpa-inocencia, realidad-representación, culpa-traición).

Vuelta a Alemania

A estas alturas, Fritz Lang ya estaba harto de Hollywood y decidió irse: *"Reconsideré el pasado – cuántas películas habían sido mutiladas-, y como no tenía la menor intención de morir de un ataque cardíaco, dije: 'creo que dejaré esta carrera de ratas'. Y decidí no hacer películas en Hollywood nunca más"*. En 1956, retornó temporalmente a Alemania. Encontró a viejos conocidos, pero todo había cambiado y el Berlín que recordaba ya no existía. Volvió a Estados Unidos... pero entonces recibió una oferta de Alemania.

Arthur Brauner, jefe de la CCC-Film (Central Cinema Comp.-Film GmbH), era el productor de mayor éxito comercial del cine alemán de los 50 y un gran admirador de Fritz Lang. Le propuso rodar un *remake* de *La tumba india*, y el director lo vio como una manera de *cerrar un círculo*: Lang había escrito el guión original junto a Thea von Harbou en 1920, pero Joe May le había arrebatado la dirección (la historia tuvo luego una nueva versión a cargo de Richard Eichberg en 1937). Antes, Lang había estado trabajando en un documental sobre la historia del Taj-Mahal, que no se llegó a realizar.

El díptico *indio* que forman *El tigre de Esnapur* (Der Tiger von Eschnapur, 1959) y *La tumba india* (Das Indische Grabmal, 1959) es un fascinante y colorista relato de aventuras, lleno de peripecias e intrigas... El arquitecto alemán Harald Berger (Paul Hubschmid) llega a Esnapur, contratado por el Maharajá Chandra (Walter Reyer), para construir escuelas y hospitales. Por el camino, salva de un tigre a la bailarina Seeta (Debra Paget), y ambos se enamoran. Pero Seeta está destinada a ser la esposa de Chandra, quien no tiene muy buen perder. El Maharajá modifica el encargo al arquitecto: construir una grandiosa tumba para Seeta, condenada en vida... Pero el poder de Chandra tampoco está muy seguro: los sacerdotes y el príncipe Ramigani (René Deltgen), ofendido porque la difunta primera esposa del Maharajá era su hermana, conspiran en el palacio... El rodaje en la India fue complicado porque, aunque era una superproducción para la escala alemana, la productora intentó en todo momento reducir costes, limitar decorados, evitar repeticiones de tomas por *pequeños* detalles, acortar plazos... Las películas tuvieron un gran éxito comercial, aunque la crítica fue, en su mayor parte, demoledora: fueron tildadas de anticuadas, cursis y hasta *colonialistas*. Ahora, cu-





riosamente, esos *defectos* se han convertido en parte del encanto irresistible de esta obra (que podemos disfrutar en DVD en una estupenda restauración publicada por FNAC).

A continuación, Brauner intentó convencer a Lang para hacer un *remake* de alguna de sus películas mudas (*Los Nibelungos*, *Las tres luces*, incluso *Metrópolis*), lo que el director consideró disparatado... En cambio, sí le tentó la idea de recuperar el personaje de Mabuse, trayéndolo a la actualidad y equipándolo con los nuevos medios técnicos: "Tenía la idea de que podía ser interesante mostrar un criminal semejante casi treinta años después y de nuevo decir ciertas cosas sobre nuestra época; el peligro de que nuestra civilización pueda ser volada y que sobre sus escombros algún reino del crimen podía ser edificado".

Los crímenes del Doctor Mabuse (Die Tausend Augen des Doktor Mabuse 1960) se presenta como secuela directa de *El testamento del Doctor Mabuse*, incluyendo referencias a sucesos del film de 1933 (un personaje pregunta: "¿No les dice nada el nombre del Doctor Mabuse?", y seguida-

mente ofrece un resumen de la película anterior), e incluso recreando algunas de sus escenas: el asesinato en el semáforo en rojo (cuando se pone verde, todos los coches circulan, menos el de la víctima), o la conversación de los esbirros sobre su misterioso jefe. En torno al Hotel Luxor, construido por los nazis, se teje una alambicada trama de misteriosos crímenes, que investiga el prosaico Comisario Kras (Gert Froebe), y que guardan una siniestra semejanza con lo ocurrido treinta años atrás... En el centro de la historia están: el millonario americano Henry Travers (Peter van Eyck), la misteriosa suicida Marion (Dawn Addams), salvada por Travers, un agente de seguros que resulta serlo de la Interpol, el psiquiatra profesor Jordan (Wolfgang Preiss), y el siniestro vidente Cornelius ("Lupo Prezzo", un seudónimo de Preiss, pues ambos son el mismo)... El título original significa *Los mil ojos del Doctor Mabuse*, y efectivamente la tecnología audiovisual juega un importante papel: transmisores, aparatos de escucha, cámaras, pantallas de TV... La película fue una coproduc-

“El duro trabajo de una vida no ha sido en vano ni tampoco carente de sentido, sino que ha sido fructífero, ha dicho algo a los jóvenes y se lo sigue diciendo todavía”

ción italo-alemana (por alguna razón, el DVD editado en España es de la versión italiana).

En todo caso, es preciso señalar que el cine alemán que encontró Lang, y del que terminó echando pestes, era el anterior al *Manifiesto de Oberhausen*, las películas de entretenimiento de baja calidad contra las que se iban a rebelar los artífices del Nuevo Cine Alemán, a finales de los 60...

Fritz Lang ya no volvió a dirigir otra película, aunque se asomó a al pantalla como actor (haciendo de sí mismo) en *El desprecio* (1963) de Jean-Luc Godard. Trabajó en diversos proyectos que no llegaron a hacerse realidad: *Faust* (remake del clásico de Murnau), *Unter Ausschluss der Öffentlichkeit* / *Behind closed doors*, *Und Morgen: Mord!*, y sobre todo *Death of a Career Girl* (que quiso hacer con Jeanne Moreau), concebida como un film social crítico ("quería mostrar a la gente de hoy en día, que ha olvidado el sentido profundo de la vida").

La crítica francesa, con *Cahiers du Cinéma* a la cabeza (Chabrol, Truffaut, Rivette, Godard), reivindicó su cine, también la etapa *americana*, marcando la pauta para los demás. En junio de 1959, la *Cinématheque Francaise* presentó una retrospectiva, organizada por Henri Langlois y Lotte Eisner, que se inauguró con presencia de Lang y permitió al viejo maestro encontrarse con el entusiasmo de los jóvenes amantes del cine. En sus últimos años, se instaló en California y viajó por Europa dando conferencias. Fue presidente del jurado de Cannes en 1964, y del de San Sebastián en 1970. Murió en Beverly Hills (Los Ángeles) el 2 de agosto de 1976, a los 85 años de edad.

Nos quedamos con las emocionadas palabras de una carta que dirigió a Lotte Eisner en 1959, tras el homenaje francés: "La acogida que se me dispensó con ocasión de mi visita a la Cinématheque me ha conmovido profundamente, porque me ha demostrado que el duro trabajo de una vida no ha sido en vano ni tampoco carente de sentido, sino que ha sido fructífero, ha dicho algo a los jóvenes y se lo sigue diciendo todavía". En eso estamos.



FILMOGRAFÍA

FRITZ LANG (1890-1976)

A) Director:

Halbblut (1919)
Der Herr der Liebe (1919)
Die Spinnen 1: Der Goldene See (1919)
Hara-Kiri (1919)
Die Spinnen 2: Das Blillantenschiff (1920)
Das wandernde Bild (1920)
Die Vier um die Frau (1921)
Las tres luces (Der müde Tod, 1921)
El Doctor Mabuse (Doktor Mabuse, der Spieler, 1922)
Los Nibelungos (Die Nibelungen, 1924)
Metropolis (1927)
Spione (1928)
La mujer en la Luna (Frau im Mond, 1929)
"M", el vampiro de Düsseldorf ("M", 1931)
El testamento del Doctor Mabuse (Das Testament des Doktor Mabuse, 1933)
Liliom (1934)
Furia (Fury, 1936)
Sólo se vive una vez (You only live once, 1937)
You and me (1938)
La venganza de Frank James (The return of Frank James, 1940)
Espíritu de conquista (Western Union, 1941)
El hombre atrapado (Man hunt, 1941)
Los verdugos también mueren (Hangmen also die!, 1943)
El ministerio del miedo (Ministry of fear, 1944)
La mujer del cuadro (The woman in the window, 1944)
Perversidad (Scarlet Street, 1945)
Clandestino y caballero (Cloak and dagger, 1946)
Secreto tras la puerta (Secret beyond the door, 1948)
House by the River (1950)
Guerrilleros en Filipinas (American guerrilla in the Philippines, 1950)
Encubridora (Rancho Notorius, 1952)
Encuentro en la noche (Clash by night, 1952)
Gardenia Azul (The Blue Gardenia, 1953)
Los sobornados (The big heat, 1953)
Deseos humanos (Human desire, 1954)
Los contrabandistas de Moonfleet (Moonfleet, 1955)
Mientras Nueva York duerme (While the City sleeps, 1956)

Más allá de la duda (Beyond a reasonable doubt, 1956)
El tigre de Esnapur (Der Tiger von Eschnapur, 1959)
La tumba india (Das Indische Grabmal, 1959)
Los crímenes del Doctor Mabuse (Die Tausend Augen des Doktor Mabuse, 1960)

B) Sólo Guión o Argumento:

Peitsche (1916) dir. Adolf Gärtner
Die Hochzeit im Exzentrik Club (1917) dir. Joe May
Hilde Warren und der Tod (1917) dir. Joe May
Die Rache Ist Mein (1918) dir. Alwin Neuss
Wolkenbrau und Flimmerstern (1919) dir. Josef Coenen y Wolfgang Geiger
Bettler GMBH (1919) dir. Alwin Neuss
Totentanz (1919) dir. Otto Rippert
Lilith und Ly (1919) dir. Erich Kober
Die Pest in Florenz (1919) dir. Otto Rippert
Die Frau mit den Orchideen (1919) dir. Otto Rippert
El gabinete del doctor Caligari (Das Kabinett des Doktor Caligari, 1919) dir. Robert Wiene (sólo contribución parcial)
Die Herrin der Welt 8 Teil: Die Rache der Maud Ferguson (1920) dir. Joe May
La tumba india (Das Indische Grabmal, 1921) dir. Joe May

C) Otros trabajos:

El desprecio (Le mépris, 1963) dir. Jean-Luc Godard (sólo actor)

Dos jóvenes enamorados, Kathy (Sylvia Sydney) y Joe (Spencer Tracy), intentan ahorrar el dinero necesario para casarse, para lo cual tienen que trabajar en ciudades diferentes. Finalmente, Joe logra comprar un coche y viaja para reunirse con Kathy... Pero le detienen en un control policial junto al pueblucho de Strand. Han secuestrado a una niña, y el inocente Joe se encuentra señalado por indicios circunstanciales (cacahuets en el bolsillo, un billete marcado). La trampa del destino se cierra sobre él. El ayudante del Sheriff (Walter Brennan) se va del pico para darse importancia, los rumores se extienden boca a boca (un plano *simbólico* relaciona los cotilleos con un corral de gallinas). El más canalla del pueblo, el odioso Dawson (Bruce Cabot) se erige en líder "cívico". La masa se inflama en el bar. El sensato Sheriff (Edward Ellis) no consigue que nadie escuche la voz de la razón. Los políticos no quieren intervenir, para no dañar sus intereses electorales... Las turbas asaltan e incendian la cárcel. Joe es dado por muerto. Poco después, se demuestra su inocencia...

El argumento de Norman Krasna se inspiraba en un suceso real ocurrido en California en 1933 (los presuntos culpables del secuestro y asesinato de un joven fueron linchados por una multitud que asaltó la cárcel donde estaban detenidos). Lang, según su costumbre, utilizó también recortes de periódicos sobre casos de linchamiento. Y recordó una experiencia personal en París, en la que una manifestación pacífica y festiva había derivado hacia la violencia. En *Furia*, un joven descerebrado grita en el bar "¡Vamos a divertirnos!", y todos salen como de fiesta... Sin embargo, el propio Lang era muy consciente de las limitaciones del film en el aspecto *social*: si realmente se tratara del linchamiento, no se podía presentar a un hombre inocente (evidentemente, no tiene *mérito* estar en contra del linchamiento de un inocente, lo importante es decir que sería igualmente criminal el linchamiento de un culpable).

En el guión original, el protagonista era un abogado. Pero un productor convenció a Lang de que debía ser un *John Doe* (*Juan Nadie*), un tipo corriente, un hombre del pueblo. Una *lección* que Lang asumió en toda su etapa americana: en Alemania había tratado con superhombres (Sigfrido) y *supervillanos* (Mabuse), pero en América el protagonista tenía

que ser *Juan Nadie*.

En su segunda mitad, la película *social* sobre el linchamiento se convierte en una historia *personal* sobre venganza. Joe, salvado por la misma explosión con la que pretendían matarlo, *se aparece* a sus hermanos y les implica en su plan: seguir pasando por muerto y llevar a juicio a los linchadores, por asesinato: "*Estoy legalmente muerto y ellos son legalmente asesinos... Les daré la oportunidad que ellos no me dieron. Tendrán un juicio legal en un tribunal legal... Tendrán una condena legal y una muerte legal*". Los hermanos de Joe consiguen que el fiscal del distrito (Walter Abel) lleve a juicio a 22 ciudadanos de Strand. La comunidad pretende callar y olvidar. Ninguno de los testigos ha visto nada ni recuerda nada, incluyendo al propio Sheriff... Pero el fiscal ofrece un medio de prueba irrefutable (y novedoso): las filmaciones de los noticiarios, que muestran claramente a los culpables ejecutando su crimen.

Película sobre la venganza y el destino (temas *languianos* por excelencia), con los giros propios del cine *de juicios*, *Furia* provoca una fuerte implicación emocional del espectador. Nos indignamos ante la monstruosidad colectiva de los linchadores (los rostros feroces, iluminados por el fuego, enlazan el expresionismo con Eisenstein), compartimos el deseo de venganza de Joe, apoyamos la cruzada del valiente e inteligente fiscal (en una de sus intervenciones, deja caer un aterrador dato real: en los 50 años anteriores, 6.000 personas habían sido linchadas en los Estados Unidos, y sólo en unos pocos casos se había llegado a juzgar a los culpables), pero también nos cuestionamos al final los límites de esa venganza. Spencer Tracy, pese a su mala relación con Lang, borda su transformación de tipo corriente, soñador, bondadoso... en fiera implacable, redimida en un discurso final, tras el cual nos sobra (como a Lang) el convencional beso impuesto por el estudio.



Furia

Fury, 1936

Metro-Goldwyn-Mayer

Director: FRITZ LANG

Guión: BARTLETT CORMACK y FRITZ LANG

Sobre una historia de NORMAN KRASNA

Fotografía: JOSEPH RUTTENBERG

Música: FRANZ WAXMAN

Montaje: FRANK SULLIVAN

Productor: JOSEPH L. MANKIEWICZ

Intérpretes: SPENCER TRACY, SYLVIA SYDNEY, WALTER

ABEL, BRUCE CABOT, EDWARD ELLIS, WALTER BRENNAN,

FRANK ALBERTSON, GEORGE WALCOTT

Duración: 89 minutos

proyección

12 /enero /2009



Sólo se vive una vez

You only live once, 1937

United Artists

Director: FRITZ LANG

Guión: GENE TOWNE y GRAHAM BAKER

Fotografía: LEON SHAMROY

Música: ALFRED NEWMAN

Montaje: DANIEL MANDELL

Productor: WALTER WANGER

Intérpretes: SYLVIA SYDNEY, HENRY FONDA, BARTON MAC LANE, JEAN DIXON, WILLIAM CARGAN, "CHIC" SALE, WARREN HYMER, JEROME COWAN, MARGARET HAMILTON, GUINN WILLIAMS, JOHN WRAY

Duración: 86 minutos

"El tema principal que atraviesa todas mis películas, es la lucha contra el destino, contra la fatalidad... La lucha es lo importante; no su resultado". Una de las películas de Lang que mejor ilustran esta afirmación del director es *Sólo se vive una vez*: un soberbio drama oscuro y fatalista, una tragedia contemporánea sobre la lucha (inútil) contra el destino. Pero, en las películas americanas de Lang, el destino ya no concierne a dioses, nibelungos o héroes mitológicos, sino que tiene una encarnación más cercana y realista, y por eso mismo más inexorable. El protagonista es un tipo corriente (otra vez *Juan Nadie*) y, en palabras del director, "mis personajes perseguidos luchan contra sus circunstancias vitales, contra cosas tan concretas como la opinión de sus vecinos, contra la estupidez de las leyes y otras cosas de este tipo".

Joan (Sylvia Sydney) trabaja en la oficina del Defensor Público. Va a casarse con Eddie (Henry Fonda), un delincuente que ha cumplido tres condenas por delitos menores, y a quien ha conseguido sacar a la calle con ayuda de su jefe, Stephen (Barton MacLane), enamorado a su vez de ella. La historia se mueve por dos fuerzas contrapuestas. Por un lado, la fuerza del amor, la ingenuidad y el idealismo de Joan, el sueño de una nueva vida honrada y feliz (Joan está convencida de la bondad de Eddie, pero su hermana cree que está loca; sólo Stephen, otro héroe del film, la ayuda incondicionalmente). Cuando Eddie es acusado del atraco a un furgón blindado, en el que han muerto varios guardias, Joan no pierde su fe en la inocencia de Eddie, y tampoco en el sistema: le convence para que se entregue... lo que tendrá trágicas consecuencias.

Y es que la otra fuerza que atrapa a Eddie es la fatalidad o el destino, que impide ese sueño de amor y de una nueva vida. Pero, como decíamos, no es un destino decidido por los dioses ni escrito en las estrellas: deriva de la propia sociedad. Se encarna en los dueños del hotel que expulsan a Joan y Eddie, en su luna de miel, cuando descubren el pasado de él. En el jefe que le despidió por un mínimo retraso (el día que había ido a ver la casa que la pareja pensaba comprar), y se niega a hacerle una carta de recomendación (así, sólo su antigua banda de criminales se ofrece a *contratarlo*). En el insulto constante ("*jailbird*", "*ex con*"). En el compañero presidiario que le recuerda, al salir de la cárcel, que sigue siendo uno de los

suyos. En el alcaide, que le desea suerte por compromiso, pero no confía en que no vuelva a las andadas...

Eddie es acusado del atraco con pruebas circunstanciales (un sombrero con sus iniciales), pero lo que de verdad le condena son todos esos prejuicios. Lang juega con la ambigüedad y con las expectativas del espectador al rodar la escena del robo: el atracador va enmascarado y no sabemos si es Eddie o no, aunque *esperamos* que no lo sea. Sin embargo, en un dramático giro, el *falso culpable* se convierte más tarde en verdadero culpable de un homicidio absurdo, al complicarse la fuga de la cárcel y matar al Padre Dolan (precisamente el único que creía en él, además de Joan), en un momento de ofuscada desesperación, cuando éste le traía la noticia de su libertad...

Quizás porque acababa de rodar un juicio para *Furia*, Lang relata el de Eddie con una ingeniosa elipsis. Vemos a un director de periódico frente a tres posibles portadas del día siguiente: culpable, inocente o bloqueo del jurado; tras recibir una llamada, señala la portada condenatoria. Antes, también nos ha contado la boda de Joan y Eddie con otra elipsis: imágenes del rótulo del motel, del registro donde firman "*señor y señora Taylor*" y de la licencia matrimonial. En un tono muy distinto, en la celda del corredor de la muerte, Lang recurre a la imaginería expresionista: la sombra alargada de los barrotes. La huida desesperada de los fugitivos entre la noche y la niebla adquiere cualidades fantasmagóricas. Al final, las palabras en *off* del sacerdote ("*eres libre, Eddie, las puertas están abiertas*") resultan desconcertantes. Lang aseguró que no eran irónicas, pero sí apuntan a una redención en el más allá se contradicen con el propio título del film: sólo se vive una vez.

proyección

19 / enero / 2009

Heydrich (Hans Heinrich von Twardowski), con una siniestra caracterización a lo Mabuse, aparece en la primera escena: humilla a un general checo, sólo permite que se hable en alemán, y anuncia su plan de mano dura para poner fin al sabotaje en la fábrica Skoda (fusilar a 500 obreros)... Sucede el atentado (que no vemos), y el autor, el doctor Svoboda (Brian Donlevy) corre por las calles en busca de refugio... y termina escondiéndose en casa de Mascha (Anna Lee), hija del profesor Novotny (Walter Brennan). Los nazis promulgan un edicto condenando a muerte a todo el que ayude al asesino, y a toda su familia, y capturan 400 rehenes, entre ellos Novotny, amenazando con fusilarlos si no aparece el culpable. Svoboda quiere entregarse, pero los jefes de la Resistencia se lo impiden: entregarse sería

Rodada en estudio (salvo unos planos de archivo del Castillo y las calles de Praga), con música de otro exiliado alemán, Hanns Eisler, *Los verdugos también mueren* es una película *militante*, que deja escrito en la pantalla el lema “*No surrender!*” (el poema del prisionero se convierte en canción del pueblo), pero también es un relato con muchos niveles de complejidad. La Oficina Hays puso objeciones, porque la película “*glorifica una mentira*...” pero no pudieron prohibir un film antinazi en plena guerra.



Hangmen also die!, 1943

Duración: 129 minutos

26 /enero /2009



El ministerio del miedo

Ministry of fear, 1943

Paramount

Director: FRITZ LANG

Guión: SETON I. MILLER

Sobre la Novela de GRAHAM GREENE

Fotografía: HENRY SHARP

Música: VICTOR YOUNG

Montaje: ARCHIE MARSHECK

Intérpretes: RAY MILLAND, MARJORIE REYNOLDS, CARL ESMOND, DAN DURYEA, HILLARY BROOKE, PERCY WARAM, ERSKINE SANDFORD

Duración: 86 minutos

Los títulos de crédito aparecen sobre el péndulo de un reloj de pared. Luego, la cámara retrocede para mostrar a un hombre, Stephen Neale (Ray Milland), que permanece inmóvil, mirando la esfera del reloj, esperando a las seis en punto. A esa hora, se convierte en un hombre libre: puede salir del manicomio en que ha permanecido dos años encerrado. Quiere volver a Londres, a pesar de los bombardeos, para ver gente y mezclarse con la muchedumbre. El último consejo del director del sanatorio es que no se vuelva a meter en líos con la policía. Mientras espera el tren, decide pasar el rato en una feria benéfica que hay junto a la estación. Confundiéndole con otra persona, una adivina le da la clave para conseguir un pastel en una rifa (tiene que acertar el peso). En el tren, un (falso) ciego entra en el compartimiento de Neale y, tras disimular un poco, le golpea y huye con la tarta... pero (paradójicamente) es alcanzado por una bomba lanzada por un avión alemán... En Londres, Neale decide investigar lo sucedido, contrata a un detective (recuerden: no quiere líos con la policía), y acude a la sede de la entidad benéfica que organizaba la feria, "Madres de las Naciones Libres", dirigida por dos simpáticos hermanos, exiliados austríacos, Willi (Carl Esmond) y Carla Hilfe (Marjorie Reynolds). Preocupado, aunque incrédulo, ante la idea de que su organización haya sido infiltrada por una red de espías nazis, Willi ayuda a Neale. Visitan a una adivina (que resulta no ser la de la feria), asisten a una sesión de espiritismo donde (aparentemente) es asesinado un tal "Cost" (Dan Duryea) y Neale resulta sospechoso (razón de más para no ir a la policía)...

Neale es otro *falso culpable* de la galería de Lang. Una noche, en que se refugian de los bombardeos en los túneles del metro, le confiesa a Carla (ambos se han enamorado, claro) su crimen, la razón por al que fue condenado: compró veneno para acabar con los atroces sufrimientos de su esposa enferma, atendiendo a sus ruegos, pero no fue capaz de dárselo; sin embargo, ella lo encontró y se lo tomó... En la trama de espías en la que se acaba metiendo sin querer, en la que el *macguffin* es un microfilm escondido en la tarta, se imagina perseguido por el asesinato de "Cost" (es el falso culpable de un falso crimen), pero es interrogado por el asesinato del detective Rennit (éste real), no sabe de quién

puede fiarse, el doctor Forrester (Alan Napier), asesor del Ministerio, parece implicado, y Neale confunde al inspector Prentice (Percy Waram), que por cierto tiene la desagradable costumbre de limpiarse las uñas con una navajita, con un agente nazi...

Fritz Lang quiso comprar los derechos cinematográficos de la novela de Graham Greene *El ministerio del miedo* en cuanto se publicó pero la Paramount se le adelantó. Así que, cuando la productora le ofreció hacer la película, aceptó sin pensárselo. Demasiado tarde, descubrió que el guión, escrito por el también productor ejecutivo Seton I. Miller, no le gustaba nada. El director pensó que el guionista había edulcorado la novela, sustituyendo su crueldad y precisión psicológica de Greene por una intriga de espionaje vulgar ("Me entregaron un guión que no tenía prácticamente ninguna de las cualidades del libro de Graham Greene", dijo). No obstante, como sabemos, a Lang se le daba bien la reescritura de guiones, se consideraba un buen "script doctor", así que hizo lo posible por llevar el guión a su terreno, enriqueciéndolo con sus soluciones visuales (aunque Miller, como productor, tenía control sobre la versión final). No obstante, tampoco hay que caer en el prejuicio maniqueo de atribuir todo lo *malo* a Miller y todo lo *bueno* a Lang: por ejemplo, la magnífica idea visual del agujero abierto por el disparo en la puerta (un súbito punto de luz en la oscuridad) estaba ya en el guión de Miller.

En fin, aunque no llega al nivel de *El hombre atrapado* ni, quizás, al de otros thrillers similares de Hitchcock (*39 escalones*, *Alarma en el expreso*), *El ministerio del miedo* es un film muy interesante, en el que ciertas debilidades (el repentino enamoramiento de Neale y Carla, sin matices ni evolución) se compensan con escenas magníficas, como la de la sastreía (con un excelente Dan Duryea), y con una intriga siempre interesante y sorprendente.

proyección

02 / febrero / 2009

Esta película plasma la peor pesadilla de un marido cuarentón... o tal vez supone la vacuna más fulminante para las crisis y tentaciones de la mediana edad. Richard Wanley (Edward G. Robinson) es un pacífico y asentado profesor de criminología. En la primera escena, le vemos dar una conferencia sobre los impulsos criminales. Su mujer y su hijo se van de vacaciones y él se queda de *rodríguez* en la ciudad, en unos calurosos días de verano (aunque siempre le veamos vestido con traje de tres piezas). Por la noche, va a cenar con dos amigos en un club elegante. Antes, se queda embobado ante el retrato de una hermosa mujer, en un escaparate... para hilaridad de sus amigos. Durante la cena, Wanley afirma pesaroso que la vida termina a los 40, que ése es el final del espíritu de aventura; se lamenta de la *solidez* que empieza a sentir. Pero uno de sus amigos, Frank Lalor (Raymond Massey), que es fiscal, le advierte de que ya no puede soportar la aventura, de que la tragedia puede surgir de un descuido, de una tontería, de una copa de más, de *bajar la guardia* una sola vez (*"Once off-guard"* es el título original de la novela de J.H. Wallis en que se inspira el film).

A la salida del club, Wanley se encuentra con la modelo del cuadro, Alice Reed (Joan Bennet). Por si eso no fuera en sí bastante extraordinario, la mujer afirma estar sola, soltera, sin compromiso... le propone tomar una copa... luego van a casa de ella. Wanley, encantado, entra en el juego de aventura y coqueteo... En esto irrumpe un amante celoso (de ella), al que la mujer llama "Frank". Hay una pelea, y Wanley lo mata en defensa propia, con unas tijeras. A partir de aquí, el inofensivo profesor se incorpora a la galería de personajes *languianos* atrapados por el destino... Por un lado, ya saben, *no hay crimen perfecto* (la muerte ha sido en defensa propia, pero, una vez que deciden ocultar el cadáver, se convierten en criminales). Wanley, experto criminalista teórico, comete un montón de errores de principiante al esconder el cadáver (deja huellas de ruedas, se desgarran el abrigo, se hiere una mano con alambre de espino). Para más inri, la investigación la dirige su amigo fiscal, por lo que Wanley puede seguirla de primera mano y tiene abundantes ocasiones de traicionarse... Mucho antes de *CSI*, la película nos instruye sobre métodos policiales (recogida de huellas, moldes, etcétera), y

sobre la rutina policial hecha de un ingrediente principal: paciencia.

El muerto resulta ser un magnate financiero llamado Claude Mazard, y su guardaespaldas (Dan Duryea) se presenta ante Alice para hacerle chantaje. Wanley le explica que sólo hay tres formas de tratar con un chantajista: pagarle (y seguir pagando para siempre), ir a la policía... o matarlo. Pero todas las salidas se cierran... Entonces llega un final que ya es clásico, pero que ha sido (y puede ser) largamente debatido (también se ha repetido muchas veces, pero nunca con la elegancia de Lang), y que en su momento contó con la oposición del guionista y productor Nunnally Johnson. Este final fue defendido siempre por el director: *"El final lógico de la película nos hubiera dejado un vacío estéril"*, dijo. Debemos reconocer que el relato resulta plenamente coherente con ese desenlace. Tras la sorpresa del primer visionado, posteriores revisiones permiten descubrir algunas sutiles pistas visuales. Y, sobre todo, esa solución es coherente con la radical *inverosimilitud* de la premisa (como señaló Gavin Lambert, *"todo parece real, y a la vez es imposible que lo sea"*).

El gran Edward G. Robinson pudo alejarse de su encasillamiento en papeles de gángster, interpretando de manera cercana y conmovedora a un hombre ingenuo, sin experiencia de la vida, torpe a pesar de su gran inteligencia, atrapado en una pesadilla que le supera (más tarde volverá a sentar cátedra con Lang, como *pardillo* víctima de la mujer fatal de *Perversidad*). Joan Bennett, una de las actrices favoritas de Lang aporta la necesaria cualidad misteriosa a un personaje que, como decíamos, no es ni pretende ser *verosímil*. Y el extraordinario Dan Duryea, con su sonrisa canalla y su *canotier*, sobresale como ese chantajista de amable apariencia que parece que sólo pretende chantajear un poco, casi como un favor... *La mujer del cuadro*, que tuvo un gran éxito comercial en su día, y ha seguido siendo uno de los filmes más populares de Lang, tiene un indudable fondo moralista, como aviso para navegantes... o para maridos cuarentones con tentaciones de infidelidad (al menos, eso es lo que me dice mi chica, mirándome significativamente).



La mujer del cuadro

The woman in the window, 1944

RKO

Director: FRITZ LANG

Guión: NUNNALLY JOHNSON

Sobre la Novela de J.H. WALLIS

Fotografía: MILTON KRASNER

Música: ARTHUR LANGE

Montaje: MARJORIE JOHNSON

Productor: NUNNALLY JOHNSON

Intérpretes: EDWARD G. ROBINSON, JOAN BENNETT, RAYMOND MASSEY, DAN DURYEA, EDMOND BREON, THOMAS E. JACKSON, ARTHUR LOFT

Duración: 95 minutos

proyección

09 / febrero / 2009



Perversidad

Scarlet street, 1945

Diana Productions – Universal

Director: FRITZ LANG

Guión: DUDLEY NICHOLS

Sobre la obra "*La Chienne*" de GEORGES DE LA FOUCHARDIÈRE y MOUÉZY-EON

Fotografía: MILTON KRASNER

Música: HANS J. SALTER

Montaje: ARTHUR HILTON

Productor: FRITZ LANG

Productor Ejecutivo: WALTER WANGER

Intérpretes: EDWARD G. ROBINSON, JOAN BENNETT, DAN DURYEA, MARGARET LINDSAY, ROSALIND IVAN, SAMUEL S. HINDS

Duración: 100 minutos

Esta historia de un hombre bueno y con talento, destruido por una frívola *mujer fatal*, es una nueva versión de la obra *La Chienne* de Georges de la Fouchardière y Mouézy-Eon, que ya había sido llevada al cine por Jean Renoir en *La galfa* (*La chienne*, 1931). Lubitsch había intentado trasladar esta historia a Estados Unidos, pero no logró resolver el guión. Lang tuvo la idea de situarla en Greenwich Village, Nueva York, un barrio de artistas que podía servir de equivalente al parisino Montmartre.

Christopher Cross (Edward G. Robinson) es el ejemplar cajero de una empresa. La película se abre con la cena-homenaje en la que se premian sus veinte años de eficaces y honrados servicios, en la que su jefe le regala un reloj de oro. Cross es bueno y servicial, acompaña a un colega a coger el autobús y ambos hablan sobre sueños que no se realizarán, como ser pintor o que le mire una belleza... Su única pasión es la pintura, a la que dedica sus ratos libres. Está casado con Adele (Rosalind Ivan), una mujer adusta y autoritaria, que lo desprecia ("*ojalá siguiera viuda*"), lo compara siempre desfavorablemente con su anterior marido, sólo le permite pintar en el cuarto de baño, le amenaza con tirar sus cuadros a la basura y comenta agriamente que lo siguiente que hará es pintar mujeres desnudas ("*¡Nunca he visto a una mujer desnuda!*"), responde él, en una frase que lo dice todo sobre su relación). La noche de la cena, en vez de coger el tren, decide volver dando un paseo, y así es como la perdición se cruza en su camino: Cross interviene para *salvar* a una mujer hermosa, que está siendo agredida por un tipo. La mujer es Kitty March (Joan Bennett). Toman algo juntos (él está deslumbrado, claro) y empiezan a verse... Ella cree que Cross es rico (le ha dicho que es pintor), y su novio Johnny (el sin par *canalla* Dan Duryea) ve una oportunidad dorada: incita a Kitty para que *desplume* al inocente.

En la primera película producida con su compañía Diana (fundada junto a Walter Wanger y Joan Bennett), Lang volvió a reunir al trío protagonista de *La mujer del cuadro* (Robinson, Bennett, Duryea) para una historia mucho más negra. Kitty (llamada *Lazy Legs* porque, si puede evitarlo, no se levanta del sofá) es una arquetípica *femme fatale* despiadada. Para mantenerla, y mantener la mentira de que es pintor, Cross empieza pidiendo dinero pres-

tado, y luego pasa a saquear los fondos de la empresa. Le pone un piso. Acepta todas las humillaciones e incluso, en un momento dado, acepta que Kitty haga pasar los cuadros (que, de repente, empiezan a cotizarse) como suyos. Pero, al mismo tiempo, es tonta del bote: realmente idolatra a su *Johnny*, un completo inútil, chulo, tontorrón y maltratador (y hay que repetir que el gran Dan Duryea bordaba estos papeles de canalla). Finalmente, cuando él ya lo ha perdido todo por ella, Kitty termina es- cupiéndole a Cross su desprecio: "*He estado esperando para reírme en tu cara desde que te conocí. Eres viejo y feo y me das asco, asco, asco*"... Después de matar a la mujer y permitir que culpen a Johnny (culpable de muchas cosas, pero inocente de este crimen), que es ejecutado, Cross se convierte en un vagabundo sin trabajo ni casa, un mendigo sin afeitarse, olvidado y desconocido (mientras sus cuadros, que nadie sabe que son suyos, suben de valor). Comido por la culpa y el dolor, sigue pensando en Kitty y oyendo su voz por las esquinas ("*Johnny, Johnny*").

La amenaza de la oficina de censura se abatió sobre la película (el Código de Producción señalaba que todo asesino debía morir o ser condenado), pero la prohibición se evitó porque Cross, si bien no es juzgado formalmente por un tribunal, sufre un castigo aún peor a manos de su conciencia. Lang había rodado una secuencia en la que se veía a Cross subido a un poste de la luz frente a la cárcel, y mirando su reloj ansiosamente, esperando la ejecución de Johnny... Esta escena fue cortada. En fin, *Perversidad*, la historia de tres vidas destruidas, es una de las películas más negras del género negro, y una de las grandes obras maestras de Lang.

proyección

16 / febrero / 2009

Al final de los títulos de crédito, la canción-tema (*"The ballad of Chuck-a-Luck"*), compuesta por Ken Darby y cantada por William Lee, que va a comentar el desarrollo del film, a modo de *coro griego*, nos anuncia una *"vieja historia de odio, asesinato y venganza"*... La sed de venganza (uno de los temas *languiños* por excelencia) consume a Vern Haskell (Arthur Kennedy). Y no es que no podamos entender sus motivos: su novia (Gloria Henry) ha sido violada y asesinada por el villano Kinch y su cómplice (Lang narra el crimen en *off*, desde el otro lado de la calle –a través del punto de vista de un niño–, y nos cuenta lo sucedido de manera muy concisa, mostrando brevemente el vestido desgarrado y la sangre en las uñas de la chica). Cuando la partida que persigue a los forajidos abandona, al salir de la comarca, Vern decide seguir solo en busca del asesino. Su determinación es tan inflexible que niega agua al cómplice moribundo, para forzarle a hablar. Lang resume la obsesiva búsqueda de Vern mediante un ágil encadenado de secuencias. Al final, consigue dos pistas: el nombre de un lugar, *Chuck-a-Luck*, y el nombre de una mujer, Altar Keane (Marlene Dietrich).

Una serie de *flashbacks*, narrados por personajes que Vern encuentra durante su periplo, glosan la leyenda del personaje de Altar Keane: despedida como cantante de *saloon*, gana un dineral gracias a una apuesta impulsiva en la rueda de la fortuna y entonces aparece en su vida Frenchy Fairmont (Mel Ferrer), un elegante pistolero que la protege esa noche cual caballero andante, y que después se convierte en su amante y socio... Ahora, Altar regenta un rancho llamado *Chuck-a-Luck* que sirve de refugio y guarida a criminales, forajidos y fugitivos, a los que ella esconde y protege, a cambio de un porcentaje de sus botines (de ahí el título español de *Encubridora*). Vern, que ha conocido a Frenchy en un calabozo, también recalca en el rancho, donde cree que está el asesino de su chica (pero, a diferencia del espectador, no sabe quién es)... Ante los celos del ya maduro Frenchy, Altar se siente atraída por Vern (*"Vete y vuelve hace diez años"*, le dice)... pero él sólo vive para la venganza.

Fritz Lang concibió la película para Marlene Dietrich: *"Quería escribir una película sobre una chica de saloon ya madura (pero aún muy deseable) y un viejo pistolero que ya no es tan rápido en desenfundar"*. Pero la colaboración entre la

estrella y el director resultó tensa, por decirlo suavemente (Lang: *"Al acabar la película, ya no nos hablábamos"*). Marlene se resistió a asumir una edad *madura* y se empeñó en aparecer más joven (se dice que el director de fotografía Hal Mohr amenazó con dimitir, torpedeando las intenciones de Lang, a quien además incordió frecuentemente comparándolo con su director preferido, Josef von Sternberg (por supuesto, lo que nos importa a los espectadores no es lo bien o mal que se lo pasaron haciendo el film, sino el resultado que vemos en pantalla, y éste es magnífico).

La película contó con un presupuesto limitado, por lo que se rodó casi toda en estudio (hay muy pocos exteriores naturales), y la mayor parte del film se desarrolla en el rancho (las escenas de la calle se rodaron en la "calle del Oeste" de la Republic). Pero, aún a pesar de algunas transparencias cutres, esto no llega a perjudicar a una película que, a fin de cuentas, no trata sobre los grandes espacios abiertos, sino sobre las oscuridades del alma humana... El título original era *The Legend of Chuck-a-Luck*, el nombre de un juego de azar (la ruleta vertical, o ruleta de la fortuna), que también es el nombre del rancho, pero la productora lo cambió alegando que no se entendería en otros lugares (¡tampoco se entiende mucho *Rancho Notorious!*). También metió mano en el montaje (*"no hay derechos de autor para los directores"*, se lamentó Lang)... De cualquier forma, el tercer y último *western* de Fritz Lang, más cercano a la tensión del cine negro que al Oeste clásico, fue también su mejor contribución a este género.



Encubridora

Rancho notorious, 1952

RKO

Director: FRITZ LANG

Guión: DANIEL TARADASH

Sobre un relato de SILVIA RICHARDS

Fotografía: HAL MOHR

Música: EMIL NEWMAN

Montaje: OTTO LUDWIG

Productor: HOWARD WELSCH

Intérpretes: MARLENE DIETRICH, MEL FERRER, ARTHUR KENNEDY, GLORIA HENRY, LLOYD GOUGH, WILLIAM FRAWLEY, LISA FERRADAY, JACK ELAM, GEORGE REEVES

Duración: 85 minutos

proyección

23 / febrero / 2009



Los sobornados

The big heat, 1953

Columbia Pictures

Director: FRITZ LANG

Guion: SIDNEY BOEHM

Sobre el relato de WILLIAM P. MCGIVERN

Fotografía: CHARLES LANG Jr.

Música: DANIELE AMFITEATROF

Montaje: CHARLES NELSON

Productor: ROBERT ARTHUR

Intérpretes: GLENN FORD, GLORIA GRAHAME, JOCELYN BRANDO, ALEXANDER SCOURBY, LEE MARVIN, JEANNETTE DOLAN, PETER WHITNEY, WILLIS BOUCHEY, ROBERT BURTON

Duración: 86 minutos

Esta es la historia de un policía honrado en una ciudad corrupta... Todo empieza con el suicidio de Duncan, un policía implicado con el crimen organizado que dirige Mike Lagana (Alexander Scourby). Duncan ha dejado un sobre con una declaración y con pruebas que comprometen a Lagana, pero su viuda (Jeanette Dolan), al descubrir el cadáver, se guarda friamente el sobre y lo utiliza para chantajear al propio Lagana. El detective asignado al caso es el sargento de homicidios Dave Bannion (Glenn Ford)... Contemplamos la feliz vida doméstica de Bannion con su esposa Katie (Jocelyn Brando) y su hija, un joven matrimonio que se quiere y que comparte cigarrillo, bistec y cerveza en la cena. Estas escenas caseras tienen un enorme encanto, resultan naturalistas y creíbles. Comprendemos que Bannion pasa la jornada laboral metido en la basura, pero luego puede llegar a su casa y encontrar una isla de sencilla felicidad... La explicación oficial del suicidio de Duncan es que estaba muy enfermo, sin embargo aparecen cabos sueltos en el caso: Lucy Chapman (amante de Duncan) dice a Bannion que no pudo ser suicidio, pero poco después aparece torturada y muerta. El teniente ordena a Bannion que deje de presionar a la señora Duncan, y el sargento empieza a recibir amenazas por teléfono. Bannion se atreve a presentarse en casa del todopoderoso Lagana, en la fiesta de su hija, para ponerlo nervioso... Poco después, una bomba en el coche, destinada a Bannion, mata a su mujer... Todos le dan buenas palabras, pero falsas (el propio comisario comparte mesa y partida de póquer con Lagana y sus secuaces). Bannion devuelve la placa, pero conserva su revólver. A partir de ahora quiere venganza...

Los sobornados se desarrolla en un mundo en el que todos son corruptos o "conejos asustados" que no se atreven a hablar. La única persona que ayuda a Bannion y no muere por ello, es una mujer coja que trabaja en un desguace. Nadie más quiere jugarse el cuello. Atkins (Dan Seymour), el encargado del desguace, que no es mala persona, dice: "yo también tengo mujer e hijos". La corrupción está en el centro mismo del sistema, no en un sótano como en *Mabuse* ni en un cuartel secreto como en *Spione*. Lagana mantiene una apariencia de respetabilidad, tiene una gran mansión con el retrato de su madre en lugar prominente, hace apariciones públicas, se

codea con políticos y jefes policiales. No quiere atraer la atención, porque se acercan las elecciones, las cosas están cambiando en el país y no quiere acabar deportado como Lucky Luciano... Pero sus esbirros son menos finos, como el sádico Vince Stone (brillante Lee Marvin). La novia de Vince es Debby Marsh (Gloria Grahame), una mujer que "va de compras seis días a la semana y el séptimo descansaba", según la describe él. Debby es una superviviente nata ("He sido rica y he sido pobre, y créeme, ser rica es mejor"). Se ríe de los secuaces de Lagana, que saltan como perros amaestrados a la voz de su amo. Sin embargo, en un momento decisivo, algo se conmueve en su interior e intenta ayudar a Bannion. Aunque él la desprecia al principio, su gesto le cuesta caro: el precio es su belleza, destruida por el café hirviendo que Vince le tira a la cara... En este momento, confluyen la ira y el afán de venganza de dos personas heridas, Bannion y Debby, y de esa fuerza saldrá la gran ola de calor (*the big heat*) que puede hacer saltar todo...

Los sobornados es una película de increíble tensión y violencia, que se desarrolla en un mundo asfixiante, en el cual, como decíamos, no hay más alternativas que unirse a la corrupción o intentar sobrevivir guardando silencio... La célebre escena del café arrojado a la cara de Debby se ha hecho clásica, convertida en símbolo de la fuerza del film (segundos antes, Lang había incluido un inserto de la cafetera burbujeando; luego bromeaba diciendo que mucha gente había querido imitar la película, pero había usado café sólo caliente, con resultados decepcionantes). El director también señaló otro motivo por el que el espectador se implica tanto en la película: "*Los sobornados* es una acusación contra el crimen. Pero implica a gente, a diferencia de otras buenas películas contra el crimen que sólo tratan de gánsteres. Glenn Ford es un miembro del departamento de Policía, y su mujer resulta muerta. La historia se convierte en una cuestión personal entre él y el crimen".

proyección

02 /marzo /2009

Por segunda vez, Fritz Lang abordó un *remake* de una película de Jean Renoir, en este caso **La bestia humana** (La bête humaine, 1938), basada en la novela de Emile Zola, que antes ya había tenido una versión muda en Alemania, **Die Bestie im Menschen** (1920), dirigida por Ludwig Wolff. Se trataba de un tema fuerte que no podía dejar de causar problemas para hacerlo en los años 50, en los Estados Unidos... El director señaló que, en el original de Renoir, el personaje de Jean Gabin era un *psicópata sexual*, pero que tal cosa no podía aparecer en una película americana, por lo que Glenn Ford tiene que representar a un americano con sentimientos sexuales muy naturales ("si tal cosa existe", ironizó Lang). Tampoco fue fácil encontrar una empresa de ferrocarriles que colaborase con el film (a ninguna le hacía gracia verse relacionada con una película que debía mostrar un sórdido asesinato en un tren). Finalmente, se pudo rodar en Canadá, en duras condiciones climatológicas que, sin embargo, aportan una atmósfera desolada y gélida muy apropiada para el film.

La acción ocurre en torno al ferrocarril. Jeff Warren (Glenn Ford), un veterano de la guerra de Corea, vuelve a su puesto de maquinista. Se aloja temporalmente en casa de su amigo Alec Simmons (Edgar Buchanan), cuya hija está enamorada de él... Carl Buckley (Broderick Crawford) es un empleado del ferrocarril bebedor y pendenciero, que acaba de ser despedido por discutir con su jefe. Implora a su esposa Vicki (Gloria Grahame) que visite al mandamás Owens (de quien fue empleada, en tiempos) para conseguir que le readmitan. Ella tiene éxito en la *gestión* (vuelve asqueada, queriendo únicamente tomar una ducha), pero el celoso y violento Carl descubre que Owens y Vicki habían sido amantes en el pasado (en realidad, más bien parece que él abusó ella). Ahora, Carl se obsesiona pensando en cómo ha conseguido ella su readmisión... No pudiendo soportar la idea, obliga a Vicki a escribir una carta a Owens citándolo en un tren. En el compartimiento, Carl asesina a Owens. Conserva la carta-trampa de Vicki, para garantizar su silencio y que no pueda abandonarlo... Warren se encuentra con Vicki en el tren, la noche del asesinato, y ella flirtea con él, para evitar sospechas. Al día siguiente, se descubre el asesinato y Warren se ha convertido en testigo, llamado a declarar ante el tri-

bunal. Pero guarda silencio sobre Vicki, y ambos terminan convirtiéndose en amantes... Poco a poco, ella va intentando convencerlo de que mate a Carl...

El sensacionalista eslogan del cartel americano, reproducido aquí ("*ella nació para ser mala, para ser besada, para crear problemas*"), aparte de ser de mal gusto, resulta notablemente inexacto y no se corresponde con el film. Vicki (excelente Gloria Grahame) no es realmente una *mujer fatal*, sino una víctima, una mujer todavía joven y hermosa, pero baqueteada por la vida, que posiblemente ha sufrido todo tipo de abusos, antes a manos de Owens y ahora a las de su marido bestiajo... No pierde la simpatía del espectador, ni siquiera al final, porque comprendemos que actúa más por desesperación que por cálculo... El proyecto pasó por los títulos provisionales de *The human beast* y *End of the line*, antes del definitivo **Human desire**. Una anécdota curiosa: Lang contó que el productor estaba convencido de que lo de la *bestia humana* se refería (únicamente) a la mujer; no entendió que el título de Zola hacía referencia a esa bestia que todos llevamos dentro (aunque algunos la lleven por fuera), esa base de furiosa animalidad que se oculta bajo el débil barniz del contrato social.



Deseos humanos

Human desire, 1954

Columbia Pictures

Director: FRITZ LANG

Guión: ALFRED HAYES

Sobre la Novela "*La bête humaine*" de EMILE ZOLA

Fotografía: BURNETT GUFFEY

Música: DANIELE AMFITHEATROFF

Montaje: AARON STELL

Productor: LEWIS J. RACHMIL

Productor Ejecutivo: JERRY WALD

Intérpretes: GLENN FORD, GLORIA GRAHAME, BRODERICK CRAWFORD, EDGAR BUCHANAN, KATHLEEN CASE, PEGGY MALEY

Duración: 90 minutos

proyección

09 /marzo /2009



Roman Polanski

Ángel García Romero

"Roman era una presencia insaciable en el plató. Sentía un interés voraz por todas las cuestiones técnicas: la iluminación, la película, la óptica de la cámara; por otra parte no le interesaban en absoluto los temas que nos obsesionaban al resto de nosotros, como la política, la posición de Polonia en el mundo y, especialmente, nuestro pasado histórico más reciente. Siempre veía lo que había delante de él, nunca lo que había quedado atrás, con los ojos fijos en un futuro que ya parecía precipitarse a una velocidad de vértigo. Y para él, el futuro estaba afuera, en el mundo, y sobre todo en Hollywood, que, ya por aquel entonces, él equiparaba con el estándar mundial del cine. Destacaba absolutamente por encima de todos nosotros."

ANDRZEJ WAJDA



Cineasta sin patria

Si hubiera nacido veinte años antes, Roman Polanski se habría convertido, con toda probabilidad, en uno de los numerosos artistas judíos emigrados a Norteamérica durante los años previos a la Segunda Guerra Mundial. Con el ascenso de Hitler al poder, y tras un periodo de incertidumbre durante el cual el antisemitismo se instauró oficialmente en los territorios ocupados por la Alemania nazi, multitud de intelectuales decidieron abandonar Europa y refugiarse en los Estados Unidos, en un principio huyendo de la creciente falta de libertad, y más tarde por un simple instinto de supervivencia. Compositores, fotógrafos, escenógrafos, guionistas y directores de cine fueron recibidos en Hollywood con los brazos abiertos, y sus múltiples talentos ayudaron en buena medida a fortalecer y mitificar el imperio cinematográfico de "la meca del cine". Sin embargo, mientras tantos y tantos artistas emigraban a tierras más amables y comprensivas, Polanski era todavía un niño, ignorante no sólo de la debacle histórica que estaba a punto de eclosionar, sino también de que su apellido acabaría convirtiéndose en uno de los más emblemáticos de la historia del cine.

A diferencia de sus antecesores europeos asimilados por la maquinaria hollywoodiense, Polanski, dada su dramática trayectoria vital a una edad tan temprana, quedó forzosamente desubicado, permitiendo que su cine se mantuviera alejado de cualquier encasillamiento geográfico. Es por ello que sus películas ostentan diversas nacionalidades según el momento y el lugar en que fueron rodadas. Al contrario que su amigo el veterano Andrzej Wajda, Polanski nunca ha sido un abanderado del cine social polaco –las autoridades de aquel país estuvieron a punto de vetar *El cuchillo en el agua* (1962)–; tampoco se le considera, a pesar de los éxitos cosechados en Hollywood –*La semilla del diablo* (1968), *Chinatown* (1974)–, un cineasta "americano" como sí lo fueron Billy Wilder o Fritz Lang; sus largometrajes producidos en suelo británico –*Repulsión* (1965), *Callejón sin salida* (1966), *El baile de los vampiros* (1966), *Macbeth* (1971)– se desmarcan por completo de las temáticas o estilos característicos del academicismo inglés o el rupturista *free cinema*; lo mismo se puede decir de su periplo francés –*El quimérico inquilino* (1976), *Tess* (1979), *Piratas* (1986)–, italiano –*¿Qué?* (1972)– o



◀ A sus 75 años Roman Polanski sigue siendo un cineasta sin patria, dueño de un estilo inconfundible a la hora de escribir y rodar sus películas, y con unas constantes temáticas, formales y conceptuales que le permiten ostentar con orgullo el título de autor cinematográfico

incluso español –*La novena puerta* (1999)–. A sus 75 años Roman Polanski sigue siendo un cineasta sin patria, dueño de un estilo inconfundible a la hora de escribir y rodar sus películas, y con unas constantes temáticas, formales y conceptuales que le permiten ostentar con orgullo el título de autor cinematográfico. Título que, por otra parte y en su caso, debe matizarse con el honroso subtítulo de artesano, por cuanto esto expresa de conocimiento amplio y enormemente eficaz de un oficio. A estas alturas Polanski no es sólo un apellido polaco; ni siquiera el nombre de un director de cine. Conozcamos o no sus películas, apreciemos o detestemos su obra, Polanski es, como también sucede con Hitchcock, Kubrick, Truffaut o Fellini, una firma, un sello, un símbolo de la expresión más elevada del séptimo arte.

Si bien su padre era de origen judío y su madre provenía de una familia rusa adinerada en la que sólo uno de los progenitores profesaba la religión judía, ambos se consideraban agnósticos, y, por lo tanto, no inculcaron ningún tipo de creencia religiosa en la educación de sus hijos: Annette, fruto del primer matrimonio de la señora Liebling (verdadero apellido de su actual marido), y Roman. Durante una larga estancia de sus padres en el extranjero, Roman nació en París el 18 de Agosto de 1933, siendo erróneamente inscrito en el registro con el nombre de Rajmund Liebling; sus padres creían que Raymond era la traducción al francés de Roman, un nombre muy frecuente en Polonia. En 1937 decidieron regresar a Cracovia sin imaginar que el nuevo líder del partido nazi en Alemania pronto invadiría toda la zona con fatales consecuencias, especialmente para la población judía. Esos primeros años en Cracovia resultaron felices para el pequeño Roman, apellidado Polanski a raíz de que su padre, en previsión de los males venideros, cambiara el nombre de la familia por otro de origen no judío. En 1939 sucede la ocupación de Polonia, y a partir del año siguiente se crea el inmenso gueto de Cracovia, en el que los Polanski son confinados junto a otros millares de familias judías. Durante un tiempo la situación permitía que algunos habitantes del gueto pudieran abandonarlo momentáneamente para salir a trabajar, gracias a unos permisos especiales concedidos por el gobierno alemán. Los padres de Roman gozaron de ese privilegio hasta el 13 de Marzo de 1943, cuando se decidió el exterminio de todo el gueto. Durante una redada, la señora Polanski fue detenida y enviada al campo de concentración de Auschwitz –poco tiempo después sería asesinada en una cámara de gas–. Roman y su padre recibieron la noticia de su detención cuando regresaban al gueto después de una jornada de trabajo, lo que les dio tiempo suficiente para buscar una familia católica, los Wilk, que, a cambio de una cantidad de dinero, pudiera hacerse cargo del pequeño. En una terrible escena de *El pianista* (2002) se reproduce de forma casi exacta la despedida entre padre e hijo –recordada por Polanski en su autobiografía de 1984–, cuando el primero es conducido junto a otros prisioneros hacia uno de los trenes de deportación, y obliga a su retoño a salir corriendo sin mirar atrás. Incómodos con la situación, los Wilk se deshicieron del niño enviándolo con otra familia, los Putek, pero éstos, a su vez, decidie-

ron mandarlo a un pueblecito llamado Wysoka, situado hacia el interior del país, 40 kilómetros al sur de Cracovia. Durante los dos años siguientes concluiría la infancia del pequeño Roman realizando las tareas propias de un granjero para los Buchala, su nueva familia de acogida. En sus memorias, Polanski escribe: *“Todavía echaba terriblemente de menos a mis padres. Y, en justicia, este tercer traslado en pocos meses debería haber agravado mi mordiente sensación de depresión. Pero fue el ambiente rural lo que me salvó. Descubrí un mundo totalmente distinto. Fue como empezar de nuevo”*. ¿Acaso esta huida no guarda un parecido asombroso con la peripecia de la joven Tess en el film del mismo título?

Antes del fin de la guerra Polanski regresó a Cracovia, donde ya prácticamente no quedaban tropas alemanas, y se alojó durante varios días en un refugio antiaéreo. Su vida durante esta

◀ *Poco desarrollado a causa de una nutrición deficiente, su baja estatura y aspecto aninado competían con una energía y fuerza física evidentes en cada uno de sus movimientos*



época, desde los siete hasta los doce años, había hecho de él un superviviente nato. Poco desarrollado a causa de una nutrición deficiente, su baja estatura y aspecto aninado competían con una energía y fuerza física evidentes en cada uno de sus movimientos. El crítico y escritor Kenneth Tynan, que adaptó el texto de Shakespeare para la versión polanskiana de *Macbeth*, le describiría en los años 70 con estas palabras: *“Se pone una coraza para no mostrar cualquier cosa que pueda interpretarse como debilidad (...) Su objetivo es sencillamente ser invulnerable, tanto física como psicológicamente, lo que no es nada fácil cuando mides poco más de un metro cincuenta y tu ambición no es inspirar el cariño universal (...) Posee la forma física de un fugitivo y se defiende con la tensión compacta y agresiva de una ballesta. Con una pierna estirada, es capaz de realizar cincuenta flexiones con la otra, y su estómago es como un escudo de hierro. Le atraen mucho las pruebas de fuerza”* –demostraciones de hombría que en su primer largometraje, *El cuchillo en el agua*, funcionarían como motor de la historia–. Después de que los soviéticos expulsaran a las tropas alemanas de Polonia e instauraran la dictadura comunista, Polanski se reencontró con su padre por pura casualidad, y supo que tras su liberación del campo de Mauthausen había iniciado una nueva vida junto a otra mujer. Al descubrir la verdad sobre el fallecimiento de su madre, el joven Polanski abandonó las religión católica que había abrazado brevemente durante su estancia en el hogar de los Buchala, y se instaló por su cuenta recibiendo una asignación mensual por parte del padre, deseoso de garantizar a su hijo una buena educación que compensase la falta de escolarización durante los años de guerra. Su hermanastra Annette, que también había sobrevivido al holocausto, se instaló en París, lo que, en un momento dado, resultaría providencial para facilitar a Roman la huida del régimen comunista.

Aunque el ambiente en el que se había criado antes de la separación familiar se caracterizó por cierto refinamiento cultural, fue a partir de su época de estudiante cuando comenzó a alimentar ávidamente su personalidad intelectual. Arte, literatura, música, teatro, cine..., captaron todo el interés del precoz Polanski, que fue dando tumbos de una universidad a otra mientras trabajaba profesionalmente en la radio y el teatro –labores desempeñadas desde los trece años–, sin decidir cuál sería el camino que ha-

bría de tomar su vida. Becado para estudiar electrotecnia en el Colegio de Ingenieros de Minas de Cracovia en 1948, sufre durante su segundo curso el asalto de un asesino en serie, Janusz Dziuła, que está a punto de costarle la vida –episodio reflejado en su primer cortometraje, *Rower* (1955), realizado al poco tiempo de ingresar en la Escuela de Cine de Lodz-. A consecuencia de las heridas sufridas en la cabeza tuvo que ser hospitalizado, pero gracias a su posterior declaración el agresor fue detenido y ejecutado por ahorcamiento. Tras esa traumática experiencia entra en contacto con una compañía teatral en la que ejerce de actor y tiritero, y abandona sus estudios de ingeniería matriculándose, en 1950, en la Escuela de Bellas Artes de Cracovia, de la que es expulsado por rebeldía antes de completar su primer curso. En esta época Polanski vive exclusivamente para enriquecer su intelecto devorando libros y películas occidentales al tiempo que practica el ciclismo –su deporte favorito junto al esquí–, aprende todo cuanto puede sobre la actualidad de las artes visuales y entrena incansable sus dotes de seductor entre las chicas que se le acercan. Durante un tiempo se ve obligado a refugiarse en el campo para evitar ser reclutado para el servicio militar, hasta que, en un momento dado, descubre que el gobierno ha dejado de reclamarle y le ha archivado en la categoría de “paradero desconocido”. En una pirueta del destino absolutamente kafkiana, Roman Polanski no existe oficialmente y ha perdido todo signo de identidad social, convirtiéndose en un “sin papeles” en su propio hogar. Por supuesto esta situación se solucionaría más tarde, una vez que el polifacético Polanski comenzara a trabajar como actor cinematográfico, primero con una intervención anecdótica en la película propagandística *Trzy opowiesci* (1953), y después, ya como protagonista, en el film de Andrzej Wajda *Pokoleine* (1955), primera parte de una trilogía emprendida por el consagrado director polaco sobre los horrores de la guerra, en la que se describe el dramático cambio experimentado por un grupo de adolescentes a consecuencia del conflicto bélico. El éxito de esta película tanto dentro como fuera de su país consolidó el prestigio de Wajda, quien recomendó a Polanski ese mismo año para que fuera admitido en la *Lodz Szkola Filmowa* [Escuela de Cine de Lodz] como alumno en el curso de dirección cinematográfica.



Elogio del cine mudo

El crítico e historiador Roberto Cueto acierta de pleno cuando distingue la autonomía de los primeros trabajos en pequeño formato de Polanski, frente a los apuntes de largometraje realizados por otros cortometrajistas: *“Estudiante de la Escuela de Cinematografía de Lodz, el joven Polanski realiza en esos años varias piezas breves donde se rastrean (tentación lógica a la hora de enfrentarnos con un cineasta de su talla) esbozos, ideas, imágenes y temas que desarrollará en su obra posterior. Y sin embargo, y por evidente que sea el germen del futuro Polanski, sus cortometrajes han gozado siempre de mayor popularidad y difusión que los primeros trabajos de otros grandes directores. Tal vez porque conservan una absoluta entidad, un desconcertante sentido del humor y un perturbador atractivo. Nos hallamos lejos de la pieza arqueológica descubierta en una excavación, del fragmento de ánfora romana que se contempla como indicio de la belleza que fue (o, en el caso del corto, de la belleza que será) y no de la belleza que es. Su concepción del corto como una totalidad lo acerca más al artista de vanguardia que al aspirante a entrar en la gran industria con una buena carta de presentación. El corto como terreno de experimentación y libertad es lo que Polanski explora con su radical renuncia a ‘cualquier tema realista’ y su ten-*



Polanski no reniega de la narrativa tradicional, sino que decide explorarla desde sus inicios acudiendo hasta la prehistoria del cinematógrafo, hasta los primeros cortometrajes del cine mudo

dencia a prescindir de los diálogos, ejercicio de depuración de lo verbal que cultivará en algunos de sus mejores largometrajes”.

En efecto, es cierto que sus primeros trabajos se asemejan a las demostraciones de modernidad cultivadas por algunos artistas primerizos, ansiosos por dinamitar los cimientos más académicos del arte; al fin y al cabo éste es el motor de todas las vanguardias. Empero, en el caso de Polanski, lo que llama la atención de estas películas iniciales es que parecen ir hacia atrás en el tiempo, más que indagar sobre las posibles formas de expresión cinematográfica del futuro. En ese retroceso Polanski no reniega de la narrativa tradicional, sino que decide explorarla desde sus inicios acudiendo hasta la prehistoria del cinematógrafo, hasta los primeros cortometrajes del cine mudo. Polanski siempre se ha mostrado muy lúcido en sus planteamientos sobre este particular: *“Tenía las ideas bastante claras acerca de lo que eran los cortos. Había visto muchos trabajos de mis compañeros y sabía que el principal peligro al filmar un corto era que éste pareciera un fragmento de largometraje (...). Para mí, un cortometraje es una película caricaturesca o un documental. Cuando los protagonistas de un corto se ponen a hablar, el espectador espera que la película dure dos horas como mínimo. No es natural, no es formalmente adecuado”.* Así que, en cierto modo, estas piezas breves de Polanski, por muy íntegras o autónomas que resulten, sí pueden verse como un campo de entrenamiento para llegar a la industria del cine en un futuro próximo. Por lo tanto, se puede afirmar que Polanski lleva a cabo durante esta época un aprendizaje riguroso, estudiando concienzudamente la articulación del discurso fílmico a partir de la combinación de sus normas gramaticales básicas. Si algo ha caracterizado el estilo narrativo de Polanski a lo largo de los años, ha sido la pulcritud y la economía de su escritura cinematográfica, que algunos han querido menospreciar tachándola de aplicada caligrafía, pero que tras su aparente sencillez encierra la esencia misma de cualquier lenguaje, ya sea visual, escrito o hablado: la eficacia. Después vendrían las cuestiones técnicas, que a través del uso de una óptica y una iluminación adecuadas servirían para reforzar la expresividad de ese lenguaje.

Sus tres primeros cortometrajes son completamente mudos. No hay diálogos, ni música ni efectos sonoros, y su duración nunca sobrepasa los tres minutos. *Rower* [La bicicleta] fue su pri-



mer intento recién ingresado en la Escuela de Lodz, y en él trató de narrar su percalce con el asesino Dziuba. Lamentablemente, las dos primeras bobinas de película se extraviaron durante el viaje al laboratorio –que se encontraba en la URSS–, y el director no pudo completar su ópera prima. Sin embargo se han conservado los detallados esquemas de rodaje, en los que se aprecia la gran atención que prestaba un Polanski de 22 años a cuestiones como el emplazamiento de la cámara y el movimiento de los actores dentro del encuadre. A lo largo del siguiente año Polanski se concentró en un estudio más teórico del cine, descubriendo a cineastas como Buñuel, Fellini, Hitchcock, Welles y Kurosawa, y aplicando sus recién adquiridos conocimientos en sus posteriores trabajos.

Morderstwo [Asesinato] y **Uśmiech zebiczny** [Sonrisa entre dientes] (ambos de 1957) fueron sus siguientes cortometrajes, realizados durante su tercer año en la Escuela. En ellos se aprecia sobre todo la influencia de Buñuel, por cuanto tienen de recreación surrealista de unos hechos que parecen extraídos de un sueño breve, sin intención de continuidad. El primero narra la irrupción de un

hombre vestido de negro y armado con una navaja barbera en el dormitorio de una futura víctima, que asesina durante el sueño. El segundo muestra a un elegante *voyeur* espiando a su vecina por un ventanuco mientras ésta, con los pechos desnudos y la cabeza envuelta en una toalla, se seca el pelo. Silenciosos primeros planos, como el de la navaja justo antes de clavarse en el pecho del durmiente, o el rostro del mirón mostrando una lasciva sonrisa con los ojos entreabiertos, casi parecen imágenes extraídas directamente de alguno de los primeros filmes de Luis Buñuel.

Su siguiente trabajo, realizado durante ese mismo curso, muestra una mayor complejidad, tanto en su estructura como en las intenciones del director. **Rozbijemy zabawe...** [Los aguafiestas] (1957) fue un experimento narrativo que estuvo a punto de costarle a su autor la expulsión de la Escuela. Con la intención de filmar un documental, Polanski organizó un baile al aire libre en el campus, al que fueron invitados estudiantes de diversas especialidades. Sin que lo supiera ninguno de los otros alumnos, un grupo de gamberros de la calle también habían sido invitados por el director con unas instrucciones muy concretas: deberían entrar por la fuerza en el recinto al caer la medianoche y comenzar a molestar a los bailarines poco a poco hasta que la fiesta se convirtiera en un caos total. Polanski lo rodaría todo captando la sorpresa y los comportamientos imprevisibles de sus invitados. Sin embargo, los maleantes prefirieron no esperar y se presentaron antes de tiempo, e igualmente su interrupción pasó de ser escalonada a convertirse en una instantánea pelea multitudinaria. La habilidad con que Polanski organizó y rodó la pantomima fue tenida en cuenta por sus profesores que, en lugar de expulsarlo, le permitieron montar y sonorizar todo el material rodado.



◀ Sus siguientes trabajos muestran ya una madurez asombrosa y una conciencia extraordinariamente lúcida de las posibilidades narrativas y expresivas del medio audiovisual

Considerados estos tres cortos como meros ejercicios de aprendizaje, sus siguientes trabajos muestran ya una madurez asombrosa y una conciencia extraordinariamente lúcida de las posibilidades narrativas y expresivas del medio audiovisual. Estos cinco nuevos cortometrajes, rodados en un período de cuatro años, aportan una importante novedad a la filmografía de Polanski: el uso de la música como elemento descriptivo no diegético en sustitución de los diálogos y, en numerosas ocasiones, también de los efectos sonoros. El autor de las cinco bandas sonoras es Krzysztof T. Komeda, antiguo médico convertido en uno de los más influyentes músicos de jazz de Polonia, que entablaría una gran amistad con el director de cine hasta su prematura muerte, a los 38 años de edad, en 1969 –Komeda escribiría también para Polanski la música de cuatro de sus primeros largometrajes, **El cuchillo en el agua**, **Callejón sin salida**, **El baile de los vampiros** y **La semilla del diablo**–.

El primer cortometraje perteneciente a su segunda etapa fue **Dwaj ludzie z szafa** [Dos hombres y un armario] (1958), por el que Polanski obtuvo la medalla de bronce en la Feria Internacional de Bruselas de 1958. El argumento es tan sencillo como absurdo, pero, precisamente por ello, susceptible de múltiples interpretaciones. Dos hombres de aspecto bufonesco surgen del mar portando un armario. Cuando llegan a la ciudad se percatan de que no pueden subir al autobús, ni entrar en un restaurante ni alojarse en la habitación de un hotel con semejante armatoste. Para el resto de transeúntes se trata de dos bichos raros que no tienen cabida en la sociedad –incluso los delincuentes comunes (unos pandilleros liderados por el propio Polanski, un carterista y un asesino fugitivo) parecen encajar mejor que ellos entre sus semejantes–, por lo que deciden volver a sumergirse en el océano del que salieron con su aparatosa carga.

Lampa [Lámpara] (1959) da un paso cualitativo importante respecto al trabajo anterior en cuanto a la creación de una atmósfera más ela-

borada, para lo cual la fotografía y la dirección artística son cuidadas con extrema delicadeza. La acción transcurre ahora en el interior de un taller donde un anciano artesano repara juguetes –especialmente muñecas que se apilan tras él en interminables y sombrías estanterías– a la luz de una lámpara de aceite. Unos operarios instalan un contador eléctrico que no parece ser del agrado de las muñecas. Por la noche, cuando el anciano cierra para irse a dormir, un pertinaz murmullo surge de los estantes. Se produce un cortocircuito y las muñecas arden sin que los viandantes que pasean frente a la tienda se percaten del accidente. El tenebrismo onírico de este corto, con esos pequeños cuerpecitos apilados en la penumbra siendo devorados por las llamas, resulta tristemente familiar para quien conozca las prácticas llevadas a cabo en los campos de exterminio nazis. Por lo demás, el surrealismo de la propuesta deja vía libre, una vez más, para todo tipo de interpretaciones.

◀ *Polanski resume nada menos que tres generaciones y dos guerras a través de los recuerdos de la anciana, ofreciendo unos decorados elaboradísimos, complejos efectos especiales y un lirismo plástico repleto de simbología que, en más de una ocasión, anticipa imágenes y situaciones que años después recrearía en *Tess**

Como trabajo de graduación Polanski realizó una soberbia película de 20 minutos, planteada con la misma ambición técnica y artística que si se hubiera tratado de una superproducción de largo metraje. *Gdy spadają anioły* [Los ángeles caídos] (1959) cuenta la desgarradora historia de una anciana que trabaja en unos urinarios públicos, y que, durante las interminables horas que pasa en su interior, rememora con nostalgia una vida trágica repleta de pérdidas, desengaños y frustraciones. Combinando el color –que ilustra con preciosismo los numerosos *flash-backs*– y el blanco y negro –para el tiempo presente–, Polanski resume nada menos que tres generaciones y dos guerras a través de los recuerdos de la anciana, ofreciendo unos decorados elaboradísi-



mos, complejos efectos especiales y un lirismo plástico repleto de simbología que, en más de una ocasión, anticipa imágenes y situaciones que años después recrearía en *Tess*, su film más pictórico. La actriz que interpretaba a la anciana en sus años de juventud fue la bella Barbara Kwiatkowska –conocida después internacionalmente como Barbara Lass–, que ya había coincidido con Polanski en *Dwaj ludzie z szafa* y con la que el director contraería matrimonio poco después de finalizar el rodaje, divorciándose de mutuo acuerdo en 1962. La mujer en edad madura, vista cuando despidе a su hijo que desfila hacia el frente, fue interpretada, sorprendentemente, por el propio Polanski.

◀ *El director denuncia con su característico sentido del humor absurdo la falta de libertad del régimen comunista, e incide de forma poética en la idea de que nadie puede privar a sus semejantes de la capacidad para soñar*

Con la excusa de presentar su magistral cortometraje en diversos festivales internacionales –entre ellos el de San Sebastián, en España– Polanski obtiene un permiso para abandonar Polonia temporalmente y se instala en París, donde vive durante dos años. Allí completa su siguiente trabajo con la ayuda financiera de Jean-Pierre Rousseau, haciendo de *Le gros et le maigre* [El gordo y el flaco] (1961) su film más abiertamente político. El director denuncia con su característico sentido del humor absurdo la falta de libertad del régimen comunista, e incide de forma poética en la idea de que nadie puede privar a sus semejantes de la capacidad para soñar. De regreso a su país rueda el que será último cortometraje de su filmografía, *Ssaki* [Mamíferos] (1962), especie de revisión de su anterior trabajo, pero intensificando el tono de comedia del absurdo y suavizando las referencias de carácter político. Aunque la subvención estatal para realizar el corto le fue denegada, Polanski consiguió el dinero necesario de sus amigos Wojtek Frykowski y, especialmente, Gene Gutowski, que seguiría colaborando con él en algunos de sus primeros largometrajes. Tanto en el corto realizado en Francia como en su versión polaca, el argumento gira en torno a las relaciones entre el amo (el gobierno) y el siervo (el ciudadano), pero en el segundo caso la frontera entre el uno y el otro se difumina por la alternancia de roles entre los dos personajes. El paisaje nevado, el trineo en el que viajan, la relación maestro-discípulo que se establece entre los dos viajeros, la visión caricaturesca –como de dibujo animado– de estas dos figuras recortadas en la nieve, parecen apuntes de lo que más tarde será la relación entre el profesor Abronsius y el atolondrado Alfred de *El baile de los vampiros*.

Contemplando estos cortometrajes en conjunto, no es difícil detectar en ellos una de las constantes que más adelante repetirá Polanski en los filmes de largo metraje. Me refiero a la estructura circular del relato. Las imágenes de inicio y cierre de sus películas suelen coincidir en un afán por dejar todos los cabos bien atados, pero entre esos dos planos hemos asistido al desarrollo de una auténtica aventura existencial. Este aparente hermetismo expresa de forma nihilista la fatalidad del destino, la imposibilidad de escapar de una trayectoria que empieza y acaba en sí misma. Sin embargo, aunque exista esa repetición, el personaje retratado ya no es la misma persona. Su percepción del mundo ha

Las imágenes de inicio y cierre de sus películas suelen coincidir en un afán por dejar todos los cabos bien atados, pero entre esos dos planos hemos asistido al desarrollo de una auténtica aventura existencial



Un film de Roman Polanski

Tentado en varias ocasiones por la posibilidad de pedir asilo político en París para huir definitivamente del régimen comunista, Polanski decidió finalmente rodar su primer largometraje en suelo polaco. Pero detrás de esta decisión había un plan perfectamente estructurado. En caso de que las subvenciones estatales fallasen, los contactos que tenía el director en la Escuela de Lodz, y el apoyo recibido por otros amigos suyos intelectuales, podría facilitar la puesta en marcha del proyecto. Seguro de sí mismo hasta límites insospechados, Polanski confiaba en que su película tendría la proyección internacional necesaria para poder continuar con su carrera fuera de las fronteras polacas. Huelga decir que sus planes funcionaron. *El cuchillo en el agua* supuso para él la primera nominación al *Oscar* –en

Tentado en varias ocasiones por la posibilidad de pedir asilo político en París para huir definitivamente del régimen comunista, Polanski decidió finalmente rodar su primer largometraje en suelo polaco

cambiado. La peripecia vital del protagonista se ha cerrado en un círculo perfecto, pero en el interior de ese círculo, ocultas ante nuestros ojos, han quedado abiertas las heridas de la experiencia. El *cahierista* F.X. Feeney resume los logros de esta primera etapa del director con las siguientes palabras: “Cuando estuvo preparado para abordar el género del largometraje, Polanski tenía un dominio absoluto de toda la paleta del cine mudo clásico. Y había encontrado su estilo propio: flexible, translúcido, adecuado a cada ocasión. Cuando era necesario un primer plano, había un primer plano, elegante y absoluto. Tomas dobles, planos máster, y travellings trenzados con una aparente facilidad. Con 28 años, Polanski dirige como lo haría a los 70, con la intención de que el espectador se concentre en el contenido. Pero si nos interesa estudiar sus métodos (...) veremos que concentra en privado la mayor parte de su energía creativa en la excelencia de la forma, todo ello con el objetivo de que la forma desaparezca y el espectador encuentre sentido a lo que ve”.

el apartado de mejor película extranjera– y su pasaporte hacia el mundo libre. Sin duda fue la enorme fortaleza de su carácter, y el compromiso autoimpuesto por realizar el trabajo de la mejor manera posible, lo que le facilitó la llave del éxito y le permitió ver sus sueños más cerca de lo que nunca los había tenido. De igual modo, su fama de implacable perfeccionista comenzó a tomar cuerpo, transformándose con el tiempo en una pesadilla para algunos y una bendición para otros. “Estoy convencido de que la gente piensa que tras mi insistencia para que todo se haga exactamente como yo quiero se oculta una parte de malicia, pero si en realidad existiera esta malicia, puedo asegurarle que sería un caso clínico de masoquismo, puesto que nadie sufre más que el director en su afán por conseguir lo que desea. A veces eres consciente de que algo no sale como debiera. No sabes exactamente de qué se trata, sólo sabes que a una escena le falta algo, a menudo un pequeño detalle, pero sabes que está mal y que no encajará con el resto de la película. Entonces la gente

que trabaja contigo no logra entender por qué insistes en repetir esa escena una y otra vez. En algunas ocasiones, cuando llevamos 15 tomas, empiezan a enfadarse y a perder los nervios. Prefiero no decirle qué sucede cuando llevamos 55 tomas” (Roman Polanski).

El cuchillo en el agua se convirtió casi en un símbolo para los cineastas polacos, que vieron en ella, primera película de la Europa comunista que no hablaba de las consecuencias de la guerra, un soplo de aire fresco y la posibilidad de hacer otro tipo de cine distinto del que se producía al amparo del partido. La nominación al *Oscar*, el premio de la crítica en Venecia, y el hecho de que la revista norteamericana *Time* le hubiese dedicado una portada no pareció impresionar a los miembros del gobierno, que condenaron la película acusándola de ser atípica de la cultura polaca. Con su último visado aún vigente en la mano, Polanski no se lo pensó dos veces y abandonó el país definitivamente instalándose en su adorada París. Allí, a finales de 1963, colabora en el film colectivo *Las más famosas estafas del mundo* (1964) junto a Claude Chabrol y Jean-Luc Godard (Francia), Hiromichi Horikawa (japón) y Ugo Gregoretti (Italia). Rodados en ciudades de diferentes países, los cinco episodios de esta película narran sendos timos internacionales en clave de comedia. Los 30 minutos que dura *La rivière des*

La nominación al *Oscar*, el premio de la crítica en Venecia, y el hecho de que la revista norteamericana *Time* le hubiese dedicado una portada no pareció impresionar a los miembros del gobierno, que condenaron la película acusándola de ser atípica de la cultura polaca

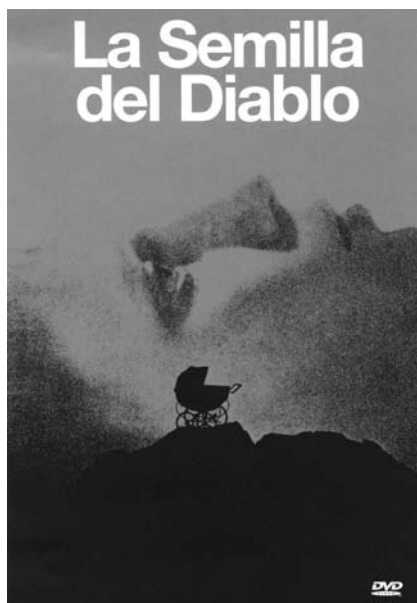
diamants, segmento dirigido por Polanski, fueron rodados en Amsterdam. La importancia estratégica de este film hoy olvidado es incuestionable, pues supuso la equiparación de Polanski con dos nombres del cine francés ya entonces consagrados, Chabrol y Godard, además de que fue su primer proyecto en común con Gérard Brach, desde entonces habitual coautor de sus guiones.

Brach y Polanski escribieron a renglón seguido un extravagante libreto titulado *Cuando llegue Katelbach* –que más tarde se convertiría en *Callejón sin salida*– y trataron infructuosamente de buscar financiación. Decididos a rodar un film en suelo inglés, tomaron como modelo la exitosa película de Alfred Hitchcock *Psicosis* (1960), concibiendo un film tan excéntrico como su anterior propuesta, pero fácil de vender si se le daba la apariencia de una película de terror –género entonces muy popular en Gran Bretaña gracias a los filmes producidos por la *Hammer*–. Su título: *Repulsión*, a la postre uno de los largometrajes más carismáticos del director. El éxito de la película fue descomunal, lanzó al estrellato a la actriz Catherine Deneuve y le valió a Polanski el premio *FIPRESCI* y el *Oso de Plata* en el Festival Internacional de Cine de Berlín. Los productores, Gene Gutowski y Tony Tenser –este último especializado en films de horror–, aceptaron sin miramientos financiar el anterior guión del dúo Polanski-Brach, que ahora parecía interesar a todo el mundo. Polanski, auténtico director estrella, estaba ahora en disposición de exigir todo lo que él quisiera para sus rodajes. Contó con el mismo equipo excepcional de *Repulsión*, incluido el magnífico operador Gilbert Taylor –el más caro de Gran Bretaña, recordado sobre todo por su impresionante trabajo para Stanley Kubrick en *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (1963)– y su querido amigo Krzysztof Komeda, que no había podido colaborar en la banda sonora de su anterior film por cuestiones contractuales. Con una clara inspiración en autores del absurdo como Samuel Beckett y Harold Pinter, Polanski elaboró, en sus propias palabras, “*Una comedia negra de carácter neurótico, cuyos cimientos se encuentran en las convenciones del thriller puestas boca abajo*”. Gilbert Taylor obtuvo el *BAFTA* (equivalente al *Oscar* del cine británico) por su magistral fotografía en blanco y negro, y Polanski volvió a conquistar Berlín, obteniendo en este caso el *Oso de Oro* a la mejor película. Encantado con el prestigio que estaba alcanzando como productor, Gutowski volvió a dar carta blanca a Polanski para su siguiente proyecto, que sería *El baile de los vampiros*. Esta nueva producción exigiría más de lo que la modesta compañía de Gutowski se podía permitir, por lo que aceptaron la propuesta del norteamericano Martin Ransohoff para producir la película a través de *Filmways Pictures*. Ransohoff había distribuido *Callejón sin salida* en los Estados Unidos con un

considerable éxito y confiaba en la capacidad de Polanski para realizar una buena película. Aun así, el contrato que hizo firmar al director polaco resultaba, cuando menos, draconiano. Ransohoff se reservaba todo el derecho a modificar el montaje para el estreno americano y exigía que el papel protagonista femenino recayese en su protegida, una muchacha tejana llamada Sharon Tate. Entusiasmado al ver su sueño de alcanzar Hollywood a la vuelta de la esquina, Polanski aceptó sin rechistar. La película supuso un importante éxito de taquilla en Europa, no tanto en Estados Unidos, aunque le permitió abordar en ese país su siguiente y más ambicioso proyecto hasta la fecha: *La semilla del diablo*.



La semilla del diablo supone un escalofriante relato que encuentra en la ambigüedad la principal baza para resultar tan efectivo



El entonces jefe de *Paramount Pictures*, Robert Evans, llamó a Polanski para proponerle un film americano sobre el mundo del esquí, *El descenso de la muerte* (1969) –finalmente dirigido por Michael Richie y protagonizado por Robert

Redford–. En realidad se trataba de una estrategia para hacerle viajar a Hollywood –Evans conocía la pasión de Polanski por los deportes de invierno– y darle a leer una novela de Ira Levin aún no publicada, de la que poseía los derechos. El libro entusiasmó al director, que aceptó sin reservas y rápidamente se puso a escribir la adaptación –a la postre el único guión escrito por él en solitario–. De nuevo coqueteando con el terror, *La semilla del diablo* supone un escalofriante relato que encuentra en la ambigüedad la principal baza para resultar tan efectivo. Hasta el final no sabremos si Rosemary es víctima de una conspiración satánica con el objetivo de que engendre al anticristo, o si todos sus males son fruto de un pasajero desequilibrio mental al enfrentarse a un embarazo complicado. La película fue el mayor éxito en la carrera del cineasta, que, junto a otros premios importantes, obtuvo una nominación al *Oscar* por su labor como guionista. Terminado el rodaje, Polanski y Sharon Tate contrajeron matrimonio en Londres el 20 de Enero de 1968 y se integraron dentro de la alta sociedad californiana. El director se encontraba enfrascado en la preparación del que iba a ser su siguiente largometraje, *El día del delfín* –completado en 1973 por Mike Nichols y con George C. Scott como protagonista–, cuando recibió una llamada telefónica de su agente. Su mujer y su hijo no nato, junto a otros tres amigos del matrimonio, habían sido asesinados en su residencia de Los Angeles. Este trágico hecho y otras penosas circunstancias derivadas de él sumieron al director en una profunda depresión, de la que su amigo Victor Lowmes –delegado de *Playboy* en Europa– trató de aliviarle presentándole a todo tipo de esculturales bellezas. Fue la época más disoluta en la vida de Polanski, protegido del asedio de la prensa y los *paparazzi* en un refugio privado de Suiza.



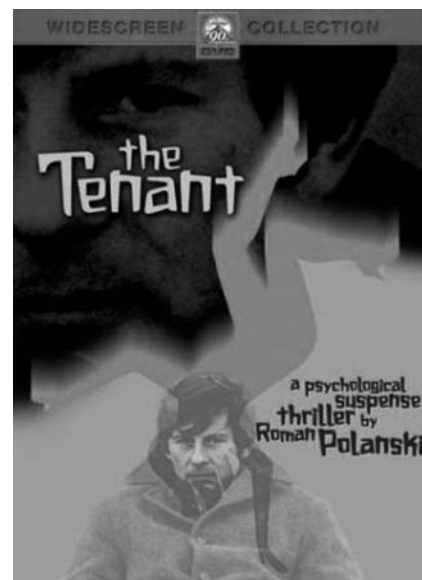
La crudeza y sombría aridez del film reflejaron fielmente el estado anímico del realizador, que aprovechó secuencias como la matanza de la guardia real, o el asesinato de Lady Macduff y sus hijos, para exorcizar el recuerdo de la muerte de su esposa



Durante ese período intentó trasladar al cine, protagonizada por Warren Beatty, la recién editada novela autobiográfica de Henri Charrière *Papillón* –nuevo proyecto frustrado que acabaría dirigiendo Franklin J. Schaffner en 1973, con Steve McQueen y Dustin Hoffman–, pero sería Lowmes quien le sacaría de la inactividad, produciéndole, con respaldo económico del propietario de *Playboy* Hugh Hefner, *Macbeth* (1971), según la tragedia de Shakespeare y con adaptación del prestigioso crítico teatral Kenneth Tynan y el propio Polanski. La crudeza y sombría aridez del film reflejaron fielmente el estado anímico del realizador, que aprovechó –quizá inconscientemente– secuencias como la matanza de la guardia real, o el asesinato de Lady Macduff y sus hijos, para exorcizar el recuerdo de la muerte de su esposa. La película, sumamente original y lograda a pesar de su tono mortecino y exceso de texto, fue el primer fracaso económico de Polanski, seguido muy de cerca por el fiasco de otro film menospreciado e incomprendido en su momento, *¿Qué?*, un divertimento escrito por él y Gérard Brach con la intención de resucitar el humor surrealista y las situaciones Beckettianas a través de un tratamiento similar al de *Alicia en el país de las maravillas*, pero en versión picante.

Tras esta época de transición, Polanski volvió a la actualidad cinematográfica de la mano de quien le había regalado con *La semilla del diablo* su mayor éxito, Robert Evans. La propuesta fue rodar un guión firmado por el prestigioso Robert Towne –auténtica leyenda en los círculos de guionistas a partir de entonces– que, bajo el sugerente título de *Chinatown*, recrearía toda la magia del genuino cine negro americano. El éxito fue monumental tanto dentro como fuera de los Estados Unidos, y la película está considerada hoy día como uno de los títulos fundamentales de los 70, así como un clásico imperecedero de la historia del cine. Antes incluso del estreno, Polanski viajó a Italia para dirigir el montaje de la ópera dodecafónica *Lulu*, del vienés Alban Berg, en la ciudad de Spoleto –más adelante dirigiría también *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, en Munich en 1976, y *Los cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach, en París y Munich en 1992–, y comenzó a madurar con Gérard Brach la que podría haber sido su siguiente película, una desenfadada aventura de piratas para la que ya habían dado su consentimiento Jack Nicholson (como el caricaturesco capitán Red), el propio Polanski (como su leal lacayo Renacuajo), y la nueva musa del cine francés Isabelle Adjani. Efectivamente se trataba del primer intento del cineasta por poner en pie un proyecto que aún tardaría dieciséis años en ver la luz, *Piratas*, y cuyos principales intérpretes serían finalmente Walter Matthau, Cris Campion y Charlotte Lewis. Lo cierto es que Polanski debió aparcarlo por desavenencias monetarias con los responsables de *Paramount*, pero, sin embargo, de esa misma productora surgiría su siguiente largometraje, producido íntegramente con capital francés y basado en un libro corto de Roland Topor: un nuevo film de terror psicológico tras la estela de *Repulsión* y *La semilla del diablo* titulado *El quimérico inquilino*. Aprovechando el rodaje en París, Polanski solicita la ciudadanía francesa, que le es concedida. Después, en un tiempo récord –tan sólo transcurrieron ocho meses desde el inicio de escritura del guión hasta el estreno del film– concluye la película y la presenta en el festival de Cannes con una recepción bastante fría. Lamentablemente el film no gustó ni a la crítica ni al público, aunque con los años se ha revalorizado y a día de hoy encabeza no pocas listas con lo mejor de Polanski.

En el lapso de tiempo comprendido entre *El quimérico inquilino* y *Tess* sucede otro hecho tris-



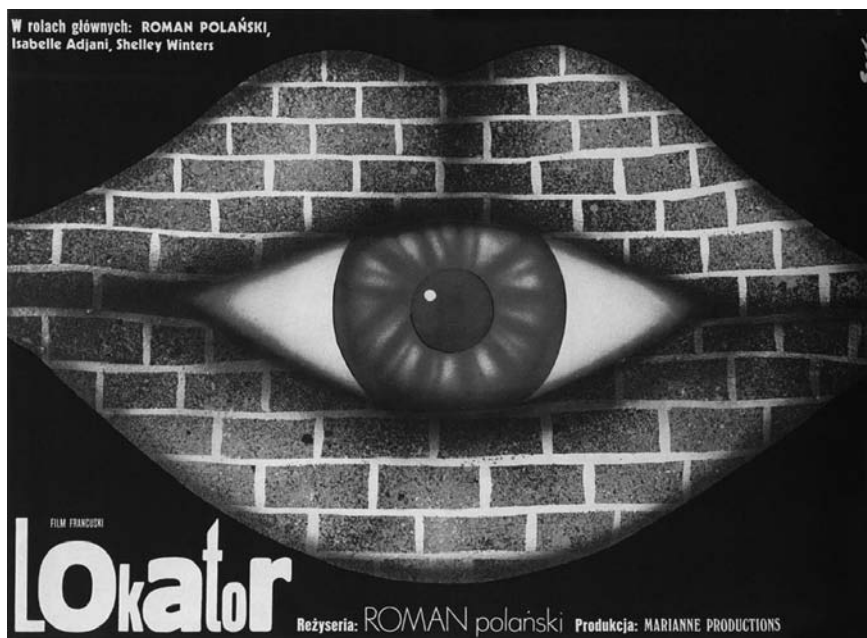
temente célebre en la ajetreada vida del director polaco. Mientras trabaja como fotógrafo en los Estados Unidos para la revista francesa *Vogue*, es acusado de abusar sexualmente de una menor –situación que varios años después la presunta víctima matizó exculpando al condenado–, y consecuentemente encerrado en el penal de alta seguridad de Chino, al norte de Los Angeles. Una serie de malentendidos entre el juez y los abogados, ocasionados principalmente por el fenómeno mediático que se origina, enturbian la situación hasta el punto de proponer la deportación de Polanski una vez haya cumplido la condena, cuyo tiempo aún quedaba por determinar. Podrían ser días, meses o años. Polanski acelera el exilio voluntario y desaparece del país en cuestión de horas. Como ya es sabido, desde entonces no ha pisado suelo estadounidense ni siquiera para recoger el *Oscar* concedido en Marzo de 2003 por *El pianista*, y en ese país se le considera un prófugo de la justicia. La forzada huida de Polanski en Enero de 1978 le produce una sensación amarga que le desubica nuevamente, como ya sucedió tras el final de la guerra. Se refugia en París, y tras unos meses de penurias económicas, el productor Claude Berri le refresca la memoria sobre un proyecto que Polanski y Sharon Tate habían planeado abordar algún día. Se trataba de una

Auténtica obra maestra, de una belleza sublime y dotada con un alma imposible de encontrar en otras producciones de la época, *Tess* supone una de las cúspides del talento polanskiano

adaptación de la voluminosa novela decimonónica de Thomas Hardy *Tess de los d'Urberville*. La operación fue económica y humanamente costosa y se prolongó de forma desproporcionada en el tiempo. Tras una tibia recepción en algunos países europeos, fue precisamente en Estados Unidos donde la película fue valorada como debía. Auténtica obra maestra, de una belleza sublime y dotada con un alma imposible de encontrar en otras producciones de la época, *Tess* supone una de las cúspides del talento polanskiano. Un punto y aparte en la carrera de su director que cierra esplendorosamente su primera y mejor etapa.

Polanski pensó muy seriamente abandonar el cine tras el mayúsculo desgaste que le había supuesto *Tess*, su particular declaración de amor a Sharon Tate. Podría haberse dedicado exclusivamente a la interpretación y a dirigir óperas y montajes teatrales. A principios de los 80 interpretó y dirigió *Amadeus* en el teatro, y comenzó a escribir su autobiografía, publicada en 1984 con el título *Roman por Polanski* (William Morrow ed.), una obra fascinante y conmovedora en la que relata su infancia, su época como fugitivo durante la guerra, los tiempos de estudiante en Lodz, su manera de entender el arte, el amor por Sharon Tate y como se derrumbó emocionalmente tras su muerte, sus años de abandono y todos los avatares del rodaje de sus películas, desde el primer cortometraje hasta la finalización de *Tess*. Da la impresión de que Polanski hubiera cerrado capítulo, como si hubiera concluido una parte apasionante de su existencia y ya no quisiera volver la vista atrás. Sin em-

Polanski pensó muy seriamente abandonar el cine tras el mayúsculo desgaste que le había supuesto *Tess*, su particular declaración de amor a Sharon Tate



bargo, a los 53 años vuelve a picar el anzuelo tentado por su añorado proyecto de *Piratas*, y ataca de nuevo, aunque ahora se muestra como un Polanski más sereno y reflexivo. Sus siguientes películas, aun manteniendo indemne el indiscutible pulso de su mano experta, no alcanzan la genialidad de sus primeros títulos, e incluso algunos, como *Piratas* y, sobre todo, *La novena puerta*, flojean visiblemente. No obstante, en todos ellos se aprecia el buen gusto y la atención al detalle de Polanski como narrador excepcional y auténtico maestro del lenguaje cinematográfico. *Frenético* es un inquietante thriller de reminiscencias hitchcockianas que le permitió conocer a Emmanuelle Seigner, su actual esposa y madre de sus dos hijos; *Lunas de hiel* (1992) supone uno de los trabajos más meritorios de esta segunda etapa, con su acertada multiplicidad de puntos de vista –que coincide con el cuestionamiento constante de posturas éticas y eróticas–, su creciente morbosidad y su ritmo tenso y perturbador; *La muerte y la doncella* (1994) parte de un texto teatral para desarrollar magníficamente el habitual discurso audiovisual de su realizador, repleto de observaciones que enriquecen sobremedida la relación entre los personajes, y planteando, como sucedía en

El pianista es, sin lugar a dudas, la obra maestra de este período, donde por fin Polanski exteriorizó toda la amargura residual acumulada durante su infancia y expresó, con una compasión absoluta por el hombre, el enfrentamiento entre la crueldad absurda de la guerra y la suprema humanidad que encierra el arte

Lunas de hiel, una ambigüedad moral que raya con el nihilismo; *El pianista* es, sin lugar a dudas, la obra maestra de este período, donde por fin Polanski exteriorizó toda la amargura residual acumulada durante su infancia –los golfillos protagonistas de *Oliver Twist* (2005) quizá también personifiquen, de forma más dulce, un recuerdo de aquellos tiempos–, y expresó, con una compasión absoluta por el hombre, el enfrentamiento entre la crueldad absurda de la guerra y la suprema humanidad que encierra el arte. Prevista para estreno en 2010, su siguiente película se titulará *The ghost*, un film de intriga basado

en la novela de Robert Harris y que podría estar interpretado –salvo cambios de última hora– por Nicolas Cage y Pierce Brosnan. Esto demuestra que a pesar de haber cumplido ya los 75 años, Polanski no piensa en el retiro y todavía sigue interesado en contar historias con una cámara en la mano. Nosotros esperamos que su inconfundible personalidad cinematográfica continúe viva, por muchos años, en cada imagen que atrape con esa cámara.

FILMOGRAFÍA

ROMAN POLANSKI

A) Director:

Rower (1955) cortometraje (inacabado) / tb. guión y actor
*Asesinato** (Morderstwo, 1957) cortometraje / tb. guión (sin acreditar)
*Una sonrisa** (Uśmiech zebiczny, 1957) cortometraje / tb. guión (sin acreditar)
*Interrumpiendo la fiesta** (Rozbijemy zabawe..., 1957) cortometraje / tb. guión
*Dos hombres y un armario** (Dwaj ludzie z szafa, 1958) cortometraje / tb. guión y actor (sin acreditar)
*La lámpara** (Lampa, 1959) cortometraje / tb. guión y actor (sin acreditar)
*Ángeles caídos** (Gdy spadają anioły, 1959) cortometraje / tb. guión y actor
Le gros et le maigre (1961) cortometraje / tb. guión, productor (con Jean-Pierre Rousseau) y actor (sin acreditar)
*Mamíferos** (Ssaki, 1962) cortometraje / tb. guión (con Andrzej Kondratiuk)
El cuchillo en el agua (Nóż w wodzie, 1962) tb. guión (con Jerzy Skolimowski y Jakub Goldberg) y actor (sin acreditar)
Las más famosas estafas del mundo (Les plus belles escroqueries du monde, 1964) director y guionista (con Gérard Brach) del episodio “*La rivière des diamants*”
Repulsión (Repulsion, 1965) tb. guión (con Gérard Brach) y actor (sin acreditar)
Callejón sin salida (Cul-de-sac, 1966) tb. guión (con Gérard Brach)
El baile de los vampiros (Dance of the vampires / The fearless vampire killers or: pardon me, but your teeth are in my neck, 1966) tb. guión (con

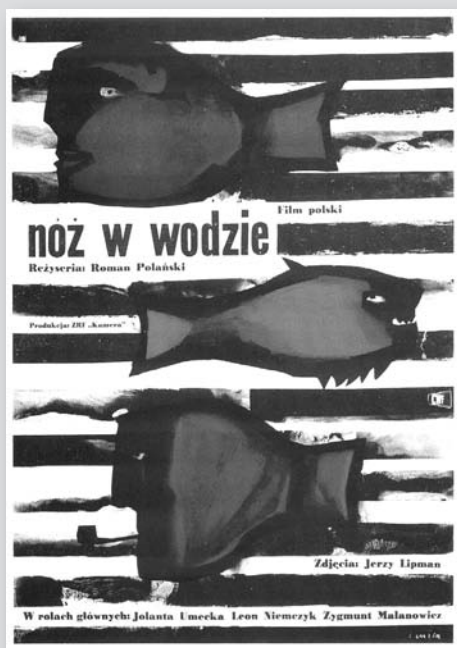
Gérard Brach) y actor
La semilla del diablo (Rosemary's baby, 1968) tb. guión
Macbeth (Macbeth / The tragedy of Macbeth, 1971) tb. guión (con Kenneth Tynan)
¿Qué? (What? / Che? / Quoi?, 1972) tb. guión (con Gérard Brach) y actor (sin acreditar)
Chinatown (Chinatown, 1974) tb. guión (sin acreditar, con Robert Towne) y actor
El quimérico inquilino (Le locataire / The tenant, 1976) tb. guión (con Gérard Brach) y actor
Tess (Tess, 1979) tb. guión (con Gérard Brach y John Brownjohn)
Piratas (Pirates, 1986) tb. guión (con Gérard Brach y John Brownjohn)
Frenético (Frantic, 1988) tb. guión (con Gérard Brach, y sin acreditar con Robert Towne y Jeff Gross)
Lunas de hiel (Bitter moon, 1992) tb. guión (con Gérard Brach, John Brownjohn y Jeff Gross) y prod. (con Alain Sarde y Timothy Burrill)
La muerte y la doncella (Death and the maiden, 1994)
La novena puerta (The ninth gate / La neuvième porte, 1999) tb. guión (con John Brownjohn y Enrique Urbizu) y prod. (con Mark Allan, Antonio Cardenal, Iñaki Núñez y Alain Vannier)
El pianista (The pianist / Le pianiste / Der pianist, 2002) tb. actor (sin acreditar) y prod. (con Alain Sarde, Robert Benmussa y Gene Gutowski)
Oliver Twist (Oliver Twist, 2005) tb. prod. (con Alain Sarde y Robert Benmussa)
Chacun son cinéma ou ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence (2007) director y prod. (con Alain Sarde y Robert Benmussa) del episodio “*Cinéma érotique*”
The ghost (2010) tb. guión (con Robert Harris)

* (Nota: Los títulos traducidos al castellano de algunos cortometrajes corresponden al estreno en DVD.)

B) Otros trabajos:

Trzy opowiesci (1953) actor (dir. Konrad Nalecki, Ewa Petelska y Czeslaw Petelski)
Zaczarowany rower (1955) actor (dir. Silik Sternfeld)
Godzina bez slonca (1955) cortometraje / actor (dir. Pawel Komorowski)
Pokolenie (1955) actor (dir. Andrzej Wajda)
Nikodem Dyżma (1956) actor sin acreditar (dir. Jan Rybkowski)

Wraki (1957) actor (dir. Ewa Petelska y Czeslaw Petelski)
Koniec nocy (1957) actor y ayte. dir. (dir. Julian Dziedzina, Pawel Komorowski y Walentyna Uszycka)
Co rekne zena? (1958) actor (dir. Jaroslav Mach)
Lotna (1959) actor (dir. Andrzej Wajda)
Do widzenia, do jutra (1960) actor (dir. Janusz Morgenstern)
Zezowate szczescie (1960) actor (sin acreditar) y ayte. dir. (dir. Andrzej Munk)
Niewinni czarodzieje (1960) actor (dir. Andrzej Wajda)
Ostroznie, Yeti! (1961) actor (dir. Andrzej Czekański)
Samson (1961) actor (dir. Andrzej Wajda)
Aimez-vous les femmes? (1964) guión (con Gérard Brach y Jean Léon) (dir. Jean Léon)
Love story (1963-74) serie TV / guión del episodio “*The girl opposite*” (1965) (dir. Lionel Harris)
G.G. Passion (1966) cortometraje / productor (con Gene Gutowski y Arnold Miller) (dir. David Bailey)
La fille d'en face (1968) guión (con Gérard Brach) (dir. Jean-Daniel Simon)
Si quieres ser millonario no malgastes el tiempo trabajando (The magic christian, 1969) actor (dir. Joseph McGrath)
A day at the beach (1970) guión y prod. (con Gene Gutowski) (dir. Simon Hesera)
Le bateau sur l'herbe (1971) guión (con Gérard Brach y Suzanne Schiffman) (dir. Gérard Brach)
Afternoon of a champion (1972) documental / actor y prod. (dir. Frank Simon)
Sangre para Drácula (Dracula cerca sangue di vergine... e morì di sete!!!, 1974) actor sin acreditar (dir. Antonio Margheriti y Paul Morrissey)
Chassé-croisé (1982) actor (dir. Arielle Dombasle)
En attendant Godot (1989) TV / actor (dir. Walter D. Asmus)
Back in the U.S.S.R. (1992) actor (dir. Deran Sarafian)
Pura formalidad (Una pura formalità, 1994) actor (dir. Giuseppe Tornatore)
Castelnuovo (1999) productor (dir. Stefano Salvati)
Hommage à Alfred Lepetit (2000) cortometraje / actor (dir. Jean Rousselot)
Zemsta (2002) actor (dir. Andrzej Wajda)
Hora punta 3 (Rush hour 3, 2007) actor sin acreditar (dir. Brett Ratner)
Caos calmo (Caos calmo, 2008) actor (dir. Antonello Grimaldi)



El cuchillo en el agua

Nóż w wodzie, 1962

Zespół Filmowy "Kamera" (Polonia)

Director: ROMAN POLANSKI

Guión: ROMAN POLANSKI, JERZY SKOLIMOWSKI y JAKUB GOLDBERG

Fotografía: JERZY LIPMAN

Montaje: HALINA PRUGAR

Música: KRZYSZTOF T. KOMEDA

Productor: STANISŁAW ZYLEWICZ

Intérpretes: LEON NIEMCZYK, JOLANTA UMECKA, ZYGMUNT MALANOWICZ, ANNA CIEPILEWSKA (voz), ROMAN POLANSKI (voz)

Duración: 94 minutos

proyección

16 /marzo /2009

Andrzej y Krystyna son un matrimonio en crisis. Con la llegada del fin de semana deciden pasar un día fuera, navegando en la pequeña embarcación que tienen en los muelles de Mazury. Mientras conducen hacia el embarcadero están a punto de atropellar a un autoestopista. La pareja recoge al muchacho, un osado estudiante que recorre la región con su mochila al hombro, y le invita a una excursión en barco. A bordo del velero Krystyna se mostrará, quizá de forma involuntaria, extrañamente seductora, mientras que entre Andrzej y el joven estudiante se establece una tensa relación basada en absurdas pruebas de hombría. Pronto la situación cobrará tintes dramáticos, y la tirantez inicial se convertirá en un enfrentamiento directo.

Recién terminado su corto de graduación, Polanski comenzó a dar forma en la cabeza a una premisa tan sencilla como ésta: *"Una pareja navega en un pequeño yate permitiendo subir a bordo a un pasajero"*. La idea inicial del director era rodar un film de suspense protagonizado por tres personajes y cuya acción transcurriese en unos pocos días. Con ayuda de su amigo Jerzy Skolimowski –conocido poeta que acabaría siendo también director de cine– fue perfilando el guión definitivo, donde se decidió que el rodaje se llevaría a cabo al aire libre para evitar un tratamiento excesivamente teatral, y que la acción duraría sólo 24 horas. La subvención estatal fue denegada aduciendo que el guión carecía de 'compromiso social', por lo que Polanski se vio obligado a añadir unos escuetos diálogos para solucionar este inconveniente. Entre unas cosas y otras, el primer golpe de claqueta se dio por fin en 1962, y pronto se percataron de lo arduo que sería el rodaje sobre las aguas. Con los vientos característicos de la zona, el cielo aparecía despejado tan pronto como se encapotaba, lo que provocaba no pocos problemas de *raccord*. Además, el continuo movimiento de la embarcación complicaba enormemente cada una de las tomas. Previendo la dificultad de disimular todos estos problemas en la sala de montaje, Polanski fue muy exigente con el equipo y con los planes de rodaje, que cada día llevaba perfectamente estructurados. Para colmo, el director sufrió un accidente automovilístico que le fracturó el cráneo. Desoyendo los consejos médicos no dejó de trabajar ni un solo día, aunque durante

una temporada tuvo que llevar la cabeza encapsulada en un extraño casco ergonómico.

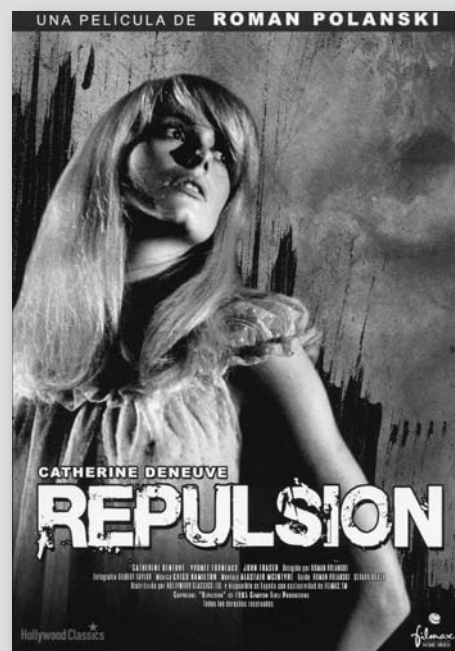
La selección y el posterior trabajo con el parto tampoco estuvieron exentos de problemas. Para el papel del marido, Polanski consiguió a un actor experimentado como Leon Niemczyk, que ofreció una notable interpretación, convenientemente violento y desagradable, pero con un adecuado poso de patetismo. Sin embargo, el joven autoestopista fue interpretado por un estudiante de teatro sin ninguna experiencia, Zygmunt Malanowicz, cuya entonación dejaba bastante que desear, mientras que la desconocida Jolanta Umecka –que Polanski fichó en unas piscinas públicas mientras buscaba una mujer a quien le sentase bien el bikini– encarnó a la esposa. Sobre ella declararía el director: *"La naturalidad e ingenuidad que tanto me habían subyugado al principio resultaron ser consecuencia de un temperamento genuinamente bovino"*. Incapaz de nadar dos brazadas seguidas –condición indispensable para el personaje–, una doble debió sustituirla en varios momentos. Sintiéndose humillada, la actriz trataba de combatir la depresión comiendo a escondidas galletas de chocolate, por lo que a medida que avanzaba el rodaje su cuerpo iba cobrando un aspecto más voluminoso –recordemos que la acción debía transcurrir en un solo día–. Finalmente Polanski sacó ventaja de todos estos inconvenientes: él mismo dobló íntegramente la voz del muchacho, con lo que su interpretación resultó de lo más convincente, y aprovechó el imparable desarrollo curvilíneo de la actriz para fotografiarla con un bikini que, en unos pocos días, se le había quedado pequeño. Como bien resumía el crítico F.X. Feeney, las carencias de su interpretación acabaron siendo una virtud: *"Por su parte, la actriz, inerte en la vida real, en el contexto del drama es una esfinge, ambigua, la guardiana de los secretos de la película"*.

Carole Ledoux es una hermosa muchacha que trabaja como manicura en un salón de belleza. Comparte un piso alquilado con Hélène, su hermana, que mantiene una relación amorosa con un hombre casado llamado Michael. Dada su extrema timidez, Carole desconoce cómo comportarse con los hombres, cuya sola presencia produce en ella un profundo rechazo. Su hermana Hélène le anuncia que va a pasar unos días en el extranjero con Michael, y a partir de ese momento el frágil equilibrio mental de Carole comienza a quebrarse. Colin, un joven apuesto y elegante que la corteja, presiente que algo no marcha bien y trata de prestarle ayuda, pero ella se recluye en la soledad de su apartamento. A partir de entonces las alucinaciones y el mudo real se fundirán en la mente de Carole creando una pesadilla perpetua de consecuencias imprevisibles.

La idea de realizar un film como *Repulsión* surgió por pura casualidad. Tras haber sido rechazado por varias productoras el guión escrito por Polanski y Gérard Brach para *Callejón sin salida*, los autores pensaron rápidamente en un proyecto que pudiera obtener el beneplácito de la industria. Las películas de terror producidas por *Hammer Films* en el Reino Unido gozaban en ese momento de una gran popularidad, y un título como *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock, se había estrenado unos pocos años antes con un enorme impacto crítico y comercial. Polanski y Brach diseñaron su siguiente proyecto para venderlo como si se tratara de un film de horror, y utilizaron un enfoque en apariencia similar al empleado por Hitchcock: una sola palabra referida a una patología mental, una chica rubia en peligro, algún crimen cometido con una navaja, una escena sangrienta en el cuarto de baño, y todo ello filmado en un escalofriante blanco y negro. Con el patrocinio de *Compton Films* Polanski recibió luz verde y realizó su película, que finalmente fue un drama psicológico de cariz surrealista, mucho más cercano al cine de arte y ensayo que a las tradicionales películas de terror. Afortunadamente Polanski podía comunicarse con Catherine Deneuve en francés, porque desconocía casi por completo la lengua inglesa cuando comenzó el rodaje – de hecho Brach y él contrataron al guionista británico David Stone para adaptar los diálogos al inglés–.

La maestría del director queda patente en in-

sinuar el creciente desequilibrio mental de la protagonista a través de la paulatina decrepitud de su entorno. Del deterioro físico que muestran las clientas que acuden al salón de belleza –vistas como auténticas momias– y las grietas del asfalto, pasamos al interior del apartamento, recinto claustrofóbico tan caro a la filmografía de Polanski. En ese espacio reducido se irán vislumbrando signos de la enajenación de Carole, primero a través de elementos reales que experimentan una putrefacción natural –los tubérculos monstruosos desarrollando sus raíces en la cocina, el conejo pudriéndose sobre una bandeja en la sala de estar–, y más tarde gracias a las fantasías de la muchacha –roturas y desconchados en la pared, muros que se deforman al tacto, manos fantasmagóricas atravesando los tabiques–. La idea de la soledad como amplificadora de los pequeños ruidos cotidianos es utilizada también para reforzar, de manera magistral, la sensación de pánico que envuelve a la protagonista: el goteo del grifo, los gemidos de su hermana cuando hace el amor, el estruendo del teléfono, crujidos repentinos... Merece destacarse que en esta película aparece, por primera vez en la filmografía de Polanski, el concepto de comunidad vecinal como un elemento amenazador que se agaza en las escaleras y los rellanos, y la idea perturbadora de un armario bloqueando una puerta a través de la que alguien lucha por entrar. *Repulsión* no es un film de horror convencional. Trufado de imágenes surrealistas, el miedo que transmite parece apelar a los terrores más ocultos de nuestro subconsciente; aquéllos que, como los terribles recuerdos de niñez del propio Polanski, todos creemos haber enterrado para siempre.



Repulsión

Repulsion, 1965

Compton Films / Tekli British Productions (Reino Unido)

Director: ROMAN POLANSKI

Guión: ROMAN POLANSKI, GÉRARD BRACH y DAVID STONE

Fotografía: GILBERT TAYLOR

Montaje: ALASTAIR McINTYRE

Música: CHICO HAMILTON

Productor: GENE GUTOWSKI

Intérpretes: CATHERINE DENEUVE, YVONNE FURNEAUX, IAN HENDRY, JOHN FRASER, PATRICK WYMARK, RENEE HOUSTON, VALERIE TAYLOR, JAMES VILLIERS, HELEN FRASER, HUGH FUTCHER, MONICA MERLIN, IMOGEN GRAHAM, MIKE PRATT, ROMAN POLANSKI

Duración: 105 minutos

proyección

23 /marzo /2009



Callejón sin salida

Cul-de-sac, 1966

Compton Films / Tekli British Productions (Reino Unido)

Director: ROMAN POLANSKI

Guión: ROMAN POLANSKI y GÉRARD BRACH

Fotografía: GILBERT TAYLOR

Montaje: ALASTAIR MCINTYRE

Música: KOMEDA

Productores: GENE GUTOWSKI, MICHAEL KLINGER y TONY TENSER

Intérpretes: DONALD PLEASANCE, FRANÇOISE DORLÉAC, LIONEL STANDER, JACK MCGOWRAN, IAIN QUARRIER, GEOFFREY SUMNER, RENEE HOUSTON, ROBERT DORNING, MARIE KEAN, WILLIAM FRANKLYN, JACQUELINE BISSET, TREVOR DELANEY

Duración: 113 minutos

Dicky y Albie, un par de gangsters en plena huida con un coche robado y sin gasolina, deciden refugiarse en un solitario castillo que encuentran en el camino. En la fortaleza vive el imposible matrimonio formado por George –hombrecillo ridículo– y Teresa –auténtica ninfomana–, a quienes Dicky tomará como rehenes mientras aguarda que el señor Katelbach, jefe de su banda, envíe un coche o una avioneta para rescatarlo. Durante la espera Dicky, George y Teresa tendrán tiempo de intimar, practicando un peligroso juego de afectos, engaños, humillaciones, amenazas y coqueteos, con nefastas consecuencias para alguno de ellos. En el momento más inesperado reciben la visita de unos insolentes familiares de George, lo que complicará aún más las cosas para el impulsivo Dicky.

La idea de adaptar *Esperando a Godot* de Beckett al cine llevaba rondando la cabeza de Polanski desde hacía tiempo. Ante la negativa del autor a ceder los derechos de su obra, Polanski y Brach escribieron un guión en clave de cine negro titulado *Cuando llegue Katelbach* –en homenaje a un amigo del director de aspecto gansteril llamado Andrzej Katelbach–, que pretendía recoger toda la esencia de la obra Beckettiana. *Compton Films* puso en las manos de Polanski la entonces nada despreciable cifra de 120.000 libras, y comenzaron los preparativos. El reparto se integró por el veterano actor inglés Donald Pleasence en el papel de George, Lionel Stander –natural del Bronx y exiliado a Gran Bretaña durante la caza de brujas de McCarthy– como la reencarnación idónea de Dickie, Jack McGowran –amigo personal de Beckett y experimentado actor teatral– como el caricaturesco Albie, y Françoise Dorléac –hermana mayor de Catherine Deneuve y toda una estrella en Francia por aquel entonces– como la insatisfecha Teresa. Las fascinantes localizaciones de la película se encontraron en Northumberland, en la remota península británica de Holly Island, cuyo acceso se inunda dos veces al día a consecuencia de las mareas. El aislamiento de los personajes fue similar al que padecieron los miembros del equipo, y pronto las relaciones entre ellos comenzaron a resultar tormentosas. Pleasence miraba continuamente por encima del hombro a sus compañeros de reparto –quizá en una estrategia para que éstos pudieran expresar desprecio hacia él con una

mayor facilidad– y además se presentó el primer día de rodaje, sin previo aviso, con la cabeza completamente rasurada. Detalle que, aunque en un principio molestó enormemente a Polanski, al final resultó ser un más que acertado complemento para el personaje. Los modales groseros y violentos de Dickie se revelaron en seguida idénticos a los del actor Lionel Stander, que protagonizó más de una pelea dentro y fuera del plató. Y Françoise Dorléac, insufriblemente endiosada como una gran diva del cine francés, puso continuamente a prueba la paciencia de Polanski con caprichos e interrupciones injustificadas. Si el componente humano no había encrispado lo suficiente la atmósfera de trabajo, el tiempo atmosférico la dificultó aún más sometiendo al equipo a unas temperaturas frecuentemente bajo cero. En cualquier caso Polanski manejó la situación con mano firme y consiguió una película maravillosamente rompedora, a medio camino entre la comedia negra, el *thriller* claustrofóbico y el surrealismo alegórico, filmada con su característica maestría –el plano secuencia de ocho minutos en la playa haciendo coincidir el paso de un avión con las interpretaciones de los actores es impresionante–. Aunque las posibles lecturas del film son inagotables, llama especialmente la atención el modo en que el crítico Ivan Butler interpretó la trama: “*Estamos ante una divertida alegoría de la historia de Gran Bretaña, representada por George (nombre inspirado en el patrón de Inglaterra que mató al dragón), que sufre a manos de una encantadora conquista francesa a la que no sabe llevar, y un afable norteamericano que impone su voluntad desde la otra orilla*”.

proyección

30 /marzo /2009

El profesor Abronsius y su ayudante Alfred viajan por la Europa del Este en busca de casos de vampirismo. Al llegar a una pequeña aldea perdida entre los montes nevados, descubren suficientes indicios como para sospechar que en el castillo cercano habita un auténtico vampiro. Las cosas se complican cuando Alfred se enamora de Sarah, la hermosa hija del posadero, que una noche, mientras toma un baño de espuma, es secuestrada por el conde von Krolock. Alfred y su mentor se trasladan hasta el castillo persiguiendo sigilosamente al monstruoso criado del conde. Descubrirán entonces que entre sus muros habita todo un nido de vampiros, y lo que es peor, averiguan que va a celebrarse un baile iniciático para transformar a la indefensa Sarah en uno de ellos.

Aficionados a las películas de terror, Polanski y Gérard Brach reflexionaban sobre el efecto que este tipo de filmes producía en el público parisino. La gente parecía querer reírse de su propio miedo, así que decidieron escribir un guión en el que el espectador no se riese de la película, sino con ella. Con la ayuda del productor estadounidense Martin Ransohoff pudieron abordar un presupuesto demasiado elevado para la pequeña productora de Gene Gutowski. Los exteriores iban a ser rodados en los Alpes austriacos, en un paraje nevado que circundaba a un bonito castillo, pero un repentino cambio climático obligó a trasladar el lugar de rodaje al valle de Valgardena, en Italia. Al no haber castillo en el nuevo emplazamiento todos los interiores y exteriores de la fortaleza debieron filmarse en unos complicadísimos decorados ubicados entre varios estudios londinenses, lo que encareció enormemente la producción, pero, sin embargo, ayudó a reflejar con mayor fidelidad el inconfundible look de las películas dirigidas por Terence Fisher para la Hammer –una de las indiscutibles fuentes de inspiración de Polanski–.

El baile de los vampiros ofrece un tipo de parodia tan exquisitamente recreada en todos sus detalles –decorados, vestuario, caracterización, música–, que el efecto conseguido permite una convivencia absolutamente natural entre el humor y el terror, y no resulta difícil leer entre líneas algunos de los recuerdos de infancia de Polanski: el germánico conde von Krolock, que aterroriza a todo un pueblo, ha conseguido que los lugareños le acepten como

una presencia superior y no quieran hacer nada para combatirlo. La ineficacia de las cruces contra los vampiros judíos, describe asimismo con humor la capacidad de adaptación y supervivencia de este pueblo oprimido en un mundo dominado por la simbología del cristianismo. La similitud entre el cazavampiros Abronsius y Albert Einstein tampoco parece casual, pues tanto el uno como el otro consiguen extender sobre la Tierra, muy a su pesar, aquello contra lo que han estado luchando (el vampirismo) o que han intentado controlar ignorantes de su peligro (la energía atómica). La caricatura, por otra parte, es constante, tanto en el aspecto físico de los actores, como en sus comportamientos, y destaca la divertida interpretación del propio Polanski, que por primera vez asume el papel protagonista.

Respecto a la masacre que realizó Ransohoff sobre el material filmado por Polanski, tan solo diré que redujo el metraje entre 10 y 20 minutos –llegó a estrenar dos versiones mutiladas diferentes en Estados Unidos–, cambió el título original por *The fearless vampire killers or: pardon me, but your teeth are in my neck* [Los intrépidos matavampiros o: disculpe, pero sus dientes están en mi cuello], alteró el orden de las secuencias, dobló la película entera cambiando los diálogos y eliminando los paródicos acentos europeos originales, y diseñó una absurda campaña publicitaria en forma de documental en la que el actor Max Wall explicaba cómo matar vampiros. Polanski declararía años después: *“Dentro de cada productor cinematográfico se encierra un montador fracasado, pero yo descubrí con gran consternación que Ransohoff era algo más que un montador aficionado: era un auténtico asesino de obras ajenas”*. Al menos Ransohoff facilitó que Polanski conociera a Sharon Tate, con la que se casó y vivió feliz durante casi dos años antes de su brutal asesinato.



El baile de los vampiros

Dance of vampires, 1966

Cadre Films / Filmways Pictures (Reino Unido - Estados Unidos)

Director: ROMAN POLANSKI

Guión: ROMAN POLANSKI y GÉRARD BRACH

Fotografía: DOUGLAS SLOCOMBE

Montaje: ALASTAIR McINTYRE

Música: CHRISTOPHER KOMEDA

Productor: GENE GUTOWSKI

Intérpretes: JACK MacGOWRAN, ROMAN POLANSKI, SHARON TATE, FERDY MAINE, ALFIE BASS, JESSIE ROBINS, IAIN QUARRIER, TERRY DOWNES, FIONA LEWIS, RONALD LACEY, SYDNEY BROMLEY, ANDREAS MALANDRINOS, OTTO DIAMANT, MATTHEW WALTERS

Duración: 108 minutos

proyección

13 / abril / 2009



La semilla del diablo

Rosemary's baby, 1968

William Castle Productions (Estados Unidos)

Director: ROMAN POLANSKI

Guión: ROMAN POLANSKI, según la novela de IRA LEVIN

Fotografía: WILLIAM FRAKER

Montaje: SAM O'STEEN y BOB WYMAN

Música: CHRISTOPHER KOMEDA

Productor: WILLIAM CASTLE

Intérpretes: MIA FARROW, JOHN CASSAVETES, RUTH GORDON, SIDNEY BLACKMER, MAURICE EVANS, RALPH BELAMY, ANGELA DORIAN, PATSY KELLY, ELISHA COOK Jr, EMMALINE HENRY, CHARLES GRODIN, HANNA LANDY, PHILIP LEEDS, D'URVILLE MARTIN, HOPE SUMMERS, MARIANNE GORDON, WENDY WAGNER, TONY CURTIS (voz)

Duración: 136 minutos

proyección

20 / abril / 2009

Rosemary y Guy Woodhouse son una encantadora pareja de recién casados que busca un piso confortable donde establecerse. En el edificio Bradford encuentran el apartamento ideal, amplio, luminoso, acogedor y... con unos vecinos encantadores. Minnie y Roman Castevet, el anciano matrimonio que vive en la puerta de al lado, se encariñan de la pareja, recibiendo con incontenible alegría la noticia de que Rosemary va a tener un bebé. Sin embargo, las circunstancias en las que el niño fue concebido no están del todo claras para la futura madre, y las continuas atenciones de Minnie, que le prepara cada día nauseabundas bebidas vigorizantes para favorecer la marcha del embarazo, comienzan a agobiar a la frágil Rosemary. Poco a poco todo lo que rodea a la joven madre va tomando un cariz siniestro y amenazante, aunque cabe la posibilidad de que todo sea fruto de su imaginación...

Primer título hollywoodiense de Roman Polanski, *La semilla del diablo* es una de las mejores películas de terror de la historia del cine. En la época del estreno, el recordado crítico de cine Alfonso Sánchez escribió: *"La carrera de Polanski es fulgurante. En apenas cinco años se ha convertido en hombre aparte en el cinema mundial, en uno de sus creadores más originales (...)* La semilla del diablo *es la película más rigurosa de Polanski. (...) La magia de Polanski y el perfecto oficio aprendido en la escuela de Lodz le permiten el alarde de crear lo fantástico utilizando exclusivamente elementos de lo cotidiano. Es la clave de su asombrosa condición de realizador fuera de serie".* Aunque el éxito de la película debe atribuirse a su director y guionista en un porcentaje muy elevado, no conviene olvidar a Robert Evans, el productor que mentalmente relacionó el libro de Ira Levin con el apellido de un cineasta polaco, ni tampoco al magnífico reparto –aunque Ruth Gordon ganara un Oscar a la mejor actriz secundaria, resulta incomprensible que Mia Farrow no estuviera ni tan siquiera nominada–. Bien es cierto también que en la selección de los intérpretes Polanski llevó la voz cantante, hasta el punto de entregar a los responsables del casting detallados retratos imaginarios de cómo deberían ser todos los personajes, incluidos los secundarios. Para el papel de Rosemary se había pensado en un principio en Jane Fonda, mientras que los candidatos masculinos fueron, entre otros, Robert Redford y

Warren Beatty. Sin embargo reinó el sentido común por encima de los intereses de taquilla y la pareja perfecta se formó con John Cassavetes y Mia Farrow, con esa explosiva combinación de fragilidad e inocencia (ella), y ambigüedad y sarcasmo (él). El inicio de la película, al igual que sucede en el libro, presenta los acontecimientos con un tono cercano a la novela rosa, con esos felices y encantadores recién casados y la nana de los títulos de crédito –entonada con suma dulzura por la actriz protagonista–. De esta forma, cuando los elementos sobrenaturales irrumpen en sus vidas, la naturaleza terrorífica del relato resultará mucho más angustiosa. Al rodar prácticamente en un único emplazamiento, Polanski pudo permitirse el lujo de planificar la película en orden cronológico, lo que permitió a los actores, y especialmente a Mia Farrow, hacer que sus personajes fueran creciendo dramáticamente a medida que avanzaba la historia. El primer montaje presentado por Polanski duraba casi cuatro horas e incluía absolutamente todas las situaciones descritas en el libro. El trabajo de condensación llevado a cabo por el montador Sam O'Steen –con el que más adelante Polanski volvería a trabajar en *Chinatown* y *Frenético*– fue extraordinario, y dejó la película reducida a las dos horas dieciséis minutos que conocemos hoy. Ha sido muy difundida la anécdota que cuenta cómo Roman empujó a Mia hacia una carretera repleta de coches para rodar la secuencia de su huida. Tras filmar el peligroso plano, la actriz protestó por la irresponsabilidad del director, a lo que éste respondió: *"No había de qué preocuparse, nadie atropellaría a una mujer embarazada"*. Si pensamos en lo que sucedió poco después con Sharon Tate cuando se encontraba a punto de dar a luz, la anécdota se torna particularmente siniestra.

Durante el caluroso verano de 1937, el detective privado de Los Angeles J.J. Gittes recibe el encargo de vigilar a un marido sospechoso de infidelidad. Lo que parece un trabajo rutinario, pronto se desvela como una complicada trama conspiratoria, en la que las altas esferas de la ciudad podrían estar implicadas. Sin embargo, al detective Gittes le intriga más el papel que la bella y enigmática Evelyn Mulwray desempeña en todo este entramado. Un inesperado romance con la sofisticada dama no hace sino aumentar la desconfianza que el detective siente por todos los que le rodean, pero el secreto que está a punto de descubrir puede que supere todas sus expectativas.

Ante el creciente prestigio que estaba adquiriendo Robert Towne como guionista, el avisado Robert Evans decidió contratar sus servicios para realizar la adaptación de uno de los mayores clásicos de la literatura norteamericana, *El gran Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald. Towne declinó la oferta aduciendo que una obra sagrada como ésta no debería ser llevada al cine –finalmente *El gran Gatsby* (1974) se transformaría en una lujosa producción dirigida por Jack Clayton, protagonizada por Robert Redford y Mia Farrow, y con guión de Francis Ford Coppola–. Pero a cambio le ofreció a Evans un guión original que recuperaba el espíritu del cine negro clásico americano en la soleada ciudad de Los Angeles durante los años 30. El libreto entusiasmó al productor, que rápidamente se puso en contacto con Polanski para repetir juntos el éxito de *La semilla del diablo*. Tras sus reticencias iniciales por volver al lugar donde su vida se había hecho añicos, Polanski aceptó una vez hubo leído el magnífico guión de Towne. El presupuesto inicial era de doce millones y medio de dólares, un verdadero lujo que permitiría contratar a los mejores profesionales de la industria. Jack Nicholson, Jane Fonda y el mítico director John Huston encabezarían el reparto, pero Polanski prefirió utilizar la gélida belleza de Faye Dunaway –por aquel entonces compañera sentimental de Jerry Schatzberg, a la sazón un buen amigo del director– antes que los rasgos demasiado modernos de Fonda. Aunque el rodaje fue rápido y no hubo problemas destacados, Polanski se dio de bruces con la complicada personalidad de su actriz, según él una diva de dudosa profesionalidad pero que, sin embargo, consiguió dotar a su personaje

de un aura de misterio, fragilidad y seducción insuperable. Por otro lado, el director comentaría: “*Faye estuvo pendiente de su aspecto físico hasta extremos casi patológicos, aunque su belleza ‘retro’, la misma que recuerdo de mi madre, fue esencial para la película*”. Con Jack Nicholson las cosas funcionaron mucho mejor, aunque los allí presentes siempre recordarán una agria disputa entre él y Polanski originada cuando el director no quiso detener el rodaje para que el actor pudiera ver un partido de *Los Angeles Lakers* (!). En cualquier caso, lo más complicado para Polanski fue conseguir que Towne accediera a realizar algunas alteraciones importantes en el guión, a lo que el escritor se negó rotundamente forzando al director a reescribir él mismo sus modificaciones. Esto provocó una ruptura casi total entre ambos, comprensible si tenemos en cuenta que uno de los cambios más dramáticos afectaba a toda la secuencia final, romántica y dulce en el caso de Towne, trágica y fatalista en la versión más negra de Polanski. En lo que sí estuvieron de acuerdo, y que finalmente constituyó uno de los mayores aciertos estilísticos y narrativos de la película, fue en que durante el rodaje siempre se adaptaría el punto de vista de Nicholson. Se eliminó la típica voz *en off* de las películas-con-detective, y se buscó que la identificación del espectador con el protagonista se realizara a través de las acciones, y no de los pensamientos. De este modo, el desconcierto y el peligro experimentados por Gittes en el transcurso de sus pesquisas se acentuarían en el patio de butacas. Al final Towne se llevó un *Oscar* al mejor guión original –la significativa colaboración de Polanski quedaría sin acreditar–, el único entre las once nominaciones que recibió la película: actor, actriz, director, película, fotografía, montaje, música, decorados, vestuario y sonido.



Chinatown

Chinatown, 1974

Paramount Pictures / Long Road / Penthouse (Estados Unidos)

Director: ROMAN POLANSKI

Guión: ROBERT TOWNE y ROMAN POLANSKI (sin acreditar)

Fotografía: JOHN A. ALONZO

Montaje: SAM O'STEEN

Música: JERRY GOLDSMITH

Productor: ROBERT EVANS

Intérpretes: JACK NICHOLSON, FAYE DUNAWAY, JOHN HUSTON, PERRY LOPEZ, JOHN HILLERMAN, DARRELL ZWERLING, DIANE LADD, ROY HENSON, ROMAN POLANSKI, BURT YOUNG, DICK BAKALYAN, JOE MANTELL, BRUCE GLOVER, NANDU HINDS, JAMES O'REAR, JAMES HONG, BEULAH QUO, JERRY FUJIKAWA, BELINDA PALMER

Duración: 131 minutos

proyección

27 / abril / 2009



El quimérico inquilino

Le locataire, 1976

Marianne Productions (Francia)

Director: ROMAN POLANSKI

Guión: ROMAN POLANSKI y GÉRARD BRACH según la novela de ROLAND TOPOR

Fotografía: SVEN NYKVIST

Montaje: FRANÇOISE BONNOT

Música: PHILIPPE SARDE

Productor: ANDREW BRAUNSBURG, con ALAIN SARDE

Intérpretes: ROMAN POLANSKI, ISABELLE ADJANI, MELVYN DOUGLAS, SHELLEY WINTERS, JO VAN FLEET, BERNARD FRESSON, LILA KEDROVA, EVA IONESCO, FLORENCE BLOT, CLAUDE PIEPLU, RUFUS, ROMAIN BOU-TEILLE, JACQUES MONOD, BERNARD DONNADIEU, JOSIANE BALASKO, MICHEL BLANC, CLAUDE DAUPHIN, LOUBA GUERTCHIKOFF, DOMINIQUE POULANGE

Duración: 126 minutos

proyección

04 / mayo / 2009

Trelkovsky es un tímido inmigrante polaco que trabaja en París. Su carácter apocado e introvertido le convierte en una presa fácil para las burlas de sus compañeros y el menosprecio de quienes le rodean. Con idea de alquilar un apartamento, llega hasta un edificio donde encuentra el piso adecuado. Sin embargo descubre que la anterior inquilina enloqueció y trató de suicidarse tirándose por la ventana. Trelkovsky duda si confirmar el alquiler, en previsión de que la joven se recupere y desee regresar, por lo que decide ir a visitarla al hospital. La imagen de la chica, vendada como una momia y con un solo ojo asomando por entre las gasas, le perturba enormemente, y a partir de ese momento comenzará a sentir una paulatina desintegración de su personalidad, como si aquella mujer fuese ahora la inquilina de su mente. A no ser que, en realidad, sea Trelkovsky quien se haya instalado en la mente de ella...

Con la ciudadanía francesa recién estrenada, Polanski emprendió la escritura, junto a su inseparable Gérard Brach, de un guión basado en la novela de Roland Topor *Le locataire quimérique*. El kafkiano relato de Trelkovsky le ofrecía al cineasta la oportunidad de completar una inconfesa trilogía centrada en dos aspectos particularmente afines a sus obsesiones: por un lado el retrato de la comunidad vecinal como una amenaza –quizá un recuerdo lejano de su época como judío en el gueto, maltratado y denunciado por los gentiles que antes habían sido sus vecinos–, y por otro la descripción del deterioro mental que puede derivarse de una existencia basada en la soledad –de nuevo surgen ecos de sus tiempos como fugitivo, cuando debió sobrevivir contando únicamente consigo mismo–. *Repulsión* y *La semilla del diablo* serían los dos primeros capítulos de este tríptico, que, a modo de conclusión, encontraría una expresión más cruda y menos fantasmagórica en su obra cumbre *El pianista*. Ahora que Polanski era una gloria nacional en Francia, el ministerio de cultura se encargó de presionarle para que pudiera presentar su película en el festival de Cannes. Como resultado el film se escribió, se rodó, se montó y se sonorizó en tan solo ocho meses, lo que sorprende dada la complejidad que ofrecía la filmación de algunas escenas. Por ejemplo, durante los títulos de crédito Polanski rueda un plano secuencia antológico, en

el que describe, con milimétrico detalle, cada una de las ventanas que dan al patio interior del edificio. Los rostros que se entrevén a través de los visillos, la fascinante música de Philippe Sarde –a quien descubrimos en un breve *cameo* cuando Polanski y Adjani ven en el cine una película de Bruce Lee (amigo e instructor de artes marciales del cineasta)– acompañada con los movimientos de la cámara, la complejidad y minuciosidad del decorado, los tonos cenicientos de la fotografía de Sven Nykvist –operador habitual de Ingmar Bergman–. Sin duda estamos ante una de las secuencias de apertura más increíbles que puedan concebirse, una auténtica proeza si pensamos que en aquellos tiempos no existían ni la *steady-cam* ni los trucajes digitales. En el plano interpretativo Polanski resulta perfecto como el atormentado Trelkovsky –aunque, al igual que sucedía en *El baile de los vampiros*, prefirió que su nombre no apareciese acreditado como actor–, pero la galería de secundarios no se queda atrás: siguiendo el modelo de *La semilla del diablo*, los rostros de los vecinos adquieren unas facciones a la vez acogedoras y amenazantes, perfectamente ambiguas y muy adecuadas para el tono pesadillesco de la historia. Melvyn Douglas está sencillamente genial como el propietario del piso, y la inolvidable Jo Van Fleet de *Al Este del Edén* (1955) aparece convenientemente turbadora, por no hablar de Shelley Winters que borda su papel como la ordinaria portera del inmueble. Con una saña injustificada, la crítica despellejó el primer film francés de Polanski con el beneplácito del ministro de cultura, que tan insistentemente había acuciado al realizador para que lo terminase a tiempo de presentarlo en Cannes. Sin embargo no hizo falta mucho tiempo para que *El quimérico inquilino* se convirtiera en la pieza de culto que es hoy.

Por un mero capricho del destino, un reverendo metomentodo hace saber al borrachín John Durbeyfield que desciende de una de las más poderosas familias de la zona, los d'Urberville, pero que su apellido se ha transformado por el mal uso a lo largo de los años. Hinchido de orgullo, el pobre borracho envía a Tess, la más bella de sus hijas, a entablar contacto con sus nuevos y, con toda probabilidad, ricos parientes. Sin embargo, esos nuevos familiares no son auténticos, pues hace años compraron el ilustre apellido con el fin de mejorar su estatus social. Tess conoce así a Alec, un falso primo que le ofrece la oportunidad de trabajar en la casa familiar, seduciéndola poco después y, finalmente, deshonorándola. Así empieza el peregrinaje de Tess por una vida repleta de calamidades, donde deberá luchar cada día para demostrarse a sí misma que por sus venas corre la auténtica sangre de los d'Urberville.

Durante el rodaje de *La semilla del diablo* Sharon Tate regaló a su futuro marido un ejemplar del libro de Thomas Hardy *Tess de los d'Urberville*, con la esperanza de que algún día pudiera rodar la película, con ella en el papel principal. Sharon relató a Roman una parte dramática de su vida que le había hecho empatizar con el personaje de Tess. De inmediato Polanski decidió que ésa sería su siguiente película juntos, ya como marido y mujer. Sabemos que no pudo ser, pero finalmente, cuando se sintió preparado para ello, el cineasta abordó la realización escribiendo un sencillo rótulo sobre las primeras imágenes del film: "Para Sharon". En efecto, *Tess* es, ante todo, una declaración de amor y un homenaje a su fallecida esposa. Y ese amor se destila en cada fotograma de las casi tres horas que dura la película.

El productor Claude Berri tuvo que comprar los derechos de la novela a los herederos de David O. Selznick, productor de *Lo que el viento se llevó* (1939) que durante muchos años había querido convertir la obra de Hardy en otra gran superproducción. La que había sido compañera sentimental de Polanski durante los dos últimos años, Nastassja Kinski, sería la Tess cinematográfica, y el paisaje se convertiría en el otro personaje importante. La película se rodó en lugares escogidos de Normandía y Bretaña por su similitud con las tierras inglesas de Dorset, y el gran Geoffrey Unsworth se

encargaría de fotografiar esos paisajes en el que fue su trabajo póstumo –murió repentinamente a mitad de rodaje–. La filmación se prolongó durante nueve meses de intenso trabajo que Polanski sabía justificar: "La única manera de transmitir el ritmo de la obra es utilizar el ambiente como parte integrante de la película, marcando el paso del tiempo y el cambio operado por las estaciones". Cuando llegó la fase de postproducción, Polanski y sus montadores se encontraron con tal cantidad de material rodado, que la primera versión mostrada al productor sobrepasaba las cuatro horas. Claude Berri había hecho tratos con *American Zoetrope*, productora de Francis Ford Coppola, para distribuir la película en Estados Unidos, así que le hizo llamar, dada su reputación de gran cineasta, para que tomara parte en la tarea de condensación del film. Sin embargo sus pretensiones incluían volver a rodar algunas escenas, suprimir otras, modificar partes del guión... Inmediatamente Polanski pidió a Berri que cancelase el contrato con Coppola y buscara otro distribuidor. Asfixiados por éstas y otras dificultades relativas a la sonorización, Polanski hizo llamar a su viejo amigo el montador Sam O'Steen, que había resuelto espléndidamente un problema similar en *La semilla del diablo*, y, dejándolo todo en sus manos, se dio unas merecidas vacaciones y partió hacia el Himalaya para practicar montañismo. Hasta ese punto confiaba Polanski en O'Steen –y, todo hay que decirlo, en el material que él había rodado–. Gran conocedor de la obra de Polanski, el crítico Diego Moldes definiría así el resultado: "El montaje final es magistral, con una progresión dramática pausada, elegante y, tanto en su forma como en su estructura, perfecta". Dadas sus exquisitas cualidades pictóricas, la película ganó tres merecidos Oscar a cuestiones plásticas como los decorados, el vestuario y la fotografía, y obtuvo nominaciones en los apartados de película, director y banda sonora.



Tess

Tess, 1979

Renn Productions / Timothy Burrill Productions (Francia - Reino Unido)

Director: ROMAN POLANSKI

Guión: ROMAN POLANSKI, GÉRARD BRACH y JOHN BROWNJOHN según la novela de THOMAS HARDY

Fotografía: GEOFFREY UNSWORTH y GHISLAIN CLOQUET

Montaje: ALASTAIR MCINTYRE y TOM PRIESTLEY

Música: PHILIPPE SARDE

Productor: CLAUDE BERRI, con TIMOTHY BURRILL

Intérpretes: NASTASSJA KINSKI, PETER FIRTH, LEIGH LAWSON, JOHN COLLIN, ROSEMARY MARTIN, CAROLYN PICKLES, RICHARD PEARSON, DAVID MARKHAM, PASCALE DE BOYSSON, SUZANNA HAMILTON, CAROLINE EMBLING, TONY CHURCH, SYLVIA COLERIDGE, FRED BRYANT, JOSINE COMELLAS

Duración: 172 minutos

proyección

11 / mayo / 2009

La música en el cine de Roman Polanski

El exquisito cuidado que Polanski deposita en la elaboración de cada una de sus películas alcanza absolutamente todos los aspectos que constituyen la obra, ya sean visuales o auditivos. Si recordamos que en sus primeros cortos empezó como realizador de películas mudas, enseguida nos daremos cuenta de que Polanski supo valorar desde el principio la importancia de la música para matizar o reforzar la expresividad de sus imágenes desnudas. Krzysztof T. Komeda (1931-1969) fue su primer compositor, al mismo tiempo que Polanski fue el primer director para el que Komeda escribió una banda sonora. Desde *Dwaj ludzie z szafa* (1958) hasta *Ssaki* (1962), este prestigioso *jazzman* polaco compuso los deliciosos acompañamientos musicales de los cinco últimos cortometrajes de Polanski, continuando después con los primeros largos –menos *Repulsión* (1965)– desde 1962 hasta 1968. Aunque el músico se encontraba mucho más cómodo con el jazz, como demuestran sus trabajos casi diegéticos para *El cuchillo en el agua* (1962) y *Callejón sin salida* (1966), poco a poco fue ampliando el rango expresivo de su música al introducir elementos sinfónicos dentro de su perenne lenguaje jazzístico. *El baile de los vampiros* (1966) resulta particularmente interesante por la frescura con que Komeda fusiona constantes propias del cine de terror con elementos habituales de la comedia, utilizando innovadoras formas jazzísticas que incluyen el uso de la voz humana. *La semilla del diablo* (1968) es su mejor partitura cinematográfica, con una canción de cuna –tarea dada por la propia Mia Farrow– absolutamente memorable para representar la inocencia de Rosemary, y otros pasajes formados por coros satánicos y recursos dodecafónicos. Lamentablemente, cuando había alcanzado el reconocimiento internacional y un magnífico futuro profesional se abría ante él, sufrió una aparatosa caída durante una fiesta en Los Angeles, a consecuencia de la cual fallecería poco después en Polonia debido a un coágulo cerebral. Tenía 38 años. Si no hubiera sido por este trágico suceso, posiblemente el resto de la filmografía de Polanski habría seguido beneficiándose del arrollador talento de Komeda. Lo cierto es que la ausencia de su músico fetiche permitió al cine-

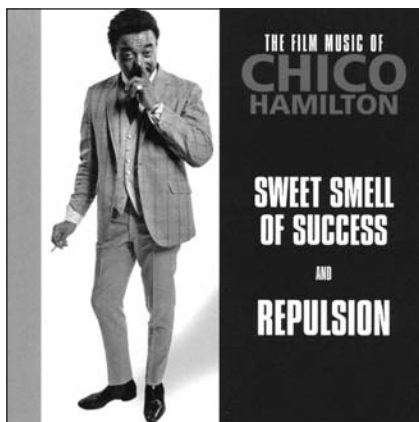


asta probar suerte con otros autores, y dado su proverbial buen gusto para la música, esto permitió que pudiera trabajar con algunos de los más destacados compositores del panorama cinematográfico.

El caso de Chico Hamilton (1921) fue una pura casualidad. Mientras Polanski rodaba *Repulsión* en Londres asistió a un concierto de Lena Horne en el que Hamilton se encargaba de la dirección y los arreglos musicales. Todo un veterano del jazz, Hamilton había trabajado anteriormente con artistas de la talla de Duke Ellington y Count Basie, así que Polanski, un amante incondicional del jazz americano, le propuso participar en su nuevo film. Los sonidos compulsivos y contrapuntísticos de la banda sonora reflejaron con acierto la ofuscada mente de la protagonista, aunque después de ésta, su primera composición original para el cine, Hamilton volvió al medio en muy contadas ocasiones y con escasa repercusión.

Para *Macbeth* (1971) Polanski acudió a un peculiar grupo británico de música *folk*, cuyas habituales improvisaciones les aproximaban en ocasiones al jazz. *The Third Ear Band* fue fundada en 1968 por Glen Sweeney y Paul Minns, y entre sus diversos trabajos figura una única banda sonora más, para la película de Werner Herzog *Fata Morgana* (1971). Su música rústica y primitiva ofrece unas texturas muy adecuadas para la áspera visión shakespeariana de Polanski, y por su trabajo en este film fueron nominados al premio *Anthony Asquit* a la mejor música cinematográfica del año, perdiendo, claro, en favor de Nino Rota y sus bellas melodías de *El padrino* (1972).

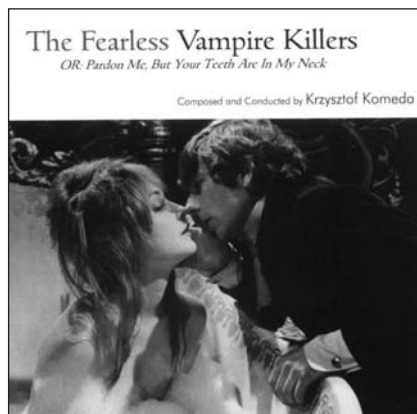
Pianista clásico de repertorio, Claudio Gizzi es un músico italiano de lo más enigmático. Sólo ha compuesto dos bandas sonoras originales, realmente magníficas, para sendas películas, polémicas y de dudoso interés, patrocinadas por Andy Warhol y codirigidas por Paul Morrissey y Antonio Margheriti: *Carne para Frankenstein* (1973) y *Sangre para Drácula* (1974). Su labor en *¿Qué?* (1972) consistió únicamente en adaptar piezas de Schubert, Mozart y Beethoven. Aparte de estos tres títulos –y una serie de vídeos documentales sobre el Renacimiento dirigidos por Mario Farneti–, Gizzi no ha vuelto a trabajar en el cine, y sus interpretaciones pianísticas para grabaciones de estudio permanecen anónimas. En cualquier caso resulta curioso que tras su colaboración en *¿Qué?*, director y músico volvieran a coincidir, aunque de manera un tanto extraña,



en *Sangre para Drácula* –Polanski intervino en un breve cameo –.

En alguna ocasión el cineasta polaco ha expresado que de todas las películas que rodó tras *La semilla del diablo*, si hubiera podido ofrecer una a su amigo Komeda, esa habría sido *Chinatown* (1974). Sin embargo, la música que compuso el legendario Jerry Goldsmith (1929-2004) en tan solo una semana –debió reemplazar a última hora una inadecuada partitura de Phillip Lambro (1935)–, se convirtió, desde el momento mismo del estreno, en todo un clásico de la banda sonora. Su inolvidable y brumoso tema principal, con esa trompeta que evoca a las mil maravillas toda la esencia del cine negro americano, es, además, una de las cimas en la impresionante carrera de Goldsmith.

Con *El quimérico inquilino* (1976) parecía que Polanski había encontrado al sustituto ideal para su llorado Komeda. Hermano mayor del productor Alain Sarde, Philippe Sarde (1945) ha sido durante muchos años el *enfant terrible* de la música de cine francesa. Unas doscientas bandas sonoras en su haber, escritas con increíble brillantez desde que tenía 25 años de edad, le delatan como uno de los mejores y más camaleónicos compositores cinematográficos que ha dado Francia. Su partitura para *El quimérico inquilino* ofrece, a través de sus evocadoras resonancias jazzísticas, una mezcla fascinante de tristeza y extrañamiento, conseguida principalmente por el hipnótico sonido de un arpa de cristal. *Tess* (1979) es una maravillosa partitura sinfónica de carácter romántico, repleta de melodías tristes y desesperadas, donde los únicos apuntes alegres surgen,



precisamente, del uso de canciones folklóricas – los días felices en el campo–. *Piratas* (1986) supuso la última colaboración entre Polanski y Sarde –tras una acalorada discusión por una diferencia de pareceres, ambos rompieron toda relación–, y una de las obras más exuberantes y descriptivas del compositor. Buscando la quintaesencia de la música de piratas, Sarde nos ayuda a cruzar los siete mares ofreciendo también bellísimos motivos románticos de inspiración española.

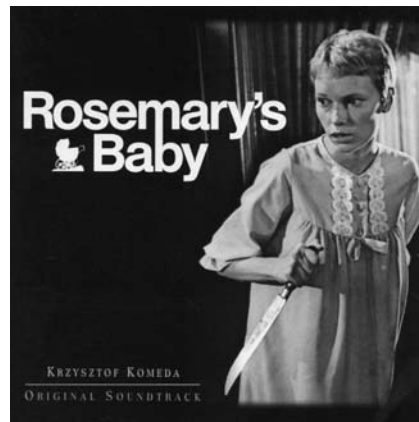
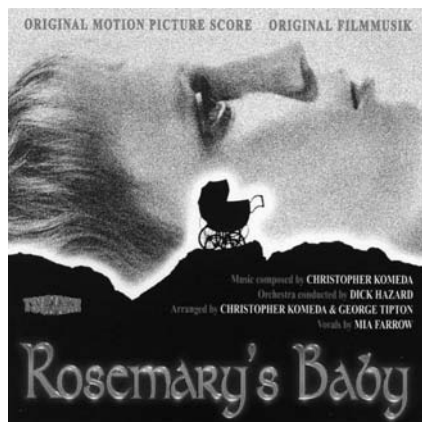
Su siguiente colaborador fue nada menos que Ennio Morricone (1928), el más popular e influyente compositor europeo del siglo XX. Su trabajo para *Frenético* (1988) no alcanzó el nivel de sus mejores obras, pero tradujo con acierto el angustioso clima de suspense de la película, aportando un sutil y enardecido toque parisino gracias al uso combinado de un acordeón y una guitarra eléctrica. Atraído por la profundidad psicológica de partituras como *Desaparecido* (1982), *Blade Runner* (1982) o *Motín a bordo* (1984), Polanski reclamó para la perturbadora *Lunas de hiel* (1992) los servicios de Vangelis Papathanassiou (1943), el célebre compositor e intérprete griego, auténtico mago de los sintetizadores que pasará a la historia por el famosísimo tema de *Carros de fuego* (1981). Sus pausadas y repetitivas notas con el teclado ahondan de manera intuitiva y eficaz en la mente de los protagonistas, expresando de manera convincente sus dudas, temores y pensamientos más abyectos.

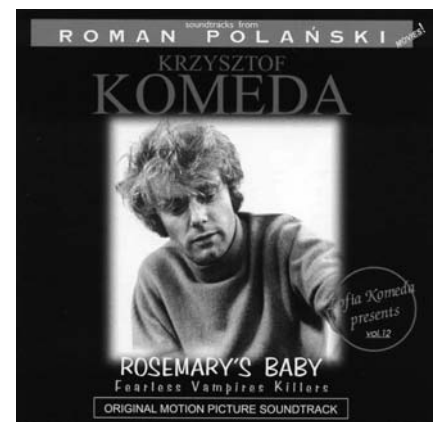
Cuando coincidieron Polanski y Wojciech Kilar (1932) en *La muerte y la doncella* (1994), a todo el mundo le pareció algo inevitable, natural, un hecho que tarde o temprano habría de suceder.



Al fin y al cabo se trataba del encuentro entre el director y el músico cinematográfico más prestigiosos de Polonia. Aunque conviene reseñar que Kilar, a pesar de haber compuesto más de 150 bandas sonoras, también lleva sobre sus espaldas un importante currículum de piezas de concierto. Su primera partitura para Polanski es un excelente trabajo sinfónico de gran dramatismo, que transmite vívidamente la obsesión de Paulina y sus ansias de venganza, alternando una profunda tristeza al recordar los hechos del pasado. Contento con los resultados obtenidos en un film tan difícil de interpretar musicalmente como *La muerte y la doncella* –además Kilar debió compartir protagonismo con el maravilloso cuarteto de Schubert de igual título–, Polanski volvió a confiar en el compositor para sus dos siguientes lar-

gometrajes. En contra de los defectos que pueda tener la película, la música de *La novena puerta* (1999) es una obra maestra incontestable. Fiel a la teoría del *leit motiv*, Kilar describe a cada personaje con un tema diferente, a cada cual más inspirado, creando, a través de recursos propios del cine de horror –vocalizaciones misteriosas, roncacos violonchelos, ritmos pendulares–, una sinfonía rebotante de la belleza y poesía que, por difícil que pueda parecer, se agazapa en las sensaciones de miedo o terror. La presencia de Kilar en *El pianista* (2002) es meramente testimonial. Un solo y breve tema de carácter hebreo, interpretado al clarinete por Hanna Wolczedska, se escucha en una banda sonora integrada casi exclusivamente por composiciones de Frédéric Chopin (1810-1849). Es el homenaje particular que el director

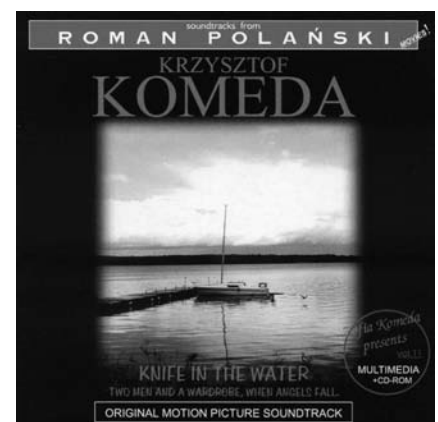


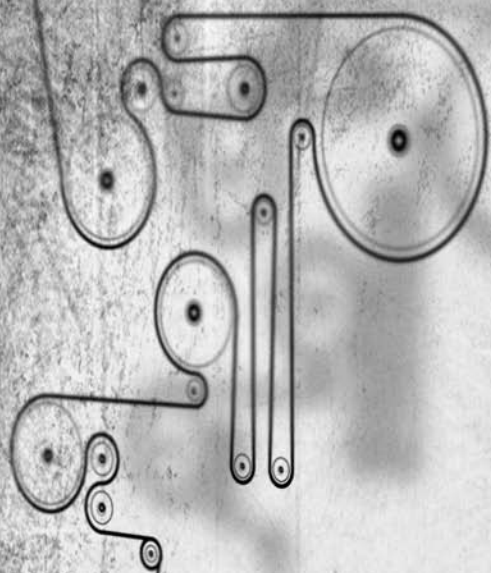


quiso rendir a Wladislaw Szpilman –el pianista del título– reuniendo una colección de piezas para piano que simbolizan todo lo humano que hay en la extraordinaria película de Polanski, incluidos el ansia de libertad y la revolución contra la barbarie –la música de Chopin, como tantas otras cosas bellas que enriquecen el espíritu, estuvo prohibida en Polonia durante muchos años–.

Polanski cambió de registro en su siguiente película, mucho más amable y, de hecho, familiar. Buscando la calidez y emotividad propia de una historia como *Oliver Twist* (2005), la encantadora compositora británica Rachel Portman (1960) fue requerida para la ocasión. Su partitura, como viene siendo habitual en ella desde que empezara a componer a mediados de los 80, es elegante, melódica, clásica y con un inconfundible tono de

opereta que se ajusta perfectamente al universo de Charles Dickens. Para su próxima película, que ya se ha anunciado como un intenso *thriller* titulado *The ghost* (2010), Roman Polanski puede sorprendernos al elegir a su compositor. Aunque en vista de los antecedentes podemos esperar tranquilos. Ya eche mano de algún viejo conocido o se atreva a probar nuevos talentos, lo que sí es seguro es que decidirá con el buen gusto y sensibilidad que le caracterizan. Como despedida, nada mejor que sus propias palabras: “*La música juega un papel tremendamente importante en mi vida, y la mayoría de mis películas tienen algo que ver con ella. Me habría encantado ser músico. Creo que la satisfacción y la alegría que se pueden sentir interpretando música, probablemente no se equiparen a ninguna otra cosa*”.





FL FACTORIA

DEL BLANCO AL NEGRO.
PÓKER DE SOTAS.
VIAJE A BANGKOK.
EL PALACIO DE LA LUNA.
TRAUMALOGÍA.
PERROS.
CINCO SEGUNDOS.
PORQUE HAY COSAS QUE NUNCA SE OLVIDAN.
PADAM.
RÍO SECO.
CATHARSIS.
TEST.
LA DISCAPACIDAD INVISIBLE.
ALUBIAS ANIMADAS.
ESENCIA.
RECURSOS HUMANOS.
EL ENGAÑO DE LOS OJOS.
HARRAGA.
DESCONOCIDOS.
DEL BLANCO AL NEGRO.
PÓKER DE SOTAS.
VIAJE A BANGKOK.
EL PALACIO DE LA LUNA.
TRAUMALOGÍA.
PERROS.
CINCO SEGUNDOS.
PORQUE HAY COSAS QUE NUNCA SE OLVIDAN.
PADAM.
RÍO SECO.
CATHARSIS.
TEST.
LA DISCAPACIDAD INVISIBLE.

Lunes 27 /octubre /2008



Test

Producción: Avalon Productions
Dirección: Marta Aledo y Natalia Mateo
Guión: Natalia Mateo
Fotografía: Juan Hernández
Música: Frob.
Intérpretes: Pilar Castro, Sandra Ferrus, Nadia de Santiago, Ana Wagener
Duración: 12 min.

Cuatro momentos cumbre en la vida de cuatro mujeres. Unas lo habrán buscado con toda su energía y para otras será una sorpresa, pero todas saben que la noticia les cambiará su vida.



Esencia

Producción: Libélula Producciones
Dirección, guión y montaje: Irlanda Tambascio
Fotografía: Enrique Santiago Silguero
Música: Rafael Mateos
Intérpretes: Lucía Quintana, Iván Ugalde, Pepa Anierte, Mamen García
Duración: 22 min. y 20 seg.
Formato: Vídeo

Un misterioso perfume ofrece a Estela la oportunidad de convertirse en la mujer segura que siempre anheló ser. Pero cuando sus deseos empiezan a cumplirse, descubrirá algo sobre la verdadera esencia.



La discapacidad invisible

Producción: Minerva Gomis – ECAM
Dirección y guión: Ane Larrañaga
Fotografía: Enrique Vilarino y Alejandro de Pablo
Música: Iñaki Arregui
Entrevistas: Roberto Benito, Higinio Bravo, Tomás García, Montse García
Intérpretes: Lucía García, Patricia Alonso-Majagranzas
Duración: 25 min.

Reportaje acerca de una de esas discapacidades sobre las que apenas se realizan comentarios como es la sordera. Documento de tema social en el que se incluyen entrevistas y datos sobre el lenguaje de los signos.



Recursos humanos

Producción: Socarrat Producciones Cinematográficas
Dirección y guión: José Javier Rodríguez Melcón
Fotografía: Álvaro Gutiérrez
Música: Santiago Pedroncini
Intérpretes: Andrés Lima, Nieve de Medina, Juli Mira, Gonzalo de Santiago
Duración: 15 min.

Recursos: (Del latín *recursus*) Conjunto de elementos disponibles para resolver una necesidad o llevar a cabo una empresa.
Humanos: (Del latín *humanus*) fig. Aplícase a las personas que se compadecen de las desgracias de sus semejantes.



Alubias animadas

Producción: Jotoni
Dirección y guión: Jotoni
Software de modelado y animación: Jotoni
Intérpretes: Águeda Brotóns, Miguel Ángel Zamora, Alfonso Pérez, Joaquín Soriano
Duración: 3 min. y 12 seg.

Un hombre toma una cerveza con la idea de que esa noche le espera en casa su mujer junto con un plato de alubias. En realidad, lo que le espera es una sorpresa.



El engaño de los ojos

Producción: D. M. Danza, Leire Llano y Alta Realitat
Dirección: Damián Muñoz
Guión: Damián Muñoz y Virginia García
Fotografía: José A. Carrillo
Música: Borja Ramos
Intérpretes: Virginia García, Jordi Cortés, Roger Sala
Duración: 16 min y 30 seg.
Formato: Vídeo

Vídeo-arte que recrea la imposición de estereotipos femeninos que han servido para cosificar la función de la mujer en la sociedad y en la relación de pareja.

Martes 28 /octubre /2008



Harraga

Producción: Creta Producciones, Uzala Films e Irene Production

Dirección y guión: Eva Patricia Fernández y Mario de la Torre

Fotografía: Laura Sánchez Vizcaíno

Música: Sergio G. de la Puente

Película documental Duración: 20 min.

Harraga es un inmigrante ilegal que viaja por tierra, mar y aire. Siempre sin papeles ni visado, ni pasaporte. Fuera de la ley (...) Sí, es es la clave, fuera de la ley... Pero ¿qué sucede cuando los Harragas son niños?



Póker de sotas

Producción: Antonio García

Dirección: Pimpi López Juderías

Guión: Pimpi López y Luis Leante

Fotografía: Willy Abad Música: Frankcho Gallego

Intérpretes: J. Iganacio Fernández, Sarabel Delgado, Guillermo Chapa, David Sancho, Alfonso Narbón

Duración: 22 min. Formato: Vídeo

¿Qué pasaría si un día cualquiera alguien decidiera intervenir en el juego de la vida y repartir las cartas a su antojo? Lucía, una dependienta de videoclub ejerce de croupier en el partida de póker de Pepe, Nacho y Luis, provocando un sin-fín de equívocos y efectos inesperados.



Desconocidos

Producción: David del Águila

Dirección y guión: David del Águila

Fotografía: Javier Gutiérrez Montero

Música: Juanma Hidalgo

Intérpretes: Zoraida Monje, Elisa Matilla, Jesús Herrera, Álvaro Monje

Duración: 12 min. Formato: Vídeo

La noche transcurre con normalidad hasta que un hecho imprevisible y fortuito impide a cuatro personas continuar con sus acciones y desvela los pensamientos e inquietudes ocultas de cada uno de ellos.



Viaje a Bangkok

Producción: Enigma Films y Mediamancha

Dirección y guión: Dionisio Pérez Galindo

Fotografía: Álvaro Gutiérrez y Miguel Nieto

Música: Fernando Pocostales

Intérpretes: Víctor Clavijo

Duración: 7 min.

Hoy he cumplido doce años. Voy con mi padre desde mi pueblo a Bangkok, la capital, a comprarme unos zapatos. Mi prima dice que la ciudad es muy bonita, que tiene casas gigantes que casi tocan las nubes.



Del blanco al negro

Producción: ECAM

Dirección: Gerardo Herrero

Guión: Álvaro Aguilera, Gerardo Herrero

Intérpretes: Manuel Gancedo, Alberto Lozano, Isabel Pintor, Alicia Cifredo

Duración: 10 min.

Una situación crítica. Una propuesta que puede resolver el grave problema. Pero las cosas no son como parecen. Buena historia de intriga muy bien llevada, que mantiene el interés de principio a fin.



El palacio de la luna

Producción: MPC

Dirección: Ione Hernández

Guión: Ione Hernández, basado en un cuento de Ricard Ruiz Arzón

Fotografía: Pablo Pro

Música: Javier Casado

Intérpretes: Nieve de Medina, Pepo Oliva, Alejandro Albarracín

Duración: 13 min.

Una madre escribe una carta a Paul Auster... ¿Qué ha motivado tal decisión?

Miércoles 29 /octubre /2008



Traumalogía

Producción: Common Film y Koldo Zuazaga PC
Dirección y guión: Daniel Sánchez Arévalo
Fotografía: Juan Carlos Gómez Música: Pascal Gaigne
Intérpretes: Antonio de la Torre, Natalia Mateo, Jorge Monje, Raúl Arévalo
Duración: 22 min.

Durante la boda de Antonio, el mayor de una familia de cinco hermanos, el padre sufre un infarto. La boda se interrumpe y la familia al completo se traslada al hospital, donde, a lo largo de una tensa noche de espera, empiezan a salir todos los traumas y miserias.



Cinco segundos

Producción: Roberto Carlos Nieto Guerra
Dirección: Jean-François Rouzé
Guión: Daniel Méndez Kurschke y Jean-François Rouzé
Fotografía: P. M. Calero Medrano Música: Felipe Milano
Intérpretes: David Pérez Durán, Inés Blanco González, Samuel Eckstein, A. Béjar
Duración: 12 min. y 50 seg.

Tras un accidente, el protagonista sufre una curiosa minusvalía, que una niña de su edad le ayuda a superar. Pasados los años, ya ambos adultos, él renuncia por amor a una gran posibilidad de promoción vital. Sin embargo, cinco segundos harán que de nuevo todo cambie.



Perros

Producción: Teatre de L'ull y RTVV
Dirección y guión: José Miragall
Fotografía: Mar Gurillo
Música: Juan Carlos Plaza
Intérpretes: Paula Errando, Pablo Molinero, Miguel Seguí, Alex Gómez
Duración: 8 min. y 15 seg.
Formato: Vídeo

Se conoce a una persona por cómo trata a los animales, pero ¿conocemos realmente a las personas?



Porque hay cosas que nunca se olvidan

Producción: IMF Films
Dirección y guión: Lucas Figueroa
Fotografía: Javier Palacios
Música: Lucas Figueroa
Intérpretes: Fabio Cannavaro, Emilian Olmedo, Amadeo Carboni, Giulio Bladari Duración: 12 min.

Nápoles, Italia. 1950. Cuatro amigos juegan en la calle al fútbol cuando de repente la pelota cae tras las rejas de la casa de "La vieja Mala". Nunca más podrán jugar con ese balón... La venganza será terrible.



Padam...

Producción: Jaime Moellas Zabaleta

Dirección: José Manuel Carrasco

Guión: José Manuel Carrasco y María Rodrigo Rabal

Fotografía: Victoria R. Sevilla

Música: Xaviert Font, Arturo Vaquero

Intérpretes: Marko Mihailovic, Ana Rayo, Mamen Garji, Rafael Rojas Díez Duración: 13 min.

Pilar acude a una agencia de contactos para participar en una cita a ciegas. Pero no sabe que la persona con la que se encontrará tiene unos intereses muy distintos de los suyos. Cortometraje nominado al Goya y surgido de la ECAM.



Catharsis

Producción: Daniel Chamorro

Dirección y guión: Daniel Chamorro

Fotografía: Willi Bohm Música: Iván Palomares

Intérpretes: Ulina Am Ende, Rolf Nagel, Sara Wolff

Duración: 10 min.

Cortometraje ganador de 11 Premios nacionales e internacionales

Un hombre y una mujer hablan sobre su relación en sendas entrevistas. Se trata de dos corazones y dos formas aparentemente diferentes de ver y entender la vida. Parecen enfrentados, pero, poco a poco, se descubre que no lo están tanto.



Río seco

Producción: José M. Serrano

Dirección y guión: José Manuel Serrano Cueto

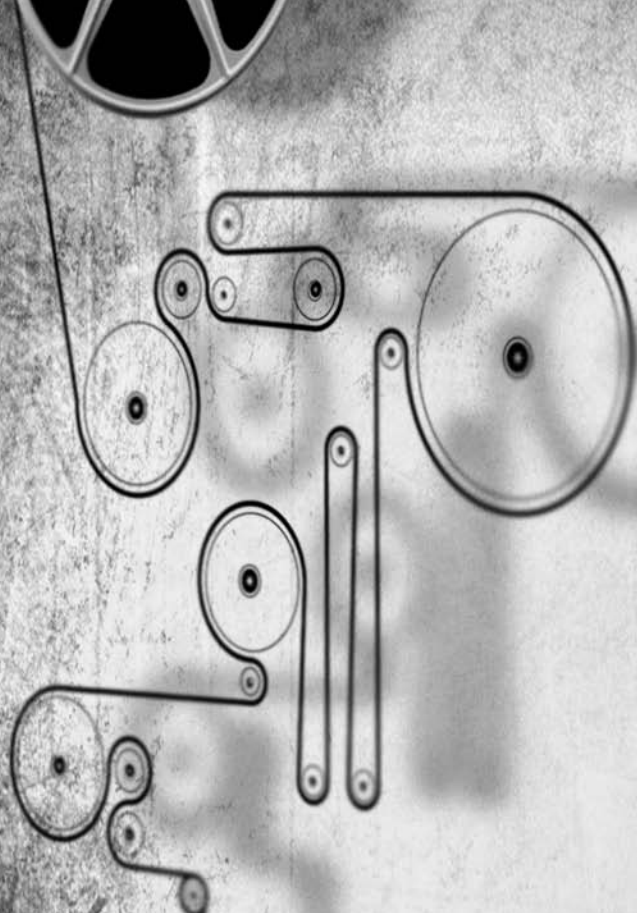
Fotografía: José Luis Cubero

Intérpretes: Aldo Sambrell, Paco Algora, Manuel Romero Gaona, Candice Kay

Duración: 18 min. y 30 seg.

Formato: Vídeo

Un veterano actor, famoso hace tiempo, decide volver a su pueblo natal, tras años de ausencia. Allí tendrá que enfrentarse, para su desesperación, a los fantasmas del pasado y al olvido del público.



CONFIDENCIAL

JOSÉ LUIS TORRIJO.
ACTOR.

JOSÉ LUIS TORRIJO.
ACTOR.

JOSÉ LUIS TORRIJO.
ACTOR.

JOSÉ LUIS TORRIJO.
ACTOR.

JOSÉ LUIS TORRIJO.
ACTOR.

JOSÉ LUIS TORRIJO.
ACTOR.

JOSÉ LUIS TORRIJO.
ACTOR.

JOSÉ LUIS TORRIJO.
ACTOR.

JOSÉ LUIS TORRIJO.
ACTOR.

JOSÉ LUIS TORRIJO.
ACTOR.

JOSÉ LUIS TORRIJO.
ACTOR.

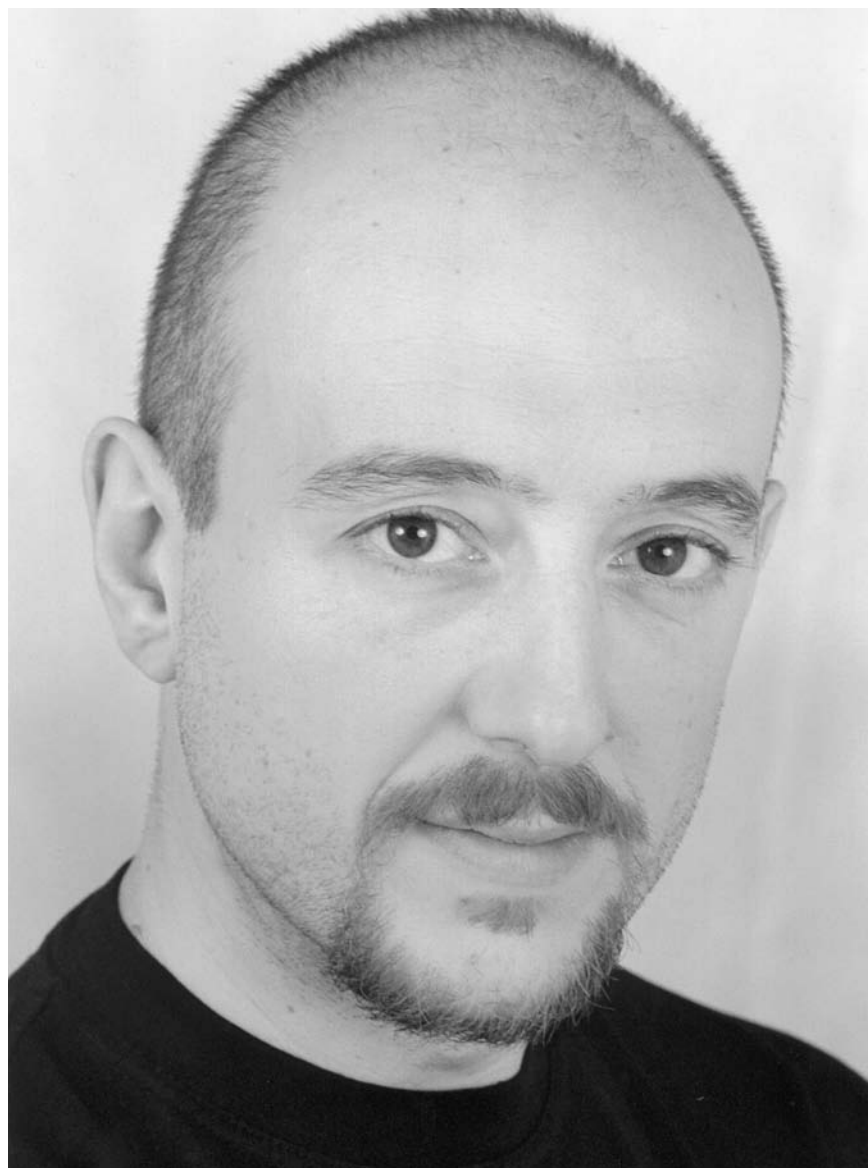
José Luis Torrijo “Antes de la revelación”

Pues fíjense, resulta que José Luis Torrijo me dio clases de teatro. Esto fue antes de *revelarse*, claro... Sucedió en “Mass Arte”, un entrañable local del barrio de Lavapiés, en Madrid, muy cerca de mi casa, dedicado a las actividades culturales y de ocio, regentado por la también actriz y directora de teatro Pilar Massa (www.massarte.com.es). Allí se puede hacer pintura, yoga, pilates, danza oriental, canto, guitarra, bailes latinos... y teatro. Por supuesto, ninguna de las personas que acudimos allí a *teatro* pretendemos *ser* actores o actrices. Se trata únicamente de jugar un rato, de aprender a expresarnos, de salir de nosotros mismos... y de conocer algunas técnicas que nos permiten valorar y apreciar mejor el (difícil) trabajo de los intérpretes, cuando vemos una película o una obra de teatro.

Como digo, durante un tiempo, José Luis Torrijo nos dio la clase de teatro. Mientras hacíamos ejercicios, expresión corporal, improvisaciones, escenas de Miguel Mihura, Tennessee Williams o Alan Ball, teníamos ocasión de verle y escucharle improvisar haciendo las escenas, siempre ingenioso y divertido... Después de la clase, tomando unas cañas en el bar de al lado, el *Pazo de Lugo*, nos contaba la trastienda del oficio del actor, las alegrías, las incertidumbres y también las dificultades de los actores de verdad, en una época en que cualquier *advenediz@*, cualquier *niñat@*, se atreve a considerarse *actor* o *actriz*... Conseguir un papel (casi siempre pequeño) en una serie de televisión, hacer una audición para un anuncio, preparar una obra de teatro, los nervios, los ensayos, los *bolos*...

De paso, también en esas *cañas*, descubrimos nuestra *conexión soriana*. José Luis Torrijo pasó buena parte de su infancia-adolescencia-juventud en Soria, y para más inri estuvo también en el Colegio de los Escolapios, como el abajo firmante (aunque él es algún año más joven), así que pudimos acordarnos del *Padre Huevo* y otras fascinantes historias, que les ahorro a ustedes (sin unas cervezas delante, tienen menos gracia).

Él cursó los estudios oficiales en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, cinco años que equivalen a una Licenciatura. Y, como tantos actores



con talento y formación de este país, a los que nadie conoce, ha tenido que hacer de todo. Aparte de papeles grandes, medianos y pequeños en el teatro, cine y televisión (como diremos a continuación), también ha hecho desde publicidad hasta fiestas o actividades para empresas

(que contratan a actores para dinámicas de grupo), pasando por dar clase de teatro a unos pardillos...

Su verdadera pasión es el teatro, como nos transmitía cada semana en aquellas clases... Por aquí al lado tienen una relación de algunos de sus

trabajos sobre el escenario, que incluyen obras clásicas y modernas, y colaboraciones con grandes directores: Juan Pastor, Adolfo Marsillach, José Luis Gómez, José Pascual, Joan Font, Roberto Cerdá, Tamzin Townsend o Eusebio Lázaro.

La televisión ha sido, hasta ahora, un medio de darse a conocer (se hace uno más famoso con un papel en una serie que con toda una vida en el teatro), o para ganarse unos cuartos... Le hemos podido ver en episodios sueltos (casi siempre colaboraciones de uno o dos episodios) de series como *Canguros*, *Un paso adelante*, *Los 80*, *Cuéntame cómo pasó*, *Hospital Central*, *Los simuladores*, *MIR*, *Génesis*, etcétera. Pero también intervino en una (efímera) recuperación del añorado formato de Estudio 1, con *El Jardín de los cerezos*. Y en esta temporada, ya tiene un papel fijo en la veterana serie de Tele 5 *El Comisario*, en el papel del subinspector Santos Marino, un policía tímido y reservado, pero con una gran capacidad deductiva y analítica...

En el cine, ha hecho muchos pequeños papeles (*Matías juez de línea*, *Airbag*, *Insomnio*, *Atómica*, *Atilano presidente*, *Di que sí...*), ha sido breve *chico Almodóvar* en *Todo sobre mi madre*, fue el cura de *El Caballero Don Quijote* (y otra vez cura en *Miguel & William*, ya le dijimos que se estaba encasillando). Ha participado en cortometrajes (*Otra vida*, *El amor a las cuatro de la tarde*, *Hiyab*). Tuvo un papel relevante en *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro (el sargento Bayona, bautizado así en homenaje a J.A. Bayona, futuro director de *El orfanato*, producida por del Toro)...

En fin, cuando José Luis Torrijo nos dijo que había conseguido un papel en la segunda película de Jaime Rosales, yo me alegré muchísimo (recordando *Las horas del día*, sabía que, al menos sería una película fuera de lo corriente)... Ya conocen el resto de la historia. En el Certamen de Cortometrajes, en noviembre de 2007, hicimos un pase de *luxé* de *La soledad*, que suponía su estreno en Soria, y, en nuestra modestia, apostamos decididamente por esta película. Un par de meses después, ganó los Premios Goya a la Mejor Película, al Mejor Director... y al Mejor Actor Revelación, José Luis Torrijo. Aparte de la alegría personal, por tratarse de alguien a quien conozco, y de la alegría por el triunfo de una obra maestra tan poco convencional, también pude sentir que, en este actor, se premiaban años de trabajo discreto, de preparación y de buenos trabajos...

Él lo dijo muy bien al recoger el Goya: "*Que ya me he revelado*". (RGM)



TRABAJOS

JOSÉ LUIS TORRIJO

A) Trabajos para CINE:

Matías, juez de línea (1996) dir. La Cuadrilla
Airbag (1997) dir. Juanma Bajo Ulloa
Insomnio (1998) dir. Chus Gutiérrez
Atómica (1998) dir. Alfonso Albacete y David Menkes
Atilano, presidente (1998) dir. La Cuadrilla
Todo sobre mi madre (1999) dir. Pedro Almodóvar
La espalda de Dios (2001) dir. Pablo Llorca
El espinazo del diablo (2001) dir. Guillermo del Toro
El Caballero Don Quijote (2002) dir. Manuel Gutiérrez Aragón
Noviembre (2003) dir. Achero Mañas
Di que sí (2004) dir. Juan Calvo
Otra vida (2005) dir. Juan Macías (cortometraje)
El amor a las cuatro de la tarde (2005) dir. Sebastián Alfie (cortometraje)
Hiyab (2005) dir. Xabi Sala (cortometraje)
El laberinto del fauno (2006) dir. Guillermo del Toro
Miguel and William (2007) dir. Inés París
La soledad (2007) dir. Jaime Rosales
Uno de los dos no puede estar equivocado (2007) dir. Pablo Llorca
Rivales (2008) dir. Fernando Colomo
Los años desnudos (Clasificada "S") (2008) dir.

Duna Ayaso y Félix Sabroso
La herencia Valdemar (2008) dir. José Luis Alemán

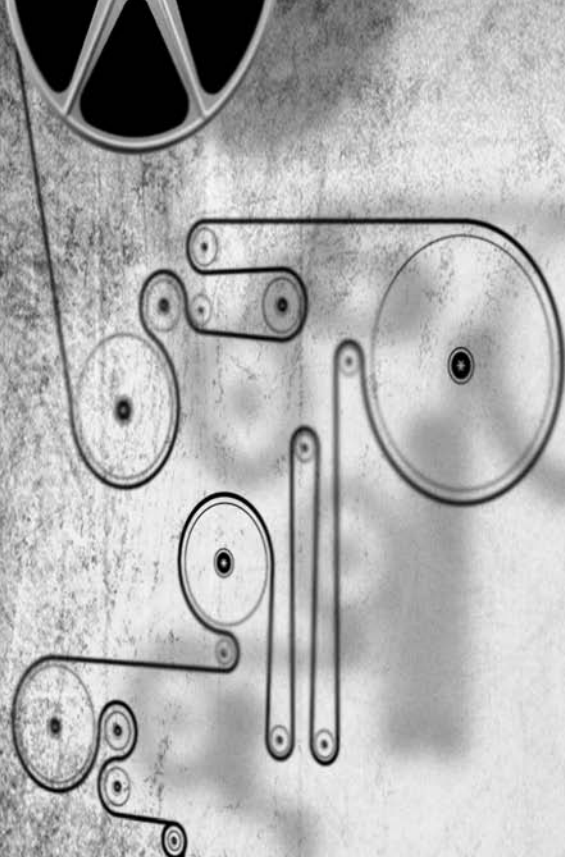
B) Trabajos para TELEVISIÓN:

Canguros (1994)
Éste es mi barrio (1997)
Un paso adelante (2004)
Los 80 (2004)
Lobos (2005)
Cuéntame (2005)
El Jardín de los cerezos (2006) Estudio 1
Mujeres (2006)
Hospital Central (2006)
Los simuladores (2006)
MIR (2007)
Génesis, en la mente del asesino (2007)
El síndrome de Ulises (2007)
Hermanos & detectives (2007)
La Señora (2008)
El Comisario (2008)

(Otras apariciones: *Condenadas a entenderse*, *Manos a la obra*, *Farmacia de guardia*, *Al salir de clase*, *Abogados*, *Géminis venganza de amor*, *Ana y los siete*, *Matrimonio con hijos*, entre otras)

C) Trabajos en TEATRO:

Ensueño (dir. Juan Pastor)
El amor enamorado (dir. Vicente Fuentes)
El castillo de Lindabridis (dir. Juan Pastor)
Cuento de invierno (dir. Juan Pastor)
La Gran Sultana (dir. Adolfo Marsillach)
Fuente Ovejuna (dir. Adolfo Marsillach)
Don Juan (dir. Juan Pastor)
En alta mar (dir. Vicente Rodado)
El Mago de Oz (dir. Roman Stefanski)
Entremeses (dir. José Luis Gómez)
El señor Puntilla y su criado Matti (dir. Rosario Ruiz Rodgers)
Androcles y el León (dir. José Pascual)
El gordo y el flaco (dir. Luis Blat)
Maravillas de Cervantes (dir. Joan Font)
Vida y muerte de Passolini (dir. Roberto Cerdá)
En tierra de nadie (dir. Roberto Cerdá)
10 (dir. Tamzin Townsend)
Viaje del Parnaso (dir. Eduardo Vasco)
El sueño de una noche de verano (dir. Tamzin Townsend)
El otro lado (dir. Eusebio Lázaro)



ENFOQUE
ABIERTO

RECUERDO PRESTADO.
TEMPORAL.
REPÚBLICA BANANA.
UN RAMO.
UN CHARCO EN TU RECUERDO.
PARIOPATA, LA TIERRA DE LA PAPA.
TBC-TVC.
TODOS Y NADIE.
UN RIFF PARA LÁZARO.
ÉRASE UN ÁCHIS.
ANGELITA.
CONVERSATIONS.
E-MAIL A MAMÁ.
EL BESO.
LA PRIMERA VEZ.
NN.
MARAVILLOSAMENTE DISTINTOS.
INTERIOR BAJO IZQUIERDA.
LA PACIENTE.
MARE ALBUM.
RECUERDO PRESTADO.
TEMPORAL.
REPÚBLICA BANANA.
UN RAMO.
UN CHARCO EN TU RECUERDO.
PARIOPATA, LA TIERRA DE LA PAPA.
TBC-TVC.
TODOS Y NADIE.
UN RIFF PARA LÁZARO.
ÉRASE UN ÁCHIS.
ANGELITA.
CONVERSATIONS.

Primera sesión 10 /noviembre /2009

País invitado: PERÚ Colabora: Festival Internacional de cortometrajes y
Muestra Itinerante "La noche de los Cortos" (Perú).



Angelita

País: Perú
Dirección y guión: Bruno Acenzo
Fotografía: Fergan Sánchez-Ferrer
Género: Ficción
Intérpretes: Luz Armas
Duración: 13 min.
Año: 2007

Angelita es una anciana que vive sola....muy sola.



E-mail a mamá

País: Perú
Dirección y guión: Gerardo Ruiz Miñán
Fotografía: Pepe Chicoma
Género: Ficción
Intérpretes: Wendy Vasques
Duración: 3 min.
Año: 2004

Una chica cuenta a su madre su vida en la universidad hasta antes del momento en que le escribió su último e-mail.



Conversations

País: Perú
Dirección y guión: Marianela Vega Oroza
Fotografía: Kilo Sánchez Monzón
Género: Documental
Duración: 16 min.
Año: 2007

Tres generaciones de mujeres. Tres historias de vida, distintas. Distintos tiempos. Distintos caminos.?



El beso

País: Perú
Dirección y guión: Miguel Piedra
Fotografía: Miguel Piedra
Género: Técnica mixta
Duración: 1 min. y 11 seg.
Año: 2000

El calor del primer beso enciende el fuego de la pasión.



La primera vez

País: Perú

Dirección y guión: Roberto Barba "El Jarcor"

Fotografía: Miguel Piedra

Género: Ficción

Intérpretes: André Silva, Stephanie Orúe

Duración: 8 min. y 45 seg.

Año: 2008

Carmen y Pedro van a tener su primera vez juntos pero cada uno descubrirá que el otro no es como se lo habían imaginado.



Maravillosamente distintos

País: Perú

Dirección y guión: Mauricio y Luís Ángel Esparza Santa

María Diseño y animación: Mauricio Esparza Santamaría

Género: Animación

Duración: 8 min. y 55 seg. Año: 2006

La migraña universal del amor aqueja a 8 personajes que se adoran, se aman, se odian y se desenamoran en un segundo, solo para enamorarse otra vez y para siempre... pero no, El amor eterno es pasajero y ser maravillosamente distintos los convierte en parte de la masa que lo que siempre busca, pero nunca encuentra, es el amor.



NN

País: Perú

Dirección: Sara Ramírez Guadalupe

Guión: Guillermo Chávez Arroyo

Fotografía: Yannlui Velásquez Galvez

Género: Ficción

Intérpretes: Víctor Manuel Monsalve-Guevarra, Edwing

Ángel Cubas Barbosa

Duración: 1 min.

Año: 2008

La indiferencia frente a un cadáver puede ser cruel...



Interior bajo izquierda

País: Perú

Dirección y guión: Diego y Daniel Vega Vidal

Fotografía: Fergán Chávez-Ferrer

Género: Ficción

Intérpretes: Carlos Gassols, Herta Cárdenas

Duración: 10 min.

Año: 2008

Desesperados...Una pareja de ancianos deciden acabar con sus vidas por culpa de la televisión.

Segunda sesión 11 /noviembre /2009

Colabora: FESTIVAL DE ÍCARO 2007 – CASA COMAL (Guatemala)



La paciente

País: Guatemala

Dirección: Mendel Samayoa

Guión: Rodolfo Espinosa

Fotografía: Federico Delgado

Género: Drama

Intérpretes: Rodrigo Castillo, Jorge Raddemann, Cecilia Dougherty, Jorge "El Pumita" Asturias.

Duración: 24 min. Año: 2006

Un ensayo sórdido acerca del estado actual de la enajenación cotidiana. La paciente es la última historia acerca de la vida de Ramael, quien vive sin quererlo y ya se orina.



Temporal

País: Costa Rica

Dirección y guión: Paz Fábrega

Fotografía: Sergio León

Género: Drama

Intérpretes: Sara Fischel, Annette Aguilar

Duración: 22 min. Año: 2006

Laura suspende sus exámenes de secundaria a propósito para ganarse más tiempo antes de tener que abandonar Tempate, el pequeño pueblo rural donde nació. Ella no sabe lo que quiere hacer, pero hay cosas que la sujetan a este lugar y no le permiten irse como todos los otros chicos de su edad.



Mare album

País: Panamá

Dirección y guión: Ornel Alvarado

Fotografía: Ornel Alvarado

Género: Drama

Intérpretes: Rubén Ávila, Arnold De León, Fabián Morris y Keyla Lutter.

Duración: 18 min. Año: 2006

Un niño indígena tiene el sueño de viajar a la gran ciudad para ver los grandes edificios, y un día se encuentra un paquete de cocaína en la playa con su amigo, y tratará de venderlo para cumplir su sueño.



Recuerdo prestado

País: Costa Rica

Dirección y guión: Iván Porras Meléndez

Fotografía: Andrés Campos Sánchez y Nicolás Pacheco Herrera

Género: Drama

Intérpretes: Oscar González, María Antillón, Gustavo Lizano.

Duración: 13 min. Año: 2007

Es la historia de Antonio, un personaje cuya realidad se ve alterada por una serie de eventos aparentemente sin sentido que lo hacen descubrirse a sí mismo como creación de la mente de otro.



República banana

País: Chile

Dirección y guión: César Peña

Diseño y animación: César Peña

Género: Animación

Duración: 7 min.

Año: 2006

Los habitantes de una isla solitaria solo tienen bananas para comer.

Tercera sesión 12 /noviembre /2009



Un ramo

País: Brasil

Dirección y guión: Juliana Rojas y Marco Dutra

Fotografía: Matheus Rocha

Género: Drama

Intérpretes: Helena Albergaria, Marat Descartes, Ney Piacentini, Gilda Nomacce.

Duración: 15 min.

Año: 2007

Clarisse se da cuenta de que una pequeña hoja verde está creciendo en su brazo derecho...



Pariopata, la tierra de la papa

País: Perú Dirección y guión: Mieke Witkamp, Alex Córdova, Ernesto Jara

Fotografía: Mieke Witkamp Género: Documental

Intérpretes: Población de Paropata

Duración: 10 min. y 20 seg. Año: 2008

En la escuela 56008 de Paropata, en Cuzco, a 4.572 metros del mar, en los Andes peruanos, los niños aprenden a cultivar más de las 200 variedades de papas que su comunidad posee como herencia ancestral.



Un charco en tu recuerdo

País: Perú

Dirección y guión: Gabriela Machicao Heredia Javier Salinas Alvarado

Género: Experimental

Intérpretes: Flavita, Escarlet y niño sin nombre

Duración: 1 min. y 36 seg.

Año: 2008

Los verdaderos niños ya han muerto...



TBC-TVC

País: Perú

Dirección y guión: Roberto Barba "El jarcor"

Diseño y animación: Roberto Barba "El jarcor"

Género: Animación

Duración: 9 min. y 45 seg.

Año: 2008

Una ex paciente de TBC cuenta su difícil proceso de recuperación y su voluntad de vivir frente a la adverso de esta enfermedad y de esta sociedad.



Todos y nadie

País: Perú

Dirección: Margarita Cobilich Rizo Patrón

Guión: Margarita Cobilich Rizo Patrón, Carlos Hoyos Brawn

Fotografía: Roberto Maceda Kohatsu

Género: Ficción

Intérpretes: Sebastián García, Antonio Vigil y Aristóteles Picho

Duración: 20 min.

Año: 2008

"El que esté libre de pecado que tire la primera piedra..."



Érase un achís

País: Perú - Australia

Dirección y guión: ustin Touyz & Roberto Barba "El jarco"

Fotografía: Miguel Piedra, Pili Flores-Guerra

Género: Ficción

Intérpretes: Herber Berger, Ramsay Ross, Eric García, Mariano Sábato, Carlos Bardales

Duración: 7 min.

Año: 2007

Abuelo... ¿Por qué decimos "salud" cuando estornudamos?



Un riff para Lázaro

País: Panamá

Dirección y guión: Remi Borgeaud

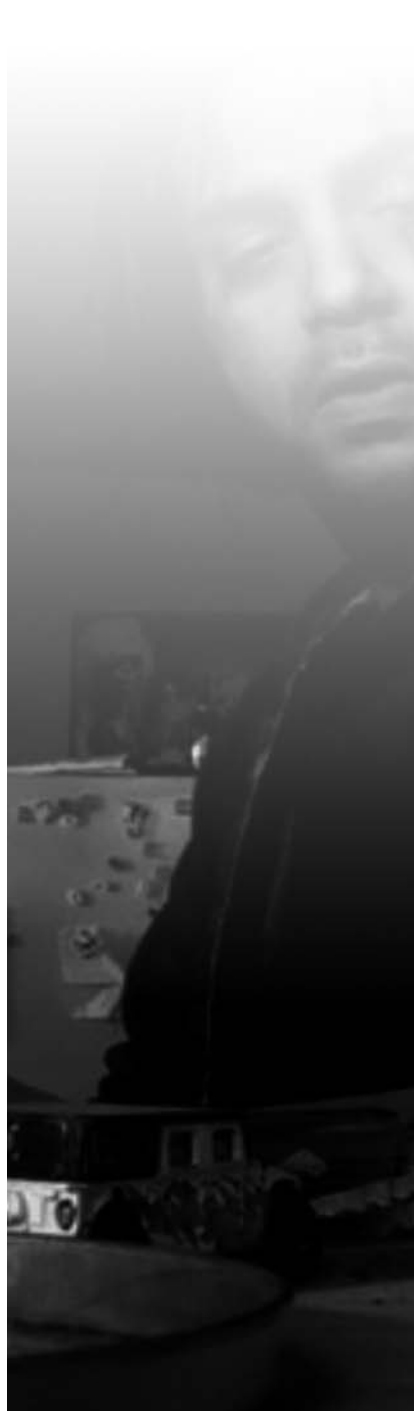
Fotografía: Luis Najmías Jr.

Género: Drama

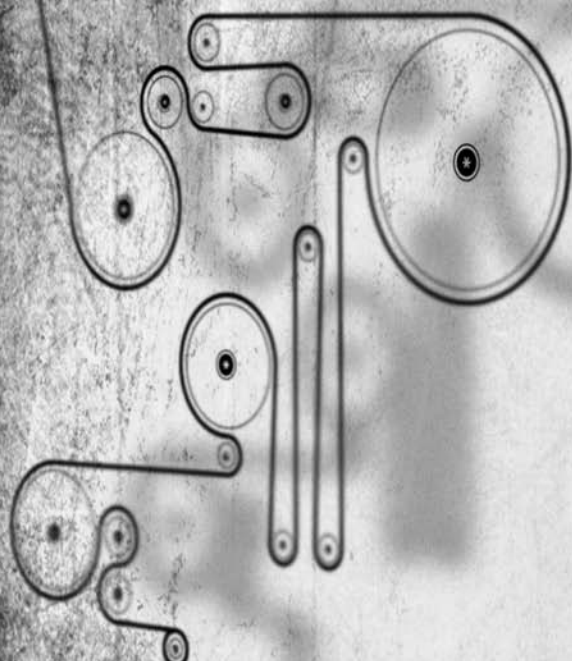
Intérpretes: Julio Rigal Tandrón, Keyla Ramos Barea, Félix Pérez, Bárbara Hernández Pacheco, José rosado Camacho, Jorge Molina

Duración: 17 min. Año: 2007

Lázaro, al igual que su padre aprendió el oficio de trompetista lejos de las academias... sobre las azoteas de la Habana. Ha llegado el momento de demostrar que lo importante no es la nota sino lo que pueda hacerse con ella.







SORIA DE
CINE

“TOTAL”.
DIRECTOR: JOSÉ LUIS CUERDA.

“TOTAL”.
DIRECTOR: JOSÉ LUIS CUERDA.

“TOTAL”.
DIRECTOR: JOSÉ LUIS CUERDA.

“TOTAL”.
DIRECTOR: JOSÉ LUIS CUERDA.

“TOTAL”.
DIRECTOR: JOSÉ LUIS CUERDA.

“TOTAL”.
DIRECTOR: JOSÉ LUIS CUERDA.

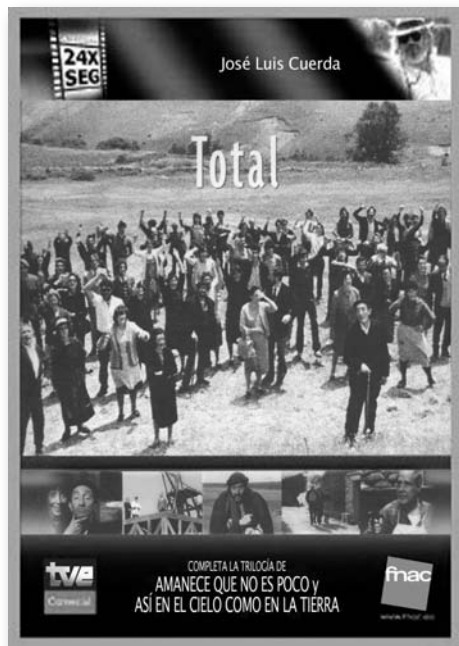
“TOTAL”.
DIRECTOR: JOSÉ LUIS CUERDA.

“TOTAL”.
DIRECTOR: JOSÉ LUIS CUERDA.

“TOTAL”.
DIRECTOR: JOSÉ LUIS CUERDA.

“TOTAL”.
DIRECTOR: JOSÉ LUIS CUERDA.

“TOTAL”.
DIRECTOR: JOSÉ LUIS CUERDA.



Total

España, 1983
TVE

Guión y Dirección: JOSÉ LUIS CUERDA

Fotografía: JUAN MARTÍN BENITO

Música: JOSÉ NIETO

Montaje: JOSÉ MARÍA BIURRÚN

Decorados: JOSÉ MARÍA GÓMEZ

Escenografía: FERNANDO SÁENZ

Producción: ALFONSO GARCÍA

Intérpretes: AGUSTÍN GONZÁLEZ, MARÍA LUISA PONTE, MANUEL ALEXANDRE, JOSÉ MARÍA CAFFAREL, MIGUEL RELLÁN, ALICIA SÁNCHEZ, EUSEBIO LÁZARO, ENRIQUETA CARBALLEIRA, CHUS LAMPREAVE, MARÍA ELENA FLORES, LUIS CIGES, MERCEDES LEZCANO, CARLOS VELAT, FERNANDO VIVANCO, ELENA SANTONJA, CARMEN SANTONJA, CRISTINA COLLADO, TOMÁS BOSQUED

Duración: 53 minutos

DVD: FNAC

APOCALIPSIS AQUÍ

Las primeras imágenes muestran la inconfundible estampa de un pueblo soriano de las Tierras Altas. Aparece un rótulo sobreimpreso: *Londres / London*. A continuación, el pastor Lorenzo (Agustín González) señala al pueblo y dice: "*Londres*". Luego, indica su rebaño y, como si fuera igualmente evidente, afirma: "*ovejas*". Estamos en el año 2598, en pleno siglo 26 ("*un siglo estupendo, de mucho avance, y muy animado*"). Pero este año las cosas no andan nada bien. Vamos, cómo irán de mal, que hace tres días ha sido el fin del mundo...

Total, narrada por el pastor, que habla directamente a cámara, nos cuenta los extraordinarios sucesos de los últimos días en Londres, este típico pueblo castellano formado por la integración de planos rodados en San Pedro Manrique, Oncala y Yanguas, en la provincia de Soria... Se trata de fenómenos extraños que son signos del fin de los tiempos. El hijo del pastor (Manuel Alexandre) adelanta en edad a su padre, cuando da un *estirón* de cuarenta años... Doña Paquita (María Luisa Ponte) *se aparece* en los momentos más inesperados, atravesando las paredes, y eso que ni siquiera está muerta... Las vacas quieren ir a la escuela... El panadero prefiere atracar directamente a los clientes, en lugar de ir ganando poco a poco con los márgenes comerciales, y de pronto rompe a hablar en francés subtitulado... El maestro sólo desea que los niños se equivoquen en la tabla de multiplicar, porque si no, qué hace él allí... Un ciego (Luis Ciges) recobra la vista probando todas las pastillas por orden alfabético... Las paredes se derrumban, y los muertos salen de las tumbas... Y al final, nos enteramos de que ese pueblo no es Londres... sino París.



El proyecto de *Total* nació como un encargo de TVE, en los (buenos) tiempos en que había espacio para la creatividad en televisión y se hacían programas especiales para presentarlos a festivales internacionales... José Luis Cuerda acababa de estrenar con éxito su primer largometraje, la comedia *Pares y nones* (1982), y TVE le encargó una película de risa. A él no le hizo mucha gracia, porque quería hacer algo diferente (no se consideraba un director de comedia) y propuso infructuosamente varias ideas dramáticas. Finalmente, haciendo de la necesidad virtud, decidió hacer una película de risa, pero a su manera... De camino, inventó algo completamente nuevo y personal, que podríamos llamar *ruralismo fantástico*, que nace de la contradicción entre lo que vemos (el pueblo soriano) y lo que nos dicen (Londres), pero que se desarrolla con una lógica impecable, aunque pertenezca a un universo paralelo (véase la conversación del enviado del Vaticano con Doña Paquita sobre sus apariciones, acompañada de abundante anís).

La película se filmó, como decíamos, en San Pedro Manrique, Oncala y Yanguas, con un reparto de campanillas (lamentablemente, Cuerda se vio obligado a rodarla en 16 mm, porque no le dejaron hacerlo en 35). Aunque lo primero que le sale a uno es considerarlo un film *surrealista*, el guionista y director niega esa adscripción, señalando que él nunca ha frecuentado el teatro del absurdo, ni el surrealismo, que se siente más de Pío Baroja... Yendo más allá, Cuerda niega que, en el cine, sea posible el verdadero *surrealismo*, dado que éste supone un *automatismo espontáneo* que no es posible en el cine (que requiere escribir un guión, conseguir dinero, reunir un equipo,





esperar, poner cámaras, cables y luces, etcétera). El propio director destaca dos secuencias de *Total* como sus preferidas. Por un lado, los discursos paralelos de Chus Lampreave y Agustín González sobre las virtudes de las vacas y las ovejas (Cuerda: “una de las cosas que más me gustan es que el espectador tenga la oportunidad de oír el mismo texto dicho por dos personas distintas y que resulte contradictorio, pero sin embargo perfectamente argumentable”); el pastor termina su exposición con una frase emblemática del film: “y esto en contra de la lógica... y de la realidad”. Por otro, el travelling de la conversación de Miguel Rellán y Enriqueta Carballeira, mientras pasean por un prado, en el que vemos transcurrir toda su historia de amor, de principio a fin.

Total se emitió por TVE unas Navidades lejanas, el 26 de diciembre de 1983. Yo conservo perfectamente el recuerdo de haberla visto y de haberme entusiasmado (vamos, de haberme quedado patidifuso) con su humor e

imaginación, con su extraña lógica fantástica... Pero la crítica no la entendió bien (EL PAÍS tituló “*Total, nada*”), aunque sí consiguió premio en el Festival de Montecarlo. Ahora, hemos podido recuperar esta joya gracias su reciente edición en DVD por la FNAC.

Una forma legítima, aunque incompleta, de ver *Total* es como un borrador o banco de pruebas de *Amanece que no es poco* (1988), obra maestra absoluta y película de culto donde las haya (hay quien ha dicho que es como el *Rocky Horror Picture Show* español, doy fe del entusiasmado reconocimiento que se produce cuando nos juntamos dos fanáticos de este título y comenzamos a repasar sus escenas). *Amanece que no es poco* (rodada ya en la provincia de Albacete) prolonga, desarrolla y perfecciona el tipo de humor único que Cuerda inventó en *Total* (no es raro que, en la memoria, se confundan a veces escenas de ambas películas, que además comparten varios actores: Ciges, Lampreave, Alexandre, Rellán). Y tuvo un tercer capítulo con *Así en el cielo como en la tierra* (1995). Esta trilogía, si se nos permite considerarla como tal, de *ruralismo fantástico*, es una apasionante rareza dentro del cine español.

Y todo empezó con *Total*, este mediometraje televisivo en el que tres pueblos de las Tierras Altas de Soria fueron Londres (o París), en los días del fin del mundo... (RGM)



PALMARÉS

Festival de MONTECARLO: Mención Especial del Jurado y de la Prensa

FILMOGRAFÍA

JOSÉ LUIS CUERDA

Director y guionista

A) Director

Colgar los hábitos (1970) cortometraje
Los orígenes del reino (1971) cortometraje
Regreso a la colina (1972) cortometraje
El túnel (1972) TV
Pares y nones (1982)
Total (1983) TV
Mala racha (1985) TV
El bosque animado (1987)
Amanece que no es poco (1988)
La viuda del capitán Estrada (1991)
La marrana (1992)
Tocando fondo (1993)
Así en el cielo como en la tierra (1995)
Makinavaja (1996) serie TV
La lengua de las mariposas (1999)
Primer amor (2000) cortometraje
Hay motivo (2004) film colectivo
La educación de las hadas (2006)
Los girasoles ciegos (2008)

B) Sólo Productor:

Tesis (1996) dir. Alejandro Amenábar
Abre los ojos (1997) dir. Alejandro Amenábar
Los otros (2001) dir. Alejandro Amenábar

calendario 15

/08

Octubre

Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa	Do
		01	02	03	04	05
06	07	08	09	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
[27]	[28]	[29]	30	31		

Noviembre

Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa	Do
					01	02
03	04	05	06	07	08	09
/10/	/11/	/12/	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

Diciembre

Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa	Do
01	02	03	04	05	06	07
08	09	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

Enero

Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa	Do
			01	02	03	04
05	06	07	08	09	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

/09

Febrero

Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa	Do
						01
02	03	04	05	06	07	08
09	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	

Marzo

Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa	Do
						01
02	03	04	05	06	07	08
09	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

Abril

Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa	Do
			01	02	03	04
05	06	07	08	09	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30		

Mayo

Lu	Ma	Mi	Ju	Vi	Sa	Do
					01	02
03	04	05	06	07	08	09
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

Código



Pantalla Grande



Miradas de Cine



La Factoría



Enfoque Abierto

