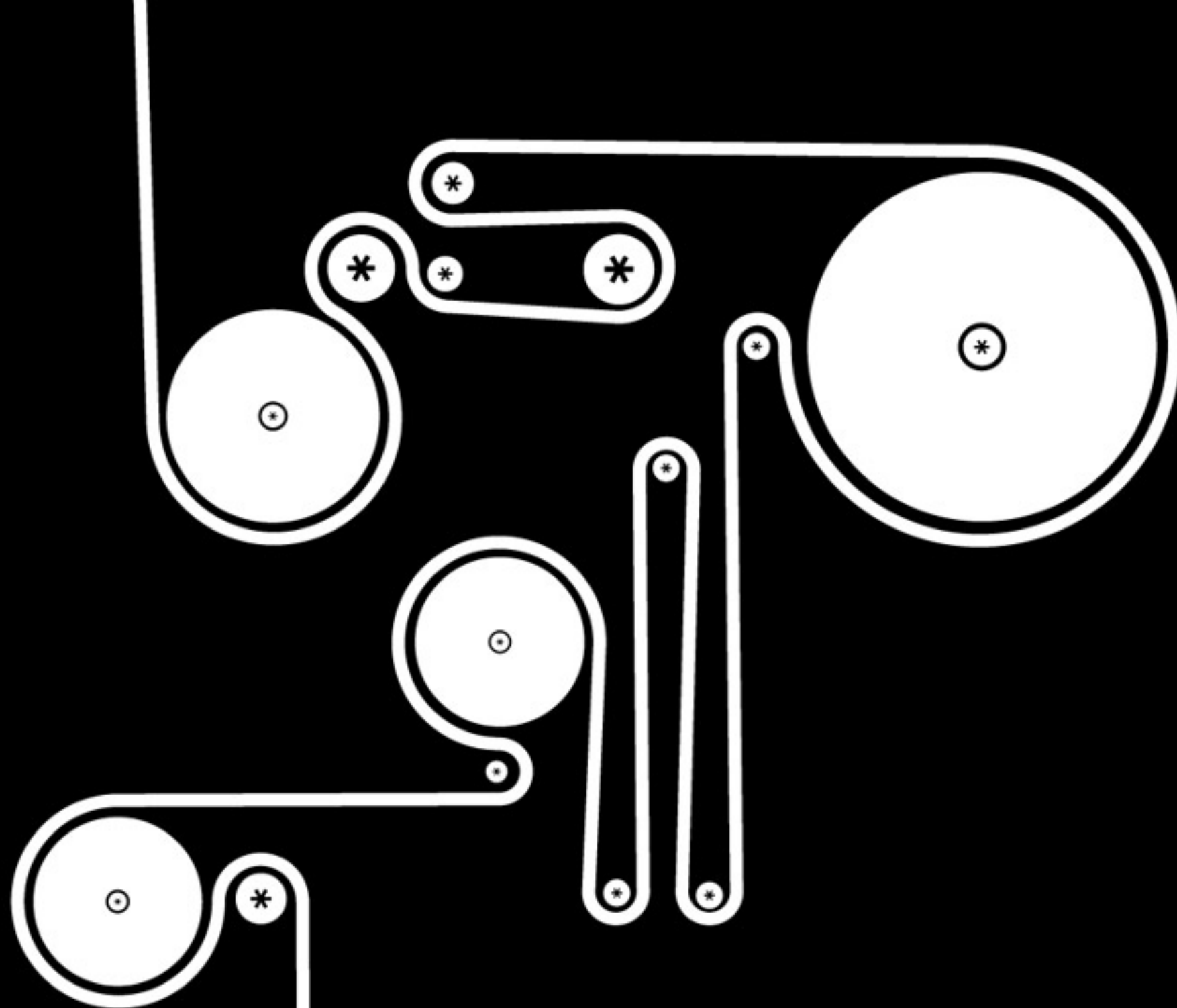




/19

REVISTA DE CINE
CINECLUB

UNED

NOV.2012—MAY.2013



CINECLUB UNED



CINECLUB **UNED**

Asociación Cultural UNED SORIA

Presidente

Alberto Caballero García

Vicepresidente

Saturio Ugarte Martínez

Secretario

José Jiménez Sanz

Tesorero

Cristina Granado Bombín

Vocales

Carmelo García Sánchez

M^a Desirée Moreno Pérez

Anselmo García Martín

Jesús Labanda Izquierdo

Dario García Palacios

19

Curso
2012.2013



CINECLUB UNED

Edita

Asociación Cultural UNED. Soria
D.L. So-159/1994

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)

Documenta SEMINCI en Soria

Selección y Textos

Semana Internacional de Cine de Valladolid

Soria de Cine

Textos

Julián de la Llana del Río (J.LL.R)

La Factoría y Enfoque Abierto

Selección

Julián de la Llana del Río
José María Arroyo Oliveros (JMA)

Colaboradores

Colaboración especial

Ángel García Romero (AGR)
Javier G. Romero (JGR)
Susana Soria Ramas
Pedro E. Delgado

Producción Audiovisual

Visorvideo. Victor Cid (www.visorvideo.tv)

Subtitulado

Facultad de Traducción e Interpretación de Soria
Verónica Arnaiz

Diseño Gráfico/Maqueta

Roberto Peña (www.elprincipiokiss.es)

Impresión

Arte Print

Otras colaboraciones

José Reyes

Salas de proyección

Centro Cultural Palacio de la Audiencia
Centro Cultural Gaya Nuño

19

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		

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	

PALACIO DE LA AUDIENCIA



Pantalla Grande

4,5€

ABONO 50€

PROYECCIONES: 20.30h.

CENTRO CULTURAL GAYA NUÑO

19

Documenta Seminci

19

Miradas de Cine

19

Soria de Cine

19

La Factoría

19

Enfoque Abierto

ENTRADA LIBRE

PROYECCIONES: 20.00h.



EL ESPECTÁCULO DEBE CONTINUAR

El personaje de Barbara Stanwyck en *Encuentro en la noche* (Fritz Lang) decía que el hogar es donde vuelves cuando ya no tienes otro sitio a donde ir... Este año volvemos al Palacio de la Audiencia, el mismo lugar donde iniciamos nuestra andadura en 1994, que se dice pronto. Y es que empezamos ahora (con un leve retraso por causas técnicas) nuestro decimonoveno año de compartir cine con ustedes... Diecinueve años, contando el que empieza, y catorce de ellos en ese Palacio cuyo reloj siempre da la una en el poema de Machado... Tantos recuerdos de cine y de amistad, tantos debates cinéfilos en la fría Plaza Mayor, a la salida de la sesión semanal, que nos permiten considerar este bello edificio como nuestra *casa*. Otra frase sobre el hogar dice que es donde, cuando vuelves, tienen obligación de recibirte... *Obligación* no había, desde luego, pero por eso mismo tenemos que agradecer doblemente al Ayuntamiento de Soria que nos vuelva a acoger.

Como amantes del cine, no podemos evitar un minuto de tristeza al recordar el Cine Rex, y todos los momentos de película que se han

quedado adheridos a sus muros (esa pared de ladrillos, con sus incongruentes escudos heráldicos, que acompaña toda nuestra memoria de haber ido al cine en Soria). Para mi generación, es triste pensar que las tres salas donde (m)amamos el cine en los años 70 ya no existen: el Lara (original), el Avenida, el Rex... Y asombra pensar que ahora nosotros, el Cine Club, somos el único cine que queda en Soria capital (técnicamente, Golmayo es otro municipio).

Pero, en fin, hay que mirar hacia adelante y crearnos recuerdos nuevos. A fin de cuentas, lo que de verdad importa es lo que sucede cuando se apagan las luces y el proyector ilumina el rectángulo blanco de la pantalla... Y para ello proponemos una nueva selección de películas buenas, recientes, inéditas en Soria y en versión original, para ver en la pantalla grande de la Audiencia. En otras secciones, la mirada de cine de este curso será la de Bob Fosse (un ciclo que he disfrutado mucho preparando, lo que explica su descomunal extensión), tendremos una nueva degustación de cine en su punto, los cortometrajes, la Soria

de cine... en fin, encontrarán toda la información en páginas sucesivas.

Otra noticia buena es que tenemos nuevos Cireneos que se han prestado a llevar la cruz (digo, a disfrutar del privilegio) de participar en la escritura de estas páginas. Nuevas voces y puntos de vista que enriquecerán nuestra visión del cine. Vean sus nombres en los títulos de crédito y al pie de sus escritos. De parte suya, y de todo el equipo del Cine Club, les deseo que disfruten este nuevo curso. Esperamos sus comentarios en nuestra página Web (www.cineclubuned.es). Gracias también al respaldo de las entidades que se recogen al lado (o debajo). Y, por mi parte, gracias especiales a Carmen y a Marcos, por el tiempo que les he robado para escribir estas letrillas.

Esperamos verles (en gran número) en el Palacio de la Audiencia. Viene a cuento una de las canciones que aparecen en *All That Jazz*, de Bob Fosse: *"Everything Old Is New Again"*. Todo lo viejo vuelve a ser nuevo.

Feliz año de cine.

Roberto González Miguel

¿Y si vivimos todos juntos?
 Verbo
 Nader y Simin, una separación
 El niño de la bicicleta
 Un método peligroso
 Jane Eyre
 Arrugas
 Young adult
 El hombre de al lado
 Another year
 Adiós a la reina
 La fuente de las mujeres
 Profesor Lazhar
 Kiseki (Milagro)
 Martha Marcy May Marlene
 El ilusionista
 Alemania, bienvenido a Alemania
 Tímidos anónimos
 Tenemos que hablar de Kevin
 El Havre
 Take shelter
 Las nieves del Kilimanjaro

08

pantalla grande

35mm

Palacio de la Audiencia

Retrato de una familia en blanco y negro
Family Portrait in Black and White
 Espacios inacabados
Unfinished Spaces
 Los ojos de la guerra
 Ríndete mañana
Give Up Tomorrow
 Canta tu canción
Sing Your Song

54

documenta SEMINCI

videoproyección

Centro Cultural Gaya Nuño

Bob Fosse
 Mi hermana Elena
 Damn yankees
 Noches en la ciudad
 Cabaret
 Lenny
 Empieza el espectáculo

Cine en su punto
 Gosford Park
 El banquete de boda
 Vatel

62

miradas de cine

videoproyección

Centro Cultural Gaya Nuño

Shoot for the moon
 Desvísteme
 Bucle
 Marina
 El camino de regreso
 Julia
 Muertos y vivos
 o.36
 Olvido. Un historia que se desvanece
 La casa del lago
 Aquel no era yo
 Unfarewell
 Ojos que no duermen
 Prólogo
 La granja
 Bon appetit
 Último beso en Roma
 La media pena
 She´s lost control
 Fracaso escolar
 Una historia para los Modlin
 La extraña llamada
 Despierta
 Vuelta al sueño, un cuento cruel
 In memoriam
 Camping
 Quién aguanta más
 Sub
 Obedecer
 Un cobarde
 L´equipe petit

La siesta
 Cenizas
 Los derribados
 De agua dulce
 Angustia
 Luminaris
 Honor al mérito
 Clases de baile
 Juan y la borrega
 La niña mala
 Mutatio
 Los anfitriones
 El pescador
 La mirada perdida
 Vendaval
 Haití, tierra de esperanza
 Queso de cabra
 Alter ego
 Sin frenos

Fuenteovejuna

110

soria de cine

videoproyección

Centro Cultural Gaya Nuño

116

la factoría

cortometrajes nacionales

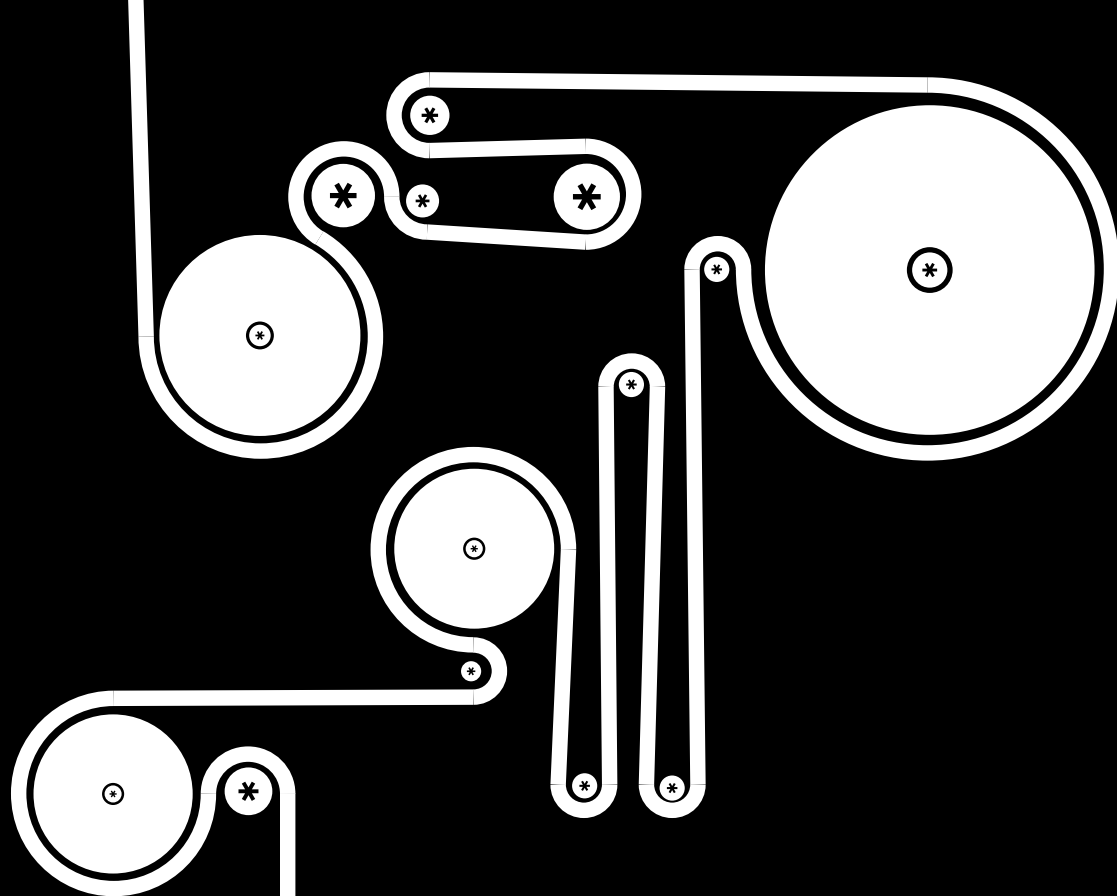
Centro Cultural Gaya Nuño

121

enfoco abierto

cortometrajes latinoamericanos

Centro Cultural Gaya Nuño



PANTALLA
GRANDE

Un método peligroso
Jane Eyre
Arrugas
Young adult
El hombre de al lado
Another year
Adiós a la reina
La fuente de las mujeres
Profesor Lazhar
Kiseki (Milagro)
Martha Marcy May Marlene
El ilusionista
Almanya, bienvenido a Alemania
Tímidos anónimos
Tenemos que hablar de Kevin
El Havre
Take shelter
Las nieves del Kilimanjaro
¿Y si vivimos todos juntos?
Verbo
Nader y Simin, una separación
El niño de la bicicleta
Un método peligroso
Jane Eyre
Arrugas
Young adult
El hombre de al lado
Another year
Adiós a la reina
La fuente de las mujeres
Profesor Lazhar
Kiseki (Milagro)
Martha Marcy May Marlene
El ilusionista
Almanya, bienvenido a Alemania
Tímidos anónimos
Tenemos que hablar de Kevin
El Havre
Take shelter
Las nieves del Kilimanjaro
¿Y si vivimos todos juntos?
Verbo
Nader y Simin, una separación



¿Y si vivimos todos juntos?

Francia – Alemania, 2011

Les Films de la Butte / Rommel Film / Manny Films / Studio 37 / Home Run Pictures

Título Original: **ET SI ON VIVAIT TOUS ENSEMBLE?**

Director: **STÉPHANE ROBELIN**

Guión: **STÉPHANE ROBELIN**

Fotografía: **DOMINIQUE COLIN**

Música: **JEAN-PHILIPPE VERDIN**

Montaje: **PATRICK WILFERT**

Director Artístico: **DAVID VERSANETTI**

Productores: **CHRISTOPHER BRUNCHER, PETER**

ROMMEL, PHILIPPE GOMPEL y AURELIA GROSSMAN

Intérpretes: **GUY BEDOS, DANIEL BRÜHL, GÉRALDINE CHAPLIN, JANE FONDA, CLAUDE RICH, PIERRE RICHARD, BERNARD MALAKA, CAMINO TEXEIRA, GWENDOLINE HAMON, SHEMMS AUDAT, GUSTAVE KERVERN**

Duración: 96 minutos

Idioma: Francés (VOSE)

Internet: <http://www.golem.es/ysivivimostodosjuntos/>

“Yayoflautas” unidos

Ésta podría ser una alternativa a *Arrugas*, la otra película sobre la vejez que veremos este curso... Resulta curioso que los directores de ambas hayan manifestado, con unas u otras palabras, que *el tema de los mayores no suele tocarse en el cine*. En general, tienen razón, pero este año han coincidido estas dos, y al menos otra, *El exótico Hotel Marigold* (The Best Exotic Marigold Hotel, 2011), dirigida por John Madden con un *dream team* de jubilados británicos (Maggie Smith, Judi Dench, Bill Nighy, Tom Wilkinson) que se retiran a un decadente hotel en la India, una historia que tiene cierta relación con el film que nos ocupa... Y es que, en vez de irse (o que les lleven) a una residencia de ancianos, como los de *Arrugas*, los protagonistas de *¿Y si vivimos todos juntos?* deciden unirse y formar una comuna...

Jean, Annie, Albert, Jeanne y Claude llevan siendo amigos desde los años 60. En su juventud, compartieron el espíritu de Mayo del 68, quisieron ser realistas pidiendo lo imposible y seguramente buscaron la playa debajo de los adoquines... Ahora, más de 40 años después, conservan sus sueños libertarios y su espíritu inconformista... bajo varias capas de aburguesamiento. Pero el paso del tiempo se está cobrando su tributo en achaques y enfermedades. Jean (Guy Bedos) ha sido activista de muchas causas, y sigue luchando. En su primera secuencia, aparece como “yayoflauta” en acción (si me permiten usar el nombre que se dan en España, a sí mismas, las personas mayores *indignadas* que han decidido luchar contra el recorte de los derechos de sus hijos y nietos). Jean se opone a un desahucio, junto con otros manifestantes; los antidisturbios cargan, pero a él no le detienen (casi *ni le ven*, lo que le ofende muchísimo). Su esposa Annie (Geraldine Chaplin) es una psiquiatra jubilada que echa de menos a sus hijos y nietos, a los que casi nunca puede ver. Decide instalar una piscina en el jardín, lo que horroriza a Jean, para que vengan los niños... Albert (Pierre Richard) está empezando a perder la cabeza y la memoria, se despista y olvida cosas, así que lleva un diario para intentar atrapar sus recuerdos. Su esposa Jeanne (Jane Fonda), de origen americano y exprofesora universitaria de Psicología, padece cáncer y acaba de recibir un pronóstico muy negativo, que oculta a Albert haciéndole creer que ya está curada (mientras visita una funeraria para buscar ataúdes de colores alegres, o *menos clásicos*)... El seductor Claude (Claude Rich) sigue siendo un mu-

jeriego, pero ahora sólo puede recurrir a las prostitutas. Y a su hijo le preocupa que viva solo, porque ya ha tenido un ataque al corazón, así que insiste en llevarle a una residencia.

Celebrando el cumpleaños de Claude, el solidario Jean lanza una idea loca y utópica: si vivieran los cinco juntos, resolverían esos problemas... Nadie le toma en serio, pero confluyen varios elementos para que la propuesta termine calando. Jeanne no quiere que Albert se quede solo cuando ella muera. Albert sufre una caída y, en la ambulancia, no sabe decir en qué año está. Claude tiene un nuevo ataque al corazón, y cuando sale del hospital le ingresan en una residencia... En una visita a la residencia, los cinco toman la decisión: se llevan (rescatan) a Claude y se trasladan todos a la amplia vivienda unifamiliar de Jean y Annie, para *compartir casa* como cuando eran veinteañeros... De manera un tanto improbable, se les une Dirk (Daniel Brühl), un joven etnólogo alemán, al que habían contratado para pasear el perro de Albert y hacer tareas domésticas, que va a preparar una tesis sobre la población mayor de Francia (tras haber abandonado otra sobre los ancianos aborígenes australianos).

Esta inusual premisa da lugar a muchas situaciones de comedia, que surgen de la tensión inevitable entre el idealismo y la realidad, entre las dificultades de la vida en común y el envejecimiento. Con la edad, nos vamos haciendo raros, y eso de compartir ya no es tan fácil: lo primero que tienen que decidir estos viejos amigos es si adoptan un modelo *libertario* (dejando libertad a cada uno) o *colectivista* (imponiendo reglas estrictas). El director, Stéphane Robelin, cree que vivir en una comunidad así puede ser una experiencia maravillosa, trágica y cómica a la vez, y que mucha gente de la edad de sus personajes vivió experiencias similares en el idealismo comunitario de los setenta... Pero la *gracia* está en trasplantar eso a la actualidad, añadiendo la evolución personal y social, el aburguesamiento y los achaques de la edad. Ahí surgen las dificultades, los conflictos, el drama y la comedia. La película insiste también en un tema que suele ocultarse al hablar de personas mayores: el sexo, que está muy presente (escena erótica entre Jean y Annie, de Claude con una prostituta, conversaciones de Jeanne con Dirk, ruego de Claude a Dirk para que le consiga Viagra). La presencia del *testigo externo*, Dirk, aporta otro punto de vista que puede ser el del espectador, lo mismo que las grabaciones de su cámara de vídeo permiten introducir otra textura visual.

proyección

06.11.2012

Durante los cuatro años de desarrollo del proyecto, el reparto cambió muchas veces, salvo el veterano Claude Rich (1929; *La cena, La hija de D'Artagnan*), que siempre fue fijo. Al final, Robelin ha logrado reunir un grupo de intérpretes entre lo sobresaliente y lo mítico, que constituyen el mayor activo del film... La gran Jane Fonda (1937) ha tenido una gran vinculación con Francia, a través de su matrimonio con Roger Vadim (1965-1973) y películas como *Barbarella* (1968, precisamente), pero no había rodado en el país vecino desde *Todo va bien* (1972) de Jean-Luc Godard... Otra leyenda, Geraldine Chaplin (1944, la madre de Charlot, según bromea ella misma) nos sigue regalando su humor y su presencia en películas francesas, españolas, británicas, americanas... A Pierre Richard (1934) le conocemos como gran actor cómico (*El gran rubio con un zapato negro, Un dromedario en el armario, Dos fugitivos, Los compadres*)... Y menos conocido nos resulta el humorista Guy Bedos (1934), puesto que pocas de sus cuarenta películas han llegado a España... El contrapunto lo ofrece el hispano-alemán Daniel Brühl (1978), el joven actor de *Goodbye Lenin, Los educadores, Salvador, Malditos bastardos, The Pelayos y Eva*, entre otras, que consigue sobrevivir

entre tantas figuras... El director expresa su legítimo orgullo ante este reparto: *"Todos son muy diferentes. Reunirlos representaba un reto, entre otras cosas porque no se conocían de nada. La primera reunión en París antes del rodaje fue muy positiva, se llevaron bien porque todos son muy generosos y, en muchos puntos, compatibles"*. El rodaje tuvo lugar en una zona residencial de París, en dos meses del verano de 2010. El director se empeñó en crear un entorno *de otro tiempo*, acorde con los personajes; unos decorados con *"una calidad peculiar, un encanto pasado de moda"*, pero que no resultaran lúgubres o trágicos.

La película trata sobre la amistad, los recuerdos, el sexo, el amor, el vino, la vejez, la familia, la enfermedad, la vida... *"Sabemos lo que nos espera"*, dice el personaje de Jeanne. Pese a esa certeza, el enfoque es luminoso y vitalista, un tanto idealizado. Robelin concluye: *"La película ofrece a los espectadores la posibilidad de explorar el tema mientras disfrutan de la vertiente cómica de la historia. La combinación de estos dos aspectos ha abierto la película a un público más amplio. En Francia se tiende a separar el cine comercial de las películas de arte y ensayo. Sinceramente, no me apetece que me encasillen en cualquiera de las dos categorías"*. (RGM)



FILMOGRAFÍA

STÉPHANE ROBELIN

Director

Rue des Morillons (1994) cortometraje

Enculé! (1995) cortometraje

Pile ou face (1996) cortometraje

Le Curé de la Sorbonne (2000) Documental TV

Sortir de l'Apartheid (2002) Documental TV

Real Movie (2004)

¿Y si vivimos todos juntos? (Et si on vivait tous ensemble?, 2011)



Verbo

España, 2011

Apaches Entertainment – Telecinco Cinema

Distribución: Aurum

Director: EDUARDO CHAPERO-JACKSON

Guión: EDUARDO CHAPERO-JACKSON

Fotografía: JUAN CARLOS GÓMEZ

Música: PASCAL GAIGNE

Montaje: ELENA RUIZ

Dirección artística: GUSTAVO RAMÍREZ

Productores: ENRIQUE LÓPEZ LAVIGNE, BELÉN

ATIENZA, ÁLVARO AGUSTÍN, GHISLAIN BARROIS

Intérpretes: ALBA GARCÍA, MIGUEL ÁNGEL SILVESTRE,

VERÓNICA ECHEGUI, NAJWA NIMRI, VÍCTOR CLAVIJO,

MACARENA GÓMEZ, ADAM JEZIEFSKI, NASSER SALEH,

MANUEL SOLO, SERGIO VILLALBA

Duración: 87 minutos

Idioma: Español



ESTA PROYECCIÓN ES
EN COLABORACIÓN
CON EL CERTAMEN DE
CORTOMETRAJES CIUDAD
DE SORIA

proyección

14.11.2012

El mundo de Sara

La adolescencia ha sido tratada en el cine con cierta frecuencia y de maneras muy diferentes. Esta insistencia de los directores se puede deber, quizás, a que se trata de un periodo vital en el desarrollo de la persona. Eduardo Chapero-Jackson, tras realizar tres exitosos y premiados cortos, inicia su carrera en el largometraje con una obra que trata también de la adolescencia, pero desde un punto de vista distinto y original, aunque no sólo de eso, porque *Verbo* es mucho más que una mirada a esa etapa de la vida.

Sara (Alba García) no es una chica que surge de un eterno marginal, ni tiene grandes traumas que asumir. Es una chica simplemente normal. Vive en una zona macro residencial de grandes bloques tan funcionales como inspidos que crean un espacio donde no hay lugar para la belleza. Sin saber por qué no encaja en esa vida que sus padres le ofrecen gracias a ser dos personas esclavizadas por el trabajo, encuentra una serie de señales que despiertan su curiosidad. Entonces comenzará a transitar una senda que le llevará a plantear aspectos esenciales en su vida.

Esta adolescente de quince años se siente perdida, sin motivación en su vida y que ha de enfrentarse a su lado más oscuro para encontrar sentido a todo lo que le rodea. Guiada por su instinto, por su sensibilidad y por las indicaciones de un poeta urbano que se hace llamar Lírico (Miguel Ángel Silvestre), Sara se introduce en un mundo que la aparta de la realidad. Acompañada por éste y por un grupo muy especial, lucha contra sus miedos más profundos y contra esa tendencia negativa que siente para resolver sus conflictos y para descubrir, en definitiva, quién es y qué lugar ocupa en el mundo.

En *Verbo*, Chapero-Jackson se sumerge en el despertar de cada cual en la adolescencia y en mostrar las herramientas que tenemos para ello. Es decir, rescata el idealismo que todos desarrollamos en esos años difíciles y plenos de cambios. Sara aprende como persona a través de su inteligencia emocional y también en la difícil relación con las distintas generaciones. El director realiza una propuesta de cine de aventuras vinculada hacia las grandes preguntas que se hacen los adolescentes. Aventura más allá de la realidad y de la fantasía en un film donde encontramos terror, humor y amor.

En su camino hacia la madurez, Sara tiene que superar tres pruebas: Cuando los fantasmas del pasado la persiguen y entra en un submundo que la libera y donde es alguien, ha de aprender a tomar decisiones y a hacer caso a su intuición. También ha

de aprender que su palabra es su poder y, asimismo, a detener su ira. Nadie ha sabido prepararla para el dolor que la vida causa hasta que encuentra a Lírico y sus compañeros en el mundo de la imaginación. Sara vive la dualidad vida/muerte en una lucha interna. Desciende a un infierno en el que aprende a volver a la realidad. Allí, le enseñan a defenderse. Estamos dentro de ti, le dicen. Y Lírico añade: “Yo soy tú. Tu vida comienza a rimar”.

Como la Alicia de Lewis Carroll, Sara es una chica incomprendida que ha de escapar al país de las maravillas; una nueva Alicia que vive en medio de una cultura urbana, bastante hip-hop con personajes de indumentaria rapera. Pero éstas no son las únicas referencias de *Verbo*, hay algo en la película de *D. Quijote*, de *El mago de Oz* y, especialmente, de *Matrix*, sin perder por ello un ápice de originalidad. En su *opera prima* en el largometraje, Chapero-Jackson ha realizado una obra especial, hecha con corazón, dirigida a un público adolescente pero de forma seria. *Verbo* es una propuesta diferente con un guión valiente, que utiliza como forma de expresión el verso y la rima de hip-hop en una parte del film con el fin de dar armonía al lenguaje, muy importante en la historia. En una secuencia de acción se utiliza un recurso interesante como es la sustitución de una lucha violenta por una pelea verbal. Y, al final, después de que el padre haya dicho a su hija que el daño también se puede curar y que no deje que la belleza y la verdad mueran, cuando acaba el proceso de superación de Sara, ésta afirma con rotundidad: “Yo ya sé quién soy. Yo soy Verbo” (el verbo es el núcleo activo de la oración). Con esa frase queda explicada, además, otra anterior en la que su mentor le dice: “Tu ser se encarna cuando tú haces”.

Las primeras imágenes de la película son impactantes. A partir de ahí el espectador se sumerge en una historia compleja y fascinante que atrapa enseguida. Chapero-Jackson la expone siguiendo una trama de inquietante intriga desarrollada en dos planos, uno real y otro imaginario o fantástico. La protagonista busca a una persona que parece entenderla pero que nadie sabe quién es. Lleva tiempo descifrando sus mensajes hasta que, tras un momento crítico, perseguida por los fantasmas del pasado, logra lo que tanto ansiaba, conocer a ese personaje que seguía desde hace mucho. Sara se encuentra con Lírico en el “otro lado”. Todo esto lo muestra el director con un lenguaje audiovisual de gran belleza. Combina imagen real con secuencias animadas; textos en prosa con otros en verso. Destaca, en fin, el buen trabajo de montaje, sonido y una fotografía

magnífica, así como unos efectos digitales excelentemente logrados. Eduardo Chapero-Jackson, como ya había puesto de manifiesto en sus cortometrajes, deja constancia de que es un director con ideas estéticas de gran valor y muy sensible a la labor de los intérpretes. Se puede afirmar que la investigación que realiza sobre el universo de los jóvenes, perdidos en una época donde prolifera la información y cada persona puede estar conectada con el resto del mundo pero que no evita que se encuentren sin referentes, donde ni amistad, ni relaciones sentimentales o familia consiguen llenar una vida vacía, lo hace desde una caligrafía formal casi perfecta (gracias sobre todo a la extraordinaria fotografía de Juan Carlos Gómez), consiguiendo alguno de los momentos más brillantes del reciente cine español.

En el capítulo de la interpretación hay que señalar lo bien que Chapero ha dirigido a la joven Alba García, una recién llegada al cine, que soporta de manera impresionante el complejo personaje de Sara, lleno de aristas y dificultades. El resto del reparto casi queda reducido a meras comparsas de la protagonista, dado que ella es el centro absoluto de la historia. Najwa Nimri, Verónica Echegui, Víctor Clavijo y Nasser Saleh apenas están aprovechados. Sobresalen algo más Macarena Gómez y un correcto Manolo Solo. Miguel Ángel Silvestre está irregular. La aparición del músico Nach con su *rap* como tema principal da sentido a buena parte del film.

Sobre la película ha escrito Ignacio Lasiera: "... *Verbo* es un nuevo intento por ofrecer algo diferente, por llegar a los adolescentes desde una perspectiva adaptada a su tiempo., una película pensada para su público y en la que, además, no aparecen vampiros ni hombres lobo. Un nuevo intento de francotirador. Y nuestro cine necesita francotiradores así, que se arriesguen y no se olviden del público al que se dirigen. Se aprecia a un director que puede seguir creciendo y tiene mucho que aportar al cine patrio. Con películas como esta, o su coetánea *Eva*, nuestra cinematografía poco a poco va acogiendo a estas rarezas en su seno. Quizá en un día no muy lejano podamos dejar de hablar de excepciones..."

Avalado por más de ciento cincuenta premios en sus cortometrajes (*Alumbramiento* llegó a las puertas de una nominación a los Oscar de 2009), Eduardo Chapero-Jackson se inicia en el largo con una propuesta tan sugerente como arriesgada, que no deja indiferente a ningún espectador. En *Verbo* nos cuenta otra historia y de otra manera. Un director nada convencional para un film nada corriente. (J.L.R.)

PALMARÉS

Seleccionada en el Festival de San Sebastián

Seleccionada en el Festival de Sitges

Candidata a tres Premios Goya:

Mejor director novel, Eduardo Chapero-Jackson

Mejor actriz revelación, Alba García

Mejor canción original, *Verbo*, de Nach

FILMOGRAFÍA

EDUARDO CHAPERO-JACKSON

Director

Contracuerpo (2005), cortometraje

Alumbramiento (2007), cortometraje

The End (2008), cortometraje

A contraluz (2010), film formado por los tres cortometrajes anteriores

Verbo (2011), largometraje

BSO



VERBO

Música Compuesta y Orquestada por PASCAL GAIGNE
Dirigida por CLAUDIO IANNI
CD: Quartet Records / Solisterrae, QRSOL 007
(Duración: 69:30)

Nacido en Caen, al norte de Francia, en 1958, Pascal Gaigne está considerado uno de los compositores más importantes del último cine español. Tras cursar estudios musicales en las universidades de Pau —próxima al País Vasco-francés— y Toulouse —donde se especializó en electroacústica e informática musical—, Gaigne comienza a trabajar a ambos lados de los Pirineos produciendo y arreglando música para grupos *folk* y artistas de lo más diverso —entre ellos Amaia Zubiria, José Antonio Labordeta o Mikel Laboa—. A mediados de los 80 fija su residencia en San Sebastián, desde donde levanta, lento pero seguro, una brillante carrera en el campo de la composición para el cine. Siempre vinculado al mundo del cortometraje, los inicios de Gaigne se centraron en el emergente cine vasco de los 90, con títulos como *Ander eta Yul* (1988) y *Todo está oscuro* (1997), ambas dirigidas por Ana Díez, o *Silencio roto* (2001), de Montxo Armendáriz. Pero la película que le presentó como uno de los más singulares y sólidos artífices de la banda sonora nacional fue *El sol del membrillo* (1992), fascinante documental en torno al pintor Antonio López dirigido por el iconoclasta Víctor Erice. Con una obvia afinidad por el minimalismo camerístico, el estilo de Gaigne se muestra, como bien ha definido el especialista Roberto Cueto, "*Totamente ajeno, por cultura y formación, a las tradiciones de la música cinematográfica española*", añadiendo después: "*Gaigne ha traído una indudable frescura al panorama nacional gracias a una constante indagación en la dinámica y balance de pequeñas formaciones instrumentales, al diálogo de voces que apoyan las contradicciones de los personajes que pueblan las historias que ha tratado, y a un estilo que bebe de una amplia formación musical que ha ensayado prácticamente de todo*". Fiel a esta descripción, la música de *Verbo* se bascula entre ambientes sintetizados, fieras percusiones tribales, guitarras eléctricas, sutiles masas corales y ritmos de *hip-hop*, arropado todo ello por la entusiasta Orquesta Sinfónica de Bulgaria, y contando con la incómoda presencia del rapero Nach, que recita, con la máxima gravedad, sus propios y pretenciosos versos.

Para quien desee acercarse a la obra de Pascal Gaigne, vaya nuestra más firme recomendación hacia *El otro barrio* (2000/ Salvador García Ruiz), *Piedras* (2002/ Ramón Salazar), *Le cou de la girafe* (2004/ Safy Nebbou), *Siete mesas de billar francés* (2007/ Gracia Querejeta), *Katmandú*, *un espejo en el cielo* (2011/ Icíar Bollain), *Azuloscurocasinegro* (2006) y *Gordos* (2009) —estas dos últimas dirigidas por Daniel Sánchez Arévalo— entre muchos otros títulos igualmente dignos de atención. (AGR)



Nader y Simin, una separación

Irán, 2011

Asghar Farhadi / Memento Films / Dreamlab Films

Título Original: **JODAEIYE NADER AZ SIMIN**

Director: ASGHAR FARHADI

Guión: ASGHAR FARHADI

Fotografía: MAHMOOD KALARI

Montaje: HAYEDEH SAFIYARI

Decorados: KEYVAN MOGHADAM

Productor: ASGHAR FARHADI

Productor Ejecutivo: NEGAR ESKANDARIFAR

Intérpretes: LEILA HATAMI, PEYMAN MOAADI,

SHAHAB HOSSEINI, SAREH BAYAT, SARINA FARHADI,

BABAK KARIMI, ALI-ASGHAR SHAHBAZI, SHIRIN

YAZDANBAKHSI, KIMIA HOSSEINI, MERILA ZAREI

Duración: 123 minutos

Idioma: Farsi (VOSE)

Internet: <http://www.golem.es/naderysiminunaseparacion/>

Secretos y mentiras

El título del film quizás resulte engañoso. O, al menos, incompleto. ¿Es una película sobre la separación de una pareja? Sí, en cierto modo. De hecho, es verdad que empieza con la separación de Nader y Simin, un matrimonio iraní de clase media-alta, tal como promete el título... Pero también es muchas más cosas: trata de matrimonios, de lucha de clases, del papel de la religión, de la situación de las mujeres, de responsabilidad de los hijos con los padres y de los padres con los hijos... todo ello dentro de un guión lleno de sorpresas, giros y secretos.

La primera escena es admirable por la forma, tan simple como efectiva, en que expone el conflicto que desencadena la acción. Es un plano-secuencia fijo de una mujer, Simin (Leila Hatami), y un hombre, Nader (Peyman Moaadi), sentados en sendas sillas, mirando y hablando a la cámara (el espectador), que ocupa el lugar del juez, pues se trata de una comparecencia ante un juzgado de familia. Simin pretende divorciarse de Nader, después de catorce años de matrimonio. Motivo: él no quiere acompañarla al extranjero. Hace meses, ambos habían acordado irse de Irán y empezaron a tramitar los caros y complicados visados. Simin quiere irse porque cree que fuera habrá mejores oportunidades para su hija, no quiere que crezca bajo las *condiciones* imperantes en su país. Nader ahora se niega a irse, porque debe cuidar a su padre (Ali-Asghar Shahbazi), que sufre Alzheimer. Simin argumenta que su padre ni siquiera le reconoce: “*El no sabe que eres su hijo*”, le dice. “*Pero yo sé que es mi padre*”, responde él... El juez de la película, del que sólo oímos su voz en *off*, considera que los motivos de Simin son caprichosos y no justifican el divorcio. El otro juez, el espectador, que ha adoptado su punto de vista durante toda la escena, se encuentra desde el principio con dos posiciones contrarias, pero que parecen ambas justas y correctas...

Aunque no obtiene el divorcio, Simin se separa de Nader y vuelve a vivir con sus padres. Nader se queda con la hija de once años de la pareja, Termeh (Sarina Farhadi), y contrata a una mujer, Razieh (Sareh Bayat), para que cuide de su padre (Ali-Asghar Shahbazi) cuando él no esté en casa... Razieh ha sido recomendada por Simin, que conoce a su cuñada, y es una mujer de clase social más baja, que vive en un suburbio de las afueras de Teherán. Desde el principio, todo son pegas para Razieh: vive lejos, tiene que coger varios autobuses, no puede llegar tan temprano como quiere Nader, el sueldo

es bajo, el trabajo agotador, no le parece bien acudir a casa de un hombre separado, su marido no sabe que tiene ese empleo... Pero, como necesita el dinero, Razieh acepta a regañadientes, y empieza a cuidar al padre, acompañada por su pequeña hijita. El primer día, el anciano se orina encima, y ella tiene que limpiarle... tras pedir autorización al imán de turno, porque es muy religiosa y no sabe si puede ser pecado. Visto lo visto, Razieh decide dejar el trabajo, pero propone a Nader que contrate a su marido, Hodjat (Shahab Hosseini), que está en el paro y lleno de deudas, por causa de las cuales es detenido justo cuando iba a empezar a trabajar... Razieh acude a la casa un día más...

Y entonces ocurre un incidente que lleva la película por derroteros inesperados, que tienen que ver (quizás) con un dinero desaparecido, una ausencia no explicada, un marido violento, un embarazo, malos tratos, una bolsa de basura mal cerrada, un atropello, unas escaleras resbaladizas, un falso testimonio... Agradecerán que no les dé más detalles...

Hace dos años vimos en el Cine Club la anterior película de Asghar Farhadi, **A propósito de Elly** (2009). Entonces destacábamos que (admitiendo nuestro incompleto conocimiento del cine iraní) nos parecía *diferente* por sus personajes urbanos de clase media, su ritmo ágil y su guión intrigante con elementos de *thriller*. **Nader y Simin, una separación** mantiene esas virtudes, y además es una película aún más compleja y elaborada. Lo más interesante es que no hay *buenos* ni *malos* y el espectador no puede tomar partido por ningún *bando* (Farhadi: “*Esta es la tragedia de nuestro tiempo; surge un conflicto entre dos entidades positivas; sólo puedo esperar que el espectador no sepa cuál de las dos debería salir victoriosa*”). En el conflicto, mejor dicho, en los diversos conflictos que se plantean, desde morales hasta judiciales (Nader-Simin, Nader-Razieh, Razieh-Hodjat, Nader-Hodjat), todos tienen razón. O, al menos, todos tienen *sus razones*. Y a la vez todos tienen secretos. Y todos mienten (u ocultan parte de la verdad), y persiguen sus estrategias. Hasta el punto de que tal vez los únicos personajes *puros* e inocentes sean la niña pequeña (hija de Razieh) y el padre de Simin (cuya mente está ausente por el Alzheimer).

Al mismo tiempo, no se trata de un rompecabezas abstracto, de meros juegos narrativos de un guionista ingenioso. Primero, porque los personajes que habitan el film nos resultan seres humanos reales y creíbles, con sus luces y sombras, virtudes y defectos (el director ensayó largo tiempo con los

proyección

27.11.2012



actores, sobre un guión muy detallado, a la manera de una obra de teatro). Y segundo, porque las condiciones sociales y el reflejo de la realidad circundante están cuidadosamente engarzados con la trama: la diferente clase social de Nader y Simin (media-alta), y de Razieh y Hodjat (baja), es un elemento esencial del conflicto). El realismo se manifiesta también en el uso de escenarios naturales (excepto el tribunal, que tuvo que construirse en una escuela abandonada). Y en la atención al papel de la mujer en la sociedad iraní, desmintiendo nuestras ideas simplistas al respecto (la mujer como un ser pasivo, encerrada en casa y sin actividad social). Según Farhadi, las mujeres juegan un importante papel en la sociedad: *“Actualmente, en Irán, las mujeres son las que realmente luchan para recuperar los derechos que les han retirado. Son auténticas resistentes, más decididas que los hombres”*. Pero la película también admite una visión menos positiva del asunto: legalmente, Razieh no podría trabajar sin el permiso de su esposo, y la mujer aparece atrapada entre la religión y su violento marido... En cambio, lo que puede dar envidia a muchos padres es el personaje de la adolescente Termeh (interpretada por la hija del director): seria, responsable, madura... no sé si será muy representativa de los adolescentes iraníes.

Según están las cosas por Irán, con el recrudescimiento de la censura, el exilio de algunos cineastas (Mohsen Makhmalbaf, Abbas Kiarostami), e incluso la condena penal de otros (Jafar Panahi), ahora cada película que se hace y nos llega es un milagro. Si además es magistral, como ésta, pues mucho mejor, claro. El rodaje de *Nader y Simin*, que no contó con apoyo estatal, tuvo sus problemas (por unas declaraciones de Farhadi en apoyo de sus colegas perseguidos) y se salvó por los pelos de la prohibición. Luego ha ganado grandes premios internacionales: el Oscar y el Oso de Oro de la Berlinale (en ambos casos, es la primera película iraní en conseguirlo).

Al final, como ocurría en *A propósito de Elly*, la película nos deja con muchas preguntas. Farhadi nos dice: *“No me parece importante que el público conozca mis intenciones. Prefiero que salgan de la sala haciéndose preguntas. Creo que, actualmente, el mundo necesita hacerse más preguntas y no tener tantas respuestas. Las respuestas impiden plantear las preguntas. Y me esforcé desde el principio en plantear las preguntas. La primera es si un niño o una niña iraní tienen más posibilidades en su país o en el extranjero. No hay una respuesta definitiva. Deseo que la película obligue al espectador a hacerse preguntas como ésta”*. (RGM)

PALMARÉS

OSCAR: Mejor Película en lengua extranjera (también nominación al mejor Guión)

Festival de BERLÍN: Oso de Oro (mejor película), Oso de Plata (mejor actor y mejor actriz), Premio del Jurado Ecuménico

GLOBO DE ORO: Mejor película extranjera

Festival de SAN SEBASTIÁN: Premio Otra Mirada

FILMOGRAFÍA

ASGHAR FARHADI

Director

Janali (1988) cortometraje

Radio (1989) cortometraje

Majerahaye Filmsaz (1991) cortometraje

Cheshm-Ha (1992) cortometraje

Sim (1998) cortometraje

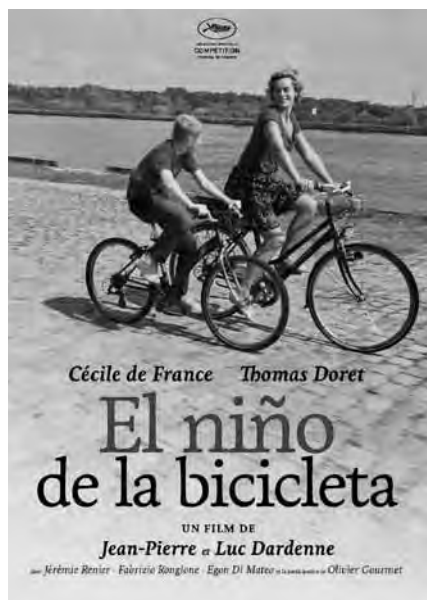
Raghs Dar Ghoobar (2003) “Bailar en el polvo”

Shar-e Ziba (2004) “La bella ciudad”

Chahar Shanbeh Sauri (2006) “Fiesta del fuego”

A propósito de Elly (Darbareye Elly, 2009)

Nader y Simin, una separación (Jodaeiye Nader az Simin, 2011)



El niño de la bicicleta

Bélgica, Francia e Italia (2011)

Wanda Vision

Título Original: **LE GAMIN AU VÉLO**

Dirección y Guión: **JEAN-PIERRE DARDENNE Y LUC DARDENNE**

Fotografía: **ALAIN MARCHEN**

Montaje: **MARIE-HÉLÈNE DOZO**

Intérpretes: **CÉCILE DE FRANCE, THOMAS DORET, JÉRÉMIE RENIER, FABRIZIO RONGIONE, EGON DI MATEO, OLIVIER GOURMET**

Productora: **JEAN-PIERRE DARDENNE, LUC DARDENNE Y DENIS FREYD**

Duración: 87 minutos

Idioma: Francés (VOSE)

Internet: www.legaminauvelo-lefilm.com

Ciclistas junto al río

Si se me permite adaptar libremente la famosa frase del futbolista Gary Lineker: “Cannes es un Festival al que acuden los mejores directores del mundo y donde terminan ganando siempre los hermanos Dardenne”.

Nos encontramos ante unos directores que se han convertido en referencia obligada para todo el que esté interesado en el (mal llamado) cine de autor. Dentro de este apartado tan amplio y tramoso, se puede hacer una subdivisión o categoría que ha dado en llamarse cine social. A modo de relación, nada exhaustiva y seguramente discutible, citaré a Ken Loach en el Reino Unido, Gianni Amelio en Italia, Robert Guediguian en Francia, los hermanos Dardenne en Bélgica o Fernando Leon de Aranoa en España. Todos ellos compiten por ser el ojo crítico de una sociedad que profundiza en las desigualdades; todos ellos persiguen trasladar a la pantalla, con ropaje de ficción, una realidad, conocida u ocultada, pero siempre incómoda. En definitiva, nos cuentan, por medio de un relato, lo que hemos visto muchas veces hojeando un periódico o viendo un telediario. A partir de aquí surgen los matices; hay autores en los que la ideología constituye una palanca para criticar o demoler el sistema y su cine podría ser interpretado como un cine de clase o militante, para otros, el retrato social les sirve para ahondar en las relaciones humanas, bien de forma pesimista, bien abriendo una luz de esperanza en algún cambio.

En esta subclasificación de cine social-humanista podrían estar incluidos los Dardenne. En su cine las relaciones y conflictos humanos tienen más importancia aún que el contexto socioeconómico en el que se desarrollan. Hay temas recurrentes en la mayoría de sus películas, como la desestructuración familiar, la infancia, la relación de pareja, la relación padre-hijo, la culpa o la redención.

Jean Pierre y Luc Dardenn son hermanos que, aun no siendo gemelos, planifican y construyen sus películas con la misma unidad de pensamiento con que los hermanos Taviani realizan las suyas. Naturales de la provincia Valona de Lieja, su cine ha estado siempre apegado al pedazo de realidad en que les ha tocado vivir. De hecho, han convertido a la ciudad de Seraing en el escenario de la mayoría de sus cintas, en su “Macondo” particular. Seraing es un perfecto microcosmos (perdón por el tópico) para narrar la condición humana. Nos encontramos ante una ciudad, otrora próspera e industrial y que la reconversión siderúrgica ha terminado en trans-

formar en una población gris y deprimida (para los estándares de depresión que existen en Bélgica, claro). En ella transcurren las pequeñas vidas de sus pobladores: Roger e Igor que alquilan apartamentos “patera” a pobres inmigrantes ilegales (La Promesa, 1996); Rosetta, que lucha por un trabajo para no caer en la marginalidad, mientras cuida de su madre alcohólica y reza por no acabar como ella (Rosetta, 1999); Olivier, el padre amargado que ha perdido a un hijo y vive sólo (El Hijo, 2002); Bruno, un pobre ratero que sueña salir del pozo, realizando algo que lo enterrará más en él (El Niño, 2005); Lorna, la pobre albanesa que redime a su protagonista pero aboca la relación, como diría Jordi Costa: “... a un envenenado, inquietante cuento de hadas. Sin hadas” (El Silencio de Lorna, 2008).

En el Niño de la Bicicleta, Seraing vuelve a ser la silenciosa protagonista que nos ha acompañado en su cine anterior, pero ahora algo cambia, en Seraing hay luz, amaneceres y días de sol. Para algunos, la luminosidad de esta película es un canto optimista al ser humano. Para otros, entre los que me encuentro, la película no se separa del discurso original de los hermanos Dardenne. Su cine es una apuesta por el hombre, aunque algunas veces en ese envite haya dolor y derrota. La diferencia sustancial que existe en esta película, más allá de la lógica evolución que experimentan todos los directores, es la mirada esperanzadora que se desprende del formato de esta historia. Aquí, han querido que los hechos transcurriesen como en un cuento. Y a todos nos gusta disfrutar con un bello cuento.

Nuestro protagonista, Cyril, se escapa de la residencia de menores donde lo abandonó su padre con la promesa de que volvería a por él. La fe de Cyril por su padre es tal que se niega a aceptar las evidencias que le muestran que le ha abandonado y que, para rapiñar unos pocos euros, ha llegado a vender la posesión mas querida del niño: su bicicleta. El muchacho siempre que puede se escapa y acude al piso donde vivían, con la esperanza de que esté esperándole. En una de sus huidas entra en contacto con la que será su “hada madrina”, Samantha (Cecile de France). Aquí haré un inciso; si el rodaje de los Dardenne suele estar perfectamente planificado en la colocación y movimiento de la cámara, el modo en como quieren que el niño (y el espectador) conozcan a Samantha es una vuelta de tuerca más de su talento. Merece la pena recrearse en un plano secuencia rodado en pocos metros cuadrados y magistralmente coreografiado.

Samantha se apiada de Cyril, recupera la bici que su padre vendió y accede a tenerlo en acogida los

proyección

05.12.2012



fin de semana. El niño, que confía en la bondad de su padre, le pide a Samantha que le lleve a su encuentro. La experiencia no podrá ser más dura y desoladora. Ver al niño convertido en un ser necesitado de referente paternal, a pesar de la miserable catadura moral de ese padre, es de una belleza desoladora. Le sigue como un perrillo, le perdona todo y no termina de entender qué es lo que está ocurriendo. Este tipo de relación familiar desestructurada no es la primera vez que aparece en su cine, pero en esta película el personaje del padre es tan plano, tan absolutamente desprovisto de sustancia, que si hubiese sido solamente un referente narrativo, sin aparecer en la película, no por ello habría sido menos convincente.

A partir de aquí, continua el cuento. Nuestro pequeño Pinocho desoír los consejos de su hada madrina, se internará en el bosque y frecuentará compañías peligrosas. Cyril sólo encontrará la paz montado en su bicicleta. Con ella, los Dardenne han pretendido crear el único vínculo real que le une con su padre, con su pasado. Al final, los momentos de pedaleo terminan por ser los únicos en los que experimenta libertad, los únicos en los que se permite la presencia del contrapunto musical en forma de Concierto nº 5 para piano de Beethoven, y con ello enfatizar más ese momento. Hay un bello plano secuencia en el que Cyril pedalea, como sumido en un trance, sin dirigirse a ninguna parte, que explica muy bien todo esto.

Lo demás es cine, y del bueno. El método de trabajo no ha cambiado, en lo sustancial, del que les llevó a obtener dos veces la Palma de Oro en Cannes (Rosetta y El Niño) e innumerables premios en otros festivales. Siguen planificando el rodaje de forma concienzuda, empleando horas y horas de ensayo, hasta obtener lo que buscan. Pero, probablemente, uno de los sellos o peculiaridades de la marca Dardenne se su método de rodaje: la obsesión por no separarse nunca de la continuidad cronológica que ve el espectador. Esto es, la película se ha rodado en el mismo orden en el que se termina viendo en las salas. Hacerlo así supone un encarecimiento de los costes, sin duda, pero según ellos, es la mejor forma de que el actor se meta en su papel y lo haga propio.

El Niño de la Bicicleta se diferencia de otras de sus películas, en el mayor peso que tiene la cámara fija, en detrimento de la cámara al hombro. Esto supone una distinta composición en los planos secuencia. Respecto a la ubicación de la cámara, pretendieron, siempre que las circunstancias narrativas se lo permitieran, que la altura de la misma no sobrepasase los ciento cuarenta centímetros, la altura de Cyril. Con esto se pretende realzar al personaje principal, incluso a costa de “cortar” las cabezas de otros intérpretes que le rodean. Todo lo que pasa gira en torno de nuestro pequeño protagonista, tanto en lo que vemos como en lo que oímos.

La figura de Samantha es, no sólo una pieza clave en la cinta sino, también, un elemento diferenciador respecto a lo que hayamos visto hasta ahora de nuestros dos directores. Cecile de France contribuye a crear un personaje que da luz y esperanza a la historia. Es cierto que la tierna belleza de su rostro colabora mucho en este propósito, pero también es indudable que detrás de este aparente y sencillo ejercicio de naturalismo interpretativo se esconde una gran actriz.

El papel principal lo asume con brillantez Thomas Doret, sin ninguna experiencia cinematográfica hasta entonces, sabiendo interpretar a la perfección los deseos de sus directores de la mejor forma con que un niño puede hacerlo, tratando de ser él mismo, sin fingimientos ni sobreactuaciones. A todo esto ayudaría, indudablemente, el sentirse arropado por un elenco habitual en las películas de los Dardenne.

Les dejo con este bello cuento de dolor, de búsqueda y de esperanza. Les dejo con la imagen de Cyril y Samantha, paseando en bicicleta por las márgenes del río Mosa. Esta plácida y luminosa imagen es sin duda la que Jean-Pierre y Luc quisieron que recordáramos para evocar su película. **(JMA)**

PALMARÉS

Festival de Cannes: Gran Premio del Jurado (Ex-aequo)

Premios Cesar: Nominada a Mejor película extranjera. 2011

Premios del Cine Europeo: Mejor guión. 4 nominaciones, incluyendo mejor película. 2011

Globos de Oro: Nominada a mejor película de habla no inglesa. 2011

Independent Spirit Awards: Nominada a Mejor película extranjera. 2011

Satellite Awards: Nominada a Mejor película de habla no inglesa. 2011

Festival de Valladolid - Seminci: Sección oficial largometrajes a concurso. 2011

FILMOGRAFÍA

JEAN-PIERRE DARDENNE

Director

Falsh (1987)

Je pense à vous (1992)

La promesse (1996)

Rosetta (1999)

El hijo (2002)

El niño (2005)

El silencio de Lorna (2008)

El niño de la bicicleta (2011)



Un método peligroso

Reino Unido - Alemania - Canadá - Suiza, 2011

Lago Film / Prospero Pictures / RPC / Elbe Film

Título Original: **A DANGEROUS METHOD**

Dirección: DAVID CRONENBERG

Guión: CHRISTOPHER HAMPTON (basado en su propia obra teatral y el libro de JOHN KERR)

Fotografía: PETER SUSCHITZKY

Música: HOWARD SHORE

Montaje: RONALD SANDERS

Diseño de producción: JAMES McATEER

Productores: JEREMY THOMAS, MARTIN KATZ, MARCO MEHLITZ

Intérpretes: MICHAEL FASSBENDER, KEIRA KNIGHTLEY, VIGGO MORTENSEN, VINCET CASSEL, SARAH GADON, ANDRÉ HENNICKE, ARNDT SCHWERING-SOHNREY, MIGNON REMÉ, MAREIKE CARRIÈRE

Duración: 99 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Howe Records / Sony Classical,

88697987262

Los misterios del organismo

Los más encallecidos seguidores de la obra del canadiense David Cronenberg no reconocen ya al cineasta responsable de *Rabia* (*Rabid*, 1977) o *Vinieron de dentro de...* (*Shivers*, 1975), cuya filmografía hizo las delicias de los goremaníacos de pro durante las décadas de los 70 y los 80 del siglo pasado. No hace tanto, la verdad (veinte, treinta años), que el abajo firmante asistía acongojado a los estrenos de estos y otros filmes del mismo realizador, con la expectativa de hallar nuevos sobresaltos y atmósferas enrarecidas. Cronenberg, a quien tradicionalmente se incluye en el saco de los directores especializados en cine fantástico que dominaron el género durante el citado período (los norteamericanos John Carpenter, Tobe Hooper, Wes Craven, Joe Dante y George A. Romero), siempre fue, no obstante, el más radical de todos. No sólo porque sus películas resultasen especialmente perturbadoras, también por su decidido afán por prolongar, de título en título, un discurso personal, privativo de sus peculiares inquietudes, no exento de cierto prurito intelectual, merced a un universo no tan limitado y pobre como algunos han querido hacer ver. De hecho, sus compañeros de generación y cultivadores, como él, del cine de horror, los arriba citados, han caído sin piedad en el pozo de la más hastiante mediocridad (con la excepción de Carpenter, cuya interesante carrera, de todos modos, se ha espaciado hasta casi la extinción, pues practica un cine "de otra época", fiel a sí mismo, que no interesa ya a los productores actuales).

Cronenberg ha sabido evolucionar hacia formas menos agresivas que las cultivadas en sus inicios, por lo tanto más asimilables para el gran público, aunque el discurso sea muy parecido (la transformación de la carne y las alteraciones de la mente). Quizá porque la pasión de la juventud, expresada a través de imágenes impactantes en filmes como *Cromosoma 3* (*The brood*, 1979), *Scanners* (*Scanners*, 1980), *Videodrome* (*Videodrome*, 1982) o *La mosca* (*The fly*, 1986) ha ido atemperándose con la edad, puliendo la virulencia visual que le era característica, pero sin perder un ápice de su fuerza transgresora.

Un método peligroso supone un nuevo eslabón en la etapa emprendida por el cineasta a partir de *Una historia de violencia* (*A history of violence*, 2005) y continuada con *Promesas del Este* (*Eastern promises*, 2007): un cine sosegado en el ritmo, aquilatado en las imágenes, pero percutante en su empeño por demostrar que bajo la aparente indiferencia de rostros tranquilos y actitudes serenas bullen los deseos



más tortuosos y el furor lucha por manifestarse y violentar el equilibrio de lo considerado "normal". En esta ocasión, el sexo y la enfermedad mental se añan para impulsar la historia de un peculiar triángulo pasional: el formado por los psiquiatras Carl Jung y Sigmund Freud en torno al eje común encarnado en Sabina Spielrein, primero paciente, después alumna, más tarde psiquiatra ella misma y por último inspiradora de agudas teorías médicas para ambos profesionales. De hecho, en *Un método peligroso*, ambientada en los albores del psicoanálisis (primeros años del siglo XX), es la propia Sabina quien abre los ojos a sus mentores, llegando a influir sobre ellos de manera decisiva. Respecto a Jung en la introducción de elementos sadomasoquistas en su relación personal con él, y en cuanto a Freud, al sugerirle que erotismo y violencia son distintas caras de la misma moneda. Dos sendas que ambos doctores exploraron muy intensamente.

Pero la película, pese a manejar material sensible, no se deja tentar por la provocación o el escándalo. Cronenberg ha depurado tanto su estilo, extrayendo todo elemento superfluo para ir a lo fundamental (contar la historia de la manera más lineal posible), que la sobria puesta en escena y el conflicto, planteados con estudiada frialdad, resienten el drama creando una gélida distancia entre el film y el espectador. Quizá es lo que pretendía el director: plasmar la escabrosidad tal y como Jung y Freud la entendían, observando a sus cobayas humanos para después debatir sobre ello con desapasionada naturalidad. Para ello Cronenberg se apoya en la relación epistolar existente entre ambos médicos, que ha estudiado con detalle pues se conservan todas sus misivas, adquiriendo así la película un tono de civilizada y reflexiva conversación que la provee de cierta y estática esencia teatral (de hecho, el guión del film, firmado por el dramaturgo Christopher Hampton, se inspira en su propia obra escrita para

proyección

12.12.2012



las tablas). Así, los personajes, mediante elaborada sintaxis, expresan sus inquietudes a través de la palabra, despojando de morbosidad el objeto de su análisis: el sexo como condicionante del comportamiento. Términos como “pene”, “vagina”, “ano” pierden de este modo, en boca de Jung y Freud, el significado grosero o pecaminoso que les otorga la pornografía o la moral culpable.

En cualquier caso, **Un método peligroso** ahonda una vez más en las inquietudes recurrentes de Cronenberg, como confesaba a Gabriel Lerman en las páginas de *Dirigido por*: “*Todo pasa por una constante exploración de lo que significa ser humano, por más extraño, bizarro, mágico e incomprensible que sea pertenecer a nuestra especie. Tener conciencia y entender quién eres es algo extraordinario. Y eso es precisamente lo que hago cuando filmo. Constantemente exploro lo que significa ser humano en todas sus extrañas facetas*”. Esta fidelidad a su ideario, que le convierte en uno de los autores cinematográficos más personales de las últimas décadas, juega, paradójicamente, en su contra: a la par que ha ido despojando a su estilo de toda la parafernalia fantástica y terrorífica que antaño tan bien le funcionó en taquilla, “normalizándolo”, la industria estadounidense le ha ido dando la espalda, de tal suerte que el cineasta ha debido buscar financiación en el viejo continente, mucho más receptivo ante propuestas tan especiales. Similar caso al ocurrido con otro autor de talento que ha radicalizado sus planteamientos hasta los más brutales extremos del anticonvencionalismo: David Lynch. Cronenberg no asusta tanto a los inversores USA como su colega (tampoco abraza un surrealismo tan contundente), pero en ambos casos Europa parece la tabla de salvación para perpetuar un cine de claro viso anticomercial. Será que aquí, sensibilidades aparte, no estamos tan acostumbrados al éxito de taquilla como condición *sine qua non* para subsistir en el negocio... (JGR)

PALMARÉS

4 Premios Genie: Actor Secundario (Viggo Mortensen), Dirección Artística, Música y Montaje de Sonido

2 Premios del Vancouver Film Critics Circle: Mejor Director (David Cronenberg) y Mejor Actor Secundario (Viggo Mortensen)

4 Premios Mejor Actor (Michael Fassbender): London Critics Circle, Los Angeles Film Critics Association, National Board of Review y Premios Sant Jordi

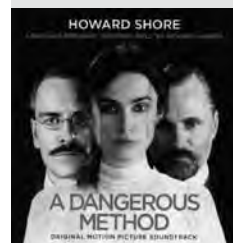
FILMOGRAFÍA

DAVID CRONENBERG

Director

Transfer (1966) Cortometraje. También productor, guionista, fotografía y montaje
From the drain (1967) Cortometraje. También guionista, fotografía y montaje
Stereo (1969) También productor, guionista, fotografía y montaje
Crimes of the future (1970) También productor, guionista, fotografía y montaje
Jim Ritchie sculptor (1971) Cortometraje TV
Letter from Michelangelo (1971) Cortometraje TV
Tourettes (1971) Cortometraje TV
Programme X (1972) Serie TV. Director de 1 episodio
Don Valley (1972) Cortometraje TV
Fort York (1972) Cortometraje TV
In the dirt (1972) Cortometraje TV
Lakeshore (1972) Cortometraje TV
Scarborough bluffs (1972) Cortometraje TV
Winter garden (1972) Cortometraje TV
Peep show (1975) Serie TV. Director de 2 episodios
Vinieron de dentro de... (*Shivers*, 1975) También guionista
Teleplay (1976) Serie TV. Director de 1 episodio
Rabia (*Rabid*, 1977) También guionista
Fast company (1979) También coguionista
Cromosoma 3 (*The brood*, 1979) También guionista
Scanners (*Scanners*, 1980) También guionista
Videodrome (*Videodrome*, 1982) También guionista
La zona muerta (*The dead zone*, 1983)
La mosca (*The fly*, 1986) También coguionista y actor
Misterio para tres (*Friday the 13th*, 1988) Serie TV. Director de 1 episodio
Inseparables (*Dead ringers*, 1988) También coproductor, coguionista y actor
Scales of justice (1990) Serie TV. Director de 2 episodios
El almuerzo desnudo (*Naked lunch*, 1991) También guionista
M. Butterfly (*M. Butterfly*, 1993)
Crash (*Crash*, 1996) También productor y guionista
eXistenZ (*eXistenZ*, 1999) También coproductor y guionista
Short6 (2001) Film colectivo. Director de un segmento
Spider (*Spider*, 2002) También coproductor
Una historia de violencia (*A history of violence*, 2005)
Chacun son cinéma (2007) Film colectivo. Director de un segmento
Promesas del Este (*Eastern promises*, 2007)
Un método peligroso (*A dangerous method*, 2011)
Cosmopolis (2012) También guionista

BSO



UN MÉTODO PELIGROSO (A dangerous method)

Música Compuesta,
 Adaptada, Orquestada y
 Dirigida por HOWARD
 SHORE
 CD: Howe Records / Sony
 Classical, 88697987262
 (Duración: 65:05)

Howard Shore (Toronto, Canadá, 1946) comenzó a ser conocido a nivel popular gracias a sus partituras para la trilogía de **El señor de los anillos** (*The lord of the rings*, 2001-2003/ Peter Jackson). Desde entonces no sólo se ha convertido en colaborador imprescindible de Martin Scorsese en títulos como **Gangs of New York** (*Gangs of New York*, 2002), **El aviador** (*The aviator*, 2004), **Infiltrados** (*The departed*, 2006) y **La invención de Hugo** (*Hugo*, 2011) —la hasta ahora última nominación al Oscar del compositor—, sino que también ha participado en algunas otras películas de éxito, como la sonrojante **La saga Crepúsculo: Eclipse** (*The Twilight saga: Eclipse*, 2010/ David Slade), o los intensos dramas **La duda** (*Doubt*, 2008/ John Patrick Shanley) y **Al límite** (*Edge of darkness*, 2010/ Martin Campbell). Sin embargo, el buen aficionado enseguida identificará la obra del compositor con la filmografía del también canadiense David Cronenberg, para quien, a fecha de hoy, ha compuesto, desde **Cromosoma 3** (*The brood*, 1979) hasta **Cosmopolis** (2012), la banda sonora de catorce de sus diecisiete largometrajes. El inconfundible estilo oscuro, ominoso, altamente dramático y ocasionalmente experimental cultivado por Shore en **Scanners** (*Scanners*, 1980), **Videodrome** (*Videodrome*, 1982), **La mosca** (*The fly*, 1986), **El almuerzo desnudo** (*The naked lunch*, 1991), **Crash** (*Crash*, 1996) o **Spider** (*Spider*, 2002), supo mostrar también su cara amable —no por lírica menos trágica— en **Inseparables** (*Dead ringers*, 1988) y **M. Butterfly** (*M. Butterfly*, 1993).

Sin abandonar ese cierto regusto por la morbilidad que ha caracterizado el currículum de Cronenberg a lo largo de los años, la música de **Un método peligroso** se aparta de las habituales resoluciones tétricas y exhibe un tratamiento mucho más melódico, de reminiscencias wagnerianas —no en vano el compositor adapta algunos fragmentos de *Sigfrido*—, otorgando al conjunto un oportuno aire de frialdad germánica que arroja a la perfección las pasiones reprimidas entre Jung y su paciente Sabina Spielrein. Es oportuno reseñar el enfoque tan diferente con que el genial Jerry Goldsmith abordó, cincuenta años antes, la banda sonora del film de John Huston **Freud, pasión secreta** (*Freud*, 1962), en el que la disonancia y el estilo dodecafónico de la música serial brindaron un tortuoso retrato de la mente humana que, curiosamente, no habría desentonado en un proyecto de Cronenberg. (AGR)



Jane Eyre

Reino Unido - EE.UU., 2011

Ruby Films / BBC Films

Título Original: **JANE EYRE**

Dirección: CARY FUKUNAGA

Guión: MOIRA BUFFINI (basado en la novela de CHARLOTTE BRONTË)

Fotografía: ADRIANO GOLDMAN

Música: DARIO MARIANELLI

Montaje: MELANIE ANN OLIVER

Diseño de producción: WILL HUGHES-JONES

Productores: ALISON OWEN, PAUL TRIJBITS

Intérpretes: MIA WASIKOWSKA, MICHAEL FASSBENDER, JUDI DENCH, JAMIE BELL, SU ELLIOT, HOLLIDAY GRAINGER, TAMZIN MERCHANT, SALLY HAWKINS, AMELIA CLARKSON, ROSIE CAVALIERO, IMOGEN POOTS

Duración: 120 minutos

Idioma: Inglés y Francés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Sony Classical, 88697852582

Pasión gótica

En la temporada 2010-2011 este Cine Club proyectó la *opera prima* de Cary Fukunaga **Sin nombre** (*Sin nombre*, 2008), un interesante acercamiento a la doble problemática de los “espaldas mojadas” y las letales *maras*. El empeño antropológico del film se intoxicaba con elementos románticos y aventureros, configurando una atractiva mixtura entre el drama social, el *thriller*, la *road movie* y el *western*. Yo escribía entonces que su periplo suponía para la joven pareja protagonista “una toma de conciencia de otras realidades (ambos provienen de mundos distintos pero igualmente infortunados), así como una evolución en sus sentimientos de solidaridad y amistad”. En cierto modo, la nueva obra de Fukunaga, **Jane Eyre**, traslada esa búsqueda de autoconocimiento y exploración del otro que palpitaba en **Sin nombre** a una historia y una época muy diferentes. Las descritas por la autora inglesa Charlotte Brontë en su magnífica novela gótica *Jane Eyre*, publicada, con éxito instantáneo, en 1847.

La pregunta que, por lógica, nos hemos formulado muchos comentaristas al tener conocimiento de este proyecto, y recordando que el libro en el que se inspira ha legado ya innumerables adaptaciones a la pantalla (las dos primeras en 1910, nada menos), era obvia: “¿tiene algo nuevo que ofrecernos?”. Contra todo pronóstico, la respuesta es positiva. O, al menos, lo es en gran medida, pues el film aporta una particular y estimulante combinación entre naturalismo y morbidez: la atmósfera enfermiza y mortecina que pesa sobre unos personajes esclavizados por las convenciones sociales y los miedos inculcados, no oculta, sino que potencia, sus deseos y anhelos. La tensión generada por esta lucha se expresa no sólo a través de miradas y gestos fugaces, también por el modo en como Fukunaga filma el entorno, los parajes, el viento azotando los arbustos, las nubes sombrías avanzando sobre los tejados de la casa solariega, los verdes prados rotos por afiladas piedras... Todo indica que el espíritu bulle y combate por quebrar las pesadas cadenas que lo atenazan.

Esta figura de la naturaleza como reflejo de las tensiones interiores de los personajes, fundamental en la novela romántica cultivada durante el XIX, se halla también presente, con mayor fuerza, en el libro de Emily Brontë, hermana de Charlotte, *Cumbres borrascosas* (editada en idéntico año que *Jane Eyre*). Ambos trabajos guardan similitudes en cuanto a tono trágicamente romántico y atmósfera

lindante con lo fantástico, e incluso el horror gótico. Tales afinidades, que no excluyen elementos autobiográficos, se explican en las vivencias de ambas hermanas, desgraciadas en la vida y el amor. De hecho, la propia Charlotte, como Jane Eyre en su novela, pierde a su madre a edad temprana y es enviada a un severo colegio donde enferma de tuberculosis. Más tarde, se ve obligada a ingresar en un internado de Bruselas, de cuyo profesor, mucho mayor que ella, se enamora sin remedio. Debe sin embargo abandonar la institución y regresar a Inglaterra, pues su tía fallece. Y pocos años después publica su *Jane Eyre*, donde refleja todo su dolor por un amor tortuoso y la soledad sufrida en tal escenario. Quienes hayan leído la novela detectarán paralelismos entre la narración y el discurrir vital de la autora. Sin duda de ahí proviene la intensa carga emocional que destila la obra literaria, en absoluto derrotista, pues Charlotte sublima en su personaje toda la fuerza y el coraje necesarios para sobrevivir en una época no especialmente grata para la condición femenina, sometidas como estaban las mujeres al yugo de las arcaicas convenciones de la sociedad británica de entonces. La Jane Eyre del texto y su *alter ego* cinematográfico no se resignan en modo alguno a un destino marcado que las condena a ser, en el mejor de los casos, comparsas de los hombres. En este sentido, Cary Fukunaga destaca la especial relación que surge entre Jane (Mia Wasikowska) y su empleador, el dueño de la apartada mansión Thornfield donde ella ejerce como institutriz, Lord Rochester (Michael Fassbender), un hombre de mundo, mayor que ella, recio pero taciturno, amargado por un insondable secreto y en apariencia inaccesible: “*Hay muchas razones por las que conectan. La capacidad de amar de Jane es, sin duda, muy importante para Rochester, que la conoce extremadamente herido por su primer matrimonio. Aunque Jane es apasionada, su conexión primigenia se halla en lo intelectual, en el modo en que ambos ven el mundo. El amor llega después. Pero antes de eso está el respeto. Rochester respeta a Jane por su capacidad intelectual y su personalidad. Se da cuenta de que ella no es alguien con quien se pueda jugar*”.

Fukunaga se permite, también, alterar la estructura original del relato, cuyas incidencias son expuestas por la autora con linealidad cronológica. El director, con perspicacia y una intuitiva reescritura que potencia el suspense del film, ya desde la primera escena sobrecoge al espectador sumergiéndole de lleno en un instante de intenso dramatis-

proyección

23.01.2013

mo: "Empezar con un segmento avanzado de la trama y pasar después a explicar todo con 'flashbacks' [...] me pareció que era una buena idea, ya que le daba un aspecto narrativo muy contemporáneo a la historia. La misma novela impone un gran sentido del misterio en los capítulos que se desarrollan en *Thornfield*, por lo que tenía sentido empezar la cinta de este modo". Estrategia que implica, además, una interesante y fundamental novedad, pues se subraya el carácter subjetivo del drama mediante esta fragmentación que sitúa en primer término las íntimas percepciones, la impresión sensorial experimentada por Jane. A partir de este instante queda claro que el cineasta no va a someterse al dictado y la impronta de otras adaptaciones canónicas. Fukunaga respeta el espíritu de la novela, pero sin doblegar su propia creatividad. De ahí que destaque su película, positivamente, entre el batallón de versiones previas, algunas muy recordadas: entre ellas, y con especiales méritos, las firmadas por Christy Cabanne, Robert Stevenson, Delbert Mann y Franco Zeffirelli respectivamente en 1934 (con Virginia Bruce y Colin Clive), 1943 (con Joan Fontaine y Orson Welles), 1970 (en realidad un telefilme estrenado en España en salas comerciales, con Susannah York y George C. Scott) y 1996 (con Charlotte Gainsbourg y William Hurt).

No me resisto a finalizar este texto con una cita a la novela, cuya lectura recomiendo, y me permito aquí reproducir un breve párrafo como ejemplo de excelencia literaria y del sentido trágico de su narrativa; también como muestra del intenso carácter de su personaje principal, quien, en un momento dado, se dirige al propio lector (a nosotros), para contarle, mediante siniestra fábula, el estado de su ánimo, la conmoción de haber rozado el cielo y a continuación perderlo todo: "*Un enamorado divisa a su amante dormida en el césped y desea contemplarla de cerca sin interrumpir su sueño. Avanza, cauteloso; se para creyendo que ella se mueve; se retira, temiendo que le vea... Pero todo está tranquilo y entonces vuelve a avanzar. Se inclina sobre ella lentamente, gozando de antemano con la visión de la belleza que va a admirar. Y de pronto se sobresalta, se precipita, sujeta fuertemente entre sus brazos a la que un momento antes no osaba tocar con un dedo. Pronuncia su nombre a gritos, la mira con desesperación. ¡Porque ella no puede contestarle! El enamorado había creído dormida a su amada... y la encuentra fría e inmóvil como una piedra*". (JGR)

PALMARÉS

Nominada al Goya Mejor Película Europea

Nominado para el Oscar al Mejor Vestuario (Michael O'Connor)

4 Premios Mejor Actor (Michael Fassbender): Central Ohio Film Critics Association, Los Angeles Film Critics Association, National Film of Review, Premios Sant Jordi

FILMOGRAFÍA

CARY FUKUNAGA

Director y Guionista

Kofi (2003) Cortometraje. También productor
Victoria para Chino (2004) Cortometraje. También productor
Chinatown film project (2008) Film colectivo codirigido con M. Ar-teta, P. Chang, J. Cohen, B. R. Gray, S. Y. Kim, S. D. Pollard, S. Silver, R. Troche, W. Wang y R. Wong
Sin nombre (Sin nombre, 2008)
Jane Eyre (2011) Sólo director

BSO



JANE EYRE
(Jane Eyre)

Música Compuesta por
 DARIO MARIANELLI
 Dirigida por BENJAMIN
 WALLFISCH
 CD: Sony Classical,
 88697852582
 (Duración: 44:34)

Difícil papeleta la del compositor Dario Marianelli (Pisa, Italia, 1963) al enfrentarse a una historia tantas veces llevada al cine, especialmente si tenemos en cuenta que al menos dos de estas versiones contaron con excelsas bandas sonoras de Bernard Herrmann —*Alma rebelde* (*Jane Eyre*, 1943/ Robert Stevenson)— y John Williams —*Jane Eyre* (*Jane Eyre*, 1970/ Delbert Mann)—. Si bien, como dice Javier G. Romero en su comentario, revisitar por enésima vez la historia de esta institutriz huérfana puede hacerle a uno cuestionarse la pertinencia de una nueva lectura sobre tan trillado tema, lo mismo sucede con respecto a la música. Tanto Herrmann como Williams se centraron, como no podía ser de otro modo, en el componente romántico de la historia, en clave un tanto siniestra el primero, de forma más exuberante el segundo. Marianelli, cuya preparación ha quedado sobradamente demostrada en innumerables ocasiones —instruido en piano y composición en Florencia, completó su formación en la londinense *Guildhall School of Music and Drama*, graduándose en 1997, tras disfrutar de numerosas becas por toda Europa, en la también británica *National Film and Television School*—, se ha enfrentado al desafío, al igual que hicieron sus antecesores, sin perder de vista el romanticismo natural del relato. Sin embargo ha sido capaz de personalizar su creación y situarla, como mínimo, a idéntico nivel cualitativo que las obras de Herrmann y Williams. A través de un clasicismo ya presente en partituras como *El secreto de los hermanos Grimm* (*The brothers Grimm*, 2005/ Terry Gilliam) y, especialmente, *Orgullo y prejuicio* (*Pride & prejudice*, 2005/ Joe Wright) y *Expiación* (*Más allá de la pasión*) (*Atonement*, 2007/ J. Wright) —esta última galardonada con un merecidísimo Oscar—, la música de *Jane Eyre* exhibe, a través de su apasionamiento contenido, una sintonía extraordinaria con la historia narrada y, muy especialmente, con el personaje protagonista, de cuyas emociones Marianelli realiza un retrato tan intenso como veraz. Con la modestia que le caracteriza y que su música siempre transluce, el compositor ha declarado en relación a Jack Liebeck, solista responsable de los conmovedores pasajes para violín: "*Entre las numerosas dichas que he disfrutado mientras buscaba un lenguaje musical que guiara a Jane hacia su destino, ninguna más grande que conocer al violinista Jack Liebeck: su pasional, generosa y entregada interpretación se ha convertido en la voz interior de la auténtica Jane*". (AGR)



Arrugas

España, 2011

Wanda / Perro Verde Films / Elephant in the Black Box / Cromosoma / TVG

Director: IGNACIO FERRERAS

Guión: ÁNGEL DE LA CRUZ, PACO ROCA, IGNACIO FERRERAS y ROSANNA CECCHINI

Sobre el Cómic de PACO ROCA

Fotografía: DAVID CUBERO

Música: NANI GARCÍA

Diseño Personajes: PACO ROCA

Supervisor de Animación: BALTASAR PEDROSA

Productores: MANUEL CRISTÓBAL, ENRIQUE

AGUIRREZABALA y ORIOL IVERN

Productores Ejecutivos: DANI MARTÍNEZ, MARÍA AROCHENA, ÁNGEL DE LA CRUZ, TONO FOLGUERA y TONI MARÍN

Intérpretes (voces): TACHO GONZÁLEZ, ÁLVARO GUEVARA, MABEL RIVERA

Duración: 89 minutos

Idioma: Español

Banda Sonora (CD): Promocional

Internet: <http://www.arrugaslapelicula.com>

A los ancianos de hoy, a los ancianos del mañana

Posiblemente sólo haya una cosa peor que llegar a viejos: no llegar. Sin embargo, la mayor parte del tiempo preferimos no pensar en ello, como si efectivamente bastara con cerrar los ojos y confiar en la publicidad, que nos quiere hacer creer que podemos ser jóvenes para siempre. Una ensoñación que sólo se rompe cuando alguna incidencia familiar nos obliga a mirar de frente a la realidad... La vejez es el destino común hacia el que todos nos encaminamos, por mucho que nos cueste aceptarlo (y eso que, como digo, la alternativa es peor). Por tanto, pocos temas hay más pertinentes y universales. Y *Arrugas* lo aborda de manera honesta, valiente y sensible, con humor, sin eufemismos ni sensiblería, y con gran calidad plástica... Ah, y lo hace a través del cine de *animación*, que como sabemos no es un *género*, sino una forma artística a través de la cual se puede abordar cualquier *género*, incluyendo los temas adultos.

Emilio (voz de Álvaro Guevara) fue director de una sucursal bancaria. Ahora está jubilado y vive con su hijo y su nuera. Pero a éstos les resulta cada vez más pesado y difícil ocuparse de él, porque a veces pierde el sentido de la realidad (cree que todavía trabaja en el banco), o se pone agresivo. Deciden ingresarle en una residencia de ancianos, asegurándole que allí estará mejor cuidado y podrá hacer amigos de su edad... Su compañero de habitación es Miguel (voz de Tacho González), un desenvuelto pícaro que da sablazos a todo el mundo y se convierte en su guía... Una de las primeras cosas que descubre Emilio, es que en el edificio hay dos plantas: en la que están ellos, los que (todavía) pueden manejarse por sí mismos, y el *piso de arriba* a donde se llevan a los *asistidos*, los que ya no pueden valerse. Por lo demás, en la residencia no hay mucho que hacer: la rutina marcada por las comidas, las medicinas y acostarse, y entre medio los ancianos se pasan el tiempo dormitando. Los únicos acontecimientos son las visitas de la familia, para quien la tiene. En el comedor, Emilio y Miguel comparten mesa con Antonia (Mabel Ribero), y con un matrimonio, en el que el marido, Modesto, sufre Alzheimer y la mujer, Dolores, ha ingresado con él para cuidarle... Un error en la medicación hace que Emilio descubra que él también padece Alzheimer. Desde ese momento, Miguel le ayudará a intentar evitar que

los médicos se den cuenta de su progresivo deterioro y le manden al *piso de arriba*...

La amistad entre Emilio y Miguel es el corazón de la historia. Al principio, Emilio es rígido y desconfiado. Intenta mantener su seriedad, como cuando trabajaba en un banco (a veces cree que aún lo hace). Culpa a su compañero de la desaparición de sus objetos personales. Y, aunque no lo muestra, echa de menos a su familia... Miguel es un cínico buscavidas, que nunca ha tenido familia (de lo que ahora dice alegrarse, visto para lo que sirve), y que mantiene su lucidez y sus deseos de pasarlo bien, en cualquier circunstancia. No acepta que sólo le quede morir. Nos puede hacer pensar un poco en el McMurphy (Jack Nicholson) de *Alguien voló sobre el nido del cuco*: Miguel es un rebelde que pone en cuestión el *orden establecido* de la residencia y que procura que sus compañeros despierten y *vivan* un poco (alimentando sus fantasías o incluso tramando una escapada en coche). La evolución del personaje, desde la despreocupación del principio hasta su amistad con Emilio y su abnegada decisión de ayudarlo, resulta tan convincente como conmovedora.

Arrugas se basa en el cómic homónimo de Paco Roca (Ed. Astiberri), ganador del Premio Nacional en 2008, entre otros muchos reconocimientos, y traducido a varios idiomas. El autor explica que su libro surgió de la necesidad de hablar de la vejez, un tema escasamente tratado, tanto en el cine como en la literatura. "*Dicen que cuando te miras en el espejo y empiezas a parecer a tu padre es que ya te estás haciendo mayor. Mi reflejo empieza a parecerse a mi padre y mi padre se parece ya a la imagen que*



proyección
30.01.2013

recuerdo de mi abuelo... Quizá porque mi madre, que siempre ha sido muy presumida, se acaba de comprar muy avergonzada su primer bastón para poder andar, decidí hacer una historia sobre ancianos". Paco Roca recopiló historias de los padres y familiares de sus amigos, visitó residencias, y según dice casi no tuvo que inventar nada: "Las anécdotas reales son tan buenas que no se podían superar". Así, el protagonista (Emilio) se inspira en el padre de un amigo suyo, y también son reales los personajes de la señora que se pasa el día junto a la ventana, creyendo que viaja en un tren, y la que se cree perseguida por los marcanos.

La adaptación es muy fiel al cómic en cuanto a la historia básica y el diseño de los personajes y fondos. Sólo hay variaciones en pequeños detalles o en episodios secundarios. La película incorpora elementos adicionales que proceden de "Emotional World Tour" (Ed. Astiberri), un cuaderno de viaje escrito por Paco Roca y Miguel Gallardo ("María y yo"), con motivo de sus viajes para presentar sus respectivos cómics en "los diversos eventos comiqueros de la piel de toro". Un cambio curioso y significativo, porque se debe al uso de uno de los elementos del lenguaje cinematográfico (la voz), es que el personaje de Miguel adquiere acento argentino y un pasado de haber vivido años en Argentina, que no se mencionaban en el cómic.

Este es el primer largometraje dirigido por Ignacio Ferreras, que tiene una gran experiencia internacional como animador, director y creador de storyboards. Ha sido animador en *El ilusionista* (L'Ilusioniste, 2010), de Sylvain Chomet, que tam-

bién veremos este curso en el Cine Club. Ferreras emplea en la película los recursos del cine para plasmar las transiciones entre las escenas de la residencia, estrictamente realistas, y los recuerdos, ensoñaciones y fantasías de los personajes. Es precioso el momento en que Emilio, recién llegado a la residencia, revive su miedo al entrar en la escuela, en su (lejano) primer día de colegio. También el *flashback* de la historia de Modesto y Dolores, cuando suben al campanario y él puede regalarle una nube (y todavía hoy, a pesar del Alzheimer, él sonríe cuando ella le llama "tramposo"), o las *fugas mentales* de los personajes: la mujer que cree que viaja en el Orient Express, la que se imagina vigilada por extraterrestres... La animación asume la influencia del *anime* japonés (Isao Takahata, Satoshi Kon, el inevitable Hayao Miyazaki) y de Sylvain Chomet (una referencia obvia, puesto que, como hemos dicho, el director ha trabajado con él).

El propio Ignacio Ferreras considera que, si *Arrugas* se hubiera rodado en imagen real, con actores, hubiera resultado demasiado dura... Gracias a la animación se consigue el perfecto equilibrio entre realismo y ensoñación, dureza y humanidad, en una película que, como dice Paco Roca, refleja una etapa de la vida "por la que todos vamos a pasar pero de la que no queremos saber nada hasta que nos toca de cerca". *Arrugas* no es una película sobre ancianos, ni sobre el Alzheimer. Es una película sobre la vida, sobre la memoria, la familia, la soledad. Una historia que Paco Roca dedica "a los ancianos de hoy, a los ancianos del mañana". (RGM)

PALMARÉS

Premios GOYA: Mejor Película de Animación, Mejor Guión Adaptado

Premios ANNIE: Nominada como Mejor Película de Animación





Young adult

Estados Unidos (2011)

Paramount Picturaes

Título: **YOUNG ADULT**

Director: JASON REITMAN

Guión: DIABLO CODY

Fotografía: ERIC STEELBERG

Música: ROLFE KENT

Montaje: DANA E. GLAUBERMAN

Intérpretes: CHARLIZE THERON, PATRICK WILSON, J.K. SIMMONS, ELIZABETH REASER, PATTON OSWALT, EMILY MEADE, COLLETTE WOLFE, BRADY SMITH, LOUISA KRAUSE, ASUN ORTEGA

Productora: DENVER AND DELILAH PRODUCTIONS, MR. MUDD, MANDATE PICTURES, INDIAN PAINTBRUSH, RIGHT OF WAY FILMS

Duración: 94 minutos.

Idioma: Inglés (VOSE)

Internet: www.youngadultmovie.com

¿Quién me ha robado el mes de abril?

Una joven escritora decide recorrer cientos de kilómetros con la intención de declararse ante el amor de su juventud, hacer que abandone a su pareja y regrese a sus brazos. A ella se le une la presencia de un amigo –de discutida heterosexualidad– en el papel de Pepito Grillo de la protagonista.

Tranquilos, no les estoy contando el argumento de *La Boda de mi Mejor Amigo*, nos encontramos ante la última película de Jason Reitman y Diablo Cody, la pareja más interesante de la nueva comedia independiente (o indie, que dicen los modernos).

Jason Reitman, hijo del manifestamente mejorable director canadiense Ivan Reitman (Cazafantasmas, Poli de Guardería, etc) dio sus primeros pasos en el cine de forma brillante con *Gracias por Fumar*, siendo director y guionista de la misma. Sería con su segunda película, *Junó*, con la que obtendría el reconocimiento unánime de la crítica y el éxito de público. En dicha película, al igual que *Young Adult*, trabajó con un guión de Diablo Cody que le valdría el Oscar de la Academia. Después de *Junó* volvería a cabalgar en solitario con *Up in the air*, para muchos, entre los que me cuento, la mejor de todas sus películas.

Diablo Cody, pseudónimo de Brook Busey-Hunt, tuvo una vida muy interesante antes de dedicarse a esto del cine: telefonista de línea erótica, bailarina de striptease o blogger. En la actualidad forma parte de ese minoritario diecinueve por ciento de mujeres guionistas en Hollywood. Las razones sociológicas de la menor presencia de la mujer guionista se las dejo a los sociólogos, no tengo páginas, ni preparación suficiente para divagar, pero he creído conveniente destacarlo, y más, si cabe, porque se escapa del cliché convencional que toda directora o autora se espera que siga.

Y aquí llegamos al tema que nos ocupa: *Young Adult*, título que juega con la polisemia de describir un tipo de literatura romántica para adolescentes y, al mismo tiempo, a nuestra protagonista, prisionera de un tiempo que ya ha pasado y que le dio lo mejor y lo peor. Al igual que en *Junó*, se vuelve a describir la dificultad de madurar en un tiempo y una sociedad que antepone la felicidad adolescente sobre todas las cosas. Pero no se equivoquen, la acidez y la amargura que destila esta comedia no se parece en nada de lo que ha hecho hasta la fecha este director

Mavis Gary (Charlize Theron) es una escritora de novelas para adolescentes, cuyo nombre ni siquiera

aparece en la portada de los libros, figurando en ellos el autor dueño de la franquicia. Ella es tan sólo un negro (perdón, una negra).

La vida de Mavis es triste. Divorciada de alguien de quien no tenemos referencia en toda la película, prisionera en un solitario piso desordenado; su única compañía es un pequeño perro y un televisor permanentemente encendido con culebrones juveniles. Las esporádicas citas que mantiene con otros hombres no hacen más que aumentar su sensación de hastío. Han pasado veinte años pero no puede olvidar los tiempos en que era la chica más popular de Mercury (Minnesota). Un e-mail del antiguo novio de instituto (Patrick Wilson), felizmente casado y con un bebe hace que se decida en tomar su coche y reconquistar a su chico.

Mavis nunca fue una buena persona, no necesitaba serlo, lo tenía todo: belleza, talento y al chico más deseado del instituto. Han pasado veinte años y no ha crecido, conserva algunos tics y manías que no ha perdido desde entonces. Ahora, con el horizonte de los cuarenta a la vista, la imagen es patética, se niega a crecer, no le gusta otra música que la de principios de los noventa y su belleza queda oculta ante el desaliño de su cuerpo y de su vida.

Al poco de llegar a su pueblo se reencuentra, de modo casual, con Matt (Patton Oswalt), un antiguo compañero de instituto, tullido y amargado, víctima de una tremenda paliza, infligida por los sanos muchachotes de esa porción de la América profunda que es Mercury. Las razones del linchamiento en un principio fueron de carácter homófobo, pero, como dice Matt, cuando se supo que no era gay, pasó a ser la típica paliza que dan a un gordo de instituto. Respecto de este incidente, queda un tanto comprometida la posible influencia que pudo haber tenido Mavis en su momento. Matt se convierte en su amigo de borrachera, confidente y en un peculiar Sancho Panza que intenta poner sentido común y despertar de su locura juvenil a Mavis.

Para remarcar el carácter de juguete roto de Mavis se ha recurrido a distintos artificios: el rodaje en soporte digital que destila una apariencia de imperfección en rostros y atmósferas, la banda sonora con la música de los noventa, en especial el tema que fue su canción de primer amor y juventud en el instituto (The Concept).

Disfruta, asimismo, con el gusto por los pequeños detalles, tales como el recrearse en las antiguas cintas de cassette (impagables títulos de crédito), la reiteración en los preparativos de manicura y esté-

proyección
06.02.2013

tica y en la ropa que elige Mavis según el momento y la impresión que pretenda causar. Casi en la recta final de la cinta, una secuencia bella y patética a la vez, muestra como nuestros dos perdedores se reencuentran, en cierta manera, con su primer baile de graduación (y hasta aquí puedo leer).

Young adult no es la película más lograda de Reitman y puede que su deliberado *feísmo* le aleje de los parabienes del gran público – a pesar de las nominaciones obtenidas por Charlize en su extraordinaria interpretación– pero es una excelente película; describe la soledad haciendo que el decorado entero hable de ella

Llegados a este punto, el camino deben hacerlo ustedes solos. Amarán, odiarán y tendrán lástima de su protagonista. Reirán y se preguntarán ¿De qué diablos me estoy riendo? Sólo dos apuntes más de la historia, hay un secreto del pasado que trata de explicar las cicatrices que atormentan a Mavis y, en la recta final de la película, asistimos a una secuencia extraordinaria entre ella y Sandra, la hermana de Matt (Collette Wolfe) que no ayudará a que nos sintamos mejor pero sí evita de forma brillante una salida fácil a esta historia, además de hacernos disfrutar de nuevo de la magnífica interpretación de Charlize. (JMA)



PALMARÉS

Globos de Oro: Nominada a Mejor actriz comedia/musical (Charlize Theron). 2011

Asociación de Críticos de Los Angeles: Nominada a mejor actor sec. (Oswalt). 2011

Critics Choice Awards: 3 nominaciones, incluyendo mejor actriz (Theron). 2011

FILMOGRAFÍA

JASON REITMAN

Director

Gracias por fumar (2005)

Juno (2007)

Up in the air (2009)

Young adult (2011)

BSO



YOUNG ADULT
(Young adult)

Música de ROLFE KENT
Música Adicional de MATEO
MESSINA
CD: Rhino, 8122-79744-2
(Duración: 59:33)

Las bandas sonoras de los hasta ahora cuatro largometrajes de Jason Reitman se caracterizan por contener un buen número de canciones preexistentes. Grandes o pequeños éxitos de otras décadas que, convenientemente situados a lo largo del metraje, son inteligentemente utilizados por Reitman para retratar interiormente a unos personajes que, por lo general, buscan, sin conseguirlo, su “lugar en el mundo”. En este caso el CD no puede empezar con una canción más adecuada: *When we grow up*, en la que una espléndida Diana Ross reflexiona, desde el punto de vista de un niño, sobre lo que supone hacerse mayor. El resto del compacto recopila temas interpretados por algunos nombres destacados de la escena “alternativa” durante finales de los ochenta y primeros noventa —período en el que parece haber quedado anclado el personaje que interpreta Charlize Theron en la película—. Four Non Blondes, The Replacements, The Lemonheads, Veruca Salt, Teenage Fanclub, Suicidal Tendencies, Dinosaur Jr. y Cracker desgranar una amena y significativa selección de canciones, que se complementan en el compacto con un único tema firmado por Rolfe Kent (St. Albans, Reino Unido, 1963), autor de la partitura original, y cinco adaptaciones de estilo easy listening —un tanto cutres, la verdad— elaboradas por Mateo Messina (Seattle, Estados Unidos, 1972) sobre algunos títulos originales de grupos célebres de los noventa: Faith No More, Pearl Jam, Beck, Foo Fighters y Soundgarden.

Aunque la presencia de Kent y Messina resulte poco menos que anecdótica en la banda sonora, conviene recordar que el primero ha colaborado con Reitman en tres de sus cuatro largometrajes, *Gracias por fumar* (*Thank you for smoking*, 2005) —con cuatro escuetos temas contenidos en el CD y que, curiosamente, tenía a Mateo Messina como compositor de música adicional—, *Up in the air* (*Up in the air*, 2009) —nada más que dos cortes en el CD frente a once canciones de diversos autores— y la presente *Young adult*, en la que un fragmento de un minuto y dieciséis segundos es la anémica representación del trabajo de este excelente compositor. Por lo que respecta a Messina —especialista en jingles publicitarios—, aparte de las más bien molestas adaptaciones *vintage* de *Young adult*, habría que reseñar su intervención en la banda sonora de *Juno* (*Juno*, 2007), en cuyo CD sólo se incluía un corte original de unos cincuenta segundos de duración. (AGR)



El hombre de al lado

Argentina, 2009

Aleph Media, Cinema Uno, Cooperativa Felei, INCAA y Televisión Abierta

Distribución: A Contracorriente y Aquarelle

Directores: GASTÓN DUPRAT y MARIANO COHN

Guión: ANDRÉS DUPRAT

Fotografía: MARIANO COHN y GASTÓN DUPRAT

Música: SERGIO PÁNGARO

Montaje: JERÓNIMO CARRANZA

Dirección de Arte y vestuario: LORENA LLANEZA

Productores: FERNANDO SOKOLOWICZ, M^a BELÉN DE LA TORRE, ALEJANDRO BENEDETTI, DANIEL VITERMAN LUDUEÑA, LAURA PEREIRA

Intérpretes: DANIEL ARÁOZ, RAFAEL SPREGELBURD, EUGENIA ALONSO, INÉS BUDASSI, LOREN ACUÑA, EUGENIO SCOPEL, ENRIQUE GAGLIESI, RUBÉN GUZMÁN, JUAN CRUZ BORDEU

Duración: 98 minutos

Idioma: Español

La ventana de la discordia

El cine argentino se encuentra en un buen momento. En coproducción con otros países (singularmente con España) o por sí solo realiza una serie de títulos de gran interés por uno u otro motivo. *El hombre de al lado* nos ha llegado con cierto retraso respecto de la fecha de su rodaje. No importa demasiado, dado que puede considerarse como un excelente ejemplo de lo que se hace en aquel país. El film de Duprat y Cohn derrocha ingenio, originalidad y novedosas maneras narrativas.

Los directores Gastón Duprat y Mariano Cohn afirman no ser amantes del cine sino exploradores de lenguajes nuevos que darán al cine nuevos contenidos. Su primer largometraje de ficción, *El artista*, fue la única película latinoamericana a concurso en la tercera edición del Festival Internacional de Cine de Roma. "No somos cinéfilos ni amantes del cine, buscamos explorar lenguajes nuevos, formas narrativas diferentes, recursos visuales novedosos. Tal vez somos un poco provocadores en cuanto no respetamos la historia del cine en este sentido", afirmó Duprat en una entrevista para la revista Planeta Latinoamericana. Hace diez años que Duprat y Cohn trabajan juntos. Se conocieron haciendo videoarte e inmediatamente coincidieron. A cada uno le gustaba lo que hacía el otro. "Tenemos una dinámica de trabajo favorecida por el hecho de ser dos, las ideas se debaten mucho más y en mi criterio, eso da mejores resultados", señala el mismo Duprat. Desde entonces se lanzaron a una serie de aventuras que tuvieron bastante éxito en Argentina. Entre otras muchas *Televisión abierta*, un programa experimental, atípico en la pequeña pantalla. Después fue el turno del canal *Ciudad abierta*, de Buenos Aires. Luego llegaron sus películas, documentales o de ficción.

En *El hombre de al lado* todo comienza con una maza golpeando una pared que quiebra el silencio y la paz de la casa colindante. La historia es la de un conflicto entre dos vecinos, Leonardo y Víctor. Leonardo, diseñador industrial, famoso, políglota, esnob y soberbio, vive con su mujer y su hija preadolescente en una casa famosa por haber sido diseñada por Le Corbusier. En la casa de al lado vive Víctor, posible vendedor de autos usados, hortera, prepotente y vulgar a más no poder. Cuando Víctor decide hacer una ventana para tener más luz, sin pedir permiso a nadie, comienza el problema, porque asegura que esa ventana invade su intimidad. Hasta entonces ninguno de ellos sabía de la exis-



tencia del otro, pero este conflicto provoca su enfrentamiento e imprevisibles consecuencias.

El guión, debido a Andrés Duprat, hermano del codirector, surge de experiencias personales, aderezadas con anécdotas de amigos... Son problemas comunes que atraviesan todo tipo de fronteras. La historia está concebida sin maniqueísmo alguno. Es más, la empatía del público pasa de un personaje a otro según avanza la película: Primero le da la razón a uno, luego al otro... Y, sin embargo, no hay cambio en relación con quién tiene la razón y quién no la tiene. Esto ayuda a mantener activo al espectador y le obliga a no relajarse. De hecho, la postura del público tiene que ver con sus propios prejuicios y no tiene por qué coincidir la de un espectador con la del que tiene a su lado. El film abre interrogantes sin cerrarlos.

Cohn y Duprat o Duprat y Cohn han realizado una ácida sátira social que pretende diseccionar y criticar las disfunciones del mundo contemporáneo, poniendo de manifiesto las contradicciones y las paradojas intelectuales y existenciales de la nueva burguesía, bohemia y esnob; esos nuevos ricos que quieren parecer *cools*. Para resaltarlo, los directores no dudan en caracterizar a sus personajes hasta convertirlos casi en caricaturas. Leonardo y Víctor representan a dos universos antagónicos que no

proyección

13.02.2013



PALMARÉS

Seis Premios de la ACADEMIA ARGENTINA DE CINE

Premio en el FESTIVAL DE SUNDANCE

están hechos para encontrarse pero que acaban por colisionar. Y lo hacen con la violencia, la crudeza y la banalidad de una ventana que Víctor empieza a construir. Un hecho casual que va a convertirse en el detonante sintomático y simbólico del enfrentamiento entre dos maneras de ver la vida. Una dicotomía que parece remitir a una serie de oposiciones que se perciben en el film, como la naturaleza y la civilización, la justicia y el sentido común, la sociabilidad y la chulería, el miedo y la fuerza de la presión, y, especialmente, el recelo o la confianza en el otro. La superficialidad y la vacuidad de la sociedad contemporánea impiden relacionarse con los demás y preocuparse por las cosas de verdad importantes. Éste podría ser el *leit-motiv* de *El hombre de al lado*.

La claridad y el minimalismo temático, intelectual y narrativo son las características esenciales de la obra, que podría resumirse en la discusión entre los dos protagonistas ante la problemática ventana: “Necesito atrapar unos rayitos de Sol”, dice Víctor. “No da, no da, no... se puede hacer esto”, replica Leonardo en un bucle sin fin de diálogo de sordos y absurdidad. El film no cuento mucho más que ese desacuerdo y esa infinita y vana discusión. Pero lo hace utilizando situaciones humorísticas, *gags* sociales y ambientales, recursos estéticos que remiten a la ironía de toda comedia. Lo curioso y sintoma

paradigmático del hombre contemporáneo es que no vemos ni sabemos nada de la casa ni de la vida cotidiana y la costumbres de Víctor, de ese misterioso y pesado “hombre de al lado”. En cambio, de Leonardo lo sabemos todo: que vive en un espacio diáfano y laberíntico, cuyas inmensas dimensiones parecen encerrarlo en sus propias contradicciones, que las mentiras que le cuenta a su vecino no son más la prueba del miedo que le tiene y del temor moral que tiene de su mujer, que su ordenada vida esconde una hija que no le habla y que se pasa el día con los cascos en las orejas... Ese “hombre de al lado” sirve, en definitiva, para mostrar las debilidades, los complejos y los defectos del individuo contemporáneo.

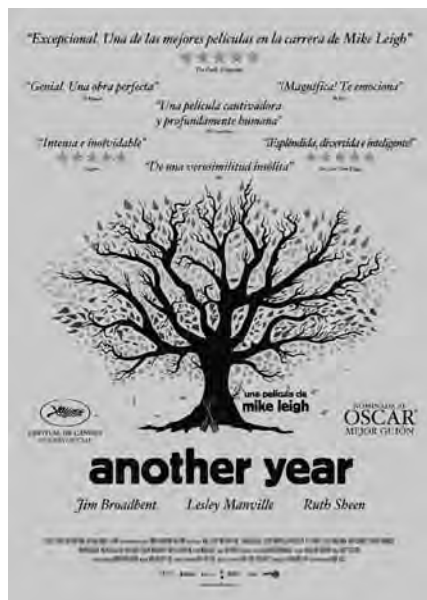
Comedia negra de múltiples matices y diversas lecturas, realizada con una puesta en escena muy estudiada y un manierismo y formalismo estético referencial. Una película bien construida, interpretada y dirigida que alterna el humor fino, las dudas personales y un esteticismo simbólico, en ocasiones cargado de un exceso de citas intelectualistas. Pero si hay algo que destacar es el duelo interpretativo entre dos grandes actores: Rafael Spregelburd y Daniel Aráoz, y la presencia de la Casa Curutchet, única diseñada por Le Corbusier en Sudamérica, y casi un personaje más. (J.LL.R)

FILMOGRAFÍA

GASTÓN DUPRAT Y MARIANO COHN

Directores

Enciclopedia (2000). Sólo Duprat
TV Service (2004) medimetro. Sólo Duprat
Yo Presidente (2006)
El Artista (2009)
El hombre de al lado (2009)
Ciudadano ilustre (2011)
Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo (2011)



Another year

Reino Unido (2010)

Vertigo Films

Director: MIKE LEIGH

Guión: MIKE LEIGH

Fotografía: DICK POPE

Música: GARY YERSON

Montaje: JON GREGORY

Intérpretes: JIM BROADBENT, LESLEY MANVILLE,

RUTH SHEEN, PETER WIGHT, OLIVER MALTMAN,

DAVID BRADLEY, KARINA FERNANDEZ, MARTIN

SAVAGE, MICHELE AUSTIN, PHILIP DAVIS, STUART

MCQUARRIE, IMELDA STAUNTON, LISA MCDONALD

Productora: THIN MAN FILMS, FOCUS FEATURES, UK

FILM COUNCIL, FILM4

Duración: 129 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Nunca Leigh fue más Chejov

En el inicio de Ana Karenina aparece aquella famosa frase: *"Todos las familias felices se parecen entre sí, pero cada familia infeliz lo es a su propia manera"*.

De eso va la última maravilla de Mike Leigh, de las distintas caras de la infelicidad, de la forma en como la vida ha terminado recortando, y hasta reduciendo a cenizas, las expectativas que uno depositó en un principio. Y todo esto nos lo cuenta huyendo de cualquier fácil exceso narrativo, con el mismo fluir natural con el que pasan las estaciones del año.

Mike Leigh es un viejo conocido de este cineclub. Con casi setenta años sobre sus hombros es, lo que podría llamarse, un director con oficio. Con una sólida formación académica tanto en arte dramático como en cinematografía, dio sus primeros pasos como director de teatro y realizador de dramas y comedias para la televisión. Su ópera prima llegaría en 1972, *Bleak Moments*. Con ella marcaría un camino del que no se ha separado desde entonces: el cine social, a veces naturalista, otras con carga crítica y de denuncia, pero huyendo siempre de cualquier tentación costumbrista.

Pasarían más de quince años para que se decidiera a volver al cine y lo hizo con una excelente película, *Grandes Ambiciones* (1988), agri dulce comedia en la Inglaterra tacherista. A partir de esta película y de la buena acogida que tuvo, Leigh ha ido encadenando hasta nuestros días una decena de películas, todas ellas buenas y algunas excelentes. El punto de inflexión en la popularidad de este director lo marcaría *Secretos y Mentiras* (1996), premiada en Cannes y nominada a cinco estatuillas de los Oscar. A partir de aquí, su cine sería un visitante asiduo en festivales y muestras internacionales. Ocho años después, *El Secreto de Vera Drake* contribuiría a su reconocimiento internacional, obteniendo el León de Oro en Venecia y tres nominaciones a los Oscar, mejor guionista, mejor director y mejor actriz por la extraordinaria interpretación (ya galardonada en Venecia) de Imelda Staunton, de esta actriz tendremos ocasión de hablar más adelante por su breve y emotivo papel en *Another Year*. Su penúltima película *Happy, Un cuento sobre la felicidad*, supuso un cambio respecto a lo hecho anteriormente, dirigiendo una comedia luminosa y optimista que constituye una apuesta esperanzadora por el ser humano.

Como recordarán, en el primer párrafo me he referido a la cita de Tolstoi sobre la infelicidad, pero realmente es en Antón Chejov donde debemos buscar las influencias. De este último parece haber

tomado, sobre todo en esta película, el pulso de narrador naturalista y la facilidad para retratar los conflictos personales y el dolor sin caer en excesos existenciales.

Another Year, adquiere una estructura teatral y chejoviana desde su misma concepción. La obra esta dividida en cuatro capítulos (las cuatro estaciones del año) como si de cuatro actos se tratara. El planteamiento de concebir la historia en el marco temporal de un año, a partir de la primavera, le da a la historia el carácter de relato sereno y sin comienzo ni final. *Another Year* no puede por menos que hacernos recordar *El Jardín de los Cerezos* y, especialmente, *Tío Vanja*. Para ilustrar esto, Chejov dejó escrito los fundamentos de su teatro: *"En la vida real la gente no se mata, ni se ahorca, ni hace declaraciones de amor a cada paso, ni dice a cada paso cosas inteligentes. La gente, come, bebe, galantea; pero, mientras tanto, se van forjando sus destinos dichosos, se van destruyendo sus vidas."*

Gerri (Ruth Seen) y Tom (Jim Broadbent) son un maduro y feliz matrimonio inglés. Ella es psicóloga y trabaja en un centro de salud, él es geólogo y supervisa las futuras construcciones de Londres, vigilando la solidez del subsuelo. Tienen un hijo, Joe (Oliver Maltman) que es abogado de oficio y aunque ya no vive con ellos, los visita con frecuencia. Sus vidas transcurren de manera tranquila y placentera, trabajan en algo que les gusta y sus ratos libres los dedican al cuidado de un huerto, recogiendo sus frutos o tomando una caliente taza de té en el cobertizo, los dos juntos, mientras cae la tarde.

Esa idílica monotonía contrasta con la vida de sus amigos que convierten la casa de Gerri y Tom en un oasis, o mejor, en una tabla de salvación a la que acuden y se aferran para no hundirse. Son personajes solitarios y patéticos que aspiran, como por ósmosis, a adquirir un poco de la tranquilidad y felicidad de la que disfruta nuestra pareja.

Mary (Lesley Manville), compañera de trabajo de Gerri, combate con alcohol un divorcio traumático, el abandono de un amante y la obsesión de superar su soledad intentando fingir ser más joven de lo que es. La vida no le ha dado nada y tiene derecho a reclamarlo.

Ken (Peter Wight), amigo de juventud y de borracheras de Tom, obeso, bebedor y fumador compulsivo, con un aspecto que produce rechazo a las mujeres que a él le gustarían y eso, paradójicamente, hace que se sienta frustrado y se abandone más.

Ronnie (David Bradley) hermano de Tom, del que se nos cuenta muy poco, salvo que carece de estu-

proyección

20.02.2013



dios, tiene un hijo que le odia, Carl (Martin Savage), y su mujer trabajó para mantenerlo los últimos años. Ah, bueno, y también ahoga sus penas y su hermetismo en cerveza.

Del resto de los personajes me permito destacar la breve pero mayúscula presencia de Imelda Staunton, que borda un pequeño papel al inicio de la cinta que, en palabras del propio director, tiene un valor de “prologo emocional”.

Conseguir esta sencillez narrativa no es tan fácil como parece. Mike Leigh planifica sus películas de manera que en su génesis no haya ningún personaje definido del todo. A los actores se les explica únicamente los datos más básicos que deben conocer, desconociendo como son los otros personajes y sus motivaciones. La historia es un boceto con unos pocos (pero importantes) trazos que dejan abiertas muchas alternativas. A partir de aquí, los actores ensayan y experimentan en sus papeles, interactuando con los demás y siempre supervisados y canalizados por el director. Después de muchos ensayos la criatura va tomando forma y llegado el momento del rodaje ya está todo escrito y decidido. La historia nace del interior de sus personajes. Realmente, la historia son sus personajes.

Another Year es una joya delicada que quizá, en un primer momento, no deslumbe dada la sencillez de sus materiales. Es posible que esto explique que sus premios y nominaciones sean menores que las anteriores cintas. Pero tranquilos, concédanle tiempo, déjense llevar por el relato. Al fin y al cabo, en una joya también adquiere un gran valor el minucioso y bello trabajo de orfebrería empleado. **(JMA)**

PALMARÉS

Premios del Cine Europeo: 2 Nominaciones: Mejor actriz (Manville), Música. 2010

Festival de Cannes: Nominada a la Palma de Oro (mejor película). 2010

Oscar: Nominada al Mejor guión original. 2010

2 Nominaciones Premios BAFTA: Mejor film británico y actriz secundaria (Manville). 2010

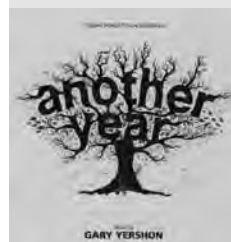
FILMOGRAFÍA

MIKE LEIGH

Director

Bleak Moments (1971)
Hard Labour (1973)
Nuts in May (BBC Play for Today, 1976)
Abigail's Party (BBC Play for Today, 1977)
Grown-Ups (1980)
Meantime (1983)
The Short and Curlies (1987)
Grandes ambiciones (High Hopes) (1988)
La vida es dulce (Life Is Sweet) (1990)
Naked (Indefenso) (Naked) (1993)
Secretos y mentiras (Secrets & Lies) (1996)
Das chicas de hoy (Career Girls) (1997)
Topsy-Turvy (1999)
Todo o nada (All or Nothing) (2002)
El secreto de Vera Drake (Vera Drake) (2004)
Happy-Go-Lucky (Happy-Go-Lucky) (2008)
Another Year (Another Year) (2010)

BSO



ANOTHER YEAR (Another year)

Música Compuesta por
GARY YERSHON
 Dirigida por **TERRY DAVIES**
 CD: Varèse Sarabande, 302
 067 098 2
 (Duración: **Another year**
 23:55 / **Happy, un cuento**
 sobre la felicidad 32:38)

Desconocido para el gran público, Gary Yershon (Londres, Reino Unido, 1954) lleva años oculto en el relativo anonimato que le proporciona la escena británica. Decenas de obras para la *Royal Shakespeare Company* y el *Royal National Theatre* de Londres se han visto embellecidas por sus manejables —por lo que se refiere a sus reducidas dimensiones— partituras. Aunque Mike Leigh y Gary Yershon ya habían coincidido durante la confección de *Topsy-Turvy* (1999), film musical en el que Yershon sólo ejerció como director de orquesta dejando la labor creativa a Carl Davis, no sería hasta el año 2005 que ambos volvieran a colaborar, ahora en una obra teatral escrita por Leigh: *Two thousand years*. Tres años después, compositor y cineasta unirían fuerzas en el largometraje *Happy, un cuento sobre la felicidad* (*Happy-Go-Lucky*, 2008), para, finalmente en 2010, abordar la que posiblemente sea su mejor tarea conjunta hasta la fecha: **Another year**.

Para un film que sobrepasa las dos horas de duración, no deja de ser curioso que el compositor sólo haya escrito unos escasos veinte minutos de música. Pero la filosofía aplicada parece haber sido la de “menos es más”. Únicamente cinco instrumentos —viola, chelo, oboe, arpa y guitarra— conforman la pequeña agrupación de cámara puesta en marcha por Yershon, y en repetidas ocasiones a lo largo de la partitura cada instrumento interpreta breves pasajes en solitario. Dada su extrema sencillez, la música logra integrarse perfectamente en la trama compartiendo espacio con los abundantes diálogos de la cinta. El conjunto resulta perfecto en su utilización dramática dentro del film, pero también altamente disfrutable para una audición aislada. Leigh: “Trabajar con Gary es siempre una experiencia enriquecedora y estimulante. Tiene una inventiva desbordante y maneja como nadie todos los recursos de su profesión. Además siempre reacciona ante el material que le ofrezco con una corrección intachable y, al mismo tiempo, de manera profundamente sincera (...). Nuestra pasión compartida hacia los instrumentos acústicos (en contraposición a los sintéticos) me proporciona lo que, a mi entender, es el momento más feliz de todo el proceso de realización: ese par de días mágico compartido con los músicos en el estudio de grabación, cuando las melodías comienzan a florecer y finalmente la película toma cuerpo”. **(AGR)**



Adiós a la reina

Francia – España, 2011

GMT Productions / Les Films du Lendemain / Morena Films

Título Original: **LES ADIEUX À LA REINE**

Director: **BENOÎT JACQUOT**

Guión: **GILLES TAURAND** y **BENOÎT JACQUOT**

Sobre la Novela de **CHANTAL THOMAS**

Fotografía: **ROMAIN WINDING**

Música: **BRUNO COULAIS**

Montaje: **LUC BARNIER**

Decorados: **KATIA WYSZKOP**

Vestuario: **CHRISTIAN GASC** y **VALÉRIE RANCHOUX**

Productores: **JEAN-PIERRE GUERIN**, **KRISTINA LARSEN** y **PEDRO URIOL**

Productor Ejecutivo: **CHRISTOPE VALETTE**

Intérpretes: **LÉA SEYDOUX**, **DIANE KRUGER**, **VIRGINIE LEDOYEN**, **XAVIER BEAUVOIS**, **JULIE-MARIE PARMENTIER**, **NOÉMIE LVOVSKY**, **MICHEL ROBIN**, **LOLITA CHAMMAH**, **VLADIMIR CONSIGNY**

Duración: 100 minutos

Idioma: Francés (VOSE)

Banda Sonora (CD): **Quartet Records QR017**

Internet: http://www.karmafilms.es/ficha_cine.php?ID=160

La lectora de María Antonieta

Sobre la primera imagen de la película, aparece un rótulo que impresiona: “Versalles, 14 de julio de 1789”. Sin embargo, ese *día histórico* (origen de la futura fiesta nacional francesa, etcétera) comienza como cualquier otro en el palacio de Versalles. La joven sirvienta Sidonie Laborde (Léa Sedoux) se levanta con retraso y tiene que salir corriendo para incorporarse a su puesto, donde su *jefa*, Madame Campan (Noémie Lvovsky) le reprocha su demora y el llegar llena de barro (se ha caído en el patio). Sidonie es *lectora* de la Reina María Antonieta (Diane Kruger): su tarea es elegir libros de la biblioteca para ella y leerlos en voz alta, o leerlos con ella. El resto del tiempo, espera a disposición de la Reina, o recorre el palacio haciendo otras tareas o charlando con sus compañeras Honorine (Julie-Marie Parmentier) y Louison (Lolita Chammah), que comentan los rumores malintencionados sobre la relación de la Reina con su cortesana favorita, la Duquesa Gabrielle de Polignac (Virginie Ledoyen)...

Al día siguiente, 15 de julio, cuando Sidonie se levanta, encuentra el palacio agitado. Se comenta en voz baja que *algo ha ocurrido* y que han despertado al Rey a media noche... Sidonie acude a su amigo, el anciano historiador Jacob Nicolas Moreau (Michel Robin), que le revela las noticias: el pueblo descontento ha tomado la prisión de la Bastilla y ha decapitado a su gobernador, el Marqués de Launay... La inquietud se extiende por Versalles, nadie sabe lo que está pasando, los sirvientes dejan de obedecer y muchos nobles emprenden la desbandada. Empieza a circular un panfleto con una lista de 286 personas cuyas cabezas deben rodar. El Rey Luis XVI (Xavier Beauvois) duda sobre si acudir a París, convocado por los revolucionarios, lo que considera una humillación. La Reina, por un lado, considera planes de acción (huir hacia Metz) y, por otro, sigue con sus ocupaciones habituales, desde pensar en vestidos y modas hasta suspirar de amor por Gabrielle de Polignac... Sidonie se mantiene a su lado.

Adiós a la reina se basa en una premiada novela de la historiadora Chantal Thomas, editada en 2002. La autora ya había publicado el ensayo *La Reina desalmada: María Antonieta en los panfletos* (1989), en el que rastreaba el origen y la evolución del mito de este personaje y de la *demonización* de que había sido objeto. En la novela, Thomas adopta en punto de vista de una lectora de la Reina para narrar los últimos días de la corte de Luis XVI



y María Antonieta... El director Benoît Jacquot leyó la novela en 2002, y desde entonces estuvo interesado en su adaptación al cine. Jacquot es un director francés de extensa y prestigiosa filmografía, pero del que sólo se han estrenado en España tres películas: *La escuela de la carne* (1998), *Villa Amalia* (2009), que vimos en el Cine Club hace un par de cursos, y la que nos ocupa.

La adaptación cinematográfica cambia la estructura de la novela, que estaba contada retrospectivamente desde Viena por una anciana Sidonie. La película mantiene el punto de vista de Sidonie, pero (salvo las frases en *off* del final) se narra en estricto y palpitante tiempo *presente*. La acción abarca sólo tres días (del 14 al 16 de julio de 1789) y nuestra sensación es la de *estar realmente allí* mientras sucede todo... Sidonie está fascinada por la Reina, su devoción por ella es incondicional. Es un *amor* no correspondido, claro, pues para María Antonieta ella no deja de ser una sirvienta, aunque cercana. A veces, la trata con confianza, le revela sus pensamientos e incluso admite una proximidad física (cuando alivia sus picaduras de mosquito con agua de rosas), pero al momento siguiente resulta altiva y distante... El rostro y la mirada de la intuitiva Léa Seydoux son nuestra puerta de entrada en el film. Enfrente, una deslumbrante Diane Kruger (actriz de origen alemán, con la edad de la austriaca María Antonieta) interpreta todos los aspectos de su debatido personaje: fascinante, voluble, lúcida, frívola... y justifica la admiración de Sidonie hacia ella.

La película sucede en el universo cerrado de Versalles que, más que un mero *palacio*, era casi una ciudad con 3.000 habitantes... Acompañando a Si-

proyección

27.02.2013



donie, recorremos los grandes salones, las cámaras privadas, el Petit Trianon, los canales venecianos, y los cuchitriles donde malviven muchos nobles de provincias que han abandonado sus mansiones para estar cerca del Rey, hasta llegar a los pobres aposentos de la servidumbre... Un mundo parasitario, tan lujoso como insalubre, donde van apareciendo signos de decadencia, como avisos del naufragio inminente: plagas de mosquitos y ratas muertas flotando en los canales... Jacquot ha rodado en el auténtico Versalles, pero también en otros lugares: Maison La-fitte (donde situó la habitación de la Reina, pues la original era demasiado pequeña para la cámara) o el Château de Chantilly. El director quería una fotografía sofisticada y dramática (el gabinete de la Reina iluminado por el fuego de la chimenea), pero también buscaba una sensación de ligereza, de inmediatez (Jacquot: “*Cuando ruedo un film de época, no quiero que parezca una exposición de antigüedades*”).

Es cierto que el punto de vista de Sidonie condiciona la película, que poco o nada nos dice sobre las causas de la Revolución ni sobre la situación del pueblo que moría de hambre mientras en Versalles reinaban el lujo y el despilfarro... Igualmente, podemos señalar que se da una visión bastante *positiva* de Luis XVI (un hombre digno y melancólico, que considera el poder como una carga) y de la propia María Antonieta, a pesar de sus contradicciones... Así que termina siendo, si no una apología, sí una idealización por parte de un personaje fascinado por la Reina... En todo caso, la película también da por supuesto un conocimiento básico de los hechos de la Revolución Francesa, así que les recomiendo que repasen sus libros del Bachillerato. (RGM)

FILMOGRAFÍA

BENOÎT JACQUOT

Director

Jacques Lacan: la psychoanalyse (1974) documental TV
L'assassin musicien (1976) también guión
Les enfants du placard (1977) tb. guión
Les ailes de la colombe (1981) tb. guión
Une villa aux environs de New York (1983) TV
Corps et biens (1986) tb. guión
La bête dans la jungle (1988) tb. guión
Elvire-Jouvet 40 (1988) TV
Les mendiants (1988) tb. guión
La désenchantée (1990) tb. guión
Écrire (1993) cortometraje documental
La mort du jeune aviateur anglais (1993) cortometraje documental
Emma Zunz (1993) tb. guión (TV)
La vie de Marianne (1994) TV
3000 scénarios contre un virus (1994) serie TV (episodio “*Mère séropositive*”)
La fille seule (1995) tb. guión
Un siècle d'écrivains (1996) serie documental TV (episodio “*Jérôme David Salinger*”)
Le septième ciel (1997) tb. guión
Marianne (1997) tb. guión
La escuela de la carne (L'École de la chair, 1998)
Par coeur (1998) documental
Pas de scandale (1999) tb. guión
La fausse suivante (2000)
Sade (2000)
Tosca (2001)
Adolphe (2002) tb. guión
Princesse Marie (2004) TV
À tout de suite (2004) tb. Guión
Gaspard le bandit (2006) TV
L'Intouchable (2006) tb. Guión
Villa Amalia (Villa Amalia, 2009) tb. guión
Atelier jardin (2009) cortometraje (tb. guión)
Werther (2010) TV
Les faux monnayeurs (2010) TV
Au fond des bois (2010)
Adiós a la reina (Les adieux à la Reine, 2011)

BSO



ADIÓS A LA REINA (Les adieux à la reine)

Música Compuesta por
 BRUNO COULAIS
 Dirigida por LAURENT
 PETITGIRARD
 CD: Quartet Records, QR017
 (Duración: *Adiós a la reina*
 37:56 / *Au fond des bois* 20:05
 / *Villa Amalia* 1:50)

Estudiante precoz de piano y violín, Bruno Coulais (París, Francia, 1954) parecía abocado desde muy joven a desarrollar una carrera centrada en la sala de concierto. Sin embargo, tras escribir la banda sonora del cortometraje de Gérard Marx *Nuit féline* (1978), comenzaron a llegar ofertas que, durante varios años, le enclaustraron principalmente en la pequeña pantalla. Su gran oportunidad llegó, no obstante, en la forma de un espectacular documental para cine centrado en el mundo de los insectos: *Microcosmos* (*Microcosmos: la peuple de l'herbe*, 1996/ Claude Nuridsany & Marie Perennou). Sus más reconocibles constantes, como son el empleo de la voz humana a modo de instrumento musical, la utilización de percusiones insólitas —muchas veces resueltas a partir de objetos cotidianos—, y una sutil paleta de colores étnicos sabiamente fusionados con la orquesta sinfónica, acabaron imponiéndose en la fracción más interesante de su filmografía, donde destacan trabajos magistrales como *Himalaya* (*Himalaya: L'enfance d'un chef*, 1999/ Eric Valli), *El niño que quería ser un oso* (*L'enfant qui voulait être un ours*, 2002/ Jannik Hastrup) o *La planète blanche* (2006/ J. Lemire, T. Plantanida & T. Ragobert). Para quienes no conozcan ninguno de estos títulos, citaré también, aunque en un registro muy diferente, el que hasta ahora ha sido el mayor éxito de ventas de Coulais: *Los chicos del coro* (*Les choristes*, 2004/ Christophe Barratier).

Adiós a la reina supone su más reciente colaboración con un director al que parece abonado, Benoît Jacquot, de quien hace dos temporadas vimos en el Cine-Club la fascinante *Villa Amalia* (*Villa Amalia*, 2009) —si entonces nos fue imposible reseñar la banda sonora por no encontrarse editada, nos llega ahora, de la mano de una discográfica española, el presente CD, que incluye los tres últimos trabajos de Jacquot para el cine: los arriba indicados más *Au fond des bois* (2010)—. Tres obras que guardan, de hecho, una notable similitud en cuanto a estilo e intenciones. Si bien se integran dentro de la línea más lírica de su autor, también debe reconocerse que no lo hacen de manera cómoda. La tensión que subyace bajo los pentagramas proviene del radical modernismo empleado por Coulais: más tangible en *Villa Amalia*, aunque en *Adiós a la reina* aporte una expresividad tan vívida como, por momentos, inaccesible. Coulais: “*Benoît quería que la música llegara por oleadas: ni una sola nota el primer día, seguido por veinte minutos ininterrumpidos por el segundo, esfumándose otra vez antes de aparecer de nuevo al final. No es la música del caos; es más como la música del naufragio...*”. (AGR)



La fuente de las mujeres

Bélgica – Italia – Francia, 2011
 Elzévir Films / Oi Oi Oí Prod. / Europa Corp. / France 3
 Cinéma / BIM / Indigo Film / Agora Films / Panache Prod.
 / RTBF

Distribución: Vértigo

Título Original: **LA SOURCE DES FEMMES**

Director: RADU MIHAILEANU

Guión: RADU MIHAILEANU y ALAIN-MICHEL BLANC

Fotografía: GLYNN SPEECKAERT

Música: ARMAND AMAR

Montaje: LUDO TROCH

Diseño de producción: CHRISTIAN NUCULESCU

Productores: DENIS CAROT, MARIE MASMONTAIL, ADU MIHAILEANU

Intérpretes: LEILA BEKHTI, HAFSIA HERZI, BIYOUNA, SALEH BAKRI, SABRINA OUAZANI, HIAM ABBAS, MOHAMED MAJD

Duración: 135 minutos

Idioma: Árabe (VOS)

Una Lisístrata en el Islam

En ocasiones una película alcanza notoriedad por razones extracineamatográficas. Por ejemplo, al tratar un tema de plena actualidad. **La fuente de las mujeres** habla de reivindicaciones feministas, tan de moda en estos momentos, y además lo hace dentro de la cultura árabe, igualmente en candelero desde la reciente “primavera” en algunos de los países musulmanes. Su paso por el Festival de Cannes llamó la atención a pesar de ciertas pegas puestas a sus valores fílmicos en sentido estricto. En España la cinta del realizador rumano-francés Radu Mihaileanu recibió una especial calificación por parte de ICAA concedida por primera vez “a aquellas películas dedicadas a plantear la problemática adyacente a la igualdad de género”. Ni que decir tiene que esta producción europea da protagonismo a la dolorosa situación femenina en muchos países del mundo, y más aún en el mundo musulmán, debido tal vez a una errónea interpretación del Corán por parte de imanes fundamentalistas. Y antes de proseguir, me apresuro a decir asimismo, que si bien no estamos ante una obra maestra del séptimo arte, **La fuente de las mujeres** posee la suficiente calidad cinematográfica como para interesar tanto por su temática como por su forma de expresión.

En el 411 a. de JC. Aristófanes escribió una de sus comedias más afortunadas: **Lisístrata**. La protagonista, viendo que los hombres son incapaces de dar la paz a Atenas, convence a las mujeres de que nieguen a sus maridos el ejercicio de los derechos conyugales, se encierra en la Acrópolis con ellas y logra imponer la paz.

Nada hay nuevo sobre la Tierra, porque algo parecido ocurre en la película de Mihaileanu, que se basa en un caso real sucedido en una aldea de Turquía. En un pequeño pueblo indeterminado entre Oriente Medio y el Norte de África (el rodaje se realizó en Marruecos), las mujeres deben ir a buscar agua a lo alto de una montaña mientras los hombres descansan y holgazanean en el bar. Un día ocurre una tragedia, y Leila decide impulsar una peculiar revolución: ninguna mujer del poblado se acostará con un hombre hasta que la situación cambie.

Más de 2.400 años de las guerras entre Atenas y Esparta el director rumano-francés traslada al presente de las mujeres del Islam la comedia aristofánica. **La fuente de las mujeres** se presentaba en el Festival de Cannes mientras varios países musulmanes se alzaban contra el mandato despótico de sus dirigentes. Refiriéndose a la denominada Primavera Árabe, Radu Mihaileanu ha manifestado: “Estas

revoluciones representan un gran paso adelante. Escribimos la película con el mismo tipo de intenciones, apostando por la posibilidad de que sean las mujeres la que impulsen el cambio.” El director piensa que “una revolución no se inicia en las calles. Para que se alcance una sociedad justa e igualitaria, la democracia tiene que llegar antes al hogar y cambiar algunas costumbres y actitudes”.

La fuente de las mujeres es antes que nada una crítica contra el machismo de la sociedad musulmana, realizada a partir de una sencilla historia aderezada con numerosas tramas secundarias. Problemas, contradicciones entre las mujeres del pueblo, reacciones airadas en el grupo masculino, una historia de amor peculiar, la contribución de un periodista llegado para investigar la progresiva desaparición de los minúsculos insectos por la sequía, imanes en competencia, juegos sucios, consejos sabios, una cabalgata descontrolada y, en fin, la presencia de las autoridades atemorizadas por el artículo aparecido en la ciudad como contribución del periodista a la causa de las mujeres valientes. La palabra inventada contra la palabra permanente del Corán, interpretado por las mujeres sentadas ante el imán, con desparpajo e inteligencia admirables. Después una exposición sobre el pueblo que centra la acción para convertirlo en microcosmos de una determinada realidad, el film toma prestado el tema de **Lisístrata** como motor para desencadenar el desenlace buscado. La película, así, peca de un exceso de elementos temáticos, dramáticos y estéticos, e, incluso, de personajes. Y, además, se excede en la supuesta necesidad de reiterar en cada secuencia su mensaje. Quizá la alegoría que propone Mihaileanu hubiera resultado más efectiva sin tantas subtramas, desarrollando el relato de una forma más simple.

¿Cómo presenta el director su crítica social? Lo hace mediante una curiosa fábula hiperrealista en tono de comedia pero con sus puntos dramáticos. Y, como ocurre en el cine actual, combina géneros. Porque **La fuente de las mujeres** también hace sus incursiones en el musical deconstruido. Las protagonistas del film modifican canciones tradicionales para enunciar ante los hombres reivindicaciones de género que son, igualmente, su particular exigencia para lograr “un lugar en el Sol”. Hombres y mujeres se enfrentan mediante bailes y canciones alusivas a los sexos respectivos. Propuesta no tanto antropológica como folklórica, que, sin embargo, resulta eficaz en la defensa de la tesis del film. Tras **El concierto**, Radu Mihaileanu vuelve a utilizar la música para reforzar un discurso social, que aquí hace referencia

proyección
 06.03.2013

a la situación de la mujer en el mundo árabe con la misma ingenuidad que un cuento de hadas, pero, a la vez, evita caer en un feminismo impostado, lo que es muy de agradecer.

La fuente de las mujeres cuenta con una interpretación individual y coral excelente por su fuerza expresiva, por su capacidad para expresar sentimientos y por un realismo convincente a la hora de respetar el liderazgo de las mayores y de las jóvenes innovadoras. En el reparto destaca la presencia de intérpretes como la israelí Hiam Abbas (*Los limoneros*) o las francesas Hafsa Herzi (*Cuscús*) y Leïla Bekti (*Un profeta*). Hay en el film momentos de gran belleza, que el espectador agradece porque ahí, como indica Norberto Alcover, “en esa explosión de corazón y de pensamiento sin barrera, es donde realmente se esconde ‘la fuente de las mujeres’. Una fuente que, al final, se descubre del todo en esta frase reveladora: ‘La fuente de las mujeres es el amor’. Y es cierto. Un amor radical, absoluto, completo, para llevar adelante cualquier causa por más sacrificios que implique”. La película es valiosa como modelo para la lucha contra el machismo, y resulta muy rica en el estudio de los personajes. Interesante de ver por su temática y por su atractiva formulación visual. (J.L.L.R.)



FILMOGRAFÍA

RADU MIHAILEANU

Director

Les Quatre saisons (1980), cortometraje
Traidor (Trahir, 1993)
Bonjour Antoine (1997), TV
El tren de la vida (Train de Vie, 1998)
Les pygmées de Carlo (2002), TV
Vete y vive (Va, vis et deviens, 2005)
El concierto (Le concert, 2009)
La fuente de las mujeres (La source des femmes, 2011)

BSO



LA FUENTE DE LAS MUJERES
 (La source des femmes)

Música Compuesta por
 ARMAND AMAR
 Dirigida por ADAM
 KLEMENS
 CD: Columbia / Sony Music,
 88697961842
 (Duración: 47:13)

De madre israelí y padre marroquí, Armand Amar nació en Jerusalén en 1953. Siendo aún niño emigró a Marruecos con su padre y pronto comenzó a mostrar interés por la música autóctona, especialmente por los instrumentos de percusión y los ritmos africanos. En principio autodidacta, a los quince años ya tocaba con soltura la tabla india, la conga afro-cubana y el *tonbak* persa (también conocido como *zarb*). Su especialización en este tipo de sonidos de naturaleza étnica le llevó a conocer en 1976 al coreógrafo y antropólogo sudafricano Peter Goss, que le introdujo en el mundo de la danza, permitiéndole experimentar la improvisación y las libres asociaciones entre música y lenguaje corporal. Su posterior relación con importantes personalidades de la danza contemporánea, como la bailarina y coreógrafa parisina Marie-Claude Pietragalla o la poeta y coreógrafa norteamericana Carolyn Carlson, le condujo a participar como profesor en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París y, consecuentemente, en la Escuela de Interpretación de Patrice Chéreau, cineasta y director de ópera que facilitaría el contacto de Amar con el mundo del cine. En este medio el compositor se estrenó con una imponente banda sonora para el film de Costa-Gavras *Amén* (Amen, 2002), con quien después colaboraría en dos títulos más, *Arcadia* (Le couperet, 2005) y *Edén al Oeste* (Eden à l'Ouest, 2009).

Amar ha trabajado también con el cineasta rumano Radu Mihaileanu en otros tres títulos de indudable interés: *Vete y vive* (Va, vis et deviens, 2005), la exitosa comedia *El concierto* (Le concert, 2009) —por la que el compositor obtuvo al fin el *César* a la mejor banda sonora— y el film objeto de esta reseña, *La fuente de las mujeres*. En este caso, como en la mayoría de obras que jalonan la filmografía del compositor israelí, el principal interés reside en la maestría con la que incorpora voces e instrumentos solistas étnicos al conjunto de una orquesta sinfónica occidental —aquí la Filarmónica Ciudad de Praga bajo la batuta de su titular Adam Klemens—. Como corresponde a sus antecedentes, Amar despliega todo un batallón de percusionistas —él mismo uno de ellos— y exóticos instrumentos de viento, en perfecta armonía con las voces femeninas que entonan las letras en dialecto magrebí escritas por el propio Mihaileanu. (AGR)



Profesor Lazhar

Canadá (2011)

A Contracorriente Films

Título Original: **MONSIEUR LAZHAR**

Director: PHILIPPE FALARDEAU

Guión: PHILIPPE FALARDEAU, basado en la obra de

EVELYNE DE LA CHENELIÈRE

Fotografía: RONALD PLANTE

Música: MARTIN LÉON

Montaje: STEPHANE LAFLEUR

Intérpretes: MOHAMED FELLAG, SOPHIE NÉLISSE,

ÉMILIE NÉRON, MARIE-ÈVE BEAUREGARD, VINCENT

MILLARD, SEDDIK BENSLIMANE, LOUIS-DAVID

LEBLANC, DANIELLE PROULX, BRIGITTE POUPART,

JULES PHILIP, LOUIS CHAMPAGNE, DANIEL GADOUS,

FRANCINE RUEL, SOPHIE SANS-CARTIER

Productora: MICRO_SCOPE

Duración: 94 minutos.

Idioma: Francés (VOSE)

Internet: <http://www.monsieurlazhar.com/>

El árbol y la crisálida

Todo el mundo coincide en que un buen sistema educativo es la puerta del futuro de una sociedad que quiera llamarse libre pero, al mismo tiempo, nos cuesta reconocer que todos nos hemos equivocado. Los padres que, con frecuencia, privamos de autoridad a los docentes, pretendiendo enseñarles su oficio y, para colmo, olvidando que la principal labor educativa debe ser la nuestra; los docentes, los grandes incomprendidos que, a veces, dan la impresión de no tener las herramientas ni la formación adecuada para transmitir conocimientos a los alumnos de hoy en día. Y por último, y no menos importante, una clase política que juega a aprendiz de brujo, aplicando leyes y propuestas educativas nacidas de la pluma de cualquier pedagogo de universidad ocioso y con ínfulas.

No quiero ser catastrofista, pero a la hora de escribir esta crítica, los informativos me muestran huelgas y movilizaciones a cuenta de los recortes en materia educativa y se anuncia la aprobación de la enésima Ley de Educación que, como en las anteriores, carece del necesario consenso nacional. Mientras tanto, los informes PISA y UNESCO nos dicen que estamos a la cola de los países desarrollados.

La temática educativa siempre ha estado presente en el cine y, a modo de pequeño recordatorio, podemos mencionar: *Rebelión en las aulas*, *Los cuatrocientos golpes*, *Esta tierra es mía*, *Adios Mr. Chips* o *El club de los poetas muertos*, con la seguridad de que el lector puede incorporar a esta lista, y sin mucho esfuerzo, otras diez películas más. Esto ha hecho que se convierta en un género propio y, desde aquí, animo a mis brillantes compañeros de revista, Roberto, Ángel o Julián a que se atrevan, en años venideros, a programar un ciclo dedicado a la Educación, material no les iba a faltar.

No obstante todo lo dicho anteriormente, en estas dos últimas décadas ha habido un cambio en la perspectiva de este tipo de cine; hoy desde él se empieza a cuestionar o criticar un modelo agotado, incapaz de asumir la diversidad racial y cultural que experimentan las aulas en la actualidad. La de hoy es una buena prueba de ello, pero seguro que recordarán otras como *La clase*, *Hoy empieza todo* o *Precious*.

Filippe Falardeau hace su gran presentación internacional con esta película. No es su ópera prima pero sus anteriores cintas no llegaron a estrenarse en nuestro país, al menos en distribución conven-

cional. Su cine tiene la particularidad "quebequesa" que ha convertido a los directores francocanadienses en asiduos invitados de festivales. Este camino ya fue abierto hace varias décadas por Denys Arcand o Jean-Claude Lauzon, aportando una sensibilidad francesa pseudoeuropea, atrapada en un mundo anglosajón. A modo de recordatorio, Jean Marc Vallée y Denis Villeneuve son los dos últimos valores de reverencia junto con Falardeau.

La película es una adaptación libre de una obra de teatro de Evelyne de la Chenelière y nos cuenta la llegada de un profesor sustituto a una escuela de Montreal, a raíz de la terrible muerte de la profesora titular. Bashir Lazhar, refugiado argelino, aportará al colegio una visión del mundo y de la infancia diferente a la que existe en nuestro entorno de corrección política y miedo a los sentimientos. Además, traerá sin compartir con nadie, un secreto, un terrible equipaje de recuerdos procedentes de su huida de Argelia.

Desde su llegada a la escuela su principal misión es sacar a los alumnos del aturdimiento en que les dejó la muerte de su maestra. Y sobre todo, intentará enfrentar a los niños ante el sentimiento de pérdida, tratando de hacerles comprender que, a veces, a la buena gente le ocurren cosas malas. Para abordar ese sentimiento, es necesario que la clase lo comparta y se libere. Paradójicamente, a Bashir le cuesta compartir su drama con los demás.

Intentar imponer esta naturalidad afectiva chocará con las rígidas pautas occidentales que han hecho que resulte difícil cualquier forma de contacto íntimo-afectivo con los niños: *"Hoy se trabaja con los niños como si fuesen residuos radiactivos. No puedes tocarlos o te quemarás"*, dicen los compañeros de Bashir. Más tristemente-divertido es el comentario del profesor de educación física: *"Intenta enseñarles a hacer gimnasia sobre un potro sin tocar a los niños, es imposible"*. El miedo a ser tachado de pedófilo unido a la contención de los sentimientos, propia del mundo "wasp", ha dificultado más que nunca cualquier forma de relación natural con un niño.

La película transcurrirá como un lento y mutuo aprendizaje por parte de alumnos y profesor. Las realidades de ambos mundos son tan diversas que se manifiestan en ilustrativos detalles como la colocación de los pupitres en el aula o el dictado con obras clásicas de la literatura francesa. En honor a la verdad, en la comparación sale bastante mal parado

proyección

13.03.2013

el método moderno frente al viejo modelo de la escuela tradicional.

Con un material tan fácil para caer en la descripción morbosa o sensiblera, Falardeau lo esquivo con elegancia y nos ahorra los motivos que rodean a la muerte en esta película. Sabemos justo lo que hay que saber para que la comprensión de la misma nos permita ahondar en el drama humano de los personajes, pero nada más. El propio final de la película nos depara una bella metáfora narrativa, en forma de cuento, cuyo título me he permitido usar para encabezar esta crítica.

Para dar vida a Lazhar, Falardeau escogió a Mohamed Fellag. Tener que salir fuera de sus fronteras para buscar al protagonista, obedecía a la lógica de la reducida población magrebí existente en el Québec. Inicialmente buscó entre los actores franceses, pero incluso en los que tenían ascendencia norteafricana, parecían para el papel demasiado “parisinos”. La autora del texto teatral le sugirió a Fellag que ya tenía experiencia con su obra. Se daba la triste casualidad que sobre él pesaba también una fatua, dictada durante la guerra civil argelina, que le había obligado a huir, primero a Túnez y posteriormente a Francia. Esta coincidencia con el personaje contribuía a darle autenticidad a su interpretación. Nuestro visitante se luce con una muestra de contención interpretativa que potencia, más aún, la

imagen de persona atormentada por un secreto del pasado. Sobre este punto hay que destacar que Falardeau consigue que el eje de referencia de la película sea el protagonista visible, Fellag y la constante e invisible presencia de la profesora muerta. Más allá de alguna foto, no tenemos imágenes de ella y sin embargo acompaña al espectador como lo hacía la sombra de Rebeca en la película de Hitchcock.

El resto de los actores arropan con naturalidad el transcurrir de la obra en la que los niños destacan especialmente. Se echa en falta esta naturalidad infantil en nuestro cine español.

Profesor Lazhar, sigue, como comentábamos al principio, la estela francófona de películas de educadores, alumnos y escuela, pero a diferencia de *Ser y tener*, *Hoy empieza todo* y *La clase*, prevalece lo dramático sobre lo documental. En todas ellas se engrandece la figura del maestro como el héroe incomprendido, la última barrera frente a la intolerancia, el que consigue hacer de nosotros alguien que antes no existía.

Ignoro que nos depararán estos convulsos tiempos que nos han tocado vivir, pero siempre nos encontraremos con personas que han pasado por circunstancias aun peores, como a nuestro Monsieur Lazhar y a pesar de todo dicen “*Un aula es un lugar para la amistad, el trabajo y la cortesía. Un lugar lleno de vida al que le dedicas tu vida y en el que te dan su vida*”. (JMA)

PALMARÉS

Nominada al Oscar: Mejor película de habla no inglesa. 2011

Festival de Toronto: Mejor película canadiense. 2011

Festival de Locarno: Premio del público. 2011

Festival de Valladolid (Seminci): Mejor guión, premio FIPRESCI. 2011



FILMOGRAFÍA

PHILIPPE FALARDEAU

Director

La moitié gauche du frigo (2000)

Congorama (2006)

No he sido yo ¡lo juro! (2008)

Profesor Lazhar (2011)



Kiseki (Milagro)

Japón, 2011

Bandai Visual Company / RCC / Eisei Gekijo

Título Original: **KISEKI**

Dirección: HIROKAZU KOREEDA

Guión: HIROKAZU KOREEDA

Fotografía: YUTAKA YAMASAKI

Música: QURULI

Montaje: HIROKAZU KOREEDA

Productores: KENTARO KOIKE, HIJIRI TAGUCHI

Intérpretes: KOKI MAEDA, OHSHIRÔ MAEDA, RYÔGA

HAYASHI, CARA UCHIDA, KANNA HASHIMOTO, RENTO

ISOBE, HOSHINOSUKE YOSHINAGA, HIROSHI ABE,

YOSHIO HARADA, ISAO HASHIZUME, KIRIN KIKI

Duración: 128 minutos

Idioma: Japonés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Speedstar Records, VICL-63809

Los niños del tren bala

Para el común del público occidental continúa siendo un misterio la filmografía nipona, más allá del *anime* (cine de animación japonés), fenómeno cinematográfico-televisivo que ha sorteado las fronteras de su país de origen de manos de autores reconocidos como Osamu Tezuka, Hayao Miyazaki o Katsuhiro Otomo. Popularidad que incluso alcanza importancia sociológica al constituir una parte fundamental de la cultura de masas, sustentada en el interés que en el imperio del sol naciente suscita el *manga* (su particular visión del cómic). Así, el resto del planeta se rinde ante estas manifestaciones del arte del entretenimiento. No ocurre lo mismo con el cine procedente de Japón, por mucho que nos lleguen, con cuentagotas, las obras de cineastas actuales como Takeshi Kitano, Yôji Yamada, Hideo Nakata, Takashi Miike y un puñado más de realizadores que como anteriormente Kurosawa, Honda, Imamura, Oshima o Fukasaku, tuvieron la inmensa dicha de ver estrenadas en suelo español algunas de sus obras. El resto de directores pasa por los festivales internacionales cosechando gloria, pero fuera del alcance de nuestras salas de cine, para recluirse, con suerte, en el mercado del DVD. Tal discriminación facilitita, como digo, el desconocimiento que de la cinematografía japonesa sufre la inmensa mayoría de los espectadores. Propiciado, también, por las diferencias culturales y sociales que dificultan el entendimiento entre Oriente y Occidente.

Esa brecha, no obstante, se cierra en estos tiempos de globalización, acercando ambas orillas para constatar que unos y otros no somos tan distintos. En realidad, nunca lo hemos sido. Por eso, aproximarnos al cine de Hirokazu Koreeda nos ayuda a entender mejor la coetánea sociedad nipona, donde la generación nacida en la década de los 60 establece un puente entre las tradiciones más arraigadas del antiguo Japón y la modernidad. De ahí que cineastas como Koreeda, perfectamente inmersos en la actualidad global, presten una especial atención al mundo sugerente pero arcaico que sus padres y abuelos aún veneran, mostrando en sus películas el avance de lo contemporáneo sobre lo ancestral. Pero lo hacen con especial cariño, pues saben que los aromas de la sabiduría antigua no pueden desaparecer bajo el prosaico e insípido color de lo actual. La clave está en fusionar los valores de ambas épocas, buscando un intuitiva armonía entre el ayer y el hoy. **Kiseki (Milagro)** ahonda en ese preciso punto espacio-temporal donde se pretende hallar el mencionado equilibrio, y lo hace con tierna ironía:

uno de los niños protagonistas vive con su madre y abuelos en la ciudad de Kagoshima, lugar apacible de la isla de Kyushu levantado a la sombra de un volcán cuya actividad cubre cada día de fina ceniza edificios y calles; un poso antiguo que los vecinos, viejos y jóvenes, aceptan con resignada indiferencia, pues la vida sigue y lo ancestral permanece convertido en polvo milenario.

La memoria y la familia son, pues, elementos que Koreeda dispone en **Kiseki (Milagro)**, como ya había hecho antes en **Nadie sabe** (*Dare mo shiranai*, 2004) o **Still walking (Caminando)** (*Aruitemo aruitemo*, 2008) —esta última ya proyectada en el Cine Club—: “La familia es un tema en el que estoy pensando siempre. Se trata de una cuestión cercana a todas las personas, y en la que surgen siempre problemas. Hay mucho sobre lo que reflexionar, y esto se refleja en mis películas. [...] Cuando rodé ‘Nadie sabe’, estaba soltero y vivía con mis padres. En el caso de ‘Still Walking’ mis padres habían fallecido y me había casado. Ahora, con ‘Kiseki (Milagro)’, tengo una hija, lo que hace que mire la familia de modo diferente. [...] Entonces surge la pregunta: ¿cómo tiene que ser un padre que no puede estar mucho tiempo con sus hijos? Por esta razón me encuentro todo el tiempo pensando en el tema de la familia”.

Kiseki (Milagro) afronta esta preocupación con extrema delicadeza, pero con una sorprendente liviandad, un sano optimismo que viene a reflejar esa evolución personal a la que alude el propio Koreeda. Aquí los adultos son mostrados como seres atolondrados, indecisos, emocionalmente infantiles: ese padre separado comportándose como un adolescente inmaduro, preocupado únicamente de su guitarra y su grupo *pop*; la madre débil que necesita el apoyo de la abuela; el abuelo jubilado empeñado en fabricar dulces tradicionales; la juvenil profesora que acude al colegio sin calcetines; la pareja de ancianos que vive de sus recuerdos y cree reconocer en su nieta a la hija ausente... Por el contrario, los protagonistas son los niños, nietos e hijos de los anteriores, espíritus inquietos y resolutivos, capaces de tomar el mando de sus propias vidas, aunque sea durante un breve espacio de tiempo, infringiendo las normas y en base a fantasías que ante sus ojos se tornan certezas. De este modo, los pequeños emprenden un viaje hacia la localidad donde dos trenes bala se encontrarán, momento en el que, según la leyenda, se cumplirán los deseos que formules en el mismo instante de cruzarse los convoyes. Pocas veces, por cierto, el cine actual ha plasmado un fragmento de magia tan intensa y fascinante como la de ese momento irrepetible.

proyección

20.03.2013



Coincidiendo con su estreno, o su pase por festivales, la crítica no ha desaprovechado ocasión de relacionar las películas de Koreeda con el cine de ilustres antecesores como Yasujiro Ozu, Hiroshi Shimizu y Mikio Naruse, considerados, no sin razón, los grandes cronistas de la familia tradicional nipona. Algo de esto hay, en efecto, en la obra de Koreeda, quien también ha cultivado el documental (y confiesa admirar a Ken Loach, otro cineasta de estilo “veraz”). Esa proximidad que emana su obra proviene, seguramente, de esta faceta. Se acentúa así en su cine, título a título, una diáfana frescura que suplanta la eventual gravedad de otros largometrajes previos. Pero lo sorprendente, o quizá no tanto, son los paralelismos entre **Kiseki (Milagro)** y esa ingeniosa radiografía de la sociedad japonesa a través de la familia que es la longeva serie de animación **Shin Chan (Kureyon Shin-chan)**, iniciada en 1992 y aún hoy en antena. Ambos trabajos comparten la visión crítica —amable en el caso de Koreeda, ácida en el del *anime* basado en la creación *manga* de Yoshito Usui— sobre esta institución, otorgando el protagonismo y la fuerza a los infantes y retratando a los mayores como auténticos pipiolos. Las coincidencias entre el trabajo de un realizador ya consagrado y la polémica (pero exitosa e incisiva) tele-serie me hacen pensar que sin duda muchos creadores son conscientes de las múltiples disfunciones que condicionan la vida del japonés de clase media. Ciudadano que a través de la gran o pequeña pantalla se observa a sí mismo, entre la perplejidad y la aceptación, incapaz de reaccionar ante los estímulos de un mundo cambiante, en el que los adultos parecen haber tirado la toalla mientras la infancia aprende por sí misma a romper, para no repetirla, la abulia de sus displicentes mayores. **(JGR)**

PALMARÉS

Premio Mejor Guión (Hirokazu Koreeda): Festival Internacional de Cine de San Sebastián

Premio Mejor Director (Hirokazu Koreeda): Hong Kong International Film Festival

FILMOGRAFÍA

HIROKAZU KOREEDA

Director

Nonfix (1989) Serie documental TV
Mou hitotsu no kyōiku (1991)
Shikashi - Fukushi kirisute no jidaini (1991)
Kare no inai hachigatsu ga (1994) Documental
Maboroshi no hikai (1995)
Without memory (1996) Documental
Wandafuru raifu (1998) También guionista y montaje
Distance (2001) También guionista y montaje
Nadie sabe (Dare mo shiranai) (2004) También productor, guionista y montaje
Hana (Hana yori mo naho) (2006) También guionista y montaje
Still walking (Caminando) (Aruitemo aruitemo, 2008) También guionista y montaje
Daijōbu de aruyō ni: Cocco owaranai tabi (2008) Documental
Air doll (Kūki ningyō) (2009) También productor, guionista y montaje
Ayashiki bungō kaidan (2010) Serie TV
Kiseki (Milagro) (Kiseki, 2011) También guionista y montaje

BSO



KISEKI - MILAGRO (Kiseki)

Música Compuesta e Interpretada por QURULI
 CD: Speedstar Records, VICL-63809
 (Duración: 42:30)

Autores de otras dos bandas sonoras, para la comedia **Riarizumu no yado** (2003/ Nobuhiro Yamashita) y el film romántico **Jozé to tora to sakana tachi** (2003/ Is-shin Inudō) —ninguno de ambos títulos estrenado en las pantallas españolas, y sólo la partitura del segundo editada en formato discográfico—, los japoneses Shigeru Kishida (1976) y Mashashi Satō (1977), naturales de Kioto, fundaron la banda de *rock* alternativo Quruli a mediados de los años noventa. Desde 1998 hasta 2012 han sacado a la luz, de manera ininterrumpida, dieciséis álbumes (más de uno por año), habiendo logrado un prestigio sin igual en su país de origen, y la distribución regularizada de sus discos a lo largo de todo el orbe —algunos grabados durante sus multitudinarias giras por Estados Unidos, Austria y el Reino Unido—. Su indefinible estilo, capaz de adaptarse a las más variadas propuestas, ha apostado ocasionalmente por la electrónica, el *folk* a base de guitarras, el *rock* más temperamental, vales arropados por una orquesta sinfónica, experimentos rítmicos para percusiones de la más diversa índole, temas vocales e instrumentales y, en el caso de **Kiseki (Milagro)**, una ecléctica y vitalista combinación de *pop* ligero, *country* y *bluegrass*.

A los miembros fundadores, Kishida (voz, guitarra eléctrica, teclados y letras), Satō (bajo) y su último fichaje, el baterista BOBO, se han unido para la ocasión Soichiro Yamauchi a la guitarra clásica, Ren Takada como responsable del banjo y la *pedal steel guitar*, Ryosei Satō a cargo del violín rústico, y Yuji Tanaka en la batería, percusiones, melódica y teclado. La macedonia resultante acompaña con juguetón acierto las peripecias y deseos de los niños protagonistas, en un conjunto de contagioso optimismo y alegría revitalizadora que no decae ni un instante durante los cuarenta minutos largos que dura el CD. Preguntado acerca del contraste entre el tono ligero de la música y los temas serios tratados en la película, Koreeda se expresó en los siguientes términos: “*He utilizado aquí la música de un modo completamente diferente a como lo he hecho en el resto de mis películas. Hasta ahora daba mucha importancia a la historia y al contenido. Antes usaba la música más bien entre escenas, pero aquí, como cuento la aventura de los niños, me pareció que la música podría acompañar y estimular su viaje. La verdad es que no había pensado en ese contraste*”. **(AGR)**



Martha Marcy May Marlene

USA, 2011

Fox Searchlight / Maybach Cunningham / Filmhaven / Borderline / This Is That

Título Original: **MARTHA MARCY MAY MARLENE**

Director: SEAN DURKIN

Guión: SEAN DURKIN

Fotografía: JODY LEE LIPES

Música: SAUNDER JURRIAANS y DANNY BENSI

Montaje: ZAC STUART-PONTIER

Diseño de Producción: CHAD KEITH

Productores: JOSH MOND, ANTONIO CAMPOS, CHRIS

MAYBACH y PATRICK CUNNINGHAM

Co-Productor: ANDREW D. CORKIN

Productores Ejecutivos: TED HOPE, MATT PALMIERI,

SAEMI KIM, SAEROM KIM y ALEXANDER SCHEPSMAN

Intérpretes: ELIZABETH OLSEN, SARAH PAULSON, JOHN

HAWKES, BRADY CORBET, HUGH DANCY, LOUISA

KRAUSE, CHRISTOPHER ABBOTT, MARIA DIZZIA, JULIA

GARNER, ADAM THOMPSON

Duración: 102 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (sólo descarga digital): iTunes

Internet: [http://www.foxsearchlight.com/](http://www.foxsearchlight.com/marthamarcymaymarlene/)

[marthamarcymaymarlene/](http://www.foxsearchlight.com/marthamarcymaymarlene/)

Una maestra y una líder

Una zona rural y boscosa (en las Catskill Mountains, al sureste del estado de Nueva York). Una especie de granja donde viven varios jóvenes de ambos sexos. De madrugada, una chica, Martha (Elizabeth Olsen) se prepara en silencio y, aprovechando que todos están dormidos, abandona la casa y sale corriendo hacia el bosque, ignorando una voz que le grita que a dónde va... Extrañamente, hace una parada para comer algo en una cafetería de carretera, donde la alcanza otro miembro del grupo, Watts (Brady Corbet), que le pide que vuelva, diciéndole que *Patrick* está preocupado por ella. La joven se niega y Watts la deja irse (lo que también resulta raro)... Martha telefona a su hermana Lucy (Sarah Paulson) para pedirle ayuda. Lucy va a recogerla con su coche, y la lleva a su preciosa casa de campo en Connecticut, junto a un lago, donde Lucy y su marido, Ted (Hugh Dancy) pasan sus vacaciones y fines de semana para descansar de sus tensos y exigentes trabajos en Nueva York. Lucy lleva dos años sin saber nada de Martha. Desapareció de la faz de la Tierra y no ha llamado desde entonces. Ahora, sus explicaciones sobre dónde ha estado y lo que ha hecho son vagas e inconcretas (y básicamente falsas): que ha estado viviendo con su novio en las montañas. Lucy se siente culpable por haberla desatendido en el pasado, y ahora la acoge en su casa, ante la reticencia de Ted...

A través de una serie de *flashbacks*, que se van alternando (y a veces confundiendo) con las escenas *presentes*, vemos que Martha ha estado en una secta, en esa granja en las Catskill. Un grupo formado por chicos y chicas jóvenes, cuyo líder y gurú era Patrick (John Hawkes). Al principio, todo son buenas palabras, amor, paz, armonía, todos colaboran, cada uno puede elegir las tareas que más le gusten... Con el tiempo, esperan ser autosuficientes, pero de momento *aún* usan dinero (después se verá cómo lo consiguen). Patrick se interesa por Martha y decide que le va mejor el nombre de "Marcy May". Esa noche, se mete en su cama y la viola. Los demás la convencen de que eso es algo *bueno* y una especie de *honor*. Más tarde, Watts trae a un nuevo miembro que ha reclutado, Sarah (Julia Garner), a quien le explican como funciona la comuna (y de paso, al espectador). Entendemos que el rito de iniciación para las recién llegadas es acostarse con Patrick (o, mejor dicho, ser violadas por él, dado que antes se les suministra una droga). Hay varios niños en la granja, todos hijos de Patrick y todos varones ("Él

sólo tiene niños", es la explicación de un miembro del grupo, inquietante por sus posibles implicaciones)... Patrick le dice a Martha (digo, Marcy May) que ella puede ser "*una maestra y una líder*", aunque la forma que le propone para que lo demuestre resulte más bien siniestra...

En la actualidad, en la casa del lago, Lucy y Ted no pueden dejar de notar que pasa *algo raro* con Martha, pues su comportamiento es, como mínimo, poco convencional: prefiere dormir en el suelo, se baña desnuda en el lago, se mete tranquilamente a dormir en la cama de Lucy y Ted mientras ellos están haciendo el amor, lanza un discurso despreciando el afán por el dinero y las posesiones... Al mismo tiempo, sufre pesadillas y una creciente paranoia, creyendo que los miembros de la secta vienen a por ella...

Éste es el primer largometraje de Sean Durkin (1981), nacido en Canadá, crecido en Inglaterra y afincado después en Nueva York. El director había tratado un tema similar en el cortometraje *Mary Last Seen* (2010), que era prácticamente una prueba piloto de la película que nos ocupa. En el corto, una chica (Stefanie Estes) era conducida por su novio (Brady Corbet) a un supuesto lugar paradisíaco en los bosques, que resultaba ser la granja de una secta... Durkin había investigado durante algún tiempo el tema de las sectas, y le había llamado especialmente la atención un reportaje sobre gente que había escapado de una de ellas, en el que se comparaban imágenes de *antes y después* ("*las transformaciones eran brutales*"). Le interesó estudiar qué pasaba con la gente que sale de una secta, en las primeras semanas o meses de vuelta al mundo *normal*. ¿Realmente llegan a liberarse alguna vez?

Aunque Durkin dice haberse basado en *una secta inglesa* (?), la de la película tiene obvias similitudes con la tristemente célebre "familia" de Charles Manson: desde el parecido físico entre Patrick y Manson, pasando por éste rebautizara a los miembros y se acostara con todas las mujeres del grupo, hasta los asaltos a casas de gente acomodada... En la secta del film, como en todas, todo es muy bonito al principio (paz, amor, compartir), pero enseguida se hace visible el trasfondo de dominación (el poder absoluto del líder, el papel subordinado de las mujeres), abuso sexual y violencia. El aspecto *religioso* de la secta no es muy explícito, más allá de las vagas referencias de Patrick al Nirvana y su divagación sobre la belleza de la muerte. Pero Sean Durkin también quiere hacer sentir el "*el atractivo sentimental de las sectas*". En que son malas estamos (casi) todos de

proyección

03.04.2013



PALMARÉS

Festival de CANNES: Mirada Joven

Festival de SUNDANCE: Mejor Director

acuerdo, pero también hay que atreverse a explorar por qué resultan atractivas para determinadas personas (si fueran algo total y absolutamente negativo, nadie entraría voluntariamente en ellas).

El intrigante título de la película incluye los tres nombres de la protagonista: su nombre oficial (Martha), el nombre que le da Patrick (Marcy May) y el seudónimo que usan todas las mujeres del grupo al responder al teléfono (Marlene). El título refleja así la identidad confusa y dividida del personaje (según la actriz Elizabeth Olsen: “*Hay algo aterrador en la idea de perder el norte, dejar de saber quién eres realmente*”). Aunque físicamente ha escapado de la granja, Martha (o Marcy May) no se ha liberado del todo, está escindida entre dos mundos. Tiene miedo de que la encuentren, sospecha de todo lo que la rodea, pero a la vez repite las consignas y los comportamientos de la secta, y mantiene el orgullo de ser “*una maestra y una líder*”, que le inculcó Patrick. Tampoco sabemos hasta qué punto los *flashbacks* son reales o imaginados, recuerdos o fantasías...

La actriz Elizabeth Olsen ha sido la gran revelación de la película. Es inevitable mencionar que es hermana de las gemelas Ashley y Mary-Kate Olsen (*Padres forzosos*), pero parece que Elizabeth se ha tomado más en serio la interpretación (“*Decidí que quería ser actriz, pero no una niña-actriz, preferí seguir estudiando, fortalecerme*”). Acabamos de verla también en *Luces rojas* (2011) de Rodrigo Cortés. Pero también hay que destacar el trabajo de Sarah Paulson y del inquietante John Hawkes (a quien vimos el curso pasado en *Winter's Bone*, un film que se ha relacionado frecuentemente con el que nos ocupa).

La puesta en escena es envolvente y pausada, sin estridencias ni tremendismo superficial. Con una cuidada fotografía, Sean Durkin crea una narración hipnótica y sugestiva, que nos deja más preguntas que respuestas, que termina con un final extremadamente ambiguo, y que se queda dando vueltas en nuestras cabezas mucho después de haber terminado... (RGM)



El ilusionista

Francia - Reino Unido, 2010
 Django Films / Ciné B / France 3 Cinema
 Título Original: **L'ILLUSIONNISTE**
 Dirección: SYLVAIN CHOMET
 Guión: SYLVAIN CHOMET (adaptación del guión original de JACQUES TATI)
 Música: SYLVAIN CHOMET
 Montaje: SYLVAIN CHOMET
 Dirección artística: BJARNE HANSEN
 Productores: SALLY CHOMET, BOB LAST
 Intérpretes (voces): JEAN-CLAUDE DONDA, EILIDH RANKIN, DUNCAN MacNEIL, RAYMOND MEARNES, JAMES T. MUIR, TOM URIE, PAULI BANDEY
 Duración: 80 minutos
 Idioma: Inglés, Francés y Gaélico (VOSE)
 Banda Sonora (CD): Milan Records, M2-36538

proyección
 10.04.2013

La otra hija del mago

La labor del crítico de cine consiste en orientar al espectador y formarle mediante los conocimientos que aquel atesora tras años de estudio y experiencia. Para lo cual, una parte importante de la opinión del profesional reside en contextualizar el objeto de análisis. En el caso de **El ilusionista** este cometido resulta especialmente controvertido, pues destapa uno de los secretos familiares mejor guardados por el cineasta galo Jacques Tati, autor del guión original en el que se basa este film dirigido por su compatriota Sylvain Chomet cincuenta años después de haber sido escrito.

En 1959 Tati gana el Oscar a la mejor película extranjera con **Mi tío** (*Mon oncle*, 1958), una de las diversas obras maestras que jalonarán su breve filmografía como director. Se halla, pues, en la cumbre de su atípica carrera, reconocido y laureado a nivel mundial merced al extraño humor que destilan sus películas, vehículos mediante los cuales observa perplejo el devenir ridículo de una sociedad absurda. En esos años, sin embargo, el antiguo negocio del *show business*, con el *music hall* a la cabeza (entorno artístico del que procedía el propio Tati) cede ante el impulso de la nueva cultura de masas: irrumpe el *rock and roll*, cambiando la visión del entretenimiento, y todo lo anterior queda relegado al olvido. Es decir, el concepto previo del espectáculo, ejercido sobre las tablas durante décadas, en cafés y teatros, comienza a desaparecer bajo el influjo de la modernidad. Tati, entristecido por esta circunstancia, escribe un guión donde refleja su nostalgia de los "buenos tiempos", aquellas épocas en las que los artistas fascinaban a niños y mayores con su espectáculo de variedades. Libreto que, por diversas razones, no se lleva a la pantalla.

Mas Tati esconde un secreto: muchos años atrás, en la Francia ocupada de la II Guerra Mundial, ha tenido un romance con su *partenaire* artística, Herta Schiel, con quien comparte escenario en el Lido de París. El fruto de esta relación es una hija, para cuya paternidad el entonces joven actor no se siente preparado. Insta así a firmar a la madre un documento que le libere de toda responsabilidad sobre el retoño, ofreciéndole a cambio a la mujer una suma de dinero. El contrato se consuma. Pero la noticia trasciende el ámbito de lo privado y, ante la repulsa de sus compañeros de gira, Tati decide huir ocultándose en Berlín durante algún tiempo. A su regreso a Francia el fugitivo rehúye las capitales y ejerce su arte en provincias, hasta que todo se olvide.

Pero su hija, Helga Marie-Jeanne Schiel, cuya madre muere, vive un calvario que la lleva hasta un orfanato en el norte del continente africano. Durante años intenta contactar con su padre, sin éxito. Tati, mientras tanto, alcanza la fama y resulta inaccesible. Al poco de abandonar a Herta se ha casado y tiene ya dos hijos, Sophie y Pierre, su familia oficial.

Pues bien, aquel guión que nunca llegó a ver la luz fue entregado por la hija legítima del cineasta a Sylvain Chomet, cuando éste la visitó con idea de solicitar su permiso para incluir una secuencia de **Día de fiesta** (*Jour de fête*, 1949), primera película de su padre, en su *opera prima*, el film de animación **Bienvenidos a Belleville** (*Les triplettes de Belleville*, 2003). A raíz de este contacto, ambos, Chomet y Sophie Tatischeff (apellido real de Tati), fabularon con la posibilidad de convertir en imágenes aquel libreto de 30 páginas repleto de descripciones y sin apenas diálogos, que narraba la especial relación de afecto surgida entre un antiguo mago de *vaudeville* y la humilde muchacha que le acompañará en sus últimas actuaciones. «*Sophie no quería que fuera una película con actores, porque no le gustaba la idea de un actor de carne y hueso "pasando" por Tati. En cambio, hacerla en animación le pareció perfecto*», comentaría Chomet. No obstante, la amable hija del genial cineasta fallecería cuatro meses después. Y siete años más tarde **El ilusionista** vería la luz. Sophie siempre pensó que aquella adolescente triste e ingenua protagonista del guión paterno era un reflejo de ella misma y la forma en que su padre quiso pedirle perdón por desatenderla durante sus interminables rodajes. Sin embargo, ¿no es más hermoso imaginar que la jovencita protagonista fuese la hija abandonada, y que el texto surgiese del remordimiento y la pena que el cómico hubiera podido sufrir durante décadas? Según los hijos de la ya desaparecida y nunca reconocida Helga así sería, y en enero de 2011, poco después del estreno de la película, se manifestaron en este sentido molestos al comprobar que el film se hubiera dedicado a la memoria de su "tía" Sophie Tatischeff...

Como indicaba al principio, contextualizar es, en este caso, importante, pues **El ilusionista** cobra un nuevo significado a la luz de tan amarga historia. ¿Quién es realmente la muchacha huérfana que trabaja en la humilde pensión donde se aloja el mago en horas bajas, y a quien este termina tratando como a una hija, escapando ambos para vivir los rigores del invierno del *music hall*?

El ilusionista es mucho más que un sombrío melodrama con tiernas dosis de humor puesto en



imágenes mediante técnicas clásicas de animación, pues Chomet ha adecuado su película (a partir de un grafismo delicado, cálido, evocador, conscientemente alejado del marchamo tecnológico a lo Pixar) al estilo particular del cine de Tati, surgiendo de este modo un intenso homenaje al cineasta, tanto en el contenido como en la forma: «*Me puse a revisar su obra, película por película, con idea de analizar su estilo en detalle [...] El estilo de Tati es inconfundible y bien conocido. Cámara fija y a distancia, grandes encuadres, la lente colocada a una altura menor a dos metros, de tal manera que los pies de los actores suelen aparecer en cuadro. Es un estilo que por sus características remite tanto al teatro como a la pintura*». Y sin obviar algo que resulta fundamental en la obra de Tati, la utilización de sonido y diálogos fundiéndolos en un todo diegético donde la gestualidad sustituye a la palabra: «*Aquí la incomunicación es bien concreta, ya que el mago y la niña hablan idiomas distintos. Encima, ella ni siquiera habla inglés, sino gaélico. Así que el diccionario de bolsillo con el que el mago anda de aquí para allá no le sirve de mucho. Dada esta complicación de lenguajes, encaré la película como si se tratara de un musical*».

Todo ese derroche de sensibilidad (que no sentiría, de la que huye, como el propio cine de Tati), ¿hallará en los encallecidos públicos de hoy en día su destinatario adecuado? En cualquier caso, conocer la obra del inmenso Jacques Tati, ahora que está disponible en formato DVD, se antoja vital para comprender muchas de las claves de esta película. Y háganme un favor: repasen el magnífico texto que Ángel García Romero le dedicó al cineasta en la revista nº 13 de este Cine Club, correspondiente al curso 2006-2007. (JGR)

PALMARÉS

4 Premios Mejor Película de Animación: César del Cine Francés, Premios del Cine Europeo, National Board of Review y Círculo de Críticos Cinematográficos de Nueva York

Nominación al Oscar y a los Globos de Oro como mejor película de animación

FILMOGRAFÍA

SYLVAIN CHOMET

Director

La vieille dame et les pigeons (1998) Cortometraje animación.

También guionista

Bienvenidos a Belleville (*Les triplettes de Belleville*, 2003)

Animación. También guionista

Paris, je t'aime (*Paris, je t'aime*, 2006) Director de un segmento.

También guionista

Cinema 16 (2008) Video. Director de un segmento

El ilusionista (*L'illusionniste*, 2010) Animación. También guión, música y montaje

BSO

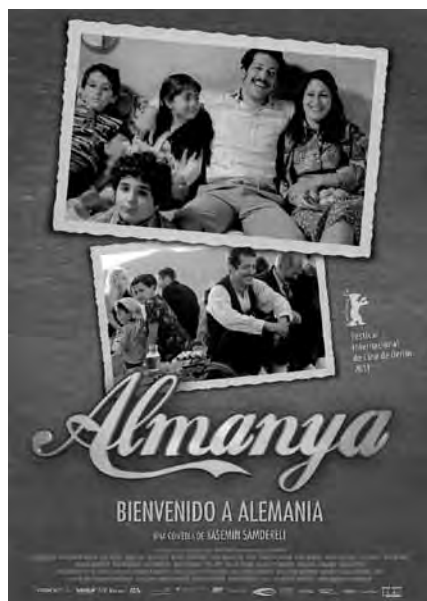


EL ILUSIONISTA
(*L'illusionniste*)

Música Compuesta por
SYLVAIN CHOMET
Dirigida por TERRY DAVIES
Canciones Interpretadas
por THE BRITOONS
CD: Milan Records,
M2-36538
(Duración: 42:20)

La formación académica de Sylvain Chomet (Maisons-Laffitte, Francia, 1963) abarca, como ha podido verse en su de momento breve pero notable filmografía, diversas facetas relacionadas con el mundo del arte. Exitoso guionista de cómics, ilustrador y animador en los estudios londinenses de Richard Purdum y, finalmente, guionista, diseñador, animador y director de sus propios proyectos para el cine, Chomet ha demostrado también ser un compositor de extraordinaria sensibilidad. Su primer trabajo en este sentido fue la canción de su largometraje inaugural, **Bienvenidos a Belleville** (*Les triplettes de Belleville*, 2003) —escrita al alimón con Benoît Charest—, componiendo a continuación, ya en solitario, un par de temas para el segmento titulado **Tour Eiffel**, dirigido por él mismo dentro del film colectivo **Paris je t'aime** (*Paris, je t'aime*, 2006). Su siguiente paso, la banda sonora de **El ilusionista**, le ha confirmado, por si alguien aún no se había dado cuenta, como un artista integral, capaz de emocionar al respetable no sólo a través de su fascinante universo visual, sino también gracias al concurso de unas partituras rebosantes de la misma delicadeza y humanidad que desprenden sus dibujos.

La música de **El ilusionista** resulta, no obstante, admirable en su sencillez y falta de pretensiones. En primer lugar destaca por la variedad y pureza de sus *leitmotifs*, una colección exquisita de melodías de carácter circense, temas dramáticos de sólida estructura y otros fragmentos que coquetea con las cadencias propias del jazz, conformando un conjunto que rebosa calidez por los cuatro costados y donde el tono nostálgico resulta ser la nota predominante. En brusco contraste se incluyen en la banda sonora tres canciones de estilo rockero —a medio camino entre la parodia y la evocación del *swinging London*—, compuestas ex profeso por Malcolm Ross, e interpretadas por el grupo ficticio que, para consternación del protagonista, causa furor en los escenarios londinenses bajo el nombre de The Britoons. (AGR)



Almanya, bienvenido a Alemania

Alemania, 2011

Roxy Film / Infafilm

Título Original: **ALMANYA, WILLKOMMEN IN**

DEUTSCHLAND

Directora: YASEMIN SAMDERELI

Guión: NESRIN SAMDERELI y YASEMIN SAMDERELI

Fotografía: NGO THE CHAU

Música: GERD BAUMANN

Montaje: ANDREA MERTENS

Diseño de Producción: ALEXANDER MANASSE

Productores: ANDREAS RICHTER, URSULA WOERNER y ANNIE BRUNNER

Intérpretes: VEDAT ERINCIN, FAHRI OGÜN YARDIM, LILAY HUSER, DEMET GÜL, AYLIN TEZEL, RAFAEL KOUSSOURIS, DENIS MOSCHITTO, PETRA SCHMIDT-SCHALLER, AYKUT KAYACIK, ERCAN KARACAYLI, SIIR ELOGLU, AXEL MILBERG

Duración: 97 minutos

Idiomas: Alemán y Turco (VOSE)

Banda Sonora (CD): Normal (Indigo) Records

Internet: <http://www.golem.es/almanya>

Vinieron personas

Esta película termina con una famosa cita del escritor suizo Max Frisch: "*Pedimos mano de obra y vinieron personas*". La emigración es uno de los grandes temas de nuestro tiempo, y casi todos los años tenemos alguna película relacionada con ella, pero lo cierto es que la mayoría tienden al drama, la denuncia y la tragedia, cuando no directamente al horror... Lo más reseñable de *Almanya* es que ofrece una visión *positiva* de la emigración, que subraya sus ventajas para ambas partes, a través de la historia de tres generaciones de inmigrantes turcos en Alemania, entre los años 60 y la actualidad. Es un enfoque muy distinto de otros relatos, mucho más negros, sobre la situación de los turcos en Alemania, desde el famoso libro-denuncia *Cabeza de turco* (1985), del periodista Günther Wallraff, hasta la película *Contra la pared* (Gehen Die Wand, 2004) de Fatih Akin... Y empieza recordando algo esencial: que los turcos fueron a Alemania en los años 60 porque Alemania les necesitaba y les llamó. Eran los *Gastarbeiter* ("trabajadores invitados").

"El hecho de que fuera fabricada en Alemania se lo debo agradecer al milagro económico alemán", nos dice la narradora, la veinteañera Canan (Aylin Tezel). Unas breves imágenes de archivo nos muestran que, desde mediados de los años 50, el rápido desarrollo de la economía alemana exigía grandes cantidades de mano obra extranjera. Se recurrió primero a los trabajadores italianos, portugueses y españoles (como sabemos bien), y después a los turcos. Y uno de ellos era el joven Hüseyin Yilmaz (Fahri Ogün Yardim), que entra en el relato a través de un ingenioso artificio narrativo que le incluye en un hecho histórico: llegó a Alemania el 10 de septiembre de 1964, el día que llegó el *trabajador invitado* un millón. Podía haber sido Hüseyin, pero, al ceder amablemente el paso en la cola al portugués Armando Rodrigues de Sá, el turco se convirtió en el inmigrante un millón uno... mientras el otro logró la fama y una motocicleta de regalo (la película integra imágenes de archivo del verdadero Rodrigues). Así entró Hüseyin en su *prometedor futuro*.

En la actualidad, el anciano Hüseyin (Vedat Erincin) y su esposa Fatma (Lilay Huser) acaban de conseguir la nacionalidad alemana, después de 45 años. Esto llena de felicidad a Fatma y de dudas a Hüseyin, que teme perder su identidad turca... En una reunión familiar de las tres generaciones (abuelos, hijos, nietos), en torno a una comida demasiado picante, el abuelo anuncia que ha comprado una casa en Turquía y que todos tienen que ir a verla y cono-



cer la tierra de la que proceden, lo que aceptan, más o menos a regañadientes... Entonces, el nieto más pequeño, Cenk (Rafael Koussouris) hace la pregunta clave: "*¿Nosotros somos turcos o alemanes?*". Y no le vale ser *las dos cosas*, porque en el patio del colegio juegan *turcos* contra *alemanes* y "*eres de un equipo o eres de otro*". Para responder a la pregunta del niño, Canan empieza a contarle la historia de su familia, que empieza en un pueblo de Anatolia: cómo se conocieron el abuelo y la abuela (Demet Gül), cómo fue Hüseyin a Alemania, cómo se llevó luego a su familia con él... Los *flashbacks* narrados por Canan (en los que los personajes del pasado llegan a *interactuar* con la narradora y su oyente) se alternan con el viaje actual de toda la familia a Turquía, hacia su pueblo de origen...

Esta estructura narrativa, que convierte la película en una historia contada por una joven a un niño, justifica la mirada positiva, mágica, incluso idealizada, del film. Las dificultades de integración y el choque cultural se tratan con humor. Un ingenioso recurso es que, en las escenas del pasado, los personajes alemanes hablan en un alemán *inventado* (como el Hynkel de *El Gran Dictador*), una jerga ininteligible que nos hace sentir la extrañeza de los inmigrantes ante un idioma desconocido. Igualmente, la película adopta el punto de vista de los turcos para mostrar lo *raros* que son los alemanes: pasean a los perros (que parecen ratas gigantes) atados con correas, en vez de dejarlos sueltos, sus váteres son tazas donde uno tiene que sentarse, celebran la Navidad, adoran a un muñeco clavado en una cruz, los hombres no llevan bigote... El Hüseyin adulto tiene una pesadilla en la que, para que le den el pasaporte alemán, tiene que firmar un compro-

proyección

17.04.2013



miso de abrazar la *cultura alemana*, lo que incluye comer cerdo, ver la serie *El lugar del crimen* (en la que ha trabajado medio reparto del film) y veranear en Mallorca.

Más adelante, a medida que los Yilmaz se van *integrando*, esa misma extrañeza se vuelve del revés, cuando los emigrantes vuelven de vacaciones a Turquía (con su Mercedes, cargados de bultos y regalos) y se quedan horrorizados ante los váteres turcos (agujero en el suelo). O cuando los niños insisten en celebrar la Navidad. O cuando le dicen a su padre que se quite el bigote... Sin dejar de mostrar la dureza y el esfuerzo, el trabajo duro de los inmigrantes, la película evita el tremendismo habitual en este género (no hay miseria, discriminación, violencia, fanatismo). Hasta el punto de que la directora tiene que incluir a una señora racista en una escena en el metro, para que no parezca demasiado cuento de hadas... porque luego sale la mismísima Angela Merkel (en imágenes de archivo) en un acto de agradecimiento a los *trabajadores invitados*.

Éste es el primer largometraje de Yasemin Samdereli (Dortmund, 1973), escrito con su hermana Nesrin, y lleno de elementos autobiográficos. El principal propósito de la directora es éste: "*Almanya nos recuerda que los Gastarbeiter de entonces fueron invitados por el gobierno alemán y que contribuyeron en gran medida a la prosperidad económica del país. Tienen derecho a estar en Alemania*"... Pero tenemos que añadir que la película también cuenta nuestra propia historia, que la experiencia de los Yilmaz no es muy diferente de la vivida por muchos González, Fernández o Pérez españoles (*Vente a Alemania, Pepe*). (RGM)

PALMARÉS

Premios de la **ACADEMIA DEL CINE ALEMÁN**: Premio de Oro (Mejor Guión), Premio de Plata (Mejor Película)

Festival de **MUNICH**: Mejor Actor Infantil (Koussouris)

FILMOGRAFÍA

YASEMIN SAMDERELI

Directora

Schlüssellöcher (1994) cortometraje
Lieber Gott (1995) cortometraje
Kreuz & quer (1996) película colectiva
Kismet (2000) cortometraje
Alles Getürkt! (2002) TV
Sextasy (2004) cortometraje
Ich Chef du nix (2007) TV
Almanya, bienvenido a Alemania (Almanya, Willkommen in Deutschland, 2011)

BSO



ALMANYA
 (Almanya: Willkommen in Deutschland)

Música de GERD BAUMANN
 CD: Normal Records, N 326 CD
 (Duración: 48:46)

Durante las dos últimas décadas ha surgido en Alemania un auténtico batallón de talentos cuyos intereses artísticos y profesionales se han centrado en la composición para el cine. Destacan, entre otros muchos, Martin Todsharow (1967), Annette Focks (1964), Fabian Römer (1973), Marcel Barsotti (1963), Martina Eisenreich (1981), Wolfram De Marco (1966), Christoph Zirngibl (1980) y Niki Reiser (1958) —este último, de origen suizo, el más veterano de todos—. Prácticamente desconocidos fuera de sus fronteras, lo cierto es que han aportado al nuevo cine alemán una profesionalidad y diversidad musical desconocida en otros países de Europa. Al mismo grupo pertenece Gerd Baumann, nacido en Forchheim (Estado de Baviera) en 1967 y, como el resto de sus compañeros, recipiente de una exquisita educación musical. Tras graduarse en teoría y composición por el Instituto de Guitarra de Múnich, Baumann completó su formación en Estados Unidos en la célebre *Grove School of Music* de Los Angeles y en la Universidad del Sur de California. De vuelta a Alemania compuso música escénica para el *Münchner Studio-theater* entre 1989 y 1991, creó un cuarteto de cuerda en 1994 y estrenó, ya en 1997, una ópera titulada *Nyx*. Desde entonces ha sido productor y guitarrista residente en la banda del veterano cantautor Konstantin Wecker, ha participado como trompetista en el programa de formación musical *Geheimrevue* y ha fundado el dúo de guitarra *Paradoz* junto a Jens Fischer-Rodrian. De sus trabajos cinematográficos, el único estrenado comercialmente entre nosotros es el *thriller* acuático *A la deriva* (*Open water 2: Adrift*, 2006/ Hans Horn), destacando especialmente sus partituras para los filmes de Marcus H. Rosenmüller *Räuber Kneißl* (2008), *Die Perlmutterfarbe* (2009) y *Sommer in Orange* (2011), estimulantes creaciones con predominio de cuerdas pulsadas.

La banda sonora de *Almanya* se impregna de tradición para ilustrar con humor y nostalgia las vicisitudes germánicas de una entrañable familia de inmigrantes otomanos. Guardando ciertas similitudes con la obra del yugoslavo Goran Bregovic, Baumann se ha colocado al frente de una reducida agrupación donde él mismo toca la guitarra, el piano, la trompeta y el saz turco. Arpa, violín, contrabajo, acordeón, saxo, tuba, clarinete y batería completan, junto al tambor árabe conocido como darbuka, un disfrutable conjunto de carácter folclórico, idóneo para reflejar la añoranza por la vida que se ha dejado atrás. (AGR)



Tímidos anónimos

Francia-Bélgica, 2011

Pan-Européenne / Studio Canal / France 3 / RTBF

Título Original: **LES ÉMOTIFS ANONYMES**

Director: **JEAN-PIERRE AMÉRIS**

Guión: **JEAN-PIERRE AMÉRIS** y **PHILIPPE BLASBAND**

Argumento: **JEAN-PIERRE AMÉRIS**

Fotografía: **GÉRARD SIMON**

Música: **PIERRE ADENOT**

Montaje: **PHILIPPE BOURGUEIL**

Decorados: **SYLVIE OLIVÉ**

Productores: **PHILIPPE GODEAU** y **NATHALIE**

GASTALDO

Intérpretes: **BENOÎT POELVOORDE**, **ISABELLE CARRÉ**, **LORELLA CRAVOTTA**, **LISE LAMÉTRIE**, **SWANN ARLAUD**, **PIERRE NINEY**, **STÉPHAN WOJTOWICZ**, **CLAUDE AUFAURE**, **JEAN-YVES CHATELAI**

Duración: 80 minutos

Idioma: Francés (VOSE)

Tengo confianza en mí

El chocolate no es (sólo) un *dulce*. Al contrario, lo que le da su personalidad es su *amargura*, como explica, con voz temblorosa, la protagonista de esta película.

Angélique Delange (Isabelle Carré) ama el chocolate. Su sueño ha sido siempre convertirse en maestra chocolatera. Tiene un talento especial para ello y ha estudiado. Pero sufre un problema emocional: una timidez tan acusada que no soporta ser el centro de atención. Así que, cuando estaba en la escuela y alguna de sus creaciones impresionaba a los profesores, se desmayaba o salía corriendo. Sin embargo, tuvo la suerte de encontrarse con el bondadoso chocolatero Mercier (Claude Aufaure), que comprendía su problema (*"Le asusta todo... le da miedo la vida"*). Con Mercier estableció un arreglo ideal: ella trabajaría en la trastienda, creando maravillosos chocolates y bombones para la firma de Mercier, pero nunca tendría que dar la cara, porque harían creer a todos que esas delicias eran obra de un *ermitaño* que vivía en las montañas. Angélique fue feliz durante siete años... Hasta la muerte de Mercier. Cuando empieza la película (pues todo lo anterior se nos contará más adelante, en un *flashback*), Angélique está asistiendo a un grupo de ayuda (*Émotifs Anonymes*), donde varios tímidos e hiperemotivos se apoyan mutuamente para seguir adelante cada día...

Armándose de valor, Angélique acude a una oferta de trabajo en la modesta y artesanal Fábrica de Chocolate. Su pasión por el chocolate, sus conocimientos y su propia persona, impresionan al dueño de la fábrica, Jean-René Van Den Hudge (Benoît Poelvoorde), que la contrata de inmediato. Por desgracia, la oferta es para un puesto de representante comercial, el peor trabajo posible para una persona tímida... Pero enseguida descubrimos que el cuarentón Jean-René tiene el mismo problema que ella. Está yendo a terapia con un psicoanalista (Stéphan Wojtowicz), al que le cuenta sus problemas con las mujeres (*"¿Las mujeres? No tengo ningún problema con ellas... Me aterrorizan. Nada más"*). Nunca ha vivido en pareja. El terapeuta le pone *deberes* para ir superando sus inhibiciones. Uno de ellos es que invite a cenar a *alguien*. Con gran esfuerzo y tras múltiples titubeos, Jean-René invita a Angélique...

Igual los de Filología y Psicología nos pueden ayudar. El título original, *Les émotifs anonymes*, se ha traducido por *Tímidos anónimos*, que no está

mal. Pero no se trata sólo de personas tímidas (*"timides"*). No es la timidez *normal* que podemos tener la mayoría (algunos, más), sino una timidez extrema o *hiperemotividad* (en español, la palabra *"emotivo"* no es sustantivo, sólo adjetivo). Se trata de un bloqueo emocional que impide realizar las acciones más comunes de la vida en sociedad: dar la mano, saludar, conversar, establecer cualquier contacto con otras personas. En resumen, se trata de miedo a todo, *miedo a la vida*. Jean-René recuerda la frase favorita de su padre, la divisa que le inculcó: *"Ojalá no nos pase nada"*. Y eso implica que no pase nada malo... pero también impide que pase nada bueno. Por eso a él siempre le ha paralizado la angustia y ha preferido no hacer nada, no arriesgarse, dejar pasar las oportunidades. *Que no nos pase nada*.

Resulta refrescante encontrarse con una película cuyos protagonistas son torpes, tímidos, inseguros, se echan a sí mismos la culpa de todo lo que falla, nunca encuentran las palabras adecuadas... En los títulos de crédito del comienzo, Isabelle Carré canta una versión en francés de *"I Have Confidence in Me"*, de *Sonrisas y lágrimas*, un himno que muchos hemos tarareado alguna vez para animarnos y convencernos de que podemos enfrentarnos a lo desconocido (*"tengo confianza en mí"*). Las escenas en el grupo de ayuda son magníficas. Hay detalles tan auténticos como la idea de la persona tímida que se lleva apuntados posibles temas de conversación en tarjetas. Hay una escena divertidísima (para el espectador, los personajes lo pasan fatal) en un restaurante; es la secuencia más abiertamente *cómica* de esta comedia, que en general es más de sonrisa que de carcajada... Quizás junto a una memorable *persecución* en coche (Angélique camina por la calle y Jean-René y los cuatro empleados de su fábrica la siguen con su pequeño vehículo), que el director considera *"la persecución automovilística más lenta de la historia del cine"*.

Aunque la base de la historia sea real, la puesta en escena es un poco de *cuento*, lo que se plasma en la fotografía (el uso significativo de los colores rojo y verde), en los escenarios bellamente retratados (los exteriores están rodados en París, Lyon y Roanne) y en la propia fábrica de chocolate. Al fin y al cabo, es una *comedia romántica*, y por eso se puede romper alguna vez la verosimilitud (más de lo normal): cuando Jean-René agarra el micrófono en un restaurante y le canta *"Ojos negros"* a Angélique... El formidable trabajo de los dos intérpretes principales es la base del film. Al belga Benoît Poelvoorde (Namur,

proyección

24.04.2013



PALMARÉS

Premios CÉSAR: Nominación a Mejor Actriz (Carré)

1964) le conocimos como protagonista y codirector del falso documental *Ocurrió cerca de su casa* (*C'est arrivé près de chez vous*, 1992), sobre la violencia en los medios de comunicación, muy polémico en su día (personaje y película son lo más opuesto a la que nos ocupa); también le hemos visto en otras películas (*La bici de Ghislain Lambert*, *Aaltra*, *Astérix en los Juegos Olímpicos*, *Coco Chanel*, *Mammuth*, *Nada que declarar*). La francesa Isabelle Carré (París, 1971), tiene ya una filmografía con sesenta títulos, entre ellos: *Mamá, hay un hombre blanco en tu cama*, *El húsar en el tejado*, *Beaumarchais*, *La fortuna de vivir*, *Sólo te tengo a ti*, *La pequeña Lola*, *Asuntos privados en lugares públicos*, *La clienta* y *Mi refugio*. Claro que a ambos cuesta reconocerlos en esas otras películas, dado lo bien que se han metido en los personajes de Jean-René y Angélique, hasta hacerlos completamente vivos y suyos (caracterización, gestos, forma de hablar, movimientos).

Una nota al margen: esta película también nos hubiera podido servir para el ciclo de la comida en el cine (*Cine en su Punto*), por la relevancia que tiene en ella el chocolate, en un doble aspecto, material y abstracto. El chocolate, con su amargura (su personalidad, según Angélique), tiene un carácter simbólico del amor y de la vida misma (dulce y amarga). Pero también se trata del chocolate real, que se huele y se saborea... Las secuencias en que se manufactura el chocolate (la elaboración de las

nuevas especialidades por Angélique), o se degusta, casi traspasan la pantalla... Tengan a mano alguna buena chocolatina para después, o lo van a pasar mal.

El director Jean-Pierre Améris (Lyon, 1961), cuya única película estrenada en España hasta ahora era *La vida* (*C'est la vie*, 2001), dice sufrir también del mismo "malestar en sociedad" que sus personajes (aunque suponemos que, con un oficio como el suyo, tendrá que sobreponerse para ser capaz de dirigir a un equipo). A través de un reportaje periodístico, Améris descubrió la existencia de "Émotifs Anonymes", una organización de ayuda mutua que se ocupa de los problemas emocionales (timidez, sí, pero también depresión, ira, angustia, pena, ansiedad, baja autoestima, pánico, fobias, rencor, celos, culpabilidad, desesperación, fatiga, soledad, obsesiones... todo lo que hace que la vida sea tan maravillosa), aplicando el mismo método de "Alcohólicos Anónimos" (ver www.emotifsanonymes.eu/ y www.emotionsanonymous.org/). Le pareció que ése podía ser un buen punto de partida para una comedia romántica. Y lo curioso es que el éxito de la película ha permitido la *salida del armario* de muchas personas *emotivas* (Améris: "Me he dado cuenta de cuántos tímidos hay en Francia... Ahora se puede hablar de ello sin vergüenza"). Pero nunca podremos hacer un Día del Orgullo Tímido... sería una contradicción en sí mismo. (RGM)

FILMOGRAFÍA

JEAN-PIERRE AMÉRIS

Director

Interim (1988) cortometraje
Le bateau de mariage (1994)
Les aveux de l'innocent (1996)
Madame Dubois - Hôtel Bellevue (1997) TV
Tous nos vœux de bonheur (1997) cortometraje
Combats de femme (1998) TV
Mauvaises fréquentations (1999)
La vida (*C'est la vie*, 2001)
Poids léger (2004)
Je m'appelle Elisabeth (2006)
Maman est folle (2007) TV
Tímidos anónimos (Les émotifs anonymes, 2011)
La joie de vivre (2012) TV
L'homme qui rit (2012)



Tenemos que hablar de Kevin

Reino Unido - USA, 2011

BBC Films / UK Film Council / Footprint Investments / Independent

Título Original: **WE NEED TO TALK ABOUT KEVIN**

Directora: LYNNE RAMSAY

Guión: LYNNE RAMSAY y RORI STEWART KINNEAR

Sobre la Novela de LIONEL SHRIVER

Fotografía: SEAMUS MCGARVEY

Música: JONNY GREENWOOD

Montaje: JOE BINI

Diseño de Producción: JUDY BECKER

Productores: LUC ROEG, JENNIFER FOX, ROBERT SALERNO

Productores Ejecutivos: STEVEN SODERBERGH, CHRISTINE LANGAN, PAULA JALFON, CHRISTOPHER FIGG, ANDREW ORR, LYNNE RAMSAY, TILDA SWINTON
Intérpretes: TILDA SWINTON, JOHN C. REILLY, EZRA MILLER, JASPER NEWELL, ROCKY DUER, ASHLEY GERASIMOVICH, SIOBHAN FALLON HOGAN, ALEX MANETTE, KENNETH FRANKLIN, LESLIE LYES, POLLY ADAMS

Duración: 112 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Internet: <http://www.tenemosquehablardekevin.es>

proyección

08.05.2013

El monstruo de mamá

En su novela *Tenemos que hablar de Kevin* (2003), la escritora Lionel Shriver (Margaret Ann Shriver), se atrevió a enfrentarse con un verdadero tabú: cuestionar la idea de que el *instinto maternal* sea algo que se deba dar por descontado y que brote siempre, espontáneamente, entre madre e hijo... ¿Qué pasa si la madre no siente ningún afecto por su hijo, lo rechaza desde el principio... y además él lo sabe? ¿Qué pasa si el hijo de las entrañas resulta un ser hostil e impenetrable, un adolescente sin sentimientos y finalmente un verdadero monstruo? La novela de Shriver (editada en España por Anagrama en 2007) tiene forma epistolar. Está formada por una serie de cartas que Eva Khatchadourian (una mujer americana de origen armenio, culta y de mediana edad) dirige a su marido, Franklin Plaskett, de quien suponemos que actualmente está separada... En esas cartas, Eva desgana sus sentimientos, sus reflexiones y su historia, en relación con su marido, con su hijo Kevin (sobre todo), con su hija pequeña Celia... y con determinado suceso que ha destruido sus vidas.

La película que nos ocupa, escrita por la directora Lynne Ramsay y Rori Stewart Kinnear (no confundir con el actor Rory Kinnear), tras un largo proceso de desarrollo y revisiones que comenzó en 2006, mantiene la historia básica y los personajes del libro, también su esencia y su espíritu, pero modifica de manera sustancial la estructura y la forma narrativa. Aparte de las cuestiones menores, que serían muchas para relacionarlas, yo destacaría dos cambios básicos. Uno es que, en el libro, la naturaleza del suceso central de la historia se nos revela casi desde las primeras páginas, aunque los detalles se vayan completando progresivamente. En cambio, en la película ese hecho no se descubre prácticamente hasta el final, y aún entonces ocurre casi en *off*, no se llega a ver realmente. Antes hay fogonazos, avances, pero realmente sólo se comprende su sentido al final (o en una segunda visión del film). Respetaremos esa decisión de la directora y tampoco lo contaremos aquí... Sí sabemos desde el principio que ha ocurrido *algo terrible*, un suceso tan espantoso y decisivo que es capaz de dividir la realidad en *antes* y *después*. Y también que Kevin, el hijo adolescente de Eva, ha estado implicado (pues le vemos ingresado en un establecimiento penitenciario)...

El otro cambio, por así llamarlo, es que la directora ha decidido que la película sea mucho menos cla-

ra que el libro... No es sólo que se supriman muchos episodios y mucha información y reflexiones, cosa quizá inevitable ante un tomo de 600 páginas, sino que hay cuestiones básicas que en la novela se explican con todo lujo de detalles, mientras que en la película apenas se insinúan, se apuntan, o se dejan a la interpretación del espectador... Por ejemplo: en el libro queda meridianamente claro que Eva *no quería tener hijos*. Era escritora y dueña de una editorial de guías de viaje, y adoraba pasarse meses enteros recorriendo Europa o África localizando hoteles y restaurantes, lo mismo que le encantaba vivir en un piso en el centro de la ciudad, y disfrutaba de la vida de pareja con su marido. Por tanto, odiaba haberse visto obligada a renunciar a esa vida a causa de la maternidad... descuidar su editorial, abandonar los viajes, mudarse a una fría *casa soñada* de diseño en una zona residencial casi en el campo... ¿Todo esto está en la película? Estar está, pero más apuntado que desarrollado: sólo se hace explícito cuando una desesperada Eva le grita a Kevin que antes de tenerle era feliz o que *quisiera estar en Francia*...

La película mantiene, al igual que la novela, el punto de vista de Eva, pero opta por reflejar su confuso estado mental a través de una narrativa fragmentada y entrecortada... Ya hemos dicho que el suceso clave de la historia ha escindido su *realidad* en un *antes* y un *después*, y el film alterna escenas de esos dos tiempos sin seguir ninguna lógica lineal. Les doy una pista: en las escenas actuales (de *después*), Eva lleva el pelo más largo, mientras que en las recordadas o reinventadas (de *antes*) lleva el pelo corto... En la época actual, Eva Khatchadourian (Tilda Swinton) vive sola en una casa pequeña y desastrosa. Su vida es un caos, la vemos retraída, rodeada de pastillas, alcohol y trastos sin recoger. Sufre el desprecio, cuando no la abierta hostilidad, de sus vecinos: alguien ha embadurnado su fachada y su coche con pintura roja, una mujer le abofetea en plena calle y le grita *"espero que ardas en el infierno"*, otra le rompe la caja de huevos que llevaba en el carrito del supermercado... Eva consigue un trabajo, claramente inferior a sus capacidades, en la pequeña agencia de viajes de Wanda (Siobhan Fallon Hogan). De vez en cuando, visita a su hijo Kevin (Ezra Miller) en una cárcel, correccional o reformatorio cercano. Prácticamente no hablan...

En las escenas del pasado, vemos a Eva embarazada, a pesar de sus temores y dudas, sintiendo cómo cambia su relación con su marido, Franklin (John C. Reilly). Cuando nace Kevin, ser madre

resulta una guerra desde el principio: el bebé no para de llorar y gritar, luego el niño se niega a jugar con ella o lanzarle la pelota, empieza a hablar muy tarde, sigue llevando pañales hasta los seis años, no obedece, tira las cosas... Cuando Eva decora cuidadosamente su despacho con mapas valiosos (un recuerdo de sus tiempos viajeros), el pequeño Kevin (Jasper Newell) se los pintarraja con premeditación y alevosía... Franklin justifica todos los actos de Kevin como cosas normales de críos. En un momento de desesperación, la furiosa Eva empuja Kevin y le rompe un brazo, lo que se convierte en permanente fuente de culpa para ella y motivo de chantaje para él... Una noche, Eva le lee un cuento sobre Robin Hood y, para su sorpresa, consigue interesarle. Entonces su padre le regala un arco... El Kevin adolescente (Ezra Miller) es tan inteligente como carente de sentimientos, empatía o responsabilidad moral. Nada le interesa ni le emociona (salvo el tiro con arco y coleccionar virus informáticos). La guerra con su madre alcanza nuevos niveles de hostil refinamiento, mientras Franklin ignora los temores y angustias de Eva, porque sigue empeñado en que su Kevin es un chico estupendo (en gran parte porque éste, que realmente desprecia a su padre, finge cuando está con él)...

Reflejando el estado mental de Eva, la directora Lynne Ramsay (Glasgow, Escocia, 1969) evita una puesta en escena convencional y emplea imágenes borrosas, entrecortadas, desenfocadas o sobreex-

puestas, que nos desubican y desconciertan a menudo... El color rojo es el principal *leit motiv* visual de la trabajada fotografía de Seamus McGarvey. Su presencia es continua: en las imágenes de la *Tomatina* de Buñol que abren el film (un sueño digno de El Bosco), en la pintura que embadurna la fachada y el coche de Eva, en la salsa de tomate de una tortilla, en las decoraciones de Halloween, en las luces de los coches policiales... La actriz Tilda Swinton lleva sobre sus hombros todo el peso emocional de la película, en un formidable trabajo de interpretación, frente a un inquietante Ezra Miller.

Al final, la gran pregunta que plantea el film podría ser la siguiente: ¿cuál es la causa y cuál es el efecto? ¿Realmente Kevin *nació malvado* y nada hubiera podido hacerse para cambiarle? ¿O es el evidente *rechazo* de su madre lo que genera (o empeora) su hostilidad? Pero resulta que Eva es una madre muy distinta con la pequeña Celia, que también es una hija muy distinta (dulce, cariñosa, obediente). ¿O es aún más culpable el ciego optimismo de Franklin, que siempre deja que Kevin se salga con la suya y jamás le pone límites o castigos? ¿O es la falta de comunicación? El título resulta irónico, porque Eva y Franklin nunca llegan a *hablar* realmente de Kevin: ella no logra transmitir sus temores y él no cree que pase nada... Entonces, ¿quién es el monstruo? ¿Y cuál es el sentido de los actos de Kevin? La película, al igual que hacía la novela, nos deja la pregunta sin responder... Tenemos que hablar de ello. (RGM)

PALMARÉS

Premios del CINE EUROPEO: Mejor Actriz (Tilda Swinton)

GLOBO DE ORO: Nominación a Mejor Actriz (Swinton)

Premios BAFTA (Academia Británica): Nominaciones a Mejor Película, Actriz y Dirección



FILMOGRAFÍA

LYNNE RAMSAY

Directora y Guionista

Small Deaths (1996) cortometraje

Kill the Day (1996) cortometraje

Sweet Heart (1996) cortometraje

Gassman (1997) cortometraje

One Eye (1997) cortometraje

Ratcatcher (1999)

Morvern Callar (2002)

Black and White Town (2005) video musical

Tenemos que hablar de Kevin (We Need to Talk about Kevin, 2011)



El Havre

Finlandia-Francia-Noruega, 2011

Sputnik, Pyramide Prod., Pandora Film, Arte France Cinéma y ZDF/Arte

Título Original: **LE HAVRE**

Distribución: Golem

Director: AKI KAURISMÄKI

Guión: AKI KAURISMÄKI

Fotografía: TIMO SALMINEN

Música: PASCAL GAIGNE

Montaje: TIMO LINNASALO

Decorados: WOUTER ZOON

Productores: AKI KAURISMÄKI, FABIENNE VONIER,

REINHARD BRUNDIG, MICHELLE REILHAC, RÉMI

BURAH, MEINOF ZURHOST

Intérpretes: ANDRÉ WILMS, KATI OUTINEN, JEAN-PIERRE DARROUSSIN, BLONDIN MIGUEL, ELINA SALO, EVELYNE DIDI, OUOC-DUNG NQUYEN, LAIKA, FRANÇOIS MONNIÉ, ROBERTO PIAZZA, PIERRE ÉTAIX, JEAN-PIERRE LEAUD

Duración: 93 minutos

Idioma: Francés (VOSE)

Al mal tiempo, buena cara

El realizador finlandés Aki Kaurismäki ha elegido la ciudad francesa que da título a su película, El Havre, situada en la Alta Normandía, a la orilla derecha del estuario del Sena y junto al Canal de la Mancha, para ofrecernos una historia esperanzadora en medio de esta turbulenta crisis económica, social y política que arrastramos desde hace años en media Europa. En su última obra, como un nuevo Capra, Kaurismäki confía en el ser humano, en su bondad y en un *happy end* para los problemas que abruman al individuo.

Tras la kafkiana *Luces al atardecer*, y después de una ausencia en las pantallas de cinco años, Kaurismäki regresa a ese tono de comedia socarrona tan característico de su filmografía gracias a su nuevo trabajo, *El Havre*, con el que intenta compensar el hecho de que el cine europeo no haya dedicado mucho tiempo “a la creciente cuestión económica, política y, sobre todo, moral, nacida a partir de la nunca resuelta crisis de los refugiados; unos refugiados que intentan entrar en Europa desde fuera ya los que se trata de manera irregular, y a menudo reprochable”. Pese al sentido del humor que caracteriza la película, ésta afronta un tema tan delicado como el de la inmigración. El director tiene su propia visión del problema: “Desde el punto de vista de Europa, no hay más remedio que seguir con este juego de ping-pong: los inmigrantes llegan, son repatriados, y luego vuelven a venir, o nuevos inmigrantes ocupan su lugar. Tiene su lógica: Si media África llega a un continente devastado por el paro, no habrá trabajo para nadie. Pero no debemos olvidar que, si África está como está, es por culpa de la avaricia del colonialismo europeo, que levantó fronteras arbitrarias en sus países, generando conflictos que siguen vigentes hoy en día”. *El Havre* es el inicio de una trilogía, cuya segunda entrega transcurrirá en España. Se rodará en Galicia y se titulará probablemente *El barbero de Vigo*.

El protagonista de *El Havre* es Marcel Marx (curiosamente, el personaje de Marx, interpretado por André Wilms, ya apareció con el mismo actor en *La vida de bohemia*, 1992), escritor y bohemio empujado que se ha autoexiliado en el norte de Francia, donde se siente más cerca de la gente después de aceptar el honrado, pero no muy provechoso, oficio de limpiabotas. Enterrado el sueño de convertirse en un autor reconocido, vive feliz dentro del triángulo vital compuesto por su bar preferido, su

trabajo y su esposa Arletty, que cae gravemente enferma. Pero el destino hace que se cruce con un emigrante menor de edad llegado de África, Idrissa, que le llevará a enfrentarse a la maquinaria ciega del Estado, representada por el policía Monet, que persigue al joven refugiado, utilizando para ello el sentido positivo que le caracteriza y la solidaridad de los habitantes del barrio como únicas armas. De hecho, se acabará estableciendo un juego de inteligencias entre Marx y Monet, ambos en extremos contrarios respecto al destino que debería asumir el joven africano.

Film idealista, pero oportuno, porque, a pesar de que existen otros títulos sobre temas parecidos, el problema de la inmigración sigue estando ahí tan acuciante como siempre. Kaurismäki ha suavizado en esta ocasión su demoledora visión de la sociedad, quizá porque Francia no es Finlandia a pesar de que El Havre no sea precisamente una ciudad luminosa. Resulta sintomático que proponga una solución humana al espinoso tema de la inmigración y que muestre una comunidad mayoritariamente dispuesta a ayudar y suplir la deshumanización de las autoridades políticas. *El Havre* es una película sobre la indiferencia y su opuesto, la solidaridad; la presencia de un muchacho africano, fugado de uno de los *containers* en los que ha viajado con su familia desde tierras subsaharianas, incentiva y acentúa el pragmático discurso social que, como siempre, Kaurismäki se toma con la necesaria distancia y sentido del humor. El realizador finlandés, a pesar de lo dramático de la historia que nos cuenta, lo hace desde un punto de vista optimista y utilizando el género de la comedia.

Teniendo en cuenta que *El muelle de las brumas*, de Marcel Carné, se ambientaba en la misma ciudad costera de Normandía, Kaurismäki reconoce que, a la hora de plantear el tono visual de la película, estudió algunos de los films de Carné. Intentando hacer referencia a ese cine francés clásico del que abominaban Truffaut, Godard y otros representantes de la *nouvelle vague*, *El Havre* plantea una visión estilizada y atemporal del país, diríase que surgida, justo, como de una pantalla de cine, lo que el director justifica, con su habitual acidez, afirmando que la arquitectura moderna le hace daño a los ojos y que, por suerte siempre hay un ayer. El film viene a demostrar que otro cine y, otro mundo, son posibles. Pero sin que el cineasta finlandés haya abandonado su carácter de autor o, a la vez, se haya dejado influenciar por el cine francés y el neorrealismo

proyección

15.05.2013



italiano, igualmente su película ofrece espectáculo y entretenimiento, más allá de su cuidado formal hacia los elementos básicos del cine, como espacio, tiempo, luz, colores, encuadres, planos, movimientos de cámara o sonidos. *El Havre* es el reencuentro con un estilo, con una luz, un tipo de personajes y unas formas concretas de relato popular, pero también con una precisa musicalidad y unas situaciones de gran emotividad. Su opción formal viene a explicar, con la mirada crítica que nunca descuida, la rigidez y la impostura de la sociedad occidental y su incapacidad para abrirse sinceramente al otro. Cuando aparece el investigador Monet, Marcel Marx ve como su mundo se derrumba sintiéndose obligado a cambiar su manera de pensar.

Destaca en la película la galería de insólitos personajes, excelentemente dibujados (Kaurismäki es asimismo el guionista), que viven situaciones exentas de cualquier tremendismo y te convencen

de que la única solución para el mundo actual es desterrar el materialismo y el cinismo que se ha extendido a buena parte de la sociedad. André Wilms interpretando a Marcel Marx se muestra sobrio y conciso. A su vez, Jean-Pierre Darroussin, lejos del universo marsellés de Guédiguian, compone un hosco pero comprensivo inspector de policía con su gabardina, camisa, corbata, pantalones y zapatos negros, el sombrero de gángster del mismo color y su peculiar forma de pedir una botella de vino de la cosecha de 2005. Tampoco debo de dejar de señalar la aparición de dos actores míticos del cine francés: Pierre Etaix, como el Dr. Becker, y Jean-Pierre Léaud, en el papel de delator. Y, dado que la película se desarrolla en la ciudad de El Havre, Kaurismäki introduce a Roberto Piazza (Little Bob), cantante de rock equivalente a lo que supuso Elvis en Memphis. Por cierto, la banda sonora se debe a Pascal Gaigne, viejo conocido del Cine-Club. (J.L.L.R.)

PALMARÉS

Premio FIPRESCI en el Festival de Cannes

FILMOGRAFÍA

AKI KAURISMÄKI

Director

Sólo largometrajes

Crime and punishment (1983)
Calamari Union (1985)
Sombras en el paraíso (Varjoja paratisissa, 1986)
Hamlet va de viaje de negocios (Hamlet liikemaailmassa, 1987)
Ariel (Ariel, 1988)
Leningrad Cowboys Go America (1989)
Likaiset kädet (1989)
Contraté a un asesino a sueldo (I Hired a Contract Killer, 1990)
La chica de la fábrica de cerillas (Tulitikkutehtaan tyttö, 1990)
La vida de bohemia (La vie de bohème, 1992)
Leningrad Cowboys Meet Moses (1994)
Nubes pasajeras (Kauas pilvet karkaavat, 1996)
Juha (Juha, 1999)
Un hombre sin pasado (Miles vaillamenneisyyttä, 2002)
Luces al atardecer (Laitakaupungin valot, 2006)
A cada uno su cine (Chacun son cinéma, 2007)
El Havre (Le Havre, 2011)



Take shelter

EE.UU., 2011

Strange Matter Films

Título Original: **TAKE SHELTER**

Dirección: JEFF NICHOLS

Guión: JEFF NICHOLS

Fotografía: ADAM STONE

Música: DAVID WINGO

Montaje: PARKE GREGG

Diseño de producción: CHAD KEITH

Productores: TYLER DAVIDSON, SOPHIA LIN

Intérpretes: MICHAEL SHANNON, JESSICA CHASTAIN,

TOVA STEWART, SHEA WHIGHAM, KATY MIXON,

NATASHA RANDALL, RON KENNARD, SCOTT KNISLEY,

ROBERT LONGSTREET, HEATHER CALDWELL

Duración: 120 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Milan Records, M2-36558

La tormenta interior

Con **Take shelter** salta de nuevo a la palestra el calificativo de “cine independiente”, denominación que muchos se apresuran a esgrimir como si esta etiqueta, por sí misma, dejase bien claro que nos hallamos ante una película minoritaria y, por lo tanto, inquieta, de calidad, con mensaje, cuya presunta complejidad la hace más apta para mentes exquisitas y cultivadas que para el vociferante gran público. La cuestión es que el cine independiente actual, lejos de suponer un trabajo facturado bajo humildes condiciones de producción y dificultades mil, con actores *amateurs* y acabado tosco, se estrena en flamantes copias previa masiva campaña publicitaria, deseando convertirse en el *sleeper* de la temporada. Es decir, alcanzar el mayor número de espectadores (también los vociferantes) y situarse en las puertas de Hollywood dispuestos a rodar esta vez bajo el manto protector de una gran compañía.

Take shelter, con su apariencia “independiente” y un argumento que desgrana, con cierta crudeza, las incidencias poco tranquilizadoras de un guión sugestivo y muy bien construido, podría pasar sin problemas por una producción hollywoodiense perfectamente pulida. Aun así, Jeff Nichols, realizador del film, defiende su autonomía/integridad frente a un eventual fichaje de las *majors*: “*Siempre he pensado que todo tiene que estar al servicio de la historia. Me encantaría trabajar con los medios que poseen los grandes estudios pero tengo que estar convencido de que la historia vale la pena. Si no, prefiero seguir trabajando por mi cuenta: así me siento más seguro*”. La acrisolada perfección de sus imágenes, la excelencia de los actores, la inteligente dosificación de instantes perturbadores, el ritmo desafiantemente lento pero tenso... son elementos que la distinguen, para bien, de otros títulos más pretenciosos que por venir firmados por autores no estadounidenses se elevan a los altares.

Además, la película incluye en su discurrir algunas segundas lecturas que trascienden el mero espectáculo visual (brillante, por cierto) con el que su realizador arroja la inquietante historia: Curtis (magnífico Michael Shannon), un hombre común, casado y con una hija sordomuda, empleado manual en extracciones petrolíferas e integrado en su convencional pero pulcra barriada de trabajadores, comienza a experimentar síntomas más bien alarmantes concretados en angustiosos sueños nocturnos y extrañas visiones diurnas: lejanas tormentas en el horizonte, formaciones nubosas amenazantes, lluvia oleaginosa... No obstante la ambivalencia está presente: pueden

ser alucinaciones provocadas por una naciente esquizofrenia paranoide, como la que llevó a su madre a un asilo psiquiátrico años atrás, o, por el contrario, premoniciones de algo horrible, inconcreto pero devastador que se avecina. En tal caso, nuestro hombre sería un elegido, dotado de la capacidad de ver el futuro y, por lo tanto, sometido a una responsabilidad suprema: avisar a la comunidad, ponerla en guardia ante lo que podría ser la antesala del apocalipsis. Como todo antihéroe que se precie, su actitud provoca en el entorno recelo, pánico y rabia, incluso violencia. Curtis atraviesa ese calvario bajo sus propios miedos e incertidumbres, y afrontando la más absoluta incompreensión de sus allegados. El propio director del film ofrece algunas claves al afirmar que su película, de manera metafórica, “*refleja el temor y la ansiedad social. Si preguntas por ahí, es asombroso cuánta gente te dirá que queda poco para el fin del mundo. Obviamente tenía muy presente el tema de la crisis cuando escribí el guion de la película. Acababa de casarme, mi primera película había ido muy bien y me sentía un hombre feliz. Sin embargo, por primera vez en mi vida tenía algo que perder y aquello empezó a causarme una ansiedad terrible. Empecé a recordar cuando era niño y la angustia de crecer en un sitio donde los tornados marcaban la agenda, ya que en realidad no sabíamos cuándo iban a golpearnos. Todo aquello se metió en mi cabeza y de allí nació Take shelter*”.

Es decir, que Jeff Nichols, bajo los ropajes de un thriller de misterio con elementos fantástico-terroríficos, expresa las inquietudes que en un momento de su vida le atenazan, extrapolándolas con habilidad al resto de espectadores. Todos nos hallamos sumergidos en tiempos de incertidumbre, en zozobras globales que golpean a la actual sociedad, empezando por el hundimiento económico, la inestabilidad laboral, el desgaste social... Su personaje protagonista encarna un ser sufriente que se debate con angustia ante todos esos miedos, que son los miedos de la colectividad. Nichols plasma esos terrores sociales e íntimos en forma de imprecisas pero alucinantes tormentas, un tropo visual sumamente poderoso que el cineasta explica de manera muy gráfica: “*A principios de año en Arkansas hubo una epidemia de tornados. Hace pocos días hubo otra tanda devastadora en Kentucky acompañada de tormentas tan brutales que no tienen parangón en los registros. El año pasado tuvimos dos huracanes terribles, por no hablar de lo que pasó en Japón. Eso es lo más horrible: no puedes negociar con la naturaleza, no puedes frenarla, ni pedirle que pare, es un ente tan gigantesco que puede borrarte de un plumazo, como si nunca hubieras existido*”.

proyección

22.05.2013

Take shelter, cuya traducción literal sería “tomar refugio”, habla de nuestra indefensión frente a las tormentas que destruyen las estructuras sociales, y de la necesidad de protegerse, con (visionaria) antelación, contra los devastadores efectos causados por cataclismos como el que la actual crisis económica provoca en todos los niveles de nuestra sociedad. Para ello, el cineasta pone a nuestra disposición un turbador relato en el que mediante un microcosmos concreto (el barrio residencial, la familia, el trabajo, los amigos) condensa una totalidad de hechos que nos atenazan a todos. No obstante, la película juega con la baza de la ambigüedad, la mencionada ambivalencia del personaje central (“enfermedad mental” contra “capacidad prodigiosa de ver el futuro”), con objeto de dotar de suspense la historia y acercarla, mediante los mecanismos del cine fantástico, a la sensibilidad comercial del espectador. De este modo suscita el debate y la controversia en el respetable público, que no asiste indiferente a las peripecias. Merece, por lo tanto, la pena, sumergirse en el apasionante enigma que plantea **Take shelter** con no poca maestría, pues provoca inquietud, extrañeza, curiosidad, desazón y una cierta catarsis, entre la pesadumbre y la liberación; en general sensaciones poco habituales en el último cine USA, a partir de un ritmo y un tono sosegados que calan hondo en nuestro ánimo. **Take shelter** nos dice, también, que poco a poco, sin darnos cuenta, el miedo se ha instalado en nuestras vidas, bajo una fina capa de falsa estabilidad cuyo tejido se resquebraja. Es entonces cuando vemos, en lontananza, que la oscuridad y la tormenta siempre han estado ahí. (JGR)



PALMARÉS

5 Premios Mejor película: Festival Internacional de Cine de Gijón; Festival de Cine de Sundance; Festival de Cine de Zurich; National Board of Review; Prism Awards

2 Premios Mejor Director (Jeff Nichols): Festival de Cine de Cannes; Austin Film Critics Association

6 Premios Mejor Actor (Michael Shannon): Academy of Science Fiction, Fantasy & Horror Films; Austin Film Critics Association; Central Ohio Film Critics Association; Chlotrudis Awards; San Diego Film Critics Society; Toronto Film Critics Association

11 Premios Mejor Actriz Secundaria (Jessica Chastain): Austin Film Critics Association; Central Ohio Film Critics Association; Hollywood Film Festival; Independent Spirit Awards; Los Angeles Film Critics Association; National Society of Film Critics; New York Film Critics Circle; Palm Springs International Film Festival; San Diego Film Critics Society; Toronto Film Critics Association; Vancouver Film Critics Circle

FILMOGRAFÍA

JEFF NICHOLS

Director

Shotgun stories (2007) También guionista y productor
Take shelter (*Take shelter*, 2011) También guionista
Mud (2012) También guionista

BSO



TAKE SHELTER
(Take shelter)

Música Compuesta por
 DAVID WINGO
 CD: Milan Records, M2-36558
 (Duración: 35:33)

David Wingo (Austin, Estados Unidos, 1975) comenzó a escribir música para el cine de la mano de su amigo de la infancia, el realizador David Gordon Green. Inicialmente guitarrista, aunque hoy capaz de desenvolverse con una amplia gama de instrumentos, las primeras bandas sonoras de Wingo se circunscribieron al entorno del cine independiente: piezas instrumentales de escasa consistencia pero agradable sonido acústico, que ilustraban historias pequeñas en clave agrídica, como por ejemplo *George Washington* (2000), *All the real girls* (2003) y *Snow angels* (2007), tres interesantes filmes dirigidos por Gordon Green antes de que perdiera todo atisbo de personalidad en humoradas tipo *El canguro* (*The sitter*, 2011) —también con música de Wingo—. Paralelamente a sus colaboraciones cinematográficas, el compositor de *Take shelter* ha desarrollado una personal y minoritaria carrera en el ámbito del rock “fronterizo”, editando un par de álbumes en 2007 y 2009 bajo el pseudónimo de *Ola Podrida* —transcripción errónea del guiso castellano comúnmente conocido como olla podrida, y del que existe una versión mexicana muy popular en algunas zonas de Texas—, y colaborando en 2008 con *The Wooden Birds*, otra banda oriunda de Austin.

Para el inquietante film de Jeff Nichols, el compositor e intérprete ha abandonado el habitual estilo *indie-folk* de sus trabajos de estudio, para sumergirse en el universo de las texturas sintetizadas propias de un Cliff Martinez. Sin duda eficaz en su retrato de la angustia en la que se ven envueltos los protagonistas de este extraño *thriller*, la música de Wingo alcanza sus momentos más memorables al combinar las frías notas del sintetizador con una pequeña agrupación de cuerda, recurso que acentúa la carga dramática del film. Nichols: “Me encanta el sonido de las cuerdas, especialmente las más graves. Sabía a ciencia cierta que debíamos incorporar a la partitura esa calidez orgánica propia de la sección de cuerda. David ha hecho un trabajo impresionante: partiendo de unos recursos mínimos ha conseguido un sonido verdaderamente grande, y creo que eso era necesario para ilustrar las devastadoras tormentas que mostramos en el film. Lo que me fascina de esta banda sonora es su capacidad para equilibrar los momentos de terror y drama con un sentimiento abrumador de miedo colectivo”. (AGR)



Las nieves del Kilimanjaro

Francia, 2011

Agat Films / France 3 Cinéma

Título Original: **LES NEIGES DU KILIMANJARO**

Director: **ROBERT GUÉDIGUIAN**

Guión: **JEAN-LOUIS MILESI** y **ROBERT GUÉDIGUIAN**

Fotografía: **PIERRE MILON**

Montaje: **BERNARD SASIA**

Decorados: **MICHEL VANDESTIEN**

Director de Producción: **MALEK HAMZAQUI**

Intérpretes: **ARIANE ASCARIDE**, **JEAN-PIERRE DARROUSSIN**, **GÉRARD MEYLAN**, **GREGOIRE LEPRINCE-RINGUET**, **MARILYNE CANTO**, **ANAIS DEMOUSTIER**, **ADRIEN JOLIVET**

Duración: 107 minutos

Idioma: **Francés (VOSE)**

Internet: <http://www.golem.es/lasnievesdelkilimanjaro/>

La gente pobre

Nosotros conocimos a Robert Guédiguian con *Maris y Jeanette* (1997), que vimos en su día en nuestro Cine Club y ya era su séptima película. Se desarrollaba entre personajes de la clase obrera, en el barrio de L'Estaque, en Marsella, el lugar de origen del director y escenario recurrente de su cine desde su primer film, *Dernier été* (1981). Presentaba su peculiar combinación de realismo social, personajes vivos y verídicos y un punto de romanticismo y utopía, y estaba interpretada por su *troupe* habitual: Ariane Ascaride (su esposa), Gérard Meylan y Jean-Pierre Darroussin... Guédiguian siguió regresando a ese lugar, esas gentes y esos actores en películas sucesivas (*Marie-Jo y sus dos amores*), aunque luego exploró otros derroteros, como el cine policíaco, el histórico o su semblanza del *Presidente Mitterrand* (2005)...

Con la película que nos ocupa, *Las nieves del Kilimanjaro*, Robert Guédiguian ha vuelto a Marsella, al barrio portuario de L'Estaque y a los personajes obreros... Para el director, su necesidad de recuperar el barrio donde nació y creció no se refiere sólo a un espacio físico o estético. La concibe como una vuelta al mundo obrero de los años 60, que vivió en su juventud, y a los valores de entonces: la fraternidad, la dignidad y la conciencia de clase ("*regresar al sitio donde empecé a mirar el mundo para ver cómo es actualmente y quizá para sacar dos o tres cosas universales*"). Justo a tiempo, podríamos decir, ahora que, a cuenta de la crisis, se están laminando tantos derechos que había costado tanto conseguir. La película contrasta aquellos valores con la terrible situación actual, y explora las paradojas que provoca esta realidad y las distintas formas de reaccionar ante ella.

En los astilleros de Marsella, como en todas partes, se están produciendo recortes de personal y despidos. El sindicato ha acordado con la empresa una reducción de plantilla, de manera que es el propio sindicato quien organiza el sorteo que determinará quiénes serán despedidos. Uno de los nombres que sale del bombo es el de Michel (Jean-Pierre Darroussin), un veterano representante sindical cuya conciencia ética le ha impulsado a incluir su propio nombre en el sorteo; cosa que podía haber evitado, según le recuerda su compañero y cuñado Raoul (Gérard Meylan). El despido es un duro golpe, y tener que abandonar el trabajo resulta triste para Michel, pero se adapta enseguida a su nueva vida de prejubilado. Las condiciones de la indemnización

no son malas, es feliz con su esposa, Marie-Claire (Ariane Ascaride), con quien lleva muchos años de complicidad y amor, puede disfrutar de sus hijos y nietos, tiene tiempo para hacer trabajos manuales (un templete para el jardín de su hijo)... Michel es un hombre tranquilo, bondadoso, sin enemigos. Tiene la conciencia limpia, la seguridad de haber hecho lo correcto, y puede enorgullecerse de sus muchos años de lucha sindical. Sus compañeros y amigos le organizan un homenaje, en el cual le entregan una cantidad de dinero que han recogido entre todos, y dos billetes para un viaje a África, al Kilimanjaro... Entonces, cuando Michel y Marie-Claire se están preparando para el viaje, y él hasta se ha puesto a estudiar swahili, irrumpe un suceso tan súbito como violento, que destruye su tranquilidad y les lleva a hacer una serie de descubrimientos inesperados, que les harán cuestionarse su propio lugar en el mundo...

El punto de partida del guión de Robert Guédiguian fue el poema de Victor Hugo (1802-1885) "*La gente pobre*" (*Les pauvres gens*). No les cuento más sobre él, ni les recomiendo que lo lean hasta *después* de ver la película, dado que el desenlace de ésta procede directamente del final del poema. A partir de ese final, Guédiguian fue retrocediendo para crear la historia mediante ingeniería inversa ("*Solo que daba encontrar una ruta contemporánea que llevara a ese punto*"). Porque no quería hacer una historia de pescadores bretones del siglo XIX, sino de obreros marseleses actuales. Inicialmente, *Les pauvres gens* iba a ser el título del film, pero el director terminó eligiendo *Las nieves del Kilimanjaro*. Este hermoso y enigmático título nada tiene que ver con el relato homónimo de Ernest Hemingway (llevado al cine por Henry King en 1952, con Gregory Peck, Ava Gardner y Susan Hayward). Procede de una canción de Pascal Danel, muy popular en Francia y totalmente desconocida (hasta ahora) por un servidor (y eso que, según la Wikipedia, Danel grabó una versión en español). Tiene un sentido poético, el Kilimanjaro como lejana utopía ("*Las nieves del Kilimanjaro formarán un abrigo blanco bajo el que podrás dormir*", dice la canción).

Robert Guédiguian se ha preguntado por las nuevas formas de la *clase obrera* y la pérdida de la *conciencia de clase* (ya no existen los grandes centros industriales, de los que salían a la vez miles de obreros con mono azul, lo que hacía muy visible a la clase trabajadora). Los esquemas mentales de Michel y Marie-Claire se formaron en una época anterior,

proyección

29.05.2013

una época dura pero también más simple, donde estaba clara la división entre obrero y patrón... Por eso, lo que les sucede les rompe completamente esos esquemas. No pueden comprenderlo, lo ven como una traición. Ellos han trabajado honradamente toda su vida, han luchado por los trabajadores, sólo tienen lo que han ido ahorrando, nunca han explotado ni hecho daño a nadie... Y de pronto, descubren que hay otra generación, de excluidos, de jóvenes con trabajos precarios, que no cobran indemnizaciones cuando les echan, que tienen que buscarse la vida como pueden. Los “nuevos pobres”. Y para ellos, Michel y Marie-Claire son de los otros, son ricos, burgueses y acomodados. El sistema (la situación, la crisis) ha destruido la solidaridad entre trabajadores y les ha colocado en *clases* diferentes y enfrentadas.

Esa oposición *generacional* tiene un doble eje. Por un lado, con el joven *excluido* y condenado a la marginalidad, Christophe (Grégoire Leprince-Ringuet), un personaje lleno de luces y sombras, muy bien dibujado en el guión y en la interpretación del actor. Por otro, con los propios hijos de Michel y Marie-Claire, que han vivido dificultades (el paro, tener que buscar trabajo lejos), pero que ahora se han acomodado (Guédiguian: “Digamos que han perdido la facultad de indignarse”)... Heridos y desconcertados, Michel y Marie-Claire no saben qué hacer, y él

incluso se deja llevar a la violencia. Pero al final se impondrá su bondad esencial y su amor mutuo... El espectador simpatiza, lógicamente, con ellos. Pero no deja de comprender también a Christophe. No en el aspecto criminal de su conducta, claro, pero sí en su determinación y en su lucidez, cuando explica al desconcertado Michel que los sindicatos están haciendo el juego al sistema.

Todo el planteamiento, digamos, *ideológico*, funciona porque Guédiguian, con la ayuda de sus excelentes actores habituales, logra crear unas *personas* de carne, hueso y contradicciones, que nos interesan y de los que nos preocupamos. También nos convence con su atención a los pequeños detalles de la *vida*: enseñar a comer sardinas a los nietos, descubrir que una copita de Metaxa alivia las penas... El director señala que con esta película ha vuelto a sus *fundamentos*, no sólo en el fondo, sino también en la forma: ha vuelto a rodar en 16 mm, en vez de en digital.

Robert Guédiguian ha dicho que “una película popular es una película que revela a las personas la grandeza que llevan dentro”. A pesar de su realismo y sentido crítico, *Las nieves del Kilimanjaro* termina apelando a la utopía, a la reconciliación de los *pobres*, a las personas que considera “santos” o “justos” (en sentido laico), a quienes son capaces de *hacer lo correcto*... Hay esperanza. (RGM)



PALMARÉS

Festival de VALLADOLID: Espiga de Plata, Premio del Público

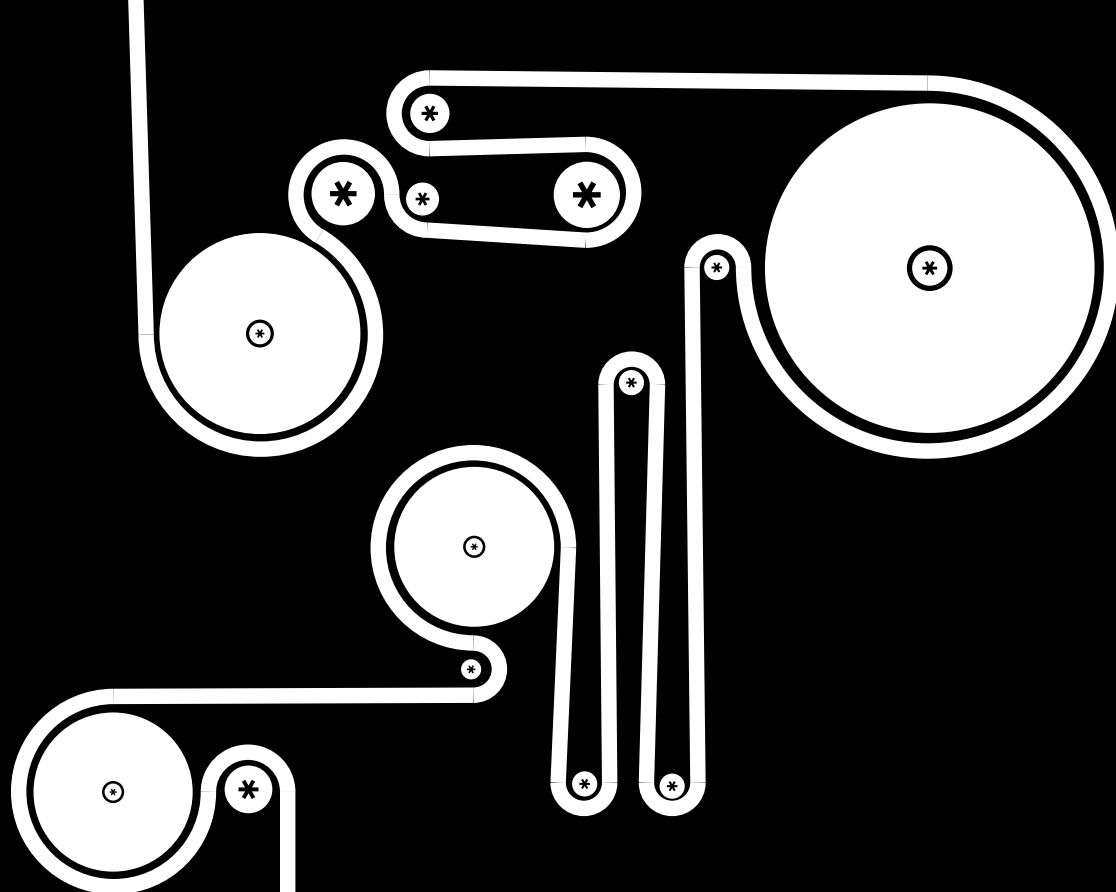
Premios CÉSAR (Academia de Cine Francesa):
Nominación Mejor Actriz (Ascaride)

FILMOGRAFÍA

ROBERT GUÉDIGUIAN

Director, Guionista y Productor

Dernier été (1981)
Rouge midi (1984)
Ki lo sa? (1985)
Dieu vomit les tièdes (1993)
L'argent fait le bonheur (1993)
A la vie à la mort! (1995)
Marius y Jeannette (Marius et Jeanette, 1997)
A la place du cœur (1998)
¡Al ataque! (À l'attaque!, 2000)
La ciudad está tranquila (La ville est tranquille, 2001)
Marie-Jo y sus dos amores (Marie-Jo et ses deux amours, 2002)
Mi padre es ingeniero (Mon père est ingénieur, 2004)
Presidente Mitterrand (Le Promeneur du Champ-de-Mars, 2005)
Le voyage en Arménie (2006)
Lady Jane (2008)
L'armée du crime (2009)
Las nieves del Kilimanjaro (Les neiges du Kilimandjaro, 2011)



DOCUMENTA
SEMINC

Retrato de una familia en blanco y negro

Family Portrait in Black and White

Canadá, 2011

Dirección
Julia Ivanova

Guión
Julia Ivanova

Montaje
Julia Ivanova

Producción
Boris Ivanov

Fotografía
Julia Ivanova
Stanislav Shakhov, en color

Música
Boris Sichon

Duración
99'

Formato
1.85

Productora
Interfilm Productions

Interviene
Olga Nenya



Olga Nenya es la madre adoptiva de dieciséis huérfanos de raza negra en Ucrania: un país donde el 99,9 por ciento de la población es blanca y donde la raza sí importa. Obligados a defenderse constantemente de un vecindario racista y de los grupos de cabezas rapadas, estos niños nunca pueden bajar la guardia frente al mundo que los rodea. Algunos de los chavales han aprendido a manipular a Olga, otros son obedientes, pero sólo uno se enfrenta a ella sin tregua: Kiril, un muchacho de 16 años al que apodan 'el Presidente'.

Julia Ivanova

Formada en el Instituto Ruso del Cine (VGIK) de Moscú, tras mudarse a Canadá se dedicó a escribir, dirigir, rodar y montar documentales. Ha realizado varias películas en colaboración con su hermano, el productor Boris Ivanov, sobre temas como el amor, la adopción, las diferencias culturales y la familia. Entre ellos, destacan 'Fatherhood Dreams' (2007), 'Love Translated' (2010) o 'True Love or Marriage Fraud? The Price of Heartache' (2010). Es miembro del comité organizador del Festival de Cine Hot Docs.

proyección
14.01.2013



Alysa Nahmias, Benjamin Murray

Alysa Nahmias es licenciada en Arquitectura por la Universidad de Princeton, además de poseer otra titulación por la Escuela Gallatin de la Universidad de Nueva York. Es la fundadora y directora ejecutiva de Ajna Films. Benjamin Murray es diplomado en producción cinematográfica y televisiva por la Escuela Tisch de la Universidad de Nueva York. En 2010 puso en marcha su compañía de posproducción (The Room). Ha trabajado en los documentales 'No Direction Home' (de Martin Scorsese), 'Capitalismo: una historia de amor' (de Michael Moore), 'The Promise: The Making of Darkness on the Edge of Town' (de Thom Zimny) o 'Once In a Lifetime', de Paul Crowder y John Dower, que clausuró la 51 Semana.

En 1961, tres jóvenes arquitectos visionarios recibieron, de manos de Fidel Castro y el Che Guevara, el encargo de proyectar las Escuelas Nacionales de Arte, que se levantarían en los terrenos de un antiguo campo de golf de La Habana. Las obras empezaron de forma inmediata, y no tardaron en impartirse las primeras clases en aquel centro pionero, pero con el acelerado tránsito de la revolución a la realidad, el proyecto se interrumpió sin llegar a completarse. Medio siglo después, Castro ha invitado a aquellos arquitectos exiliados a terminar su proyecto inconcluso.

Espacios inacabados

Unfinished Spaces

Estados Unidos / Cuba, 2011

Dirección

Alysa Nahmias
Benjamin Murray

Producción

Alysa Nahmias
Benjamin Murray

Fotografía

Benjamin Murray, en color y blanco y negro

Montaje

Kristen Nutile
Alex Minnick

Música

Giancarlo Vulcano
School of Music de
Cuba

Duración

86'

Formato

1.85

Productora

Ajna Films

Intervienen

Roberto Gottardi
Ricardo Porro
Vittorio Garratti
Selma Díaz
Roberto Segre
Augusto Rivero
José Mosquera
Manuel López Olivía

proyección

15.01.2013

Los ojos de la guerra

España, 2011

Dirección

Roberto Lozano Bruna

Guión

Roberto Lozano Bruna

Producción

Roberto Lozano Bruna

Fotografía

Roberto Fraile, en color

Montaje

Antonio Gómez Escalonilla

Música

Emiliano Allende

Duración

90'

Formato

1.85

Productora

Cesna Producciones

Intervienen

David Beriain

Sergio Caro

Hernán Zin

Mikel Ayestarán

Gervasio Sánchez

Arturo Pérez Reverte

Ramón Lobo

Javier Bauluz



Alegato en defensa de los derechos humanos a través de la vida, la mirada y los testimonios de los reporteros de guerra. Un punto de partida: 'Los desastres de la guerra', de Goya, considerado el primer reportero de guerra español. Cuatro países en conflicto: Afganistán, República Democrática del Congo, Iraq y Bosnia. Cuatro Objetivos: mostrar la guerra desde la primera línea; las víctimas y las consecuencias de la guerra; conocer de cerca cómo trabaja la prensa internacional; la denuncia contra la violación de los derechos humanos.

Roberto Lozano Bruna

Nació en Valladolid en 1968, estudió Filología Inglesa y ejerció como periodista antes de poner en marcha en 1996 Cesna Producciones, con la cual ha producido y dirigido contenidos para televisión, publicidad, ficción y documentales. Entre sus films se encuentran 'Ivi Maranae: La tierra sin mal' (2003), 'Yambo África' (2004), 'Con el sur' (2005), 'Carta a un rehén' (2006), 'Nacer en África' y 'Mensajero del sur' (2007), proyectada esta última en la 53 Semana. Un año después, en 2009, participó de nuevo en el festival con el estreno en la sección Tiempo de Historia del cortometraje 'Yelda. La noche más larga'. En la 55 Semana participó de nuevo en Tiempo de Historia, fuera de concurso, con el documental 'Dibujos de luz'.

proyección

16.01.2013



Michael Collins

Fundó la productora neoyorquina Thoughtful Robot, y en 2005 dirigió el documental 'Atrapado en la Injusticia', que fue emitido por TVE y recibió una mención especial del jurado en la 15ª edición de los Premios Actual otorgados por TV3. En 2006 completó el cortometraje 'Life is a Celebration', y en 2010 su cortometraje 'Gerthy's Roots' obtuvo el Premio All Access otorgado con ocasión del Día de Mandela por el Instituto de Cine de Tribeca. 'Ríndete mañana' es su primer largometraje como director.

Mientras una tormenta tropical azota la isla de Cebú (en el archipiélago Filipino), dos hermanas que se dirigen a su domicilio tras la jornada laboral ven truncadas sus vidas para siempre.

Esa misma noche, en Manila (a 600 kilómetros de Cebú y en otra isla distinta), un joven de 19 años llamado Paco Larrañaga se encuentra en una fiesta, rodeado de docenas de testigos. Pertenece a un importante clan político de mestizos filipinos y será acusado de violar y asesinar a las dos mujeres.

Ríndete mañana

Give Up Tomorrow

Estados Unidos / Reino Unido, 2011

Dirección
Michael Collins

Guión
Michael Collins
Eric Daniel Metzgar
Marty Syjuco

Producción
Marty Syjuco

Fotografía
Joshua Weinstein, en color

Montaje
Eric Daniel Metzgar

Música
Adam Crystal

Duración
95'

Formato
1.66

Productora
Thoughtful Robot, ITVS, Storyville

Intervienen

Paco Larrañaga
Manuel Larrañaga
Margot Larrañaga
Mimi Larrañaga
Marijoy
Jacqueline Chiong
Dionisio Chiong
Thelma Chiong

proyección
17.01.2013

Canta tu canción

Sing Your Song

Estados Unidos, 2010

Dirección

Susanne Rostock

Guión

Susanne Rostock

Producción

Michael Kohl

Gina Belafonte

Jim Brown

William Eigen

Julius R. Nasso

Sage Scully

Fotografía

Bobby Shepherd

Jim Brown

Peter Pilafian, en color y blanco y negro

Montaje

Susanne Rostock

Jason L. Pollard

Música

Hahn Rowe

Duración

98'

Formato

1.85

Productora

SzBN Entertainment

Belafonte Enterprises

Intervienen

Harry Belafonte

Sidney Poitier

Huddie W. Ledbetter (Ledbelly)

Paul Robeson

Marge Champion

Fran Scott Attaway

Nat King Cole

Julian Bond



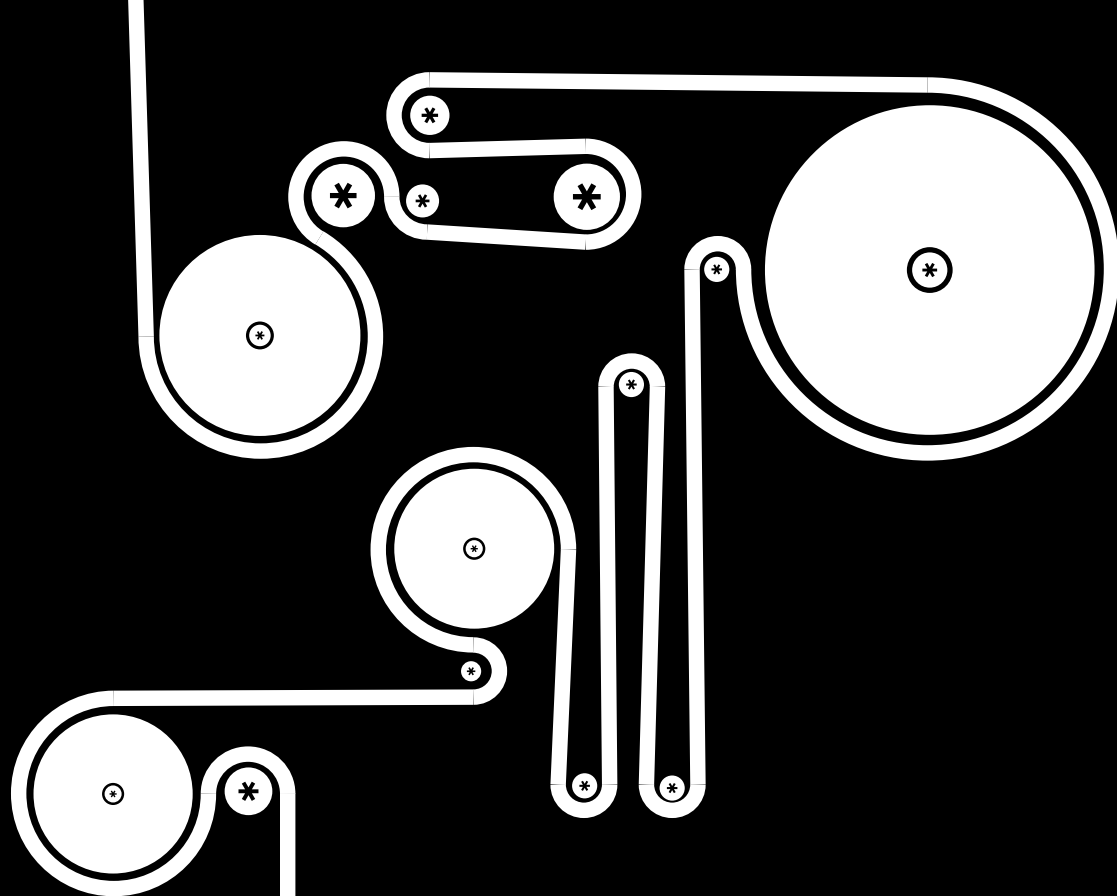
Desde su salto a la fama como intérprete, bajo la influencia Paul Robeson, y sus giras por un país sometido a la segregación racial, la carrera de Harry Belafonte personifica el movimiento norteamericano de los derechos civiles, además de contribuir a muchos otros movimientos en pro de la justicia social. El "Im presenta la faceta de activista tenaz del actor, que trabajó con Martin Luther King, movilizó a otros famosos en la lucha por la justicia social, participó en la oposición al apartheid sudafricano y militó activamente para frenar la violencia de las pandillas juveniles.

Susanne Rostock

Estudió Cinematografía en la Universidad de Nueva York y debutó tras la cámara con el documental 'Release', al que siguió tiempo después 'It's All Us', sobre el sistema nacional de enseñanza primaria. Durante dos décadas colaboró con el cineasta Michael Apted como responsable del montaje de sus películas. En su haber cuenta con varios Emmy, premios IDA, premios Cable Ace y un Hugo de Oro. En su filmografía como directora aparecen documentales como 'Passin' It On', 'Calling the Ghosts', 'The Uprising of '34' o 'Paternal Instinct'.

proyección

18.01.2013



MIRADAS
DE CINE

Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse
Cine en su punto
Bob Fosse



Bob Fosse ...and all that jazz

Roberto González Miguel

"IT'S SHOWTIME, FOLKS"

Una estilizada figura vestida de negro, a contraluz. Un sombrero hongo ligeramente ladeado. Un cigarrillo en la comisura de los labios, cuya ceniza nunca se cae. Guantes blancos. Manos abiertas. Un chasquido de dedos. Un golpe de cadera. Empieza el espectáculo...

Hasta para quienes, como yo, no tenemos la menor idea de danza, el estilo de baile y coreografía de Bob Fosse nos resulta plenamente reconocible, al igual que la iconografía de sus espectáculos y sus películas. Fosse creó un lenguaje propio, en el teatro y en el cine, desde sus inicios como bailarín hasta las complejas y magistrales películas que dirigió en su madurez. Empezó bailando claqué en su adolescencia, fue actor, coreógrafo, director de teatro, guionista, y finalmente se convirtió en director de cine, firmando dos obras maestras absolutas (*Cabaret* y *All That Jazz*) y otras tres películas excelentes.

Bob Fosse accedió a la dirección cinematográfica a través del género musical, adaptando a la pantalla una obra que ya había dirigido en teatro (*Sweet Charity*). Pero su ambición artística no se limitaba a ese género. De sus cinco películas como director, dos (*Lenny* y *Star 80*) no fueron musicales en absoluto (aunque sí trataban del mundo del espectáculo), y otra (*Cabaret*) fue parcialmente *des-musicalizada* en su paso al cine... Siendo esto un Cine Club, resulta obvio que nuestro principal interés son las películas de Bob Fosse. Sin embargo, éstas no pueden entenderse sin revisar toda su trayectoria: sus primeros pasos de baile como niño y adolescente, sus películas como joven actor, y su inmenso trabajo como coreógrafo y director en Broadway... El pro-

blema, claro, es que, mientras las películas siempre podemos verlas de un modo u otro, de las obras de Broadway sólo queda el recuerdo de quienes pudieron verlas en su día (no es mi caso), las reseñas y (muy excepcionalmente) algunas imágenes, por lo que, a falta de máquina del tiempo, deberemos recurrir a crónicas y fuentes secundarias...

Todo empieza con el baile. Con un joven Bob Fosse que encuentra un estilo completamente personal, aunque no exento de influencias asumidas (su ídolo Fred Astaire, Jack Cole, Jerome Robbins), que luego traslada a sus coreografías. El estilo de Fosse, bailarín y coreógrafo, está hecho de movimientos pequeños, delicados y precisos (las manos, las muñecas, la cadera, hasta un parpadeo), no de grandes acrobacias y volteretas (aunque pudiera hacerlas y las hiciera algunas veces). Como director, sabía dirigir la mirada del espectador al detalle concreto. Kathryn Doby (actriz, bailarina y ayudante coreográfica de Fosse), señala: *"Podía hacer mover la parte más mínima del cuerpo y todo el mundo lo veía"*.

Él mismo explicó que su estilo surgió de sus limitaciones: *"Considero que mi estilo es consecuencia de mis propias limitaciones físicas y he desarrollado, a partir de ellas, un estilo porque he bailado desde los nueve años... Me he visto forzado a bailar de una determinada manera porque tiendo a cerrarme al máximo cuando bailo. Nunca he sido una persona de grandes demostraciones, de manera que muchas de las cosas que hago son pequeñas y mínimas. Se trata de un laberinto de diversas influencias"*. La misma razón justificaría su afición a los sombreros: su prematura calvicie. Y, en cuanto a su predilección por el color negro: *"Es la mejor línea de estilo. Se te ve mucho mejor cuando vistes de negro. Te adelgaza. Te confiere una silueta más dramática. No hay ningún color que rompa la continuidad, y acabas siendo una elegante línea*



Bob Fosse dirigiendo

recta". Fosse fue esencialmente autodidacta: nunca supo leer una partitura, ni dominaba el vocabulario técnico del ballet clásico.

La actriz, bailarina y coreógrafa Margery Beddow, que trabajó varias veces con Fosse, resume así las claves de su figura (en su libro *"Bob Fosse's Broadway"*): tenía una habilidad especial para dar a sus intérpretes un subtexto, no sólo del guión, sino también de las letras y los movimientos; también tenía humor, inventiva y la capacidad de depurar su propio trabajo, simplificándolo hasta su esencia, de manera que el significado estaba claro; tenía una dedicación feroz al trabajo, y sobre todo tenía un estilo maravilloso... Beddow también subraya la importancia del efecto sorpresa en sus coreografías: *"si la música repite un tema tres veces, la mayoría de los coreógrafos repiten el mismo paso tres veces; pero Fosse sólo haría el mismo paso dos veces, y la tercera haría algo totalmente inesperado"*.

En el Broadway de los años 50, Fosse fue de los primeros en acumular los trabajos de director y coreógrafo: *"Ahora los musicales son de una pieza, ya no son una suma de escenas dirigidas por una persona y números musicales montados por otra. Lo ideal es conseguir que el movimiento sea consistente a lo largo de todo el espectáculo, hacer que los movimientos de los actores se combinen con los movimientos del baile"*. Una de las grandes dificultades del género musical siempre ha sido conseguir que nos creamos que los personajes estén hablando normalmente y de pronto rompan a cantar... La fórmula del director fue ésta: los personajes cantan cuando su nivel emocional es demasiado alto para limitarse a hablar, y bailan cuando sus emociones son demasiado fuertes para limitarse a cantar.

Bob Fosse era perfeccionista, obsesivo, paranoico y depresivo. Amaba a los actores y a los bailarines, y tenía muy poca paciencia con los productores. Era tan exigente consigo mismo como con los demás... y viceversa. Margery Beddow escribe: *"Siempre fue duro, exigente e incansable, una presencia poderosa. Era muy silencioso, pero sentías una tensión latente todo el tiempo. En cada ensayo, siempre estaba muy claro lo que sentía sobre ti, o sobre cómo estabas ejecutando los pasos. No tenía miedo de expresar su ira y todo el mundo lo sabía. Esto te ponía un poco al límite, o al menos elevaba tu nivel de adrenalina. Por suerte, cuando algo le gustaba, su entusiasmo también era inmediato y contagioso"*. La actriz, bailarina y coreógrafa Ann Reinking (*All That Jazz*, *Chicago*), recuerda que, si los intérpretes se entregaban



Bob Fosse ensayando *Pleasures and Palaces* (1965)

al cien por cien, él confiaba en ellos y les ayudaba a resolver cualquier dificultad que tuvieran. Pero el actor y bailarín Ben Vereen (*Pippin, All That Jazz*) nos desvela también el otro lado de la moneda: “*si no estabas dispuesto a trabajar duro, no tenía tiempo para ti*”. La bailarina Dana Moore recuerda que con Fosse no se ensayaban las escenas diez veces, hasta que salían bien... se ensayaban cien veces. Nunca dejaba las cosas a medias. Creía en la repetición, en repetir los movimientos una y otra vez (Reinking: “*si no te gustan las repeticiones, no seas bailarina*”). Los intérpretes que trabajaron con él valoraron una virtud poco habitual: Fosse veía a los bailarines como individuos y como actores. Así, a pesar de la dureza del trabajo, sentían verdadera devoción por él y estaban dispuestos a hacer lo que les pidiera. El actor Roy Scheider (*All That Jazz*) escribió: “*todos hubiéramos atravesado bailando un muro de ladrillos si nos lo hubiera pedido*”.

Esa exigencia también tenía un lado oscuro. En palabras de Margery Beddow: “*Bob Fosse tenía un aire arrogante, y era definitivamente peligroso. Miraba desde debajo de sus cejas, con su cigarrillo como una pantalla de humo entre él y el resto del mundo, y nadie sabía lo que estaba pensando*”. La actriz, bailarina, esposa y compañera de Fosse durante media vida, Gwen Verdon (*Damn Yankees*), recordó que él “*infligía dolor, pero lo utilizaba para provocar una respuesta que hiciera progresar el proceso creativo*”. Fosse decía que le gustaba oír las ideas de sus colaboradores. Al letrista Fred Ebb (*Cabaret, Chicago*) le indicó: “*Debeís sentirlos completamente libres de decir lo que queráis. Cuando uno se guarda para sí las ideas estúpidas, entonces las buenas ideas tampoco salen*... Pero no siempre cumplía su propio consejo. El esce-

nógrafo Tony Walton (*Pippin, Chicago*) tiene peores recuerdos: “*Bob se las ingeniaba para sonsacar la cooperación de todos, para después no utilizarla. O para ridiculizar las aportaciones de manera muy brusca. Podía ser muy despectivo*”.

Su biógrafo Martin Gottfried (“*Bob Fosse: Vida y Muerte*”) lo describe como un “*hombre hecho de canciones y baile*”, un hombre con un talento incommensurable, pero autodestructivo y tremendamente morbosos. A pesar de sus grandes éxitos, siempre tuvo una tendencia enfermiza a la depresión. “*Tengo que trabajar el doble de duro que el resto, para ser la mitad de bueno*”, dijo una vez. También tenía una visión irónica sobre la fama (“*Es de locos, trabajas toda la vida para hacerte famoso, y después te pasas toda la vida metido en los lavabos, escondiéndote de la gente*”). Su amigo, el gran director Stanley Donen (*The Pajama Game, Damn Yankees, El Pequeño Príncipe*) señaló: “*A Bob nunca le falló la confianza mientras trabajaba, pero antes o después siempre insistía en que era un fracasado*”. Y Gwen Verdon: “*Su lado autodestructivo lo ponía en contacto con su talento. Ésa era la manera en que sabía ser creativo*”. Pero la opinión más contundente sobre el tema fue la del actor Dustin Hoffman (*Lenny*): “*No disfruta de lo que hace. Es un puto agobio*”.

En nuestro ciclo, hemos elegido seis películas. Por una parte, cuatro de las cinco dirigidas por Bob Fosse: *Sweet Charity* (1969), *Cabaret* (1972), *Lenny* (1974) y *All That Jazz* (1979); por desgracia, no podemos poner *Star 80* (1983), dado que a día de hoy no existe ninguna edición en DVD con subtítulos en castellano. Pero nos ha parecido conveniente completar la visión de su carrera con otras dos películas, no dirigidas por él, pero a las que contribuyó de manera relevante en otras funciones: *Mi hermana Elena* (1955), en la que fue actor y coreógrafo, y *Damn Yankees* (1958), en la que hizo la coreografía y una memorable aparición especial junto a Gwen Verdon.

Para terminar esta obertura, cedemos de nuevo la palabra a Margery Beddow: “*Fosse fue un hombre excepcional y fascinante. Aunque era un maestro manipulando y controlando a sus intérpretes, lo hacía para conseguir lo que quería para el espectáculo, y siempre supimos que realmente se preocupaba por nosotros. Trataba a sus bailarines como actores, y afortunadamente nunca nos llamó ‘chicos’ como hacen otros. Siempre nos trató con respeto y nos hizo sentir que éramos importantes para el éxito del espectáculo. En mi experiencia, era lo más parecido a un genio, como director y como coreógrafo. Nunca dejaremos de echarle de menos*”.

“WILLKOMMEN... BIENVENUE... WELCOME”

Robert Louis Fosse nació el 23 de junio de 1927 en un barrio de clase media del norte de Chicago. Su padre, Cyril Fosse era un vendedor de seguros y viajante de comercio, nacido en Estados Unidos de padres noruegos. Su madre, Sadie (Sara Alice), había llegado de Irlanda siendo todavía niña. Robert Louis, llamado así en homenaje al escritor Stevenson, era el cuarto hijo varón de los Fosse; también tenía dos hermanas, una dos años mayor y otra más pequeña. El padre era aficionado a los bailes de salón y la familia se entretenía haciendo sus pinitos en la sala de estar, con la radio y los discos de *fox-trot* que Cy ponía en el fonógrafo...

El comienzo del interés más concreto de Bob Fosse por el baile nos lo relata su biógrafo Martin Gottfried, en términos que no dudo de que sean reales y estén bien documentados, pero que traen resonancias de la vieja leyenda urbana del “acompañante” (el que acompaña por casualidad a un amigo o familiar a una prueba y termina siendo elegido). La madre, Sadie, consideró que las niñas debían recibir clases de baile más formales que las del salón de su casa. Matriculó a Patsy, de diez años, en la (pretenciosamente) llamada Academia de Artes Escénicas de Chicago, un pequeño local de barrio regentado por Frederic Weaver. Como la tímida Patsy no quería ir sola a la clase de baile, su hermano Bob, de ocho años, fue nombrado voluntario para acompañarla todos los días. Al final, terminó quedándose y asistiendo también a las clases.



Los Riff Brothers (1940): Charles Grass (izq.) y Bob Fosse (der.)

Aunque mucha gente consideraba las escuelas de danza como algo exclusivo *para niñas*, tampoco se imaginan nada tan dramático como *Billy Elliot*... Bob siguió acudiendo a la academia y, según los testimonios recogidos por Gottfried, enseguida demostró sus dotes para el baile... y su personalidad, desesperando a su primera profesora (Marguerite Comerford) al empeñarse en enseñar las palmas de las manos, separar los dedos y pegar los brazos al cuerpo (un anticipo de su estilo futuro... que nos hace preguntarnos si estos "recuerdos" no estarán un poco *embellecidos* por el conocimiento de lo que vino después).

La de Frederic Weaver no era sólo una *escuela*. El propósito de Weaver, un enamorado del vodevil y del *show business*, era formar intérpretes jóvenes a los que poder lanzar (y representar) de manera semiprofesional (en los locales de vodevil aún se cotizaban los "*moppet acts*" o "números de angelitos"). Por eso, su "plan de estudios" ignoraba la teoría y el ballet clásico y se centraba en lo práctico: el claqué, el baile acrobático y el teatro. En 1937, cuando la situación económica familiar obligó a los Fosse a recortar gastos, borraron a Patsy de la academia de baile (lo que, aparentemente, no fue una gran pérdida). Pero Bob, a sus diez años, quería seguir bailando, y Fred Weaver le ofreció una "beca" con cargo a sus ingresos futuros... Weaver se convirtió en amigo, mentor y *segundo padre* de Bob Fosse. Mucho tiempo después, le siguió prestando dinero cuando estaba en paro, y el propio Fosse parecía referirse a él cuando hablaba de su *padre* (en algunas biografías, se afirma que su padre era un antiguo *artista de vodevil*, lo que sólo puede referirse a Weaver, no a Cyril Fosse).

Weaver juntó a Fosse con otro chaval, Charles Grass: así nacieron los Riff Brothers, bailarines de claqué infantiles, vestidos de frac. Su primer número tenía tres partes: primero bailaban un claqué suave al unísono, luego hacían un solo cada uno, y finalmente ejecutaban un *combate* de claqué entre los dos; unos once minutos en total, que perfeccionaron a base de agotadores ensayos. La primera actuación pública de los Riff Brothers tuvo lugar en febrero de 1939, en una competición *amateur* celebrada en el Oak Theatre de Chicago. En una coincidencia muy apropiada, el concurso se realizó tras un pase de la película *En alas de la danza* (Swing Time, 1936) con Fred Astaire (el ídolo de Fosse) y Ginger Rogers... Ganaron. El premio fueron diez dólares (menos la comisión de Weaver). Después, los Riff

Brothers participaron en otras competiciones para aficionados (o aspirantes a profesionales), hasta llegar al concurso radiofónico *La Hora Amateur de Morris B. Sachs* en la emisora WGN (por surrealista que parezca la idea de transmitir baile de claqué... ¡por la radio!).

Mientras "Bob Riff" hacía todo eso, Bob Fosse terminó la primaria con buenas notas y en 1941 empezó la secundaria en el Instituto Roald Amundsen (como su propio nombre indica, estaba situado en un barrio donde la mitad de la gente tenía ascendencia escandinava; la otra mitad eran griegos). En los años de instituto, llevó una especie de "doble vida". Por el día, Bob Fosse era un buen alumno, que practicaba deportes y empezaba a fijarse en las chicas (la primera importante, Marion Hauser). Por la noche, "Bob Riff" (de quien sus compañeros de instituto nada sabían) seguía ensayando con Charles Grass y actuando en diversos locales y teatros de Chicago, además de estadios de béisbol, clubes sociales, restaurantes, eventos, asociaciones y pequeños locales nocturnos. En 1942, Weaver les consiguió una prueba para la representación en Chicago del musical de Broadway *Best Foot Forward*, dirigido por George Abbott con coreografía de Gene Kelly... en el que no consiguieron ningún papel.

Los Riff Brothers continuaron perfeccionando su número. También empezaron a incluir algo de actuación en su repertorio. En 1943, fueron los *maestros de ceremonias* del espectáculo *Hold Everything! A Streamlined Stravaganza in Two Parts* en el Elks Club, en el que Fosse se encargó de la coreografía (por primera vez, con su nombre en el programa), que incluía su primer baile de grupo (cuatro chicas), inspirado en una escena de la película *Star Spangled Rhythm* (1942). Weaver también les consiguió contratos en locales nocturnos y clubes de *striptease*, donde los *angelitos* de dieciséis años estaban *encantados* al verse rodeados de bailarinas semidesnudas, pero tenían que enfrentarse a un *público* bestia que sólo quería ver a las chicas y no era muy paciente con el claqué... Hay una escena magnífica en *All That Jazz* (1979) que cuenta esto.

Fosse describió después la *doble vida* de su adolescencia como "un pulso entre la catequesis de los domingos y mi vida loca en los bajos fondos". Curiosamente, en su primer año en el instituto no hizo ningún intento de participar en las actividades teatrales escolares (como si eso fuera cosa del *otro*, de "Bob Riff"). Pero en segundo año ya se decidió a bailar en un festival de variedades, para pasmo de



Los Riff Brothers (1943), Bob Fosse a la izquierda de la imagen

sus compañeros. Enseguida se convirtió en un chico *popular*... Su amigo George Foutris le preguntó cómo le daba tiempo para sacar buenas notas, ser delegado de clase, salir con Marion Hauser (y con otras muchas), ir a fiestas, hacer deportes y preparar números de baile. La respuesta, de un Fosse súbitamente serio, fue: "*No importa lo que hagas en tu vida, sea lo que sea, tienes que compartimentar. Entonces te puedes centrar en cada idea de forma individual. Prestar atención a los detalles, ésa es la clave, y no dejar que la mente se pierda pensando en una cosa cuando estés haciendo otra. Te tienes que concentrar en una cosa cada vez. Concentrarte de verdad*".

En 1945, Bob Fosse se graduó en el Instituto Amundsen. Los Riff Brothers se disolvieron, porque Charlie Grass no estaba dispuesto a dejar sus estudios y *tirarse a la piscina* de intentar hacerse profesional del mundo del espectáculo. "Bob Riff", ahora en solitario, consiguió algunas actuaciones, pero pronto se encontró en tierra de nadie: era demasiado mayor para seguir haciendo de *angelito*, pero no

encontraba contratos como profesional... Entonces se alistó en la Marina. En el centro de instrucción naval de Great Lakes, tuvo ocasión de unirse a la *división de espectáculos*. En 1946, con la guerra del Pacífico recién terminada, había mucha demanda de entretenimiento y la Marina mantenía varias *compañías* para divertir a los soldados mediante funciones de humor a base de chistes, bailes y canciones. Fosse entró como bailarín en el reparto de **Tough Situation**, un espectáculo cómico concebido y dirigido por un oficial llamado Joseph Papirofsky (1921-1991: con el nombre de Joseph Papp, se convirtió después en un importante productor teatral en Nueva York, fundador del New York Shakespeare Festival y del Public Theater). La obra hizo una larga gira por las bases navales del Pacífico. A la vuelta, Fosse se licenció con honores como marino de primera, pero decidió no regresar a Chicago. Su destino sería Nueva York... y Broadway.

"ON BROADWAY"

Bob Fosse llegó a Nueva York sin un céntimo, se alojó en un albergue de la YMCA (Asociación de Jóvenes Cristianos... sí lo de la canción de Village People), y empezó a presentarse a todos los *castings* de la ciudad. Tuvo bastante suerte: enseguida consiguió un papel en la compañía que iba a hacer la gira nacional de **Call Me Mister** (1946). La obra, una revista escrita por Arnold Auerbach, con letra y música de Harold Rome, y dirigida por Robert H. Gordon, trataba precisamente sobre el retorno de los soldados a la vida civil, y estaba teniendo un gran éxito en Broadway (con Betty Garrett, George S. Irving, Maria Karnilova, Harry Clark y Jules Munshin). La obra fue llevada al cine en 1951 por Lloyd Bacon, una película protagonizada por Betty Grable que cambiaba la Segunda Guerra Mundial por la de Corea.

Pero, como decíamos, Fosse no trabajó en el reparto de Broadway de **Call Me Mister** con Betty Garrett, sino en la compañía que debía llevarla de gira (New Haven, Filadelfia, Boston, Buffalo, Toronto, Cleveland, Cincinnati, Los Angeles, San Francisco... incluyendo Chicago, donde Fosse pudo volver como un héroe local). Los (todavía) desconocidos miembros de la compañía incluían futuros nombres famosos como Carl Reiner, Howard Morris, William Warfield y Buddy Hackett, que se convirtió en amigo y colega de parrandas de Fosse. Entre sus múlti-

ples aventuras con chicas, éste empezó a fijarse un poco más en serio en una bailarina de la compañía: Marian Niles.

En mayo de 1947, Robert Fosse y Marian Niles se casaron en Chicago, aún durante la gira de la obra. Y su luna de miel consistió en empezar a preparar un número juntos. Ella adoptó el nombre artístico de Mary-Ann Niles, y ambos intentaron abrirse camino como pareja de baile (claqué, jazz y canciones), a la manera de Marge & Gower Champion. Tras pasar tiempos difíciles, a finales de 1948 consiguieron papeles, como pareja artística, en la gira nacional de **Make Mine Manhattan** (1948), una revista humorística con música de Richard Lewine y texto y letras de Arnold B. Horwitt, que protagonizó Bert Lahr (el león cobarde de **El Mago de Oz**). Después llegaron intervenciones en el programa televisivo **Your Show of Shows**, y como teloneros de su estrella, Sid Caesar, en el exclusivo club Palmer House de Chicago. Y finalmente lograron entrar en una verdadera revista de Broadway, **Dance Me a Song** (1950), con música, letras y dirección de James Shelton. Los protagonistas eran Marion Lorne, Wally Cox y Joan McCracken... Fosse pudo cantar, bailar e interpretar escenas cómicas (¡una imitación de Harpo Marx!). Pero la obra, estrenada en Broadway el 20 de enero de 1950, tuvo malas críticas y sólo aguantó 35 representaciones.

Fosse y Niles fueron enlazando trabajos en televisión. Se convirtieron en bailarines fijos del programa musical **Your Hit Parade**, lo que permitió a Fosse crear coreografías nuevas cada semana, en géneros diferentes. A la vez, actuaban en hoteles y clubes de Nueva York. El 4 de febrero de 1951, fueron artistas invitados en un programa de la NBC emitido desde Chicago, protagonizado por Dean Martin y Jerry Lewis, en el que Fosse pudo coreografiar un número de baile de grupo (un homenaje a Fred Astaire y Ginger Rogers). Pero el matrimonio no iba bien... Y es que, aparte de sus habituales infidelidades, él se había enamorado en serio de Joan McCracken, su compañera de reparto en **Dance Me a Song**.

Joan McCracken (1917-1961), actriz y bailarina, había sido alumna de la gran coreógrafa Agnes de Mille y se había hecho famosa por sus papeles en el musical **Oklahoma!** (1943) y en la película **Good News** (1947). McCracken, con quien Fosse se casaría en 1952, tras divorciarse de Mary-Ann Niles, fue quien le animó a hacerse coreógrafo *en serio*. En 1951, Fosse estudió en la American Theatre Wing: interpretación, dicción, canto, ballet, coreografía... Y

ese (breve) período constituyó su única formación académica en estas materias.

Ese mismo año (1951), Fosse consiguió el papel protagonista en una producción *de verano* de **Pal Joey**. El musical, con libreto de John O'Hara (basado en su novela epistolar, publicada por entregas en *The New Yorker*) y música y letras de Richard Rodgers y Lorenz Hart, se había estrenado en Broadway en 1940, dirigido por George Abbott y protagonizado por Gene Kelly. Era un musical atrevido, por su tono cínico y su amoral protagonista. Joey Evans es un mujeriego cantante, bailarín y maestro de ceremonias de un club nocturno, que mantiene relaciones con dos mujeres: una ingenua taquígrafa, Linda, y una rica mujer casada, Vera... La calidad de la obra y de sus canciones ("I Could Write a Book", "Zip", y sobre todo la maravillosa "*Bewitched*") la han convertido en un clásico perenne, objeto de numerosos *revivales* hasta nuestros días. Nosotros lo conocemos a través de la película, **Pal Joey** (1957), dirigida por George Sidney, con Frank Sinatra (Joey), Rita Hayworth (Vera) y Kim Novak (Linda, convertida en ingenua corista), aunque se trataba de una versión bastante libre que, entre otros cambios, introdujo canciones adicionales (suprimiendo otras)... y un *final feliz* para el protagonista.



Bob Fosse y Mary-Ann Niles (1952)

Joey fue el papel más importante que hizo Fosse exclusivamente como actor-cantante-bailarín, en el teatro. Conviene señalar además que el personaje, que no carecía de conexiones con su propia vida y personalidad, es mucho más ambiguo y complejo que los que hizo luego en el cine (sus tímidos e ingenuos personajes de *Tres chicas con suerte* o *Mi hermana Elena*, de los que hablaremos más adelante). No obstante, el compositor Richard Rodgers no estaba, al principio, muy convencido de la elección de un protagonista que le parecía demasiado rubio y demasiado bajo. Pero la modesta producción, dirigida por Gus Schirmer Jr., hizo una gira de diez semanas por los centros turísticos del noreste de Estados Unidos, con un éxito considerable. La obra se había vuelto a poner de moda gracias a una nueva grabación discográfica editada por el sello Columbia Masterworks en 1950, con Harold Lang (Joey) y Vivienne Segal (Vera). Y el éxito de la gira veraniega fue decisivo para que *Pal Joey* volviera a Broadway con todos los honores en enero de 1952... Pero no con el modesto reparto vacacional, sino precisamente con las estrellas Harold Lang y Vivienne Segal.

Fosse fue contratado como suplente de Lang, y se pasó las 542 representaciones esperando en el teatro, seguramente soñando con que el protagonista se rompiera una pierna... Eso no ocurrió, pero Fosse logró participar en la gala benéfica *Talent 52*, organizada por la asociación de regidores de Broadway. Era una gran oportunidad, porque se trataba de un espectáculo cuyo público se componía de profesionales del teatro, el cine, la radio y la televisión. Uno de los espectadores era un cazatalentos que ofreció a Bob Fosse una prueba de cámara... Poco después, nuestro héroe partía hacia Hollywood, llevando en el bolsillo un contrato de siete años con la Metro-Goldwyn-Mayer.

"NOTHING IS IMPOSSIBLE"

La Metro-Goldwyn-Mayer era la catedral, la Meca, la gran factoría del cine musical, la productora que había encabezado y todavía encabezaba la edad de oro del género, con el productor Arthur Freed, con grandes directores (Stanley Donen, Vincente Minnelli, George Sidney), estrellas rutilantes (Fred Astaire, Gene Kelly, Judy Garland, Cyd Charisse, Frank Sinatra, Kathryn Grayson, Howard Keel, Jane Powell, Vera-Ellen, Debbie Reynolds, Ann Miller) y películas míticas como *El Mago de Oz* (The Wizard



of Oz, 1939), *Cita en St. Louis* (Meet Me in St. Louis, 1944), *Levando anclas* (Anchors Aweigh, 1945), *Las chicas de Harvey* (Harvey Girls, 1946), *Desfile de Pascua* (Easter Parade, 1948), *Un día en Nueva York* (On the Town, 1949), *Un americano en París* (An American in Paris, 1951), *Magnolia* (Showboat, 1951), *Cantando bajo la lluvia* (Singin' in the Rain, 1952), *Melodías de Broadway 1955* (The Band Wagon, 1953), *Siete novias para siete hermanos* (Seven Brides for Seven Brothers, 1954), *Brigadoon* (1954), *Gigi* (1958) y un largo etcétera...

En el sistema de estudios, ser un actor contratado como Bob Fosse suponía tener un sueldo fijo y aceptar cualquier película que el estudio le asignara a uno. La primera fue *Tres chicas con suerte* (Give a Girl a Break, 1953), dirigida por Stanley Donen. No era un mal principio.

La trayectoria de Stanley Donen (1923) tiene elementos comunes con la de Fosse, con quien mantuvo una larga amistad. Donen también empezó como bailarín en Broadway (*Pal Joey*, *Best Foot Forward*), pasó luego a ser coreógrafo ayudante (*Beat the Band*, *Call Me Mister*), y en estas obras empezó a colaborar con Gene Kelly y George Abbott... Luego se fue a Hollywood, como bailarín contratado en MGM y después como coreógrafo, ayudando a

Gene Kelly en *Cover Girl* (1944); fue coreógrafo en la Columbia y volvió a la Metro para coreografiar, junto a Gene Kelly, *Levando anclas* (Anchors Aweigh, 1945). Donen y Kelly dirigieron en equipo dos obras maestras: *Un día en Nueva York* (On the Town, 1949) y *Cantando bajo la lluvia* (Singin' in the Rain, 1952). Como director, Stanley Donen ha firmado otros musicales como *Bodas Reales* (Royal Wedding, 1951), *Siete novias para siete hermanos* (Seven Brides for Seven Brothers, 1954), *Siempre hace buen tiempo* (It's Always Fair Weather, 1955), *The Pajama Game* (1957), *Una cara con ángel* (Funny Face, 1957), *Damn Yankees* (1958), que veremos en nuestro ciclo, y *El pequeño príncipe* (The Little Prince, 1974). También clásicos de la comedia, romántica o con elementos de thriller, como *Indiscreta* (Indiscreet, 1958), *Charada* (Charade, 1963), *Arabesco* (Arabesque, 1966) y *Dos en la carretera* (Two for the Road, 1967); la tragi-comedia *La escalera* (Staircase, 1969); el arriesgado programa doble (cine negro y musical) de *Movie Movie* (1978); y hasta una incursión en la ciencia ficción: *Saturno 3* (Saturn 3, 1979). Sus últimos trabajos han sido la comedia *Lío en Río* (Blame it on Río, 1984) y el drama televisivo *Love letters* (1999).

El argumento de *Give a Girl a Break* sigue uno de los patrones más clásicos del género: los avatares del montaje de un musical. De hecho, la premisa de las tres chicas nos recuerda bastante a la de *Las chicas de Ziegfeld* (Ziegfeld Girl, 1941)... El productor Felix Jordan (Larry Keating) está preparando su nuevo estreno, "Give a Girl a Break", que se encuentra



Debbie Reynolds y Bob Fosse en *Give a Girl a Break* (1953)

en las últimas semanas de ensayos. Cuando la temperamental estrella Janet Hallson (Donna Martell), abandona repentinamente la obra por sus desavenencias con el director y coreógrafo Ted Sturgis (Gower Champion), éste plantea una idea atrevida: convocar un *casting* abierto para elegir a una desconocida y convertirla en estrella, lo que puede ser un rentable truco publicitario que haga bueno el título de la función ("*give a break*" tiene un doble sentido: dar un *respiro* o dar una *oportunidad*). En respuesta a los anuncios en la prensa, acuden docenas de chicas, pero enseguida las posibilidades quedan reducidas a tres, cada una de ellas relacionada con uno de los responsables de la producción. El *ayudante para todo* Bob Dowdy (Bob Fosse) se enamora de la ingenua y encantadora Suzy Doolittle (Debbie Reynolds). El director musical, Leo Belney (Kurt Kasznar), apoya a la bailarina clásica Joanna Moss (Helen Wood)... Y Sturgis se encuentra con el inesperado regreso de su ex, Madelyn Corlane (Marge Champion), convocada por el productor Jordan, que realmente prefiere un nombre conocido en el reparto, aunque se trate de una estrella venida a menos...

En el glorioso canon de los musicales de la Metro, *Give a Girl a Break* ha quedado como una película, en cierto modo, de *segunda división*, pese a la dirección de Donen, a su notable banda sonora original (música de Burton Lane, letras de Ira Gershwin, dirección musical de André Previn y Saul Chaplin), y a tratarse de una producción en Technicolor de presupuesto medio-alto... Esta impresión se refuerza al

saber que, inicialmente, iba a estar protagonizada por el *dream team* de MGM (Fred Astaire, Gene Kelly, Judy Garland y Ann Miller), y resulta significativo que ni siquiera se editara entonces (ni nunca) un disco con el *soundtrack*.

Para tratarse de su primera película, el papel de Bob Fosse es bastante importante. Aparece en quinto lugar de los títulos de crédito (después de Marge & Gower Champion, Debbie Reynolds y Helen Wood), tiene escenas cómicas y sentimentales, y canta y baila. De hecho, su personaje es el primero que aparece en pantalla, tras los títulos de crédito... llevando una bandeja de cafés y bocadillos desde la calle hasta el teatro donde tienen lugar los ensayos. Bob Dowdy es un personaje ingenuo, tímido, enamorado e inmaduro, como todos los que interpretó Fosse en sus primeras películas. Aunque la coreografía del film está firmada por Stanley Donen y Gower Champion, se supone que Donen permitió cierta libertad a Fosse para crear sus propios números de baile.

Su mejor escena en la película la tiene con Debbie Reynolds. Es la primera cita de Suzy y Bob, y ambos caminan cogidos de la mano, por la noche, junto al río. El amor que va surgiendo entre ellos florece en la melodía "*In Our United State*", que ambos bailan a dúo (aunque sólo Bob canta). El baile es brillante y encantador, aunque ahora nos sorprenda su carácter *ingenuo* (si pensamos en las posteriores coreografías de Fosse, llenas de tensión y sexualidad), incluye ya un sombrero, y nuestro héroe termina cayéndose al río... Aunque Fosse prefirió siempre los pequeños movimientos a las grandes acrobacias, antes nos ofrece una pasmosa: un salto mortal completo hacia atrás, ejecutado ante la cámara, sin trampa ni cartón... Un par de escenas más tarde, la misma canción, en versión instrumental, acompaña un nuevo baile entre Bob Fosse y Debbie Reynolds, esta vez *onírico* (los tres protagonistas masculinos tienen sucesivas fantasías con sus amadas). El baile es deslumbrante y la escena colorista (aunque visitan de *amarillo*, un color gafe en el teatro), pero Donen la estropea un poco al utilizar trucos de cámara (planos en sentido inverso) con los que pretende lograr efectos *fantásticos* (la nieve cae hacia arriba, los personajes se deslizan hacia atrás), que arruinan la autenticidad de la coreografía.

Otro número importante de Fosse es la canción "*Nothing Is Impossible*", un trío con Gower Champion y Kurt Kasznar, muy atrevido por lo desequilibrado del reparto: Fosse y Champion, grandes bailarines,

mantienen un electrizante *duelo*, mientras Kasznar, buen actor cómico, pero que no sabe cantar ni bailar, logra mantener el tipo entre ellos... En fin, aparte de Fosse, la película también permite los esperados dúos entre Marge y Gower Champion (uno de baile, "*Challenge Dance*", y otro con canción, "*It Happens Every Time*"), aunque la apoteosis final sea un número de Gower Champion y Debbie Reynolds, ya en el estreno de la ficticia obra ("*Applause, Applause*"). La película se ha recuperado en DVD por Warner dentro de su colección Warner Archive (USA).

"YOU CAN'T DO WRONG DOIN' RIGHT"

La segunda película de Fosse en la Metro fue *The Affairs of Dobie Gillis* (1953), una modesta y ligera comedia musical en blanco y negro, basada en una serie de relatos de Max Shulman, sobre las peripecias y amores de un estudiante universitario, que después servirían también de base para la (más exitosa) serie de televisión, *The Many Loves of Dobie Gillis* (1959-1963). El propio Shulman escribió el guión de la película, dirigida por Don Weis (un prolífico realizador que empezó su carrera en la MGM, dirigiendo comedias y musicales menores, y que después trabajó principalmente en televisión, incluyendo telefilmes y episodios de varias series míticas: *The Twilight Zone*, *Ironside*, *M*A*S*H*, *Hawaii 5-0*, *Starsky & Hutch*).





Bobby Van, Barbara Ruick y Bob Fosse (der.) en *The Affairs of Dobie Gillis* (1953)

Empieza el curso en la Grainbelt University, y uno de los novatos de primero es Dobie Gillis (Bobby Van), al que sólo le interesan dos asignaturas: la diversión y las mujeres... Pero el lema de la Universidad es “Aprender, aprender, aprender, trabajar, trabajar, trabajar” (*learn, learn, learn, work, work, work*), un mandamiento en el que cree apasionadamente la estudiosa Pansy Hammer (Debbie Reynolds). A pesar de sus diferencias, como habrán adivinado, Dobie y Pansy se enamoran; él empieza a interesarse por las materias académicas (aunque aparentemente allí sólo se estudia Química y Lengua), y ella se dedica a hacer explotar el laboratorio con sus experimentos... Para nosotros, tienen más interés los personajes secundarios: Charlie Trask (Bob Fosse), amigo y compañero de cuarto (y perrerías) de Dobie, y la extrovertida Lorna Ellingboe (Barbara Ruick). Ésta ha fijado su interés en Dobie (el guionista entenderá por qué), mientras que Charlie está colado por Lorna...

Bob Fosse era el cuarto nombre del reparto en los títulos de crédito, tras Reynolds, Van y Ruick. Su personaje es el alegre y dinámico compinche de Dobie, su socio en sus intentos de ganar dinero (revendiendo libros de texto, que se quedan obsoletos precisamente porque Dobie ha convencido al profesor para... ¡revisar las reglas de la Gramática!). No es lo que llamaríamos un papel de gran complejidad. A su lado, su personaje en *Mi hermana Elena* parece una criatura de Shakespeare. Tampoco como bailarín o cantante tiene muchas ocasiones de lucimiento... apenas dos y media.

Hay que advertir que, a diferencia de *Give a Girl a Break*, esta película no tiene una banda sonora musical compuesta expresamente para ella, sino que reúne canciones preexistentes de diversos autores, con dirección musical de Jeff Alexander. La que figura de manera más prominente es “*All I Do Is Dream of You*” (Arthur Freed & Nacio Herb Brown), que ya había aparecido en otras películas; sin ir más lejos, el año anterior en *Cantando bajo la lluvia* (Singin’ in the Rain, 1952), nada menos. Sale ya, en versión orquestal, en los títulos de crédito, luego se convierte en el tema de amor de Dobie y Pansy (la cantan en una escena romántica en una barca, con Dobie tocando una guitarra en miniatura), y cierra la película cantada y bailada por los cuatro protagonistas, como himno de compañerismo y amistad eterna (en plan “*We go together*”, para que se sitúen). Otra canción conocida es “*I’m Through With Love*” (Fud Livingston, Matty Malneck & Gus Kahn), un tema de 1931 que ha tenido muchas versiones. Dobie lo canta y baila para expresar su tristeza por la ausencia de Pansy (Marilyn Monroe la cantó después en *Con faldas y a lo loco*, una interpretación mucho más memorable).

Volviendo a Fosse, le vemos en el baile de bienvenida a los novatos (!), dando unos breves pasos con Barbara Ruick, entre la muchedumbre y en plano general. Luego, su escena más importante sucede en un restaurante, donde han ido los cuatro jóvenes. Fosse (o sea, Charlie) pone en funcionamiento la gramola del local y, cuando suena la música, se marca un solo muy de su estilo, utilizando un som-

brero (la coreografía del film viene firmada por Alex Romero, pero es de suponer que Fosse tuvo cierta mano libre con sus propios bailes). A continuación, Charlie baila con Lorna, ella canta y después se suman Dobie y Pansy (la canción es “*You Can’t Do Wrong Doin’ Right*” de Al Rinker & Floyd Huddleston). Y por último, está el número final, que ya hemos mencionado. Dobie ha recuperado a Pansy (a quien su estricto padre había enviado a Nueva York con una tía), mediante un enredo que incluye la orquesta de mujeres de Happy Stella Kowalsky y una división de policías armados (!!). Los cuatro protagonistas cantan “*All I Do Is Dream of You*” y se dirigen alegremente hacia un futuro en el que todavía no existe el paro.

Desde una perspectiva de *carrera profesional*, es evidente que *Dobie Gillis* fue un paso atrás para Fosse, pues es claramente una película (aún) menor que *Give a Girl a Break*. Es tontorrón, sólo pasablemente entretenida, y ahora puede verse como un testimonio idealizado de la vida universitaria en los años 50, antes de las protestas estudiantiles, donde los alumnos universitarios (al menos Dobie y Charlie) llevan hasta unas ridículas gorras uniformes... A mí, personalmente, no me hace mucha gracia Bobby Van. Y aunque me suele gustar la dulce Debbie Reynolds, esta vez su personaje llega a resultar un poco cargante. Casi prefiero el desparpajo de la hermosa Barbara Ruick (cotilleo: futura esposa del compositor John Williams).

En cuanto a Fosse, siempre es interesante descubrir las primeras muestras de su talento, y hay un par de momentos que justifican ver esta película, que posiblemente sea la menos conocida de su filmografía (dejando aparte *Thieves*). La hemos podido recuperar gracias a una edición en DVD de Warner en su Archive Collection (USA, 2011).

“BRUSH UP YOUR SHAKESPEARE”

Bésame, Kate (Kiss Me, Kate, 1953) fue la adaptación al cine, dirigida por George Sidney, de la exitosa obra teatral homónima, con música y letras de Cole Porter. La obra se había estrenado en Broadway en 1948 y había ganado varios premios Tony (incluyendo los de mejor musical, libreto y partitura). Se trataba, a su vez, de una versión musical de *La fierecilla domada* de William Shakespeare. Y, al igual que la obra, la película adoptaba el formato de *obra-dentro-del-film*, con alguna vuelta de tuerca



adicional: en la escena inicial aparece el *personaje* de Cole Porter (Ron Randell), para asistir a un ensayo de su obra.

Una compañía teatral, encabezada por Fred Graham (Howard Keel) se dispone a estrenar en Broadway el nuevo musical de Cole Porter, titulado *Kiss Me, Kate*, basado a su vez en *The Taming of the Shrew* de Shakespeare. Fred interpretará a Petruccio, y para la protagonista femenina, Katherine, ha reclutado a su ex esposa, Lilli Vanessi (Kathryn Grayson), de quien se separó hace un año en términos *poco amistosos*, por decirlo suavemente... Así, el conflicto teatral entre Petruccio y Katherine, sobre el escenario, se convierte en espejo del conflicto entre Fred y Lilli en la vida *real* (o viceversa), y lo que ocurre sobre las tablas influye en la relación entre los actores (y viceversa)... Cuando llega el gran estreno, mientras la obra se está representando ante el público (el de la película y el del teatro dentro de la película), asistimos entre cajas a las peleas entre Fred y Lilli, y a todo tipo de enredos dentro del elenco: Fred tenía un affaire con Lois Lane (Ann Miller), la actriz que interpreta a Bianca, quien a su vez está liada con el actor que interpreta a Lucentio, Bill Calhoun (Tommy Rall)... Por otra parte, se presentan

dos descacharrantes gángsters (Keenan Wynn y James Whitmore), que creen que Fred les debe dinero y esperan cobrarlo al final de la representación...

Ciertamente, esta obra concreta de Shakespeare no resulta muy *correcta* hoy día, con su abierta apología de los *malos tratos* (jazotaina incluida!) como método para conseguir la *justa y necesaria* sumisión y obediencia de la mujer al marido... Pero, si podemos hacer abstracción de eso, la película resulta una gozada, gracias a la ágil y experta dirección de Sidney, las memorables canciones de Porter (Banda Sonora - CD: Rhino Movie Music R2-72152), los coloristas escenarios, y las divertidas réplicas. Como cosa curiosa, la película se rodó en 3-D (uno de tantos efímeros intentos a lo largo de la historia), y por eso los personajes están continuamente arrojando cosas hacia el público (cuando la única justificación para el 3-D sería Ann Miller... bastante *tridimensional* de por sí).

El nombre de Bob Fosse aparece en noveno lugar en los títulos de crédito. Su trabajo es de bailarín, cantante, un poco actor... y *auto-coreógrafo*, como veremos. Fosse interpreta a Hortensio, uno de los tres pretendientes de la joven Bianca en la obra shakesperiana (prácticamente, no existe –salvo como figurante– fuera del escenario). Tiene tres momentos relevantes. Primero, en la escena de apertura de la *obra-dentro-del-film* (*"We Open in Venice"*), baila acompañando a los cuatro protagonistas, arrojándoles confeti, con gran expresividad corporal y un gozoso estilo de *Commedia dell'Arte*. Segundo, en la divertida canción de los tres pretendientes alrededor de Bianca (*"Tom, Dick or Harry"*) baila con brillantez y canta de manera aceptable (suyas son las primeras frases de la canción), coordinado con los otros pretendientes, Lucentio (Tommy Rall) y Gremio (Bobby Van).

Pero el gran *momento Fosse* es el tercero. Tras la boda de Bianca y Lucentio, dos chicas aparecen de la nada para convertirse en parejas de los pretendientes rechazados, a los que les dura poco la pena (¡algo que no suele ocurrir en la vida real!). Los seis cantan y bailan un número contagioso sobre el futuro feliz que les espera (*"From This Moment On"*). Hay una coreografía de grupo, pero también dúos de cada pareja... Y aquí es donde, de pronto, con nuestro conocimiento de lo que vino después, podemos *ver el futuro*. Porque, en su dúo con Carol Haney (retengan este nombre), Fosse empieza a chasquear los dedos y a moverse como... bueno, *¡como Bob Fosse!* Hay una explicación: la coreografía de la película se debe al gran Hermes Pan (*Sombrero de*



Bob Fosse y Carol Haney en *Kiss Me Kate* (1953)

copa, La bella de Moscú, My Fair Lady, entre otras muchas), pero se permitió a Fosse coreografiar este dúo a su manera.

Esta escena dura un minuto o así, pero son los sesenta segundos de *Bésame, Kate* que más nos importan para nuestro estudio... y los que más trascendencia tendrían para el propio Fosse. Porque su papel en esta película, el más breve de los tres que interpretó en la MGM, iba a resultar decisivo para llevarle de vuelta a Broadway.

En conjunto, el año en la Metro resultó frustrante para Bob Fosse. Siempre había soñado con el mundo del cine, con ser una estrella o incluso con dirigir... pero una vez en Hollywood se sentía desplazado y extraño. Y enseguida comprendió que no iba a ser el siguiente Gene Kelly. Ganarse la vida con pequeños papeles secundarios en películas de Bobby Van, sin tener apenas control sobre su trabajo, no era una perspectiva que pudiera colmar su ambición artística. Por eso, en cuanto tuvo ocasión, abandonó la seguridad del contrato fijo para dar un salto arriesgado. Y la ocasión le llegó de la mano de George Abbott y de un musical de Broadway llamado *The Pajama Game* (1954).

"STEAM HEAT"

George Francis Abbott (1887-1995), conocido en el mundillo como *Mr. Abbott*, fue uno de los grandes productores y directores de teatro, no sólo musical, a lo largo de una carrera de 92 años... Entre su impresionante lista de créditos como productor o



director en Broadway, podemos mencionar: *Chicago* (1926), *Jumbo* (1935), *On Your Toes* (1936), *The Boys from Syracuse* (1938), *Pal Joey* (1940), *On the Town* (1944), *Call Me Madam* (1950), *A Tree Grows in Brooklyn* (1951), *Wonderful Town* (1953), *The Pajama Game* (1954), *Damn Yankees* (1955), *New Girl in Town* (1957), *Fiorello!* (1959), *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1962), *How Now, Dow Jones* (1967), *Norman, Is That You?* (1970), entre muchas otras... Abbot aplicó al musical las mismas reglas que a la comedia o la farsa: lo importante era mantener el ritmo narrativo, y debía suprimirse todo lo que no hiciera avanzar la historia.

A Mr. Abbott le gustaba trabajar con nuevos talentos, y en el musical que iba a estrenar en 1954, *The Pajama Game*, había unos cuantos novatos, desde los autores de la música y las letras, Richard Adler y Jerry Ross (*Original Cast Album* - CD: CBS-Sony 7464-32606-2), hasta los productores Robert Griffith y Harold S. Prince. Todos ellos eran nombres destinados a brillar en las marquesinas de Broadway en los años siguientes (Adler & Ross compusieron después *Damn Yankees*, Harold Prince ha producido o dirigido títulos como *West Side Story*, *Fiddler on the Roof*, *Cabaret*, *Zorba*, *Company*, *Fo-*

llies, *A Little Night Music*, *Candide*, *Sweeney Todd*, *Evita*, *The Phantom of the Opera*).

Abbott decidió arriesgarse también con el coreógrafo, eligiendo a un tal Bob Fosse... Para ello confluyeron tres elementos: que Jerome Robbins no pudo hacerse cargo del trabajo; la recomendación de la actriz Joan McCracken, que ya se había casado con Fosse; y su brillante escena en *Bésame, Kate* (Kiss Me, Kate, 1953), que fue una magnífica carta de presentación. Pero los productores tenían sus dudas: una cosa era crear un número genial de un minuto en una película, y otra muy distinta coreografiar una obra entera en Broadway. Así que se acordó una solución de compromiso: Bob Fosse haría la coreografía y sería acreditado en solitario, pero Jerome Robbins estaría disponible para *echar una mano* si hacía falta salvar alguna situación. A cambio, Robbins figuraría como codirector... Así pues, Bob Fosse rescindió su contrato con la Metro-Goldwyn-Mayer y volvió a Nueva York. Ya era un coreógrafo de Broadway.

El propio George Abbott escribió el libreto de *The Pajama Game*, junto a Richard Bissell, el autor de la novela en que se basaba, *Seven and a Half Cents*. El tema de la obra era un tanto inusual: los problemas laborales en la fábrica de pijamas Sleepite, ante la reivindicación, por parte de la plantilla, de un aumento salarial de siete centavos y medio a la hora (qué tiempos). Bueno, también había una historia de amor entre el nuevo y apuesto capataz de la factoría, Sid Sorokin (John Raitt) y la presidenta del comité de empresa, "Babe" Williams (Janis Paige), enfrentados en lo laboral y unidos en lo romántico, y una trama secundaria, más humorística, entre la secretaria de dirección Gladys Hotchkiss (Carol Haney) y el encargado del control del tiempo, Vernon Hines (Eddie Foy Jr.), agobiado por los celos.

Fue Fosse quien *fichó* a Carol Haney (1924-1964) para esta obra. Alumna del mítico coreógrafo Jack Cole (una de las influencias de Fosse), Haney había sido ayudante de Gene Kelly en sus grandes películas y pareja de baile de Fosse en *Bésame, Kate*. Al principio, Abbott le había dado un papel más pequeño, pero su arrolladora combinación de *vis cómica* y talento como bailarina hizo que ese personaje se fusionara con otro para crear el de Gladys. Y aquí viene una anécdota sobre las ironías del mundo del espectáculo: Carol Haney tuvo una baja, y la sustituyó en la obra su suplente, una desconocida llamada Shirley MacLaine, precisamente un día que entre el público estaba el productor Hal Wallis. Shirley

MacLaine consiguió así el contrato cinematográfico que la llevó a protagonizar *Pera, ¿quién mató a Harry?* (The Trouble With Harry, 1955) de Alfred Hitchcock... y el resto es historia.

The Pajama Game fue un gran éxito. Se estrenó el 13 de mayo de 1954, alcanzó las 1.063 representaciones, hasta noviembre de 1956, y ganó tres premios Tony: mejor musical, mejor actriz de reparto (Carol Haney)... y mejor coreografía, el primero de los muchos premios que iba a ganar Bob Fosse en su carrera. Ha tenido varias reposiciones, dos de ellas en Broadway (1973 y 2006, esta última con Harry Connick Jr. y Kelli O'Hara). Y la película, claro.

Así que ahora tenemos que dar un pequeño salto temporal: en 1957, Warner Brothers produjo la versión cinematográfica de *The Pajama Game*. George Abbott fue productor y director, junto al gran Stanley Donen. La adaptación al cine, bastante fiel a la obra teatral (según dicen quienes han visto ambas; yo sólo he visto la película), conservó la mayor parte del reparto de Broadway (John Raitt, Carol Haney, Eddie Foy Jr., Reta Shaw), con una notable excepción: la protagonista Janis Paige fue reemplazada por Doris Day, que ya era una gran estrella. Sabemos que Doris Day no es santo de la devoción de todo el mundo, pero lo cierto es que en esta película resulta graciosa, canta muy bien y sale airosa del poco baile que le manda Fosse. Por desgracia, John Raitt, el protagonista teatral, tiene poco carisma en la pantalla, lo que desequilibra un tanto el film (el único que protagonizó Raitt). En la película se suprimieron tres canciones ("*A New Town Is a Blue Town*",



Carol Haney (centro) en "Steam Heat" de *The Pajama Game*



un soliloquio de Sid ante su nuevo trabajo; “*Her Is*”, un dúo humorístico entre el líder sindical Prez y la secretaria Gladys; y “*Think of the Time I Save*”, en la que Haines explica su dedicación laboral al ahorro de tiempo). Pero, a diferencia de lo habitual en otras adaptaciones de musicales, el film no incluye ninguna canción nueva: Richard Adler compuso una para Doris Day (*The Man Who Invented Love*), pero la escena se suprimió en el montaje definitivo (se puede ver como extra en el DVD).

Bob Fosse se encargó también de la coreografía de la película (anticipemos, o recordemos, que ya había vuelto al cine en 1955 con *Mi hermana Elena*). En lugar de limitarse a trasponer al film el montaje teatral, Fosse aprovechó las posibilidades que le ofrecían los escenarios más grandes, los exteriores naturales y los movimientos de cámara, para ampliar sus ideas. Esto se percibe especialmente en las dos grandes escenas corales, de contenido opuesto: una laboral y otra festiva... El primer número del film (“*The Pajama Game / Racing With the Clock*”) muestra el trabajo de la factoría, con los tiempos estrictamente medidos por Haines. La cámara de Donen se mueve entre los puestos de las operarias (la mayoría son mujeres) que cortan, cosen, planchan y doblan los pijamas con total precisión y rapidez (“*Hurry up... Can't waste time...*”) mientras Fosse convierte los movimientos mecánicos de la cadena de fabricación en una compleja armonía de trabajo y vapor, en crescendo (Donen termina la escena en cámara rápida). Más adelante, cuando los trabajadores deciden expresar su protesta ralentizando su trabajo, parte de esa coreografía se repite, pero esta vez con absoluta lentitud... El otro gran número co-

ral, a media película, es el picnic anual de la empresa (“*Once-A-Year Day*”): rodado en exteriores –un gran parque con un lago–, incluyendo grandes planos generales, es un baile alegre y luminoso, una gran celebración en la que florece el amor de Sid y Babe, y en la que destacan los momentos en que Carol Haney ocupa el centro del escenario.

Algunas canciones prácticamente carecen de coreografía, como “*Hey There*”, un soliloquio en que Sid expresa sus sueños; pero la puesta en escena de esta canción es muy interesante: primero Sid la canta al dictáfono y luego reproduce la grabación y replica a sus propias palabras, convirtiendo la secuencia en un extraño dúo consigo mismo. Sid y Babe tienen luego un dúo romántico, en la cabaña donde ella vive con su padre, donde él insiste en hablar de amor y no de pequeñeces (“*Small Talk*”). Para compensar, luego ambos interpretan un divertido dúo burlesco, un pastiche *country*, con gritos de rodeo y, ahora sí, con algo de baile (“*There Once Was a Man*”). El mismo tono cómico tiene el dúo entre Haines y Mabel (Reta Shaw), en el que ella intenta convencerle para que supere sus injustificados celos de Gladys, poniéndole a prueba con las más inquietantes posibilidades (“*I'll Never Be Jealous Again*”). Esta escena es notable también porque termina con un encantador baile de los dos: Bob Fosse mueve a estas dos personas, mayores y sobradas de kilos, con increíble gracia y encanto.

En la fábrica, hay un delicioso número coral, cuando Babe asegura a las demás trabajadoras que no está enamorada de Sid (“*I'm Not At All In Love*”). Por su parte, Gladys (Carol Haney) canta y baila para Sid, con descacharrantes ademanes de vampiresa de cine negro, un tango aflamencado (con olés y castañuelas) sobre las maravillas del local nocturno al que van a ir (“*Hernando's Hideaway*”). La escena continúa luego, cuando todos llegan al local y van entrando a oscuras, solo con la luz de unas cerillas. Un número que realmente resulta *conmovedor*, visto hoy día, es la apoteosis final (“*Seven and a Half Cents*”), un número coral en el que los trabajadores imaginan lo que podrán hacer con el aumento de siete centavos y medio la hora, por cuarenta horas semanales más las horas extras, y calculan que en cinco o diez años habrán conseguido sus sueños... Como digo, hoy día resulta *conmovedor*... ¡pensar en incrementos salariales mantenidos durante diez años!

Pero quizá el número musical más importante de la película sea una escena aparentemente menor, desligada de la historia principal y que ya estuvo a

punto de ser suprimida en la obra teatral... Se trata de “*Steam Heat*”, un número que interpretan Carol Haney, Buzz Miller y Ken LeRoy, sobre el escenario del local sindical (!), tras una asamblea (!!). La canción integra la imitación de sonidos de vapor, radiadores y tuberías (*clac, psssst, clang*). Los tres bailarines van vestidos de negro, con trajes apretados y raquíticos de aire *chaplinesco*, y con bombines. Y la coreografía avanza claramente el futuro estilo de Bob Fosse. Sin embargo, George Abbot estuvo a punto de suprimir esta escena, ya en el montaje teatral, porque consideraba que no hacía avanzar la acción. Por suerte, Fosse y Jerome Robbins lograron convencerle de conservarla y “*Steam Heat*” se convirtió en un *showstopper* seguro en todas las representaciones de la obra, en una escena cumbre de la película y en uno de los números más famosos de toda la carrera de Fosse (Banda Sonora – CD: Hallmark).

Pero ahora tenemos que retroceder un par de años. Hemos mencionado que, después de ser reconocido como coreógrafo de Broadway y ganar el Tony con *The Pajama Game*, y antes de coreografiar la película correspondiente, Bob Fosse ya había vuelto al cine... Fue como actor y coreógrafo en *Mi hermana Elena* (My Sister Eileen, 1955) la primera película que veremos en nuestro ciclo.

“AS SOON AS THEY SEE EILEEN”

En 1938, Ruth McKenney (1911-1972) publicó el libro *My Sister Eileen*, la recopilación de una serie de relatos que habían ido apareciendo en la revista *The New Yorker*. Se trataba de crónicas humorísticas y de inspiración autobiográfica que narraban las peripecias de la propia Ruth y su hermana Eileen (1913-1940); primero durante su infancia y adolescencia en East Cleveland, Ohio, y luego en Greenwich Village, Nueva York, donde ambas habían llegado en 1934... Tras el éxito del primer libro, McKenney llegó a publicar dos secuelas: *The McKenneys Carry On* (1940) y *All About Eileen* (1952).

Enseguida se produjo una adaptación teatral de *My Sister Eileen*, escrita por Joseph Fields y Jerome Chodorov, que se basaba únicamente en los últimos capítulos del libro, desde la llegada de las hermanas Ruth y Eileen *Sherwood* a Nueva York, omitiendo sus previas aventuras familiares en Ohio. La obra se estrenó en Broadway el 26 de diciembre de 1940 y se mantuvo en cartel hasta enero de 1943, totalizando



My Sister Eileen, el libro original de Ruth McKenney (1938)

864 representaciones. En su primera temporada, estuvo protagonizada por Shirley Booth (Ruth) y Jo Ann Sayers (Eileen), pero tenemos que fijarnos en la letra pequeña: el papel de Frank Lippincott (el tímido heladero del *drugstore* que se enamora de Eileen) fue interpretado por el actor y futuro director Richard Quine. Y hubo una nota trágica: sólo cuatro días antes del estreno, la verdadera Eileen McKenney murió en un accidente de automóvil junto a su marido, el novelista Nathanael West (*El día de la langosta*).

La obra teatral fue adaptada al cine como **Los caprichos de Elena** (*My Sister Eileen*, 1942). Fields y Chodorow escribieron el guión de la película, dirigida por Alexander Hall, con Rosalind Russell (Ruth Sherwood) y Janet Blair (Eileen)... y Richard Quine repitió como actor en el papel de Frank Lippincott. La película tuvo una adaptación para la radio (1946), protagonizada por Rosalind Russell y Janet Blair, y llegó a existir un proyecto de serial radiofónico que iba a protagonizar Lucille Ball, el cual no se materializó.

My Sister Eileen volvió a Broadway en 1953... Pero lo hizo convertida en el musical **Wonderful Town**, con libreto de Joseph Fields y Jerome Chodorov (sobre su obra teatral), letras de Betty Comden & Adolph Green, y música de Leonard Bernstein, nada me-



Bob Fosse en 1955 (foto promocional de Columbia Pictures)

nos... El director fue, precisamente, George Abbott, con la colaboración no acreditada de Jerome Robbins. El musical se estrenó el 25 de febrero de 1953, ganó cinco premios Tony (incluyendo mejor musical, actriz protagonista, coreografía y dirección musical), alcanzó inicialmente las 559 representaciones, luego fue adaptado para la televisión (1958) y ha conocido diversos reestrenos hasta nuestros días... Rosalind Russell interpretó a Ruth en el reparto original, con Edie Adams como Eileen. Y no, Richard Quine ya no hizo de Frank Lippincott... Para esta época, ya había iniciado su carrera como director... que le llevaría a encontrarse nuevamente con Eileen.

Ya llegamos: en 1955 Columbia Pictures decidió producir otra versión más de *My Sister Eileen* (el libro de McKenney a través de la adaptación de Fields & Chodorov), que esta vez iba a ser un *musical*. Lo evidente hubiera sido adaptar **Wonderful Town**, que ya había sido un éxito en Broadway. Pero, cuando no fue posible llegar a un acuerdo sobre los derechos, los productores decidieron tirar para adelante y crear un musical nuevo, original para el cine, con música de Jule Styne, letras de Leo Robin y partitura orquestal de George Dunning. Esto dio lugar a algunas situaciones surrealistas: los abogados tuvieron que supervisar la película, para asegurarse de que no había nada que pudiera justificar una demanda



Bob Fosse y Janet Leigh en Mi hermana Elena (1955)

por plagio. Las canciones, no sólo no podían parecerse, sino que tampoco podían situarse en los mismos momentos de la historia (salvo la conga del final, que ya estaba en el libro).

El director elegido, Richard Quine (1920-1989), sin duda conocía bien el material, pues como hemos dicho había interpretado el personaje de Frank Lippincott en el teatro y en el cine. Para 1955, Quine ya había dirigido una decena de largometrajes (dramas, comedias, musicales), el más importante de los cuales era el *thriller* **La casa número 322** (*Pushover*, 1954), la primera de sus varias colaboraciones con la actriz Kim Novak. En años posteriores, Richard Quine dirigiría otra veintena de películas, entre ellas: **Un Cadillac de oro macizo** (*The Solid Gold Cadillac*, 1956), **Me enamoré de una bruja** (*Bell, Book and Candle*, 1958), **La indómita y el millonario** (*It Happened to Jane*, 1959), **El mundo de Suzie Wong** (*The World of Suzie Wong*, 1960), **Un extraño en mi vida** (*Strangers When We Meet*, 1960), **La misteriosa dama de negro** (*The Notorious Landlady*, 1962), **La pícaro soltera** (*Sex and the Single Girl*, 1964), **Encuentro en París** (*Paris, When It Sizzles*, 1964), **Cómo matar a la propia esposa** (*How to Murder Your Wife*, 1965), **Hotel** (1967), **El infierno del whisky** (*The Moonshine War*, 1970), y **El estrafalario prisionero de Zenda** (*The Prisoner of Zenda*, 1979).



Richard Quine desarrolló el guión con un socio de talento: Blake Edwards (el futuro director de *Desayuno con diamantes*, *Días de vino y rosas*, *La Pantera Rosa*, *El guateque*, *10*, y *Victor/Victoria*, que colaboró con Quine en media docena de guiones). Y, para lo que nos importa, Bob Fosse fue contratado como actor (lo que incluía bailar y cantar), precisamente para interpretar a Frank Lippincott (el antiguo papel de Quine), y además como coreógrafo de toda la película.

Mi hermana Elena fue el trabajo más relevante de Fosse en una película ajena, como actor (y bailarín y cantante) y como coreógrafo. "Robert Fosse" (sic) figura en cuarto lugar de los títulos de crédito (tras las estrellas Janet Leigh, Jack Lemmon y Betty Garrett), además de tener su crédito como coreógrafo. Su personaje, Frank Lippincott, es muy similar al Bob Dowdy de *Give a Girl a Break*, un joven tímido, enamorado y un poco ingenuo, pero está mejor escrito y tiene más espacio para desarrollarse. Y hasta tiene un dúo romántico con Janet Leigh...

"WHAT LOLA WANTS, LOLA GETS"

Después de *Mi hermana Elena*, Fosse volvió a Broadway, para encargarse de la coreografía del nuevo proyecto de los mismos productores (Frederick Brisson, Robert E. Griffith y Harold S. Prince), director (George Abbott) y compositores (Richard Adler y Jerry Ross) de *The Pajama Game*. La nueva obra, *Damn Yankees* (1955) se basaba en una novela de Do-

uglass Wallop (*The Year the Yankees Lost the Pennant*), quien firmó el libreto junto Abbott. El argumento era una variación ligera (y un tanto disparatada) del mito de Fausto, situada en el mundo del béisbol...

Damn Yankees fue la primera obra en la que Fosse trabajó con la actriz y bailarina Gwen Verdon (1925-2000), la que iba a convertirse en su más importante relación artística y personal. Gwen Verdon había sido ayudante del mítico coreógrafo Jack Cole en la Columbia y en la Fox, y había logrado un gran éxito (y su primer Tony) por su papel secundario en *Can-Can* (1953). En lo artístico, como veremos, Fosse y Verdon colaboraron en *Damn Yankees*, *New Girl in Town*, *Redhead*, *Sweet Charity* y *Chicago*, entre otros trabajos (ella incluso le echó una mano en *Cabaret*)... En lo personal, mantuvieron una larga relación amorosa (Fosse se separó enseguida de Joan McCracken, de la que se divorció en 1959). Se casaron en 1960. Tuvieron una hija, Nicole, nacida en 1963. Y, aunque se separaron en 1971 y Fosse tuvo otras compañeras e innumerables amantes, nunca se divorciaron de manera oficial y siempre mantuvieron una relación especial, literalmente, hasta el último día de la vida de Fosse...



Gwen Verdon y Bob Fosse en la película de *Damn Yankees* (1958)

Damn Yankees se estrenó en Broadway el 5 de mayo de 1955, y fue un gran éxito: alcanzó las 1.019 representaciones y ganó siete premios Tony: mejor musical, actor (Ray Walston, interpretando al diablo), actriz (Gwen Verdon), actor de reparto (Russ Brown, el entrenador del equipo), dirección musical (Hal Hastings), técnico de escena (Harry Green)... y coreografía (Bob Fosse). Luego, ha sido objeto de varias reposiciones y *revivales*. Incluyendo, claro, la película rodada en 1958.

Para la película, se repitió la exitosa jugada de *The Pajama Game*: fue producida y dirigida por George Abbott y Stanley Donen, y se conservó la mayor parte del reparto de Broadway (Gwen Verdon, Ray Walston, Robert Shafer, Russ Brown, Rae Allen), salvo el protagonista masculino, sustituido por el más taquillero Tab Hunter (por cierto, bastante parecido físicamente al joven Fosse). Esa fidelidad a la obra teatral se proclamaba desde el propio cartel del film, dominado por una poderosa Gwen Verdon en ropa interior, con tacones y guantes, que prometía *todas las canciones y todas las escenas que convirtieron la obra teatral en la más grande de Nueva York*. Bob Fosse volvió a Hollywood para encargarse de la coreografía del film, del que hablamos en su página correspondiente.

En 2009, aparecieron varias noticias sobre el proyecto de un *remake* actualizado de *Damn Yankees*, una nueva versión del musical, producida por New Line, que hubieran podido protagonizar Jake Gyllenhaal (el jugador de béisbol) y Jim Carrey (el diablo). Se mencionó el nombre de Todd Graff (*Joyful Noise*) como posible director... Tres años más tarde, al

cierre de esta edición, no hay nada confirmado (y puede que sea mejor así).

Después de la película de *Damn Yankees*, Bob Fosse se mantuvo alejado del cine durante diez años, hasta su debut como director en *Sweet Charity* (1969). Diez años dedicados principalmente al teatro, con alguna incursión televisiva, y marcados por su colaboración artística y personal con Gwen Verdon.

"WHAT A PERFECT RELATIONSHIP"

Entre la versión teatral de *Damn Yankees* y la cinematográfica, Bob Fosse trabajó en la coreografía de otro musical, *Bells Are Ringing* (1956), con música de Jule Styne y libreto y letras de Betty Comden & Adolph Green (*Original Cast Album* – CD: CBS-Sony). Se trataba de una de las primeras obras que Jerome Robbins dirigía en Broadway y, para cubrirse las espaldas, fichó a Bob Fosse para que le ayudase en la coreografía, que ambos firmaron conjuntamente. La protagonista, Ella (la gran cómica Judy Holliday), trabaja en un servicio de contestador telefónico (antes de que se inventaran los contestadores automáticos; ahora sería un *call center*), recogiendo mensajes y dando recados a un variopinto grupo de clientes. Ella se enamora de la voz de uno de ellos, el escritor teatral Jeff Moss (Sydney Chaplin), y al principio considera que la suya es "una relación perfecta", porque nunca tendrán que verse las caras... Luego las cosas se complican, claro, y entra en el lío hasta un negocio clandestino de apuestas, disfrazado de venta de discos por teléfono...



Bells Are Ringing se estrenó en Broadway el 29 de noviembre de 1956 y alcanzó las 924 representaciones. Los protagonistas (Judy Holliday y Sydney Chaplin) ganaron sendos premios Tony, y la obra estuvo nominada como mejor musical y mejor coreografía (Jerome Robbins y Bob Fosse, que esta vez no ganaron). Cuatro años después, se hizo la película, *Suena el teléfono* (Bells Are Ringing, 1960), con Judy Holliday y Dean Martin, que dirigió Vincente Minnelli y fue la última producción de Arthur Freed para MGM (por desgracia, también resultó ser la última película de Judy Holliday, que murió de cáncer en 1965, con 44 años de edad). En todo caso, ni Robbins ni Fosse participaron en la película, cuya coreografía se debe a Charles O'Curran.

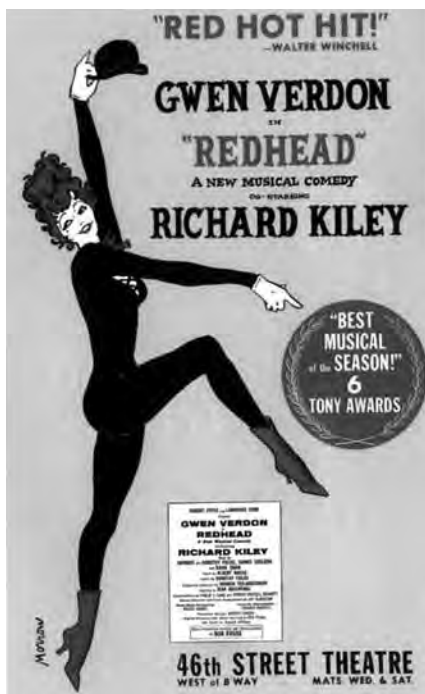
Fosse volvió a trabajar con el director George Abbott y los productores Brisson, Griffith & Prince, como coreógrafo de *New Girl in Town* (1957). La obra era una adaptación musical de *Anna Christie* (1922) de Eugene O'Neill, un drama prestigioso, ganador del Pulitzer, que ya había sido adaptado al cine en 1930, con Greta Garbo en su primer papel hablado... La protagonista, Anna (Gwen Verdon), es una ex prostituta que vuelve a casa de su padre, Chris (Cameron Prud'homme), intentando cambiar de vida y curarse la tuberculosis; se enamora de un marino irlandés, Mat (George Wallace), pero su pasado termina saliendo a la luz, por culpa de la alcohólica amante de su padre, Marthy (Thelma Ritter)... George Abbott escribió el libreto del musical, cuyas canciones se debían a un novato, Bob Merrill (que después consiguió grandes éxitos en Broadway, empezando por las letras de *Funny Girl*). La obra se estrenó el 14 de mayo de 1957 y alcanzó las 431 representaciones. Gwen Verdon demostró que, además de cantar y bailar, podía actuar en un papel trágico (había dado clases de interpretación con Sandy Meisner), y ganó el premio Tony, al igual que su compañera de reparto, Thelma Ritter; también hubo nominaciones para la obra, como mejor musical, y para Fosse, por la mejor coreografía (*Original Cast Album* – CD: RCA Victor).

Sin embargo, en el montaje de *New Girl in Town* surgió una fuerte *diferencia creativa* entre Bob Fosse, por un parte, y George Abbott y Harold Prince, por la otra. El coreógrafo había ideado un ballet para una escena onírica que se desarrollaba en un burdel (Anna soñaba con su sórdido pasado). Abbott y Prince consideraron que la escena, de fuerte carga sexual y bastante explícita, era de mal gusto y además no tenía nada que ver con el resto de la obra...



Fosse se vio obligado a recortarla, a regañadientes. Tal vez este incidente sea el origen remoto de la escena de "Airotica" en la película *All That Jazz* (1979), que luego comentaremos...

Es probable que ese enfrentamiento convenciera a Bob Fosse de la necesidad de convertirse en director, para tener el control creativo sobre su trabajo. La figura del director-coreógrafo empezaba a ser aceptada en Broadway: Jerome Robbins, Michael Kidd, Gower Champion (ya en los 60), Michael Bennett (en los 70) y Tommy Tune (en los 80)... Fosse consiguió dar ese salto en su siguiente proyecto: *Redhead* (1959), gracias a que la estrella de la función, Gwen Verdon, pudo imponer esa condición... La historia de *Redhead* sucede en el Londres victoriano. La protagonista, Essie Whimple (Gwen Verdon) es una muchacha soñadora y con mucha imaginación, que crea esculturas para el museo de cera de sus tías. La ciudad está aterrorizada por un asesino en serie, que acaba de asesinar a una actriz. El museo de cera expone unas figuras alusivas al suceso, que ofenden al forzado de circo Tom Baxter (Richard Kiley). Essie se enamora de Tom, y para entrar en contacto con él finge haber sido atacada por el asesino... ¿o realmente ha descubierto su rostro en una visión? La obra combina *thriller* de época, amor, teatro, circo, fantasía, enredos y disfraces, en el libreto escrito por Herbert y Dorothy Fields (autora también de las letras), David Shaw y Sidney Sheldon (futuro guionista y novelista de éxito: *Lazos de sangre*, *El amo del juego*, *El otro lado de la medianoche*). La partitura fue compuesta por Albert Hague, compositor y actor de origen alemán,



a quien recordamos como el profesor Shorofsky de *Fama* (Original Cast Album – CD: RCA Victor).

Redhead se estrenó el 5 de febrero de 1959 y llegó a las 452 representaciones, lo que permite considerar que el debut de Fosse como director en Broadway se saldó con un rotundo éxito, que además ganó cinco premios Tony: mejor musical, actriz (Verdon), actor (Kiley), vestuario y coreografía (Fosse). Pero, a continuación, a Bob Fosse le esperaba el primer revés importante de su carrera.

Tras una tentativa de montar un musical sobre *La loca de Chaillot* (que no pasó de idea), Fosse y el productor Robert Whitehead adquirieron los derechos de una película clásica de Preston Sturges, *Hail the Conquering Hero* (1944). Era una comedia satírica sobre un soldado que no había llegado a entrar en combate, por enfermedad, pero que, con la ayuda de sus compañeros marines, falsificaba (sin mala intención) un glorioso historial de guerra, siendo recibido como un héroe en su pequeña ciudad de origen... Cuando quería aclarar el equívoco, ya era tarde. El libreto de *The Conquering Hero*, título del musical, fue escrito por Larry Gelbart (futuro guionista de la serie *M*A*S*H* y de *Tootsie*), la música



Gwen Verdon en *Redhead* (1959)

era de Moose Charlap (*Peter Pan*) y las letras de Norman Gimbel (futuro ganador del Oscar por la canción de *Norma Rae*).

Bob Fosse, nuevamente director y coreógrafo, quería a Donald O'Connor para el papel protagonista, pero se tuvo que conformar con Tom Poston (famoso a la sazón por su trabajo televisivo en el show de Steve Allen), con quien el director se llevó mal desde el principio. Los ensayos de la obra fueron tensos y poco fructíferos, con abiertas discrepancias entre Gelbart y Fosse (que incluso sufrió un ataque de epilepsia en pleno ensayo). El director quería hacer un musical de ideas (unas ideas que a Gelbart le parecían ingenuas y anticuadas), y concibió un largo ballet antibelicista que no gustó nada al productor... Según los testimonios recogidos por Martin Gottfried, la tensión hizo que Fosse se volviera desagradable, autoritario e irracional, enrareciendo aún más el ambiente de los preestrenos. El desastre se mascaba en el aire... Aunque, irónicamente, todo ese sufrimiento dejó una gran frase para la historia: hablando sobre el castigo que los israelíes podrían imponer a Adolf Eichmann (cuyo juicio se estaba celebrando entonces en Jerusalén), Larry Gelbart dijo: “Espero que lo envíen a trabajar en los preestrenos de un musical”. (Otra versión de la legendaria frase: “Si Hitler está vivo... espero que esté preparando un musical”).

En fin, cuando se demostró la incapacidad de Bob Fosse para trabajar con Tom Poston (el director-coreógrafo llegó a postularse para sustituirlo él mismo

como protagonista), el productor Robert Whitehead despidió a Fosse. Fue reemplazado por Albert Marre (director) y Todd Bolender (coreógrafo), pero ellos tampoco consiguieron salvar la obra: *The Conquering Hero* se estrenó finalmente en Broadway el 16 de enero de 1961, recibió críticas demoledoras y sólo se mantuvo en cartel durante ocho representaciones...

Los productores Cy Feuer y Ernest H. Martin, que habían trabajado con Gwen Verdon en *Can-Can* (1953), vinieron a sacar a Fosse del pozo con una oferta inesperada. Feuer & Martin estaban produciendo un nuevo musical titulado *How to Succeed in Business without Really Trying*, que estaba en fase de ensayos y preestrenos, a pocas semanas de la



Bob Fosse (izq.) con Tom Poston (der.), ensayando *The Conquering Hero* (1961)

fecha prevista para su estreno en Broadway. Y tenían un problema: al joven coreógrafo Hugh Lambert, elegido por su brillante trabajo televisivo en el show de Ed Sullivan, le venía grande la obra. Sólo uno de sus números funcionaba, el llamado *baile de los piratas*. Fosse aceptó completar la coreografía. Pero, como él mismo acababa de pasar por el mal trago de ser despedido y reemplazado, insistió en que Lambert retuviera el crédito como coreógrafo. Por eso, Fosse fue acreditado en el programa por la *puesta en escena musical* ("musical staging").

How to Succeed in Business without Really Trying se basaba en el libro homónimo de Shepherd Mead, publicado en 1952, una aguda sátira disfrazada de manual de *autoayuda*, que diseccionaba con cínico humor los mecanismos de poder y promoción en las grandes empresas, demostrando cómo los *trepas* sin escrúpulos podían llegar a lo más alto, siendo unos completos inútiles y pasando por encima del mérito y el trabajo (un tema de permanente actualidad, vamos). La obra dramatiza esa idea, a través de la historia de J. Pierrepont Finch (Robert Morse), un limpia ventanas que, siguiendo los consejos del *manual* de Shepherd (personificado a través de la "Voz del Libro"), entra en una empresa y consigue

ascender como la espuma a base de malas artes... El director era Abe Burrows, el libreto se debía a Burrows, Jack Weinstock y Willie Gilbert, y la música y las letras al gran Frank Loesser (*Guys and Dolls*). De la coreografía (perdón, *puesta en escena musical*) de Bob Fosse, que prácticamente no tuvo tiempo de preparación, se recuerdan sobre todo tres escenas: la coral "*Coffee Break*", con los oficinistas en torno a la máquina de café; "*A Secretary Is Not a Toy*", una pionera *denuncia* del acoso sexual en la oficina, en la que los personajes entraban y salían a través de una serie de puertas de despacho; y "*Brotherhood of Man*", un irónico himno sobre las virtudes corporativas... (*Original Cast Album* – CD: RCA Victor).

How to Succeed... se estrenó en Broadway el 14 de octubre de 1961, y su éxito fue brutal, alcanzando las 1.417 representaciones y permaneciendo en cartel durante cuatro años. Ganó un Pulitzer y siete premios Tony: mejor musical, libreto, actor (Robert Morse), actor (Charles Nelson Reilly), director, producción y dirección musical, además de una nominación por la mejor música... Ha tenido numerosas reposiciones, entre las que podemos citar la de 1995, con Matthew Broderick, y la de 2011, con Daniel Radcliffe (*Harry Potter*) y John Larroquette (Radcliffe fue sustituido en 2012 por Nick Jonas, de los Jonas Brothers). También hubo película, *Cómo triunfar sin dar golpe* (*How to Succeed in Business without Really Trying*, 1967), dirigida por David Swift, con Robert Morse y Rudy Vallee retomando sus papeles teatrales. Aunque en los créditos de la película se reconoce a Bob Fosse como autor de la *puesta en escena musical* de la obra teatral, Fosse no trabajó en ella y la coreografía del film se debe a Dale Moreda (que había sido actor-bailarín en el montaje original).

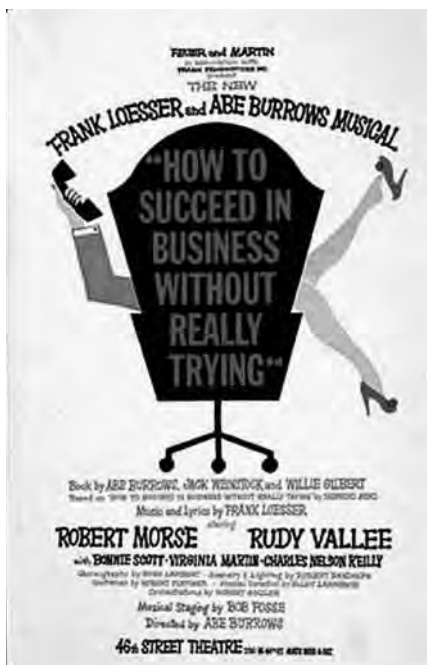
Cy Feuer y Ernest Martin recurrieron sin dudarlo a Bob Fosse para su siguiente producción, *Little Me*. Fosse fue contratado como coreógrafo y como codirector, junto al propio Feuer. La obra se basaba en un libro de Patrick Dennis (el autor de *La tía Mame*), publicado en 1961, que parodiaba las autobiografías de las estrellas veteranas: contenía las supuestas (y disparatadas) *memorias* de la ficticia diva Belle Poirine, una especie de egocéntrica Munchhausen del mundo del teatro... El libreto del musical fue adaptado por Neil Simon, destinado a convertirse en un dramaturgo de éxito (*Descalzos por el parque*, *La extraña pareja*, *Perdidos en Yonkers*), con música de Cy Coleman (futuro compositor de *Sweet Charity*) y letras de Carolyn Leigh. El protagonista fue el cómico Sid Caesar (famoso entonces por sus programas te-



levisivos *Your Show of Shows* y *Caesar's Hour*, luego visto en películas como *Aeropuerto 1975* y *Grease*). En un memorabile *tour de force*, Caesar interpretó a los siete maridos o amantes de la actriz en cuestión (millonarios, artistas, un director de cine, un príncipe), con Virginia Martin como la joven Belle y Nancy Andrews como la Belle mayor... *Little Me* se estrenó el 17 de noviembre de 1962 y fue otro éxito, aunque no tan grande: 257 representaciones y varias reposiciones (la última en 1998, con Martin Short). Fosse ganó otro premio Tony por la coreografía, cuyo número más recordado es "*The Rich Kid's Rag*", un número burlesco sobre la decadente sofisticación *snob* de los jóvenes ricos (una idea que retomará en



Bob Fosse en *Pal Joey* (1963)





el “*Rich Man’s Frug*” de *Sweet Charity*). También hay que subrayar que ésta fue la primera vez que Fosse trabajó con quien se iba a convertir en su director musical y orquestador habitual: Ralph Burns (*Original Cast Album* – CD: RCA Victor).

Rehabilitado ya con estos dos éxitos casi simultáneos, Bob Fosse tuvo ocasión de revivir brevemente su antiguo sueño de triunfar como actor (el sueño de “Bob Riff”), cuando el productor Gus Schirmer Jr. le llamó para volver a interpretar al protagonista de *Pal Joey*, durante dos semanas, en una reposición en el City Center (no era Broadway... pero era Nueva York). Esta versión *off-Broadway*, dirigida por Jean Dalrymple, se estrenó el 29 de mayo de 1963 y tuvo 15 representaciones, con bastante repercusión: Fosse fue nominado al Tony como mejor actor.

A continuación, nuestro héroe consideró varias posibilidades. Una era la adaptación musical de cierta película italiana, de la que hablaremos pronto... Otra era *Adiós a Berlín*, los relatos de Christopher Isherwood sobre su estancia en Berlín a principios de los años 30 (el libro que serviría de base a *Cabaret*), un asunto que, en ese momento, Fosse pensó que *no daba para un musical* (!)... Otra posibilidad era

adaptar la obra teatral de Maurine Dallas Watkins *Chicago* (1926) sobre unas coristas asesinas en los años 20, pero la autora se negó reiteradamente (se había vuelto religiosa y consideraba que su obra ensalzaba la amoralidad)... Al final, Fosse empezó a trabajar con el dramaturgo Hugh Wheeler en el libreto de una versión musical de *Desayuno con diamantes*, que iba a producir Robert Fryer. Pero el novelista Truman Capote cambió de opinión y rescindió el contrato, porque Gwen Verdon le parecía *demasiado mayor* para el papel de Holly Golightly, así que el proyecto quedó en nada... (En 1966, sin ninguna participación de Fosse, se hizo un musical sobre *Breakfast at Tiffany’s*, con libreto de Edward Albee, música y letras de Bob Merrill y protagonizado por Mary Tyler Moore... fue un fracaso legendario, que no pasó de la fase de preestrenos).

Entonces, Bob Fosse aceptó el encargo de dirigir y coreografiar *Funny Girl* (1964), una biografía musical de la estrella del teatro y el cine Fanny Brice (1891-1951), que iba a interpretar Barbra Streisand, con libreto de Isobel Lennart, música de Jule Styne y letras de Bob Merrill. La gestación del proyecto había sido bastante tortuosa, y se habían sucedido varios (posibles) guionistas, compositores y protagonistas... Fosse trabajó un tiempo con Jule Styne, con quien discutió sobre la canción “*People*”: Fosse quería eliminarla, porque pensaba que la letra no pegaba con el personaje (que no necesitaba *gente*), mientras Styne creía que iba a convertirse en un gran *número uno* (como efectivamente ocurrió). En cualquier caso, Fosse abandonó pronto *Funny Girl*. Según su biógrafo Martin Gottfried, ese abandono se debió a un malentendido con el productor Ray Stark y a una reacción paranoica y un tanto precipitada del propio Fosse... Finalmente el director de *Funny Girl* fue Garson Kanin, la coreografía la hizo Carol Haney (¿les suena?), con ayuda de Jerome Robbins, y la obra fue un *hit* monumental (1.348 representaciones). En 1968, fue llevada al cine por William Wyler, con Barbra Streisand y Omar Shariff, también con gran éxito.

Bob Fosse, que había eludido el éxito de *Funny Girl*, aceptó en cambio otro encargo que le suponía un nuevo batacazo (“*That’s showbiz, kid*”, como diría Roxie Hart)... *Pleasures and Palaces* se basaba en una obra teatral de Sam Spewack (*Once There Was a Russian*), que ya había sido un fracaso por sí misma. Frank Loesser escribió el libreto, junto a Spewack, y compuso la música y las letras. La historia se desarrolla en la Rusia de finales del siglo XVIII

y se inspira (remotamente) en hechos y personajes históricos. El héroe de la guerra de independencia norteamericana, John Paul Jones (John McMartin, futuro protagonista masculino de *Sweet Charity*), se traslada en 1788 a Rusia para asesorar a la Marina de Catalina II la Grande (Hy Hazell) en sus guerras contra los turcos, y se encuentra en medio de las intrigas políticas y amorosas de la corte: Catalina está enamorada del Almirante Grigori Potemkin (Jack Cassidy), quien a su vez ama a la asesina Sura (Phyllis Newman), la cual alterna entre el Almirante y Jones... Bob Fosse era el director y coreógrafo. Aunque todos trabajaron mucho, y aunque había números excelentes (según las crónicas), no hubo forma de que funcionara la combinación entre lujo historicista y sátira contemporánea. *Pleasures and Palaces* se presentó en Detroit el 11 de marzo de 1965 y bajó el telón definitivamente el 10 de abril. Nunca llegó a estrenarse en Broadway, y nunca ha vuelto a representarse.

“MY PERSONAL PROPERTY”

A Bob Fosse le interesaba mucho el cine europeo, y había echado el ojo a dos películas italianas que creía que podían convertirse en buenos musicales. Una era *Rufufú* (l soliti ignoti, 1958) de Mario Monicelli, la otra *Las noches de Cabiria* (Le notti di Cabiria, 1957) de Federico Fellini.

Fosse se decidió por la de Fellini, considerando que podía ser un gran vehículo para Gwen Verdon, pero su primera idea era un tanto extraña: crear un musical formado por dos o tres obras independientes, de un solo acto: una sería la adaptación de *Las noches de Cabiria*, otra sería una pieza original escrita por Elaine May... Cuando esta idea no cuajó, *Sweet Charity* fue creciendo hasta alcanzar la duración de una obra completa. Fosse escribió la primera versión del libreto, basado en el guión de Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli, que pensaba firmar con el seudónimo de “Bert Lewis” (recuerden que su nombre era *Robert Louis* Fosse). Fue su primer trabajo serio como escritor, un nuevo paso adelante como artista. Pero luego reclutó a su amigo, el dramaturgo y *médico de guiones* Neil Simon para *pulir* el libreto. Simon hizo una revisión completa de los diálogos y aportó varias escenas e ideas (como la de la claustrofobia de Oscar en el ascensor, basada en su propia experiencia personal). Al final, aunque gran parte del texto seguía siendo obra de Fosse, Simon



impuso su poder como autor comercial (*Descalzos por el parque*) y firmó el libreto en solitario.

La música fue compuesta por un inspirado Cy Coleman (*Little Me*), con letras de Dorothy Fields (*Original Cast Album* - CD: CBS-Sony). Los protagonistas fueron Gwen Verdon (Charity), Helen Gallagher y Thelma Oliver (sus amigas Nickie y Helene), John McMartin (Oscar) y James Luisi (el astro Vittorio Vitale). Fosse fue el director y coreógrafo. *Sweet Charity* se estrenó el 29 de enero de 1966 y alcanzó 608 triunfales representaciones. Tuvo nueve nominaciones a los premios Tony, que Fosse ganó por la coreografía (y por primera vez, estuvo nominado también como director). Aparte de la película, *Sweet Charity* ha tenido numerosas reposiciones (Broadway, Londres, Suecia, Brasil, Argentina, México...). Tenemos que mencionar la de 1986 con Debbie Allen (y luego Ann Reinking y Donna McKechnie), que volvió a dirigir y coreografiar el propio Bob Fosse, y la de 2005 con Christina Applegate.

Charity fue el gran papel de Gwen Verdon, que volvió a Broadway tras una ausencia de cinco años. Por desgracia, mientras que las películas, aún las más raras (como *Dobie Gillis*), siempre podemos

acabar encontrándolas de un modo u otro, no ocurre lo mismo con los musicales de Broadway, y menos con los de esa época (ahora es más fácil que se filmen, legal o ilegalmente). Yo sólo he podido encontrar (pueden imaginarse dónde) un clip de vídeo incompleto de Verdon (maravillosa) en un número de *Sweet Charity* ("If My Friends Could See Me Now"), extraído de un programa del show de televisión de Ed Sullivan.

Cuando la Universal adquirió los derechos cinematográficos de *Sweet Charity*, el contrato negociado por los agentes incluía un pequeño pero importante detalle: que Bob Fosse tenía que ser el director de la película. Para Fosse, ser director de cine era un viejo sueño, que ya había expresado durante su año como actor contratado en la MGM. La oportunidad había llegado. Como explicó el productor Daniel Melnick: "En ese momento, tras sus éxitos en Broadway, Fosse quería triunfar en el mundo que él consideraba la primera división".

El guión del film lo escribió Peter Stone, ganador del Oscar por *Operación Whisky* (Father Goose, 1964), y autor o coautor de guiones como *Charada* (Charade, 1963), *Espejismo* (Mirage, 1965), *Arabesco* (Arabesque, 1966), *Pelham 1-2-3* (The Taking of Pelham 1-2-3, 1974), *Pero, ¿quién mata a los grandes chefs* (Who's Killing the Great Chefs of Europe?, 1978) y *Causa justa* (Just Cause, 1995). También trabajó en Broadway, firmando los libretos de los musicales *1776* (1969), *Woman of the Year* (1981) y *Titanic* (1997), entre otros.

El paso de *Sweet Charity* al cine implicó un aspecto doloroso: la productora impuso que la protagonista no fuera Gwen Verdon, sino Shirley MacLaine (no fue un caso único: Julie Andrews había protagonizado *My Fair Lady* en el teatro, pero la película fue a manos de Audrey Hepburn, que ni siquiera cantaba; ya hemos contado que Doris Day sustituyó a Janis Paige en *The Pajama Game*, etcétera, etcétera). Shirley MacLaine, más joven y popular que Verdon, ya no era la nerviosa sustituta de Carol Haney en *The Pajama Game*, sino una gran estrella que había protagonizado *Pero, ¿quién mató a Harry?* (The Trouble with Harry, 1955), *Como un torrente* (Some Came Running, 1958), *Can-Can* (1960), *El apartamento* (The Apartment, 1960), *Cualquier día en cualquier esquina* (Two for the Seesaw, 1962), *Irma la Dulce* (Irma la Duce, 1963), y un largo etcétera. Y, a la vista de su maravilloso trabajo en la película, no podemos poner objeciones a su elección. Naturalmente, debió de ser un golpe muy duro para Gwen Verdon, pero todas



las crónicas coinciden en que, aunque la procesión fuera por dentro, Verdon fue tan valiente como generosa, ayudando a Shirley MacLaine en todo lo posible ("No sé cómo lo hizo, era una mujer de hierro", ha dicho el orquestador Ralph Burns).

Fosse sí pudo elegir al resto del reparto. Mantuvo al protagonista masculino de la obra teatral, John McMartin (el actor se parecía físicamente a Fosse, y el personaje, Oscar Linquist, tenía como él ascendencia escandinava). Para las amigas de Charity, eligió a Paula Kelly (había actuado en Broadway, e hizo el papel en Londres; luego la hemos visto en películas como *La amenaza de Andrómeda* y *Soylent Green*) y a la fabulosa Chita Rivera, en su debut cinematográfico (también venía de Broadway, luego fue la primera Velma Kelly de *Chicago*). El reparto se redondeó con la aparición especial del gran *showman* Sammy Davis Jr.

Sweet Charity no fue un éxito. Hubo algunas críticas tibias y el público no respondió. Se presentó en Cannes, fuera de concurso. Tuvo sólo tres modestas nominaciones al Oscar (por la dirección artística y decorados, el vestuario y la banda sonora adaptada)... Aunque arrastre la leyenda negra de haber estado a punto de hundir a la Universal, fue más una decepción que un gran fracaso comercial. Supongo

que a la larga recuperaría la inversión (contando TV, video, DVD, etc.), y el caso es que aquí seguimos hablando de ella... Y no sufran por la Universal, poco después pudo reequilibrar sus cuentas gracias al exitazo de *Aeropuerto* (Airport, 1970).

Aún abatido por el (relativo) fracaso de *Sweet Charity*, Fosse estaba decidido a seguir en el mundo del cine, por lo que rechazó los encargos que le llegaban de Broadway. El productor Lawrence Turman (*El Graduado*) le ofreció la posibilidad de dirigir *Burnt Offerings*, un thriller de misterio y terror basado en la novela de Robert Marasco, un proyecto muy alejado de todo lo que había hecho antes y que más bien nos da la medida de su desesperación... Dedicó unos meses a preparar el film, pero el proyecto no siguió adelante (la película se hizo en 1976, con otros productores y dirección de Dan Curtis; se estrenó entre nosotros como *Pesadilla diabólica*). Luego, empezó a trabajar sobre un guión de Steve Tesich titulado *The Eagle of Naptown*, una historia de maduración personal de unos adolescentes aficionados al ciclismo, situada en Indiana. Pero la United Artists rechazó el proyecto, lo que fue otro mazazo para Fosse. La película se hizo diez años más tarde, con éxito: *El relevo* (Breaking Away, 1979), producida por la Fox y dirigida por Peter Yates (Tesich ganó el Oscar al mejor guión y el film estuvo nominado como mejor película).

Entonces, cenando una noche con Harold Prince, Fosse se enteró de que su amigo Cy Feuer iba a producir la versión cinematográfica de *Cabaret*.

"MAYBE THIS TIME"

La larga historia de *Cabaret* empezó en el Berlín de 1930, al final de la República de Weimar. Allí llegó el joven escritor británico Christopher Isherwood (1904-1986), atraído por la riqueza artística de la capital alemana y, por qué no decirlo, por la libertad sexual imperante. Y allí permaneció hasta 1933. Sus experiencias berlinesas, y las personas que conoció, incluyendo los ambientes marginales y los tugurios depravados, le inspiraron una serie de relatos, más o menos autobiográficos, que reunió en el libro *Adiós a Berlín* (1939). El volumen contiene seis capítulos: *Diario berlinés (otoño, 1930)*, Sally Bowles, *En la isla de Ruegen, Los Nowak, Los Landauer*, y *Diario berlinés (invierno, 1932-1933)*. En cierto modo son historias independientes, aunque compartan personajes y algunas se publicaran previamente por separado.



Sally Bowles es el personaje más fascinante del libro. Una joven británica, que canta (mal) en un local nocturno (The Lady Windermere) y aspira a ser actriz. Es inconstante, caprichosa y arrolladora. Tiene un rostro pálido y fino, grandes ojos marrones muy pintados, largas uñas verdes y dedos sucios por el tabaco. Su relación con el narrador (Isherwood) no pasa de la amistad (él es homosexual, aunque nunca lo diga expresamente). Sally desaparece de pronto de su vida (no hay embarazo ni aborto como en las versiones posteriores) y su última comunicación es una postal enviada desde Roma... Se supone que el personaje se inspiró en Jean Ross, una cantante a la que Isherwood conoció en Berlín (el apellido lo tomó del escritor Paul Bowles).

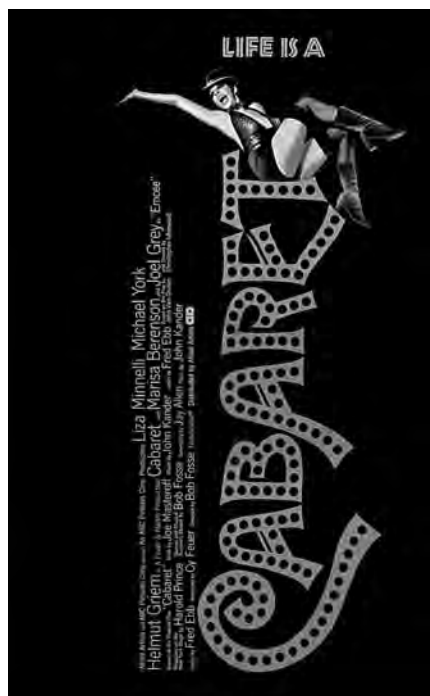
El dramaturgo británico, afincado en Estados Unidos, John Van Druten (1901-1957) convirtió los relatos berlineses de Isherwood en la obra teatral *I Am a Camera*, estrenada con éxito en Broadway en 1951. El título procedía de una frase de la primera página del libro, con la que Isherwood proclamaba su supuesta condición de testigo objetivo de lo que iba a narrar: "Yo soy como una cámara con el obturador abierto, pasiva, minuciosa, incapaz de pensar". La obra de Van Druten reorganizaba las narraciones de Isherwood en una historia más lineal, centrada en

la cantante de cabaret, Sally Bowles (Julie Harris), y el escritor, Christopher Isherwood (William Prince), rodeados de una variada fauna de personajes extraídos del libro (la dueña de la pensión Fräulein Schneider, el joven cazafortunas Fritz, la joven heredera Natalia Landauer, etc.). Julie Harris, la primera Sally Bowles, ganó el premio Tony a la mejor actriz...

Poco después, la obra de Van Druten fue llevada al cine en *Soy una cámara* (I Am a Camera, 1955), una producción británica dirigida por Henry Cornelius, sobre guión de John Collier, y protagonizada nuevamente por Julie Harris (Sally Bowles), con Laurence Harvey (Isherwood), Shelley Winters (Natalia Landauer) y Anton Diffring (Fritz). La película tuvo encontronazos con la censura británica y con la americana, por cuestiones como la promiscuidad y el aborto, y hubo que limar determinados aspectos: en la película Isherwood no es homosexual ni bisexual (aunque se defina como "soltero certificado"), el aborto de Sally se convierte en un falso embarazo, etc. Las críticas de la época fueron negativas (empezando por el propio Isherwood), y lo único que recibió elogios unánimes fue la interpretación de Julie Harris...

Sin embargo, al ver la película para este estudio (cosa fácil, pues se ha editado en DVD en España por Manga Films), debo decir que me ha sorprendido muy favorablemente. No puede compararse con *Cabaret*, claro, pero resulta muy interesante, y no sólo por su valor histórico. El reparto es excelente (no sólo Harris, también Harvey, Diffring y Winters) y la historia está bien construida, con las limitaciones mencionadas. Es curioso observar que, si hablamos sólo del argumento básico, esta película se





parece más a *Cabaret* que la propia obra musical de Broadway: en ella están Sally, el escritor, el amigo de éste, Fritz (gigoló y cazafortunas que se enamora de verdad y termina revelando el gran secreto de que es judío), la joven y rica judía Natalia Landauer, y el rico *big spender* que *adopta* por un tiempo a Sally y su hermano Christopher, que aquí es un impulsivo americano, Clive (Ron Randall)... La estructura de *Soy una cámara* es diferente: empieza en Londres en 1955, cuando Isherwood asiste a la presentación de un libro, que resultan ser las memorias de Sally Bowles. En una *flashback* que dura casi toda la película, Isherwood relata su experiencia en Berlín; al final, vuelve a encontrarse con Sally. Ésta sólo canta una canción en el club, con un estilo más parecido a Marlene Dietrich (traje de chaqueta, cigarrillo con boquilla larga) que a Liza Minnelli.

Siguiente acto: la obra de John Van Druten y los relatos de Christopher Isherwood volvieron a los escenarios en 1966, pero esta vez de la mano del productor y director Harold Prince, convertidos en un musical titulado *Cabaret*, con libreto de Joe Masteroff, música de John Kander y letras de Fred Ebb. Los personajes principales eran la cantante inglesa

de cabaret Sally Bowles (Jill Haworth), el escritor americano Clifford Bradshaw (Bert Convy), la dueña de la pensión, Fräulein Schneider (Lotte Lenya), el frutero judío que la ama, Herr Schultz (Jack Gifford), la prostituta pronazi Fräulein Kost (Peg Murray)... Y un importante personaje que no había aparecido en anteriores adaptaciones del material (y que, que yo recuerde, tampoco estaba en la novela de Isherwood): el mefistofélico Maestro de Ceremonias (MC) del Kit Kat Klub (Joel Grey). Sin embargo, si pudiéramos transportarnos al año 1966 y asistir a una función de *Cabaret* (o si, a falta de máquina del tiempo, escuchamos el disco del *Original Broadway Cast*), nos sorprenderíamos bastante al echar de menos canciones emblemáticas ("Mein Herr" y "Money Money") y encontrar otras desconocidas y una trama secundaria completamente diferente...

Cabaret se estrenó en Broadway el 20 de noviembre de 1966, alcanzó 1.165 representaciones y ganó ocho premios Tony (mejor musical, director, actor de reparto -Joel Grey-, actriz de reparto -Peg Murray-, música, coreografía, escenografía y vestuario). En 1968 llegó al West End de Londres. Luego, gracias también al éxito del film, no ha dejado de reponerse hasta nuestros días. Hay que destacar el *revival* londinense de 1993, dirigido por Sam Mendes. El director de *American Beauty* reinventó la obra, con una nueva escenografía, un nuevo concepto del MC y la incorporación de canciones y elementos de la película. Su versión ha influido (o ha sido trasladada a) todos los montajes posteriores. Entre ellos, el que pudimos ver en Madrid en 2003-2006, con Natalia Millán como Sally Bowles y Asier Etxeandia como Maestro de Ceremonias, en el que el patio de butacas se había convertido en un cabaret, con mesas, sillas y bebidas...

Bueno, no nos salgamos del camino de baldosas amarillas: ABC Pictures (Martin Baum) y Allied Artists (Emmanuel L. Wolf) adquirieron los derechos de adaptación cinematográfica de *Cabaret*, y encargaron la producción a Cy Feuer, un veterano de Broadway (había producido, con Ernest H. Martin, *Guys and Dolls* y *How to Succeed in Business Without Really Trying*, y había dirigido *Little Me*, ¿les suenan?). Harold Prince, la primera opción obvia, no podía dirigir la película, porque estaba comprometido con la dirección del gran musical *Follies*, de Stephen Sondheim. Y así volvemos a la cena en la que Prince le comentó a Bob Fosse que el productor de *Cabaret* era su amigo Feuer... Fosse le llamó inmediatamente para postularse como director. Los productores

Baum y Wolf tenían sus dudas, y tantearon a otros directores: Billy Wilder (que había vivido personalmente esa época en Berlín), Joseph L. Mankiewicz, o Gene Kelly... Pero Cy Feuer logró imponer su apuesta por Bob Fosse, argumentando que éste garantizaba la calidad de los números musicales, que iban a ser esenciales para el éxito de la película.

Liza Minnelli y Joel Grey ya estaban contratados cuando Bob Fosse se hizo cargo del proyecto. Aunque *Cabaret* la convirtió en una gran estrella, Liza ya no era ninguna novata. Había intervenido en varios musicales, protagonizando dos: *Best Foot Forward* (Off-Broadway, 1963) y *Flora the Red Menace* (Broadway, 1965), este último compuesto por Kander & Ebb y dirigido por George Abbott, con el que ganó el premio Tony a la mejor actriz. También había protagonizado tres películas, no musicales: *Charlie Bubbles* (1967) de Albert Finney, *El cuco estéril* (1969) de Alan J. Pakula (por la que fue nominada al Oscar a la mejor actriz), y *Dime que me amas, Junie Moon* (1970) de Otto Preminger. Y había publicado seis discos grabados en estudio (además de los álbumes de los dos musicales mencionados). Liza Minnelli había sido la primera candidata de John Kander y Fred Ebb para protagonizar la versión teatral de *Cabaret* en 1966, pero a Harold Prince le pareció demasiado americana (originalmente, Sally Bowles era inglesa, como hemos dicho) y demasiado buena cantante para el personaje... Cuando llegó el momento de la película, se impuso la candidatura de Liza Minnelli (que ya había cantado la canción de "Cabaret" en un concierto en el Olympia de París en 1969, publicado en disco), y se cambió la nacionalidad del personaje para que Sally Bowles fuera americana, como ella. Por lo demás, la propia actriz diseñó su peinado y vestuario.

En cuanto a Joel Grey, su creación del Maestro de Ceremonias en el teatro había sido tan deslumbrante que, realmente, no había otra opción, aunque parece que Fosse llegó a considerar a otros actores, quizá para desmarcarse de la versión teatral... El director eligió a Michael York, el joven y serio actor británico que fue un perfecto contrapunto para Liza. Y, para el resto del reparto, seleccionó a actores alemanes para los personajes alemanes (Helmut Griem, Fritz Wepper, etc.), con la excepción de los americanos Joel Grey (que trabajó un fuerte acento alemán) y Marisa Berenson (que al menos tenía ascendencia judía europea).

El presupuesto de *Cabaret* era muy limitado, y la película se rodó en Alemania (exteriores alemanes



Bob Fosse aceptando el Oscar por *Cabaret*

y estudios Bavaria de Munich) tanto por razones de autenticidad como de ahorro de costes... El escenario del Kit Kat Klub sólo tenía cuatro metros por tres, las dimensiones que hubiera tenido en la realidad, y no se usaron trucos para hacerlo *crecer*. Fosse explicó: “*Nunca usé más de seis chicas, y tuve que trabajar bajo esas restricciones. Intenté hacer que los números de baile no parecieran coreografiados por Bob Fosse, sino por otro tipo que debía de estar en la miseria*”. Por su parte, el director musical, Ralph Burns, tenía la difícil papeleta de formar una orquesta buena, pero que sonara como la de un tugurio de mala muerte... o viceversa. Evidentemente, esto no es del todo cierto: tanto la voz de Liza Minnelli como las coreografías de Fosse, o la orquesta del cabaret, están muy por encima de lo que hubiera podido verse u oírse en la *realidad* en un antro como el Kit Kat Klub... No podemos olvidar que la *realidad* del film es una realidad estilizada por el arte.

Los productores no permitieron a Fosse volver a trabajar con el director de fotografía Robert Surtees, a quien hacían responsable de los *excesos* visuales de *Sweet Charity* (bien por acción, bien por no haber sido capaz de refrenar al director novato). Esto costó un enfado serio de Fosse con Cy Feuer. Al final, el director de fotografía elegido fue el gran Geoffrey Unsworth (2001: *Una odisea del espacio*,

Asesinato en el Orient Express, *Superman*, *Tess*), lo que no es para quejarse, precisamente. Aún así, el constante uso de filtros, para crear el ambiente turbio y lleno de humo del cabaret, causó inicialmente la alarma de los productores...

Bueno, sobre la película como obra terminada, hablamos en la página correspondiente. Aquí nos toca recordar que *Cabaret*, estrenada en Estados Unidos el 13 de febrero de 1972, tuvo un éxito arrollador, que la crítica se deshizo en elogios y el público se apelotonó frente a las taquillas (en España se estrenó en otoño de 1972, pero yo no la pude ver entonces, aún era pequeño). En los Premios anuales de la Academia, entregados el 27 de marzo de 1973, *Cabaret* se llevó ocho estatuillas doradas. Bob Fosse ganó el Oscar al Mejor Director (con doble mérito, pues su mayor rival era Francis Ford Coppola por *El Padrino*, nada menos), que recibió de manos de Julie Andrews y George Stevens. Y su película también ganó en las categorías de mejor actriz (Liza Minnelli), actor de reparto (Joel Grey), fotografía (Geoffrey Unsworth) adaptación musical (Ralph Burns), montaje (David Bretherton), dirección artística y decorados (Rolf Zehetbauer, Hans Jürgen Kiebach y Herbert Strabel) y sonido (Robert Knudson y David Hildyard). Además, estuvo nominada como mejor película y guión adaptado (en estas dos categorías ganó *El Padrino*).

“IT WAS A GOOD TIME”

Como una prolongación de su exitoso trabajo en *Cabaret*, Bob Fosse se hizo cargo de *Liza With a “Z”* (1972). Tal como indicaba su subtítulo (*A Concert for Television*), se trataba precisamente de un concierto de Liza Minnelli rodado para televisión, lo que entonces resultaba un concepto novedoso. El programa de una hora (51 minutos reales), fue patrocinado por Singer, producido por Bob Fosse y Fred Ebb, dirigido y coreografiado por Bob Fosse, con guión de Fred Ebb, canciones nuevas de John Kander y Fred Ebb, arreglos de John Kander y coordinación musical de Marvin Hamlisch (el compositor de *Tal como éramos* y *A Chorus Line*)... Un equipo de lujo, para una producción indudablemente ambiciosa.

Tras ocho semanas de ensayos, el concierto se rodó de un tirón en el Lyceum Theatre de Nueva York, el 31 de mayo de 1972, ante un público de invitados selectos. Se filmó con ocho cámaras de cine de 16 mm (no en video, como era habitual en TV).



El director de fotografía fue Owen Roizman (*French Connection*, *El exorcista*, *Network*, *Tootsie*). Y para el largo y decisivo proceso de montaje, Fosse contó con Alan Heim, que se convertiría en montador de sus sucesivas películas.

El programa se emitió por primera vez por la NBC el 10 de septiembre de 1972, con un gran éxito y críticas entusiastas. Ganó cuatro premios Emmy: mejor programa musical, dirección (Fosse), coreografía (Fosse) y música y letras (Kander & Ebb), además de conseguir nominaciones por el montaje y el guión... También se editó un disco con las once canciones (CD: Columbia / Legacy 82876788122). Sin embargo, tras un par de reposiciones, el concierto desapareció del mapa durante casi treinta años y se llegó a creer que se habían perdido los negativos, hasta su afortunada localización en 1999. Liza Minnelli, que aún conservaba los derechos, y Michael M. Arick produjeron su restauración, que se presentó en los festivales de Toronto y los Hamptons en 2005, se emitió en la cadena Showtime y se publicó en DVD en 2006, en una cuidada edición del sello Anchor Bay que aún puede localizarse con cierta facilidad (y gracias a la cual hemos podido verlo).

Liza With a “Z” representa la confirmación del estrellato de Liza Minnelli, en plenitud de su talento, su voz, su gracia, sus grandes ojos y su sonrisa.

Todo el espectáculo está construido alrededor de Liza, desde su propio título, que juega con un error sobre su nombre, llamarla Lisa, que era habitual entonces: *"Mi nombre es Liza. Con 'z'. Por ejemplo, la gente me dice: Oh, Lisa, qué gorro tan mono llevas. Y yo digo: Gracias, pero me llamo Liza, y es mi pelo"*. Liza interpreta, canta y baila, sola o rodeada por diez bailarines, una docena de temas que incluyen desde clásicos de los años 20 hasta canciones nuevas de John Kander & Fred Ebb, desde baladas a R&B. Reivindica con orgullo su condición de enlace entre la edad dorada del musical (la de sus padres, Judy Garland y Vincente Minnelli) y la nueva generación.

Tras unos planos de la entrada del público y de Liza en el camerino, la voz de un invisible *maestro de ceremonias* anuncia: *"Ladies and gentlemen: Liza Minnelli!"* La estrella sale al escenario, con un deslumbrante traje pantalón blanco diseñado por Halston. En las primeras cuatro canciones, Liza está sola sobre las tablas. *"Yes"*, un tema original de John Kander y Fred Ebb, es un himno vitalista lleno de ritmo. Luego, Liza se sienta para desgranar la lenta balada *"God Bless the Child"*, un tema clásico que Billie Holiday compuso con Arthur Herzog en 1939. A continuación, brilla en el chispeante tema humorístico *"Say Liza (Liza With a 'Z')"*, un trabalenguas compuesto *ad hoc* por Kander & Ebb, que bromea sobre su nombre y su apellido... Después, se pone seria y actriz en *"It Was a Good Time"* (Mike Curb, Mack David, Maurice Jarre), una canción que, si la he entendido bien, trata sobre una niña que añora al padre que la abandonó, y que tiene muchos cambios dramáticos (de la exaltación alegre al susurro triste y el llanto), en cuya interpretación se luce Liza.

Cambio de tercio. Salen a escena dos bailarines, con trajes negros, cigarrillos, pajaritas, bigotes, gafas oscuras y enormes sombreros. Y entre estos *hermanos Malasombra* se sitúa Liza, ahora con un vestido rojo brillante, sin mangas y luciendo piernas con una cortísima minifalda... Cantan y bailan el *sentenero* y marchoso Rhythm & Blues de *"I Gotcha"* (Joe Tex, 1971). Luego sigue el *soul* de la magnífica *"Son of a Preacher Man"* (John Hurley & Ronnie Wilkins), grabada por Dusty Springfield en 1968 y después por muchos otros artistas; otra notable coreografía, esta vez con una decena de bailarines alrededor de Liza. El siguiente número, *"Ring Them Bells"* (otro tema original de John Kander & Fred Ebb) es una joya, casi una pequeña obra de teatro que narra la historia, asombrosa (y real, según Liza) de una chica que recorre medio mundo para

conocer al vecino de al lado. Shirley Devore vive en el apartamento 29 E de Riverside Drive, en Nueva York; buscando el amor, viaja por Londres, Madrid, Bruselas, Mallorca y Roma, hasta Dubrovnik, en cuya playa conoce al hombre de su vida, que resulta ser un tal Norm Saperstein, del 29 F de Riverside Drive, Nueva York... La moraleja es que hay que salir más de casa. Liza está encantadora con gafas, y la elaborada coreografía de Fosse convierte a los bailarines en personajes del relato lo mismo que en mobiliario o utilería...

El número más *typical Fosse* es el siguiente, sobre el clásico *"Bye Bye Blackbird"* (Ray Henderson y Mort Dixon, 1926). Liza y los diez bailarines llevan trajes negros, sombreros hongo y guantes blancos. Empiezan chasqueando los dedos... Se ponen de perfil, dan golpes de cadera, cogen el ala del sombrero con el índice y el pulgar y los demás dedos extendidos, se golpean la cadera con las manos... Después de esta inconfundible apoteosis *fossiana*, Liza se queda sola otra vez y canta-recita la irónica *"You've Let Yourself Go"*, sobre una canción de Charles Aznavour, en la que una mujer lamenta cómo su marido se ha ido abandonando con el paso del tiempo y ahora lo que la enamoró de él... Y cierra esta sección con un guiño al pasado: *"My Mammy"* (Walter Donaldson, Joe Young y Sam M. Lewis), compuesta en 1921 e inmortalizada por Al Jolson en *El cantor de jazz* (The Jazz Singer, 1927).

El gran final, inevitablemente, es un *medley* de temas de *Cabaret*, la película que estaba en pleno éxito. Liza entra desde el patio de butacas cantando *"Willkommen"*, luego desgrana la balada *"Married"* (que ella tampoco canta en el film), el *"Money Money"*, con el cuerpo de baile y una coreografía muy similar a la de la película, la emotiva *"Maybe This Time"*, y el tema principal, *"Cabaret"*. Se rodó también *"Mein Herr"*, pero fue suprimida del montaje definitivo por razones de duración (se puede ver en los extras del DVD).

La planificación y el montaje son ágiles, pero (a diferencia de lo que suele ocurrir hoy día en los programas musicales), Fosse nos deja *ver* realmente a Liza y a sus bailarines, nos deja apreciar el baile. También puede dejar fijo un primer plano del rostro de Liza, dejando que la estrella nos hable y nos cante... Sin duda, gracias a la realización, el concierto se ve mucho mejor por televisión (o en el DVD) que desde la platea (pero de eso se trataba, claro). Entre el público había numerosos famosos (Gwen Verdon, Otto Preminger, Tony Bennett, Marisa Berenson, Lorna Luft,

Vincente Minnelli, Lotte Lenya, Paddy Chayefsky, Cliff Robertson, Dina Merrill, Frank Yablans, Cy Coleman, Richard Avedon, Michael Bennett, etc.) pero ese público aparece en contadas ocasiones, y sólo en plano general (hay que fijarse mucho, o congelar la imagen del DVD, para reconocer a alguien). Lógicamente, Fosse no quería que los espectadores se distrajeran jugando al *quién es quién*.

"MAGIC TO DO"

Después de *Cabaret*, Bob Fosse ya se encontró dispuesto a volver a Broadway, como director y coreógrafo. El proyecto que consiguió atraerle fue *Pippin*, un musical con partitura y letras de Stephen Schwartz. El compositor había creado ya una primera versión de esta obra mientras estaba en la universidad (entonces se titulaba *Pippin, Pippin*). Luego, había tenido un gran éxito con su musical *Godspell* (estrenado en 1971 y que se llevaría al cine en 1973), que puso su nombre en el mapa. En tiempos más recientes, Schwartz ha compuesto el maravilloso musical *Wicked* (2003).





Ben Vereen en *Pippin* (1973)

Pippin, con libreto de Roger O. Hirson, se inspira (muy remotamente) en los personajes históricos de Pipino el Breve (Pipino III, rey de los Francos, 715-768) y Carlomagno (747-814), que en la realidad fue el hijo de Pipino, y no su padre como sucede en el musical... Pero *Pippin* no es una obra rigurosamente histórica, sino una fantasía que juega con distintos niveles de realidad y rompe desde el principio la *cuarta pared*, pues la compañía se dirige directamente al público... Una *troupe* ambulante de cómicos, encabezada por el Primer Actor (Ben Vereen), se dispone a representar la historia de Pippin (John Rubinstein), un joven príncipe, puro e inocente, que intenta encontrar el sentido de su vida... Primero, Pippin ansía la gloria de la guerra. Luego, su abuela Berthe (Irene Ryan), le incita a disfrutar de las alegrías y los placeres de la vida. Más tarde conquista el poder: su madrastra, Fastrada (Leland Palmer) le convence para matar a su padre, el rey Charles (Eric Berry) y reemplazarlo, pero luego se arrepiente y pide al Primer Actor que lo resucite... También conoce el amor con Catherine (Jill Clayburgh), y la felicidad de una sencilla vida doméstica... Pero todo termina desilusionándole... Entonces se revela el verdadero plan del Primer Actor, que no es otro que conducir al joven Pippin al suicidio, convenciéndole para que se lance a las llamas... (*Original Cast Album* – CD: Decca 012159613-2).

A Fosse no le interesaba la precisión histórica, sino la magia, y quería que su enfoque se basara en el anacronismo, que definió coloquialmente como “*Jesucristo con pantalones cortos de tenis*” (lo que, por cierto, no era una idea muy alejada de la anterior obra de Schwartz, *Godspell*, que había vestido a Jesús con ropa de circo). La relación del director y coreógrafo con Stephen Schwartz no fue buena. El compositor acababa de tener un gran éxito con *Godspell* y estaba empeñado en que *Pippin* se hiciera como él se la había imaginado en la universidad. Fosse, por su parte, no estaba interesado en las ideas de Schwartz, por decirlo suavemente... La obra fue producida por Stuart Ostrow, y el director contó con su equipo habitual: decorados de Tony Walton, vestuario de Patricia Zipprodt, orquestaciones de Ralph Burns, iluminación de Jules Fisher... Conviene mencionar que entre los bailarines estaba Ann Reinking, que iba a convertirse en amante y compañera de Fosse, y en una de sus principales bailarinas (*All That Jazz*).

Pippin se estrenó el 23 de octubre de 1973, y fue un gran éxito que se mantuvo en cartel hasta junio de 1977, totalizando 1.944 representaciones. Fosse hizo algo que nunca se había hecho: un anuncio para televisión que incluía imágenes del espectáculo, lo que sin duda contribuyó al éxito. *Pippin* ganó cinco premios Tony: mejor dirección (Fosse), coreo-

grafía (Fosse), actor (Vereen), escenografía (Tony Walton) e iluminación (Jules Fisher), además de nominaciones como mejor musical, libreto, actriz (Palmer), actriz de reparto (Ryan), música original y vestuario. La obra se estrenó también en Londres (1973) y se ha reestrenado en Nueva York (2004), Los Angeles (2009) y Londres (2011)... Existe una filmación de *Pippin*, grabada en 1981 para la televisión y editada en DVD. Está protagonizada por William Katt (*El gran héroe americano*) como Pippin, con Ben Vereen (Primer Actor), Martha Raye (Berthe) y Chita Rivera (Fastrada), dirigida por David Sheehan, con la coreografía de Bob Fosse adaptada por Kathryn Doby (que había sido bailarina y ayudante de Fosse en el reparto original).

Así pues, en el año de Nuestro Señor de 1973, Bob Fosse logró algo que nadie había logrado antes, ni lograría después: ganar en un solo año la *triple corona*, los tres premios más importantes del mundo del espectáculo: el Oscar por *Cabaret*, el Emmy por *Liza With a Z* y el Tony por *Pippin*. Cualquiera, en su lugar, hubiera pensado: “*Tomorrow belongs to me*”... Pero lo que pensó Fosse, siempre tendente a la depresión, fue esto: “*Me sentí fantástico durante seis días. Pero, entonces, al séptimo, pensé que todo era falso. Me sentí como si hubiera tomado el pelo a todo el mundo.*”

“A SNAKE IN THE GRASS”

Mientras preparaba su siguiente película, *Lenny* (1974), Bob Fosse tuvo la oportunidad de volver a ser actor de cine, cuando su amigo, el veterano director Stanley Donen, le ofreció el papel de la serpiente en *El Pequeño Príncipe* (The Little Prince, 1974). (Por alguna razón que desconozco, el título español tradujo literalmente el original, en lugar de adoptar el que siempre había tenido el libro entre nosotros: *El Principito*).

La idea de adaptar *El Principito* de Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944) como una película musical de imagen real era, esencialmente, un suicidio... Desde su publicación en 1943, la novela se ha convertido en un clásico, uno de los libros más amados, leídos, traducidos y reeditados del siglo XX. No vamos a decir que sea *inadaptable*, pues de hecho ha tenido docenas de adaptaciones, más o menos acertadas (para la radio, la literatura, el cine, los dibujos animados, el cómic, la música, el teatro, la ópera)... Pero resulta muy difícil, si no imposible, encerrar su riqueza imaginativa y sus múltiples lecturas en



la forzosa concreción a que obliga el cine, máxime cuando las ilustraciones del propio Saint-Exupéry para el libro marcan una iconografía ineludible... El mismo libro, por boca del zorro, ya nos dice que *"lo esencial es invisible a los ojos"*.

El musical, producido por la Paramount y dirigido por Donen, fue creado por un tándem de primera categoría: guión y letras de Alan Jay Lerner y música de Frederick Loewe (Banda Sonora – CD: Deca Bo002997-02), los creadores de *Brigadoon*, *My Fair Lady*, *Gigi*, *Camelot* y *La leyenda de la ciudad sin nombre*. La adaptación respeta la línea narrativa básica del libro, aunque se tome algunas libertades. Por ejemplo, en el viaje del Principito a la Tierra, se suprimen los episodios del vanidoso, el bebedor y el farolero; se mantiene el del hombre de negocios; pero el geógrafo se convierte en historiador, y se modifica por completo el episodio del rey (¡se suprime lo de las *órdenes razonables!*). El aspecto visual es irregular: se inspira en los dibujos del libro, pero combina de manera poco fluida los exteriores reales, los decorados, las maquetas y hasta la animación. Así, las escenas diurnas en el desierto están rodadas en exteriores naturales de Túnez, mientras las nocturnas son un evidente decorado; el avión es unas veces real y otras una maqueta casi de juguete, lo que resulta chocante. Aunque también hay

ideas visuales tan simples como efectivas: en los episodios del hombre de negocios y del historiador, un gran angular extremo crea la forma del planeta y deforma de manera divertida los rostros de los actores.

Pero, bueno, en estos momentos sólo nos interesa una escena de la película: la de la serpiente. Cuando Donen le ofreció el papel, Fosse intentó disuadirle, quizás con la boca pequeña (*"¿Quién quiere ver bailar a un coreógrafo mayor?"*). Pero finalmente aceptó, según él porque su hija Nicole le quería ver en el cine, y también, o sobre todo, por volver a saber cómo se siente un actor: *"Uno siempre debería recordar lo que se siente al estar delante de una cámara o encima de un escenario"*. Fosse pudo dirigir y coreografiar su escena, que se rodó en exteriores naturales, en el desierto de Túnez, entre un árbol y un par de dunas.

Ya saben el argumento de este capítulo: el Principito (Steven Warner) ha llegado a la Tierra y el primer personaje que encuentra es una serpiente (Bob Fosse). La serpiente le aclara algunos hechos sobre nuestro gran planeta, y luego le hace una oferta: que si algún día quiere descansar de las angustias y tormentos de la existencia, si echa de menos a su planeta y quiere elevarse, dejando atrás el peso de su cuerpo, sólo tiene que acudir a ella; bastará un pequeño mordisco, casi indoloro... Alan Jay Lerner y Frederick Loewe convierten esta idea en la canción más atractiva del musical, *"A Snake in the Grass"*, con un pegadizo ritmo de tango y una letra elaborada e ingeniosa (me encanta lo de *"cuando vagues por el cielo azul, si te encuentras con el Señor, dale recuerdos de su viejo colega caído"*).

Bob Fosse va vestido de negro, con una camisa de seda con pechera, chaqueta, guantes negros, gafas de sol amarillas, sombrero hongo, un fino cigarro colgando de los labios, y una cinta de piel de serpiente en el sombrero y las botas... Canta *"A Snake in the Grass"* y baila una coreografía deslumbrante, que combina sus pasos y recursos más característicos (giros de muñeca, golpes de cadera, las manos) con movimientos inspirados en los ofidios... Y anticipa claramente el *moonwalk*, esos pasos *flotantes* hacia atrás que haría famosos Michael Jackson. No creo ser (demasiado) parcial si afirmo que estos seis minutos son la secuencia mejor, la más moderna y vigente, de la película (ahí queda eso, *coreógrafo mayor*). Yo sólo le pondría una pega, que debe de ser culpa de Donen (puesto que luego ocurre lo mismo con el *oz*). Al principio de la escena, aparece en el



Bob Fosse: la serpiente de *El pequeño príncipe* (1974)

árbol una serpiente de verdad, que habla con la voz en *off* de Fosse, y luego, en el siguiente cambio de plano, ya pasa a ser Fosse. Me parece un subrayado innecesario: ya entendemos que es una serpiente (lo mismo que entendemos que Gene Wilder es un zorro), además ya lo dice el diálogo... Al final de la película, cuando el Principito vuelve a reunirse con la serpiente, ya no aparece Fosse: es la serpiente real la que vemos a sus pies en un impactante zoom que se congela en un plano fijo.

En fin, éste fue el último papel importante de Bob Fosse como actor y bailarín en el cine (luego sólo empleó su voz en *Lenny* e hizo una aparición especial en la oscura *Thieves*). Era una sola escena, pero una escena relevante y muy trabajada, no fue un simple *cameo*. De hecho, el nombre de Fosse es el tercero en los títulos de crédito (bellamente diseñados por Maurice Binder), después del aviador (Richard Kiley, que había protagonizado *Redhead*) y el Principito (el niño Steven Warner), y antes de las demás estrellas invitadas: Gene Wilder (el zorro), Joss Ackland (el rey), Clive Revill (el hombre de negocios), Donna McKechnie (la rosa), etcétera. También tiene un crédito por la coreografía de su escena.

Ya hemos dicho que éste era un proyecto suicida. *El pequeño príncipe* tuvo poco éxito y críticas bastante negativas... Aunque, andando el tiempo, ha ido adquiriendo cierto estatus de pequeña película de culto, de estimable rareza...

"LADIES AND GENTLEMEN: LENNY BRUCE"

Lenny Bruce (Leonard Alfred Schneider, 1925-1966) fue un cómico que creó un estilo propio con sus polémicos monólogos, basados en la espontaneidad, la libre asociación de ideas (como una especie de jazz verbal) y el desafío a los límites. Su tratamiento, satírico y atrevido, de temas como la política, el racismo, el sexo, la religión, la pornografía, el judaísmo, etcétera, le convirtió en un icono de la contracultura, por sus ataques a lo establecido... Fue detenido varias veces por posesión de narcóticos, y perseguido y juzgado por obscenidad: por el contenido de sus monólogos y por usar tacos y palabras *prohibidas*... Como nota cinéfila al margen, al principio de su carrera Bruce participó como actor y guionista en dos películas de serie Z, dirigidas por Phil Tucker: ***Dance Hall Racket*** (1953) y ***The Cape Canaveral Monsters*** (1960), un dato que no consta en la película que nos ocupa... El 3 de agosto de 1966, apareció muerto en su casa de Los Angeles, por una sobredosis de morfina.

La malograda figura de Lenny Bruce inspiró la obra teatral **Lenny**, escrita por Julian Barry, que se estrenó en Broadway el 26 de mayo de 1971 y tuvo

un gran éxito, manteniéndose un año en cartel (453 funciones). Su protagonista, Cliff Gorman, ganó el premio Tony al mejor actor. Esta obra teatral sería la base de la película de Bob Fosse. El director encargó el guión a Julian Barry, pero le advirtió de que él necesitaba remontarse hasta sus trabajos de investigación inicial, así que trabajaron juntos sobre el guión, a partir de todos los materiales que Barry había manejado para escribir su obra (reportajes, libros, grabaciones, entrevistas, etcétera).

Lenny fue un paso arriesgado para Bob Fosse, no sólo por el carácter difícil y escasamente *comercial* de su temática, sino por tratarse de su primera película no musical, en la que no iba a poder salvarse gracias a su brillantez coreográfica. Pero no hay duda de que eso también suponía una revalida para él como verdadero *director de cine*. Por algo utilizó la fórmula “*A Bob Fosse Film*” antes del título. El presupuesto era muy ajustado. Esto hizo que se rodara casi completamente en una sola ciudad (Miami), aunque la acción se desarrolló en Los Angeles, San Francisco, Baltimore, Chicago y Nueva York. A cambio, el director tuvo plena libertad para hacerla a su manera, incluyendo el crucial detalle de rodarla en blanco y negro. Para ello contó con Bruce Surtees (director de fotografía habitual de los filmes de Clint Eastwood entre 1971 y 1985, y de otros filmes como *La noche se mueve*, *La rebelión de los simios*, *El gran miércoles*, *Movie Movie* e *Inchon*), que precisamente era hijo de Robert Surtees, el director de fotografía de *Sweet Charity* que no le dejaron emplear en *Cabaret*...

Fosse no se planteó contratar a Cliff Gorman como protagonista, pues necesitaba una estrella de mayor peso para sostener el film (en cierto modo, luego se disculpó con Gorman al darle un papel similar en *Alli That Jazz*). El elegido fue Dustin Hoffman (para que se sitúen, venía de hacer *Perros de paja* y *Papillon*). Meticuloso como siempre, el actor estuvo un mes viendo a cómicos en locales nocturnos. Pero, según los testimonios que recoge el biógrafo Martin Gottfried, la relación entre Hoffman y Fosse fue tensa y conflictiva. Para el productor David Picker, eran *“un par de perfeccionistas que no dejaban de hacerse la puñeta el uno al otro”*. Julian Barry lo dijo más claro: *“Dustin tuvo que traqar mucha mierda”*.

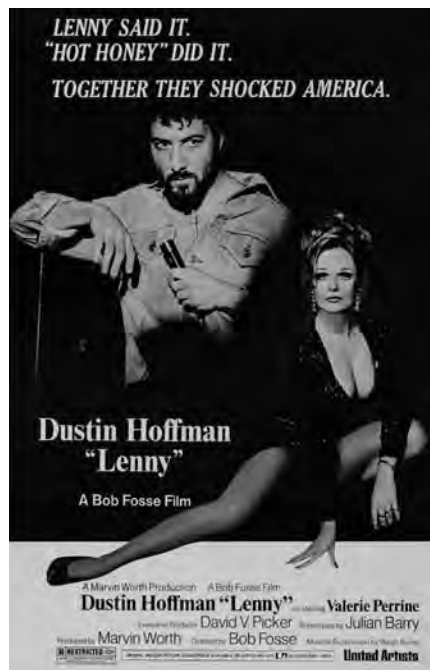
Bueno, como diría la serpiente de *El Pequeño Príncipe*, “*todo está bien cuando acaba bien*”... **Lenny** recibió críticas universalmente elogiosas, y reunió seis nominaciones al Oscar, como mejor película, director (Fosse), actor (Dustin Hoffman), actriz (Valerie Perrine), guión adaptado (Julian Barry) y foto-

grafía (Bruce Surtees). Pero esta vez, Francis Ford Coppola tuvo su revancha, ganando a Fosse como mejor director por *El Padrino 2ª Parte* (que también fue elegida como mejor película, guión adaptado y varias cosas más). Valerie Perrine ganó el premio del Festival de Cannes como mejor actriz.

“RAZZLE DAZZLE”

Según todos los testigos, incluido él mismo, Bob Fosse dirigió **Chicago** por y para Gwen Verdon (Fosse: *“Esto lo hago por Gwen; si no, no lo haría”*)... Fue la actriz quien consiguió finalmente los derechos de la obra teatral de Maurine Dallas Watkins, que Fosse había perseguido infructuosamente en los años 60. La autora se había vuelto religiosa y consideraba que su propia obra exaltaba la inmoralidad... Pero, tras su muerte, sus herederos estuvieron dispuestos a vender los derechos a los productores teatrales Robert Fryer y James Cresson.

Maurine Dallas Watkins (1896-1969) era una reportera del *Chicago Tribune* a quien en 1924 le tocó cubrir los casos de Beulah Annan y Belva Gaertner, dos atractivas mujeres acusadas de asesinar a sus





Gwen Verdon (izq.) y Chita Rivera (der.) en *Chicago* (1975)

respectivos amantes. Los procesos llenaron muchas páginas sensacionalistas en los periódicos, Annan y Gaertner se convirtieron en celebridades (los medios alimentaron el mito de dos inocentes “*babes of jazz*” seducidas por el licor y la perfidia de los hombres), y finalmente fueron absueltas... Watkins se basó en esos casos, y otros similares, para escribir la obra teatral *Chicago*: Beulah Annan se convirtió en Roxie Hart (mujer casada e infiel, deslumbrada por la celebridad y ansiosa por triunfar en los escenarios), Belva Gaertner en Velma Kelly (estilosista cantante de cabaret), y los hábiles abogados de ambos casos (William Scott Stewart y W.W. O'Brien) se refundieron en el personaje del carismático Billy Flynn...

La obra se estrenó en Broadway en diciembre de 1926, con dirección de George Abbott, y fue llevada al cine dos veces. Primero en *Chicago* (1927), película muda producida por Cecil B. DeMille y dirigida por Frank Urson, con Phyllis Haver (Roxie), Julia Faye (Velma), Victor Varconi (Amos), May Robson (carcelera) y Robert Edeson (Flynn). La segunda versión fue *Roxie Hart* (1942), dirigida por William A. Wellman, con Ginger Rogers (Roxie) y Adolphe Menjou (Flynn), en la que se *suavizó* la historia para adecuarse al Código Hays (Roxie es acusada de un crimen que no ha cometido).

Bob Fosse escribió el libreto de *Chicago* en colaboración con Fred Ebb. La obra trataba temas tan actuales y vigentes en los años 20 como en los 70 o en

2012: los excesos de los medios de comunicación, la cultura de la celebridad, la atracción obsesiva por la fama, la manipulación del público, la corrupción... Al principio, un presentador anuncia: “*Damas y caballeros, van a ver una historia sobre asesinatos, avaricia, corrupción, violencia, explotación, adulterio y traición... todas esas cosas que guardamos con cariño en nuestros corazones*”. Roxie Hart es una ambiciosa aspirante a artista de vodevil, que asesina a su amante cuando éste pretende abandonarla, e intenta cargar el muerto a su marido, el bondadoso e insignificante Amos (alias *Mr. Cellophane*). Velma Kelly es una cantante de cabaret que ha asesinado a su hermana y a su marido infiel, y ahora es la estrella de la prisión de mujeres, donde la carcelera jefa, “Mama” Morton, mantiene un provechoso sistema de *reciprocidad* con las reclusas. La gran esperanza de todas ellas es el elegante y marrullero abogado estrella Billy Flynn, capaz de convertir a sus defendidas en celebridades y conseguir la absolución de cualquiera (“*Si Jesucristo hubiera vivido en Chicago y hubiera acudido a mí con quinientos dólares, la historia hubiera sido diferente*”). Y la forma de conseguirlo es fascinar al público (“*razzle-dazzle*”), para lo que necesita la complicidad de una prensa ávida de noticias sensacionales que vendan periódicos, representada por la sensiblera periodista Mary Sunshine, que cree que toda persona tiene algo bueno (al final, resulta ser un hombre, y por eso su intérprete está acreditado

sólo con la inicial del nombre)... Fosse y Ebb desarrollaron la obra sobre un formato de vodevil, para subrayar la confusión entre justicia y espectáculo. *Público y jurado* son lo mismo para el abogado (Billy Flynn: “*Todo es un circo de tres pistas; estos juicios, el mundo entero, todo es espectáculo*”). ¿Dudan sobre la vigencia de esta idea? Mientras escribo esto (septiembre de 2012) acabo de leer otra lúcida columna de Juan José Millas que contiene esta frase: “*Hemos sustituido la democracia por el teatro*”.

El reparto original estaba encabezado por Gwen Verdon (Roxie), Chita Rivera (Velma), Jerry Orbach (Flynn), Barney Martin (Amos), Mary McCarty (“Mama” Morton) y M. O’Haughey (Mary Sunshine). La parte musical fue creada por el tándem de *Cabaret*: letras de Fred Ebb y música de John Kander (*Original Cast Album* – CD: Arista Records), aunque la relación de Fosse con ellos resultó bastante conflictiva esta vez (por ejemplo, el compositor reprochaba al director que, para elegir a las mujeres del coro, no prestara atención a las voces, una discusión que veremos reflejada en *All That Jazz*). Bob Fosse, director y coreógrafo, quería un escenario que no fuera “bonito”, sino poderoso y un tanto opresivo (no quería que quedara mucho espacio para andar dando saltos de lado a lado). En los ensayos, fue oscureciendo cada vez más la puesta en escena, que rompía frecuentemente la *cuarta pared* e interactuaba directamente con el público. La coreografía de *Chicago* recoge la quintaesencia del estilo de Bob Fosse.

En 1974, mientras preparaba *Chicago* y a la vez terminaba el montaje de *Lenny*, el *estilo de vida* de Fosse no era lo que llamaríamos *saludable*: trabajaba muchas horas seguidas, sufría episodios de depresión, fumaba cuatro paquetes diarios, tomaba margaritas para comer, y llevaba siempre consigo un maletín de pastillas (Dexedrina, Seconol, etcétera)... Entonces, sufrió un ataque al corazón. Tuvo que ser ingresado en el New York Hospital y operado para hacerle un *bypass*... Según las crónicas, fue un paciente desesperante: no dejó de beber, fumar y montar juergas en la propia habitación del hospital, y hasta planeó una fiesta para su posible muerte (¿una forma exagerada de *negación* o de ocultar el miedo?). En el hospital, vio por televisión con sus amigos una crítica demoledora de *El Pequeño Príncipe*... Todo esto se trasladó quince años después, con sorprendente fidelidad (menos el final), a la ficción de *All That Jazz*... El estreno de *Chicago* tuvo que retrasarse unos meses, pero en la realidad los productores nunca se plantearon cancelar la obra ni

desearon la muerte de Fosse para cobrar el seguro, a diferencia de lo que vemos en *All That Jazz* (el lado paranoico de Fosse).

Chicago: A Musical Vaudeville se estrenó finalmente en Broadway el 3 de junio de 1975. Su arranque no pareció demasiado prometedor. Era una obra atrevida y adelantada a su tiempo, incómoda para los espectadores. Las críticas fueron dispares, y además quedó oscurecida por el éxito arrollador de *A Chorus Line*, el musical de Marvin Hamlisch dirigido y coreografiado por Michael Bennett, que se había estrenado mes y medio antes... Entonces ocurrió una contingencia inesperada, un caso de *no hay mal que por bien no venga*: Gwen Verdon tuvo que ser operada de pólipos en las cuerdas vocales, lo que puso al espectáculo a un paso de la cancelación. Entonces, Liza Minnelli se ofreció a reemplazar a Verdon durante sus semanas de baja. Esta sustitución de lujo no se publicitó en las marquesinas, pero incrementó la popularidad de la obra (imaginense la reacción del público ante el anuncio: “señoras y señores, en la función de hoy el papel de Roxie Hart será interpretado por Liza Minnelli”). Cuando volvió Gwen Verdon, siguió creciendo el éxito, alcanzándose unas respetables 936 funciones... *Chicago* tuvo once nominaciones para los Premios Tony (musical, dirección, coreografía, libreto, música, intérpretes, decorados, vestuario, iluminación), pero no ganó ninguno: era el año de *A Chorus Line* (cuyo productor, por cierto, era el mismo Joseph Papp que había sido oficial superior de Fosse en la Marina)... Pero, a la larga, ganaría *Chicago*, que estaba destinada a convertirse en una de las creaciones más perdurables e influyentes de Bob Fosse.

“I WANNA BE A DANCIN’ MAN”

Al comienzo de *Dancin’* (1978), el nuevo musical dirigido y coreografiado por Bob Fosse en Broadway, un bailarín se dirigía al centro del escenario y anunciaba lo siguiente: “El Ministerio de Sanidad ha determinado que la visión de demasiadas comedias musicales con argumentos sentimentales y románticos puede causar daños serios y a veces incurables al público y la crítica. Por tanto, lo que van a ver es un musical casi sin argumento. Esta noche no habrá villanos, ni barítonos heroicos, ni orfanatos, ni árboles de Navidad, ni mensajes. Lo que van a ver es baile, baile, alguna canción y más baile. Damas y caballeros, esperamos que disfruten con nuestro baile”.



La idea de *Dancin’* era hacer un espectáculo de pura coreografía, sin personajes ni argumento, con poco canto y aún menos diálogos. Baile y (casi) sólo baile (“claqué, baile acrobático, ballet clásico, danza moderna, jazz, rock, soft shoe, todo lo que se me ocurra”). La autoría del libreto no está acreditada (dado que, estrictamente, no lo hay), pero Bob Fosse concibió todo el espectáculo y escribió las pocas frases que contiene. Otro punto importante fue que, escarmentado de sus peleas con Stephen Schwartz y John Kander, Fosse decidió evitar a toda costa tener que colaborar con el compositor de una partitura original (“Cuando trabajas con colaboradores, tienes todas esas reuniones a altas horas de la noche; estoy cansado de todo eso, y de los egos; así que decidí hacer esas reuniones nocturnas conmigo mismo”). Fosse prefirió seleccionar una serie de piezas preexistentes, de un abanico muy amplio: piezas clásicas (Mozart, Bach, Varèse), tradicionales, standards (Johnny Mercer, Harry Warren, George M. Cohan), jazz (Benny Goodman, Louis Prima), mambo, rock, country (Jerry Jeff Walker), pop (Neil Diamond, Cat Stevens, Carole Bayer Sager & Melissa Manchester), etcétera, todas orquestadas por el fiel Ralph Burns.



Margery Beddow ha definido la obra como “una carta de amor al baile y a los bailarines”. La compañía estaba formada por ocho bailarines y ocho bailarinas, y los nombres de todos figuraban en el programa como protagonistas. Entre ellos estaban: Ann Reinking, Sandahl Bergman (la futura Valeria de *Conan*, que antes haría una memorable aparición en *All That Jazz*), Wayne Cilento (futuro coreógrafo de *Wicked* y del revival de 2005 de *Sweet Charity*), John Mineo, Vicki Frederick, Christopher Chadman... *Dancin’* se estrenó el 27 de marzo de 1978 y, a pesar de lo radical de la propuesta, fue un gran éxito, que alcanzó las 1.774 funciones (y resolvió los problemas económicos de Fosse, que era coproductor). La obra ganó dos premios Tony, a la mejor coreografía (Fosse) e iluminación (Jules Fisher), y tuvo otras cinco nominaciones (musical, actor, actriz, dirección y vestuario).

Justo antes de *Dancin’*, Fosse añadió la línea más enigmática a su filmografía, con su aparición especial como actor en *Thieves* (1977), una comedia agri dulce dirigida por John Berry, con guión de Herb Gardner (amigo de Fosse) sobre su propia obra teatral. Es la historia de una pareja, situada

en Nueva York. Martin (Charles Grodin) dirige un exclusivo colegio privado, mientras Sally (Marlo Thomas) da clase en una escuela pública. Tras doce años de matrimonio, la pareja entra en crisis, él se pregunta si ha vendido sus sueños de juventud, y ella quiere volver al pequeño piso en que empezaron a vivir juntos... Hay buenos secundarios (Irwin Corey, Hector Elizondo, Mercedes McCambridge, John McMartin)... En fin, esta película no se estrenó en España, que yo sepa; no está editada en DVD en ningún lugar, ni abunda la información sobre ella. Al cierre de esta edición, es la única de la filmografía de Fosse que no he podido ver (salvo los títulos de crédito y los primeros minutos, que están en YouTube)... No obstante, todo indica que la intervención de Bob Fosse debió de ser poco más que un *cameo* o una broma (su nombre no aparece en los créditos iniciales), seguramente debido a su amistad con Herb Gardner. Su personaje se llama "Mr. Day" (también hay un "Mr. Night" interpretado por Norman Matlock).

Otro trabajo curioso de Fosse en esta misma época (1977) fue su aparición en una campaña publicitaria de American Express, realizada por al agencia Ogilvy & Mather, cuyo eslogan era "*¿Me conoce?*". En el anuncio para televisión, Fosse aparecía en el vestíbulo de un teatro, y decía: "*He dirigido los musicales Pippin y Chicago y las películas Cabaret y Lenny. Pero aún así la gente no conoce mi cara. Por eso siempre llevo encima mi tarjeta American Express*". Otros participantes en esta campaña fueron: Benny Goodman, Bill Blass, Joe Morgan, Sam Ervin, Mel Blanc y Jim Henson.

"BYE, BYE, LIFE"

Bob Fosse estuvo considerando un proyecto titulado *Ending*, un guión de su amigo Robert Alan Aurthur, basado en la novela de Hilma Wolitzer (publicada en español por Javier Vergara Editor, en 1978, como *Hacia el final*). La película la iba a producir Stuart Ostrow para la Paramount, con Keith Carradine como protagonista... El tema era de lo más *simpático*: la muerte y la pérdida del ser amado. Se trataba de una pareja de recién casados, en la que el marido descubría que le quedaba poco de vida...

Cuando ese proyecto cayó, Fosse empezó a pensar que un musical lleno de canciones y baile sobre la muerte podía ser más efectivo e interesante que un drama convencional: "*Quería intentar emocionar*

a la gente en sentidos diferentes. Quería mostrar el miedo y la ansiedad que una persona pasa en un hospital y el estrés de alguien que está bajo la presión del trabajo en el mundo del espectáculo". Así surgió un nuevo proyecto que se tituló *All That Jazz*. El título no se refiere al jazz como género musical. Se podría traducir por "*todo ese circo*" o "*todo ese lío*", pero su origen directo (que aquí nadie nos supo explicar en su momento) es el título de la primera canción de *Chicago*... En España la película se estrenó como *Empieza el espectáculo*, pero espero que sean indulgentes conmigo por preferir el título original.

Bob Fosse y Robert Alan Aurthur escribieron el guión, cuyo tema era la experiencia del primero en el hospital. Los paralelismos entre la película y la realidad son asombrosos. Veamos: Joe Gideon (Roy Scheider) es un director y coreógrafo que está montando una película (*The Stand-up*) sobre un cómico de locales nocturnos, y a la vez está preparando un musical para Broadway que supondrá el regreso de su ex esposa, una gran estrella del musical, Audrey Paris (Leland Palmer), de la que está separado, a la que fue continuamente infiel, y con la que tiene una hija adolescente, Michelle (Erzsebet Foldi). Tiene una amante *titular*, Kate Jagger (Ann Reinking), a la que también es infiel en cuanto tiene ocasión. Sufre un ataque al corazón, y tienen que operarle para hacerle una *bypass*... Sólo tenemos que sustituir Joe Gideon por Bob Fosse, *The Stand-Up* por *Lenny*, la nueva obra teatral (sin título) por *Chicago*, Audrey por Gwen Verdon, Michelle por Nicole, y Kate por Ann Reinking (que básicamente hace de sí misma)... Hasta el montador Alan Heim *interpreta* en el film al montador de *The Stand-up*... Según la leyenda, hubo una primera versión del guión con los nombres reales, que el director guardó bajo siete llaves. A pesar de la evidencia, Fosse nunca admitió que el film fuera autobiográfico o que tratara sobre él, salvo de manera muy indirecta, y al final incluye la habitual advertencia de que es una obra de ficción y cualquier parecido con hechos o personas reales es pura coincidencia... (Ya, y *Pinocho* es una historia real).

Ahora nos resulta inconcebible *All That Jazz* con otro protagonista que Roy Scheider, pero lo cierto es que fueron considerados varios actores (Robert De Niro, Warren Beatty, Jack Nicholson), hasta contratar finalmente a... ¡Richard Dreyfuss! El protagonista de *American Graffiti* (1973), *Tiburón* (Jaws, 1975), *Encuentros en la tercera fase* (Close Encounters of the Third Kind, 1977) y *La chica del adiós* (The Goodbye Girl, 1977), por la que acababa de ganar



el Oscar, era un actor versátil y de talento, pero de bailar tenía la misma idea que yo... Fosse pensó que tendría que *trucar* un poco ese aspecto ("*hay coreógrafos que trabajan sentados en una silla*"). Sin embargo, Dreyfuss empezó a tener dudas, sentía que le faltaban la experiencia vital y las dotes físicas que requería el papel, y tampoco se llevaba demasiado bien con el director (¡el pobre ingenuo se atrevió incluso a aconsejar a Fosse sobre cómo dirigir a los actores!), así que terminó abandonando la película. En los momentos de pánico subsiguientes, Fosse llegó a plantear la posibilidad de interpretar él mismo su papel, una idea de la que los productores no quisieron ni oír hablar (aunque resulte curiosa para imaginarla en un mundo paralelo). Se barajaron toda clase de opciones, algunas francamente disparatadas (Paul Newman, Alan Alda, Gene Hackman, Jack

Lemmon, John Voight, George Segal, Elliot Gould, Robert Blake).

Finalmente, el elegido fue el compañero de Dreyfuss en el reparto de *Tiburón*, el mismísimo Jefe Brody: Roy Scheider. El actor compartía agente con Fosse, así que tuvo acceso al guión y pidió entrevistarse con el director, que le propuso una prueba: que fuera a su casa todos los días durante una semana para leer el guión con él. Al final de la semana, el papel era suyo, aunque luego Fosse tuvo que convencer a los productores. Roy Scheider tampoco era bailarín, pero sí tenía el talento, la presencia escénica y las dotes atléticas necesarias para hacer suyo el personaje. También tenía bastante experiencia en el teatro (¡y hasta como boxeador *amateur!*). Scheider hizo mucho más que interpretar a Bob Fosse (perdón, a Joe Gideon): consiguió una simbiosis tan completa con su modelo, que ahora muchas veces se nos aparece su rostro al pensar en Fosse. En el prólogo del libro de Margery Beddow (ver "Referencias"), Scheider escribió: "Yo no tenía formación como bailarín. Todo era nuevo para mí. Físicamente, fue la cosa más difícil que he hecho en toda mi carrera. Fui cojeando a lo largo del film y salí con un gran respeto por el arte de los bailarines".

Fosse completó el reparto con Jessica Lange, que había causado sensación con su debut en *King Kong* (1976), la prodigiosa bailarina Ann Reinking, con los ojos más grandes y las piernas más largas del mundo (interpretaba su propio papel como amante de Fosse, y aún así tuvo que hacer una prueba), Leland Palmer (la reina Fastrada de *Pippin*), Ben Vereen (debutó en el cine en *Sweet Charity* y fue el Primer Actor de *Pippin*, aunque nosotros le conocíamos más por su papel en la serie *Raíces*), Cliff Gorman (había interpretado a Lenny Bruce en el teatro, y aquí hace un papel parecido en *The Stand-up*, el film dentro-del-film), la debutante adolescente Erzsebet Foldi, Sandahl Bergman (estuvo en *Dancin'* y sería luego la Valeria de *Conan*), buenos secundarios (John Lithgow, Keith Gordon, David Margulies, William LeMassena, Michael Tolan) y bailarines (Kathy Doby, Jennifer Nairn-Smith, Bruce Anthony Davis).

En una película que iba a mostrar varios niveles de realidad, desde el naturalismo hasta las alucinaciones oníricas, el aspecto visual resultaba decisivo, y ahí Fosse pudo contar con un verdadero maestro, el director de fotografía Giuseppe Rotunno, que había trabajado en varias películas de Fellini y Visconti. El rodaje sufrió varias tribulaciones pequeñas y dos gordas. Una, la muerte del productor, coguionista

y amigo personal de Fosse, Robert Alan Aurthur, que falleció el 22 de noviembre de 1978, por un cáncer de pulmón. La otra, al menos, tuvo remedio: la película se había pasado del presupuesto y la Columbia consideró las distintas posibilidades, entre ellas cancelar el rodaje. Pero, a la vista del material filmado, se llegó a un acuerdo entre el productor ejecutivo Daniel Melnick, la jefa de producción de Columbia, Sherry Lansing, y el presidente de la Fox, Alan Ladd Jr., por el cual la Fox pondría la cantidad necesaria para terminar el film, y la Columbia y la Fox lo presentarían conjuntamente y se repartirían los beneficios (de haberlos).

All That Jazz tuvo buenas críticas (no todas) y un éxito aceptable. No fue un *blockbuster* como *Star Wars*, claro, pero ambos estudios recuperaron la inversión y consiguieron beneficios... La película ganó cuatro Oscars (montaje, dirección artística, vestuario y adaptación musical) y tuvo otras cinco nominaciones (película, director, actor, fotografía y guión original). Según la Academia, la mejor película de ese año fue *Kramer contra Kramer* (¿alguien la recuerda?), que también derrotó a *Apocalypse Now* (!). *All That Jazz* ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1980, *ex aequo* con *Kagemusha* de Akira Kurosawa.

"WHAT DID I DO WRONG?"

El 5 de noviembre de 1980, la revista neoyorkina *Village Voice* publicó el artículo "La muerte de una Playmate", de Teresa Carpenter, que trataba sobre la trágica historia de Dorothy Stratten...

Dorothy Ruth Hoogstraten (1960-1980) había crecido en Vancouver, Columbia Británica (Canadá). En 1978, era una joven bella e inocente, que trabajaba a tiempo parcial en una cafetería, donde fue descubierta por Paul Snider, un chulo de medio pelo que estaba lleno de grandes proyectos y sueños, pero que sobrevivía como proxeneta y organizando concursos de camisetas mojadas. Snider creyó que con Dorothy había encontrado su billete al éxito: la convenció para posar para un fotógrafo profesional, con la idea de convertirla en modelo para *Playboy*. En esto acertó: Dorothy Stratten (su nuevo nombre) empezó una carrera meteórica en la revista de Hugh Hefner: ocupó las páginas centrales en agosto de 1979 y fue elegida Playmate del Año en 1980. Snider, además de ser su representante, se había casado con ella y se sentía en la cumbre, codeándose



con los famosos invitados a la Mansión Playboy de Hefner. Hasta puso en su coche una vanidosa placa personalizada: *Star 80*. Pero, en realidad, Snider nunca fue aceptado en ese mundo al que ansiaba pertenecer, siempre fue un extraño al que Hefner y la gente de Playboy despreciaban y procuraban mantener alejado.

Stratten se había convertido en la fantasía erótica de millones de hombres (a mí no me miren, yo me enteré de todo esto más tarde), y empezó también una carrera como actriz. Intervino en episodios de las series *La Isla de la Fantasía* (Fantasy Island, 1979) y *Buck Rogers* (1979), hizo breves apariciones en engendros como *Americathon* (1979), *Skatetown USA* (1979) y *Autumn Born* (1979), y protagonizó *Galaxina* (1980). Entonces conoció al director Peter Bogdanovich (*Targets*, *La última película*, *¿Qué me pasa doctor?*, *Luna de papel*), que le dio un papel relevante en *Todos rieron* (They All Laughed, 1980), su primera (y única) película de verdad. Stratten y Bogdanovich iniciaron una relación romántica. Ella se separó de Paul Snider y se fue a vivir con el cineasta. Pero seguía sintiendo gratitud y preocupación hacia su mentor, así que el 14 de agosto de 1980 aceptó acudir a su casa para discutir el divorcio... Nadie sabe de qué hablaron, pero finalmente Snider le disparó a la cabeza con una escopeta, la sodomizó

sobre una especie de potro y luego se suicidó con la misma arma...

Esta terrible historia fascinó inmediatamente a Bob Fosse, que consideró que era *"como un cuento de hadas en el que todo sale mal"*. Además de incluir sexo y muerte, ofrecía una visión extrema del mundo del espectáculo: *"Es una exageración de cosas que sí son habituales entre las personas que le dan demasiada importancia al hecho de triunfar"*. Fosse compró los derechos del artículo de Teresa Carpenter, ganador del premio Pulitzer, y escribió el guión de *Star 80* (1983), el único que firmó en solitario para el cine (el título procede de la matrícula personalizada del coche de Snider). El caso ya había sido objeto de un rutinario telefilme, *Death of a Centerfold: The Dorothy Stratten Story* (1981), dirigido por Gabrielle Beaumont, con Jamie Lee Curtis (Dorothy) y Bruce Weitz (Snider). Por su parte, Peter Bogdanovich escribió después un libro sobre el tema, *The Killing of the Unicorn* (1984).

Pero el punto de vista de Fosse era diferente. No quería centrarse en Dorothy Stratten, sino en su asesino, Paul Snider, que iba a ser el verdadero protagonista del film. El director reconoció una parte oscura de sí mismo en la pasión por el éxito de Snider, en su ambición, su resentimiento y su rabia al verse excluido. Con su típica vena pesimista, Fosse pensó que, de no haber tenido suerte (y talento, añadimos), él mismo podía haber sido como Snider: *"Lo que me atrajo en esta historia es el personaje de Paul Snider, este delincuente de tercera categoría que se ha convencido a sí mismo de que triunfará si tiene las ropas, coches y mujeres apropiadas. Quiere formar parte de la jet set de Hollywood, pero es rechazado y humillado. Y entonces un tipo que hasta ese momento se ha limitado a decir tonterías se convierte en un asesino"*.

Fosse consiguió el apoyo total de Alan Ladd Jr., que produjo el film con su flamante Ladd Company y le concedió total autonomía creativa. La película se rodó en Vancouver y Los Angeles, donde Fosse buscó localizaciones lo más parecidas posible a las auténticas, hasta el extremo de que el asesinato se rodó en la misma casa donde sucedió realmente (glups)... El director siempre prestó mucha atención al aspecto visual de sus películas, y esta vez contó con otro maestro europeo como director de fotografía: Sven Nykvist.

El protagonista elegido fue Eric Roberts, cuya espeluznante interpretación resultó lo más elogiado del film (aunque el actor se lo tomó tan en serio que

resultaba casi tan amenazador fuera del plató como dentro). El propio Roberts explicó así su visión de Snider y la principal indicación del director: *"Cuando tenía problemas para meterme en el personaje, solía imaginarme a Fosse. Él era un hombre mucho más brillante de lo que Paul Snider hubiera podido soñar nunca, pero la frustración y la rabia contenida, qué hubiese pasado si no hubiese triunfado en la vida, era eso lo que quería que encontrase"*. Vemos a Snider preparándose a fondo para conseguir el éxito: levanta pesas, cuida su pelo y su vestuario (por estridente que nos resulte). Ensaya saludos y sonrisas una y otra vez, frente al espejo... Pero nunca deja de ser un don nadie. Al principio, unos gángsters le humillan colgándolo boca abajo desde una ventana. Luego, la camarilla de Hefner le cierra el paso a la Mansión Playboy. Su único éxito es el descubrimiento de Dorothy Stratten, pero eso también se lo arrebatan. Quiere ser un hombre de mundo y estar en el centro de todo, pero nunca hace ni dice lo adecuado, y siempre estorba, chirría, aburre o provoca desprecio. Lo paradójico es que se ha esforzado de verdad, y que en realidad Hefner y los demás son igual de horteras que él, a pesar de sus pretensiones de distinción y refinamiento (Hefner parece un reyezuelo ridículo, todo el día con sus pijamas de seda)... Por eso Snider grita, desesperado: *"¿Qué he hecho mal? He hecho todo lo que hacéis vosotros. ¿Qué he hecho mal?"*.

Mariel Hemingway, que en principio parecía una elección inesperada para una Playmate, encarna con talento, sensibilidad y encanto un papel que, como hemos dicho, resulta secundario en la película. Las declaraciones de Dorothy, en las entrevistas que aparecen en el film, son, según Fosse, muy similares a las que dijo realmente cuando saltó a la fama (*"El leitmotiv de Playboy es la vecinita de la puerta de al lado, buscan chicas que sean sanas, frescas, jóvenes e inocentes"*). Y se han recreado de manera muy fiel (según dicen) las fotos de *Playboy* que aparecen (¡fugazmente!) en distintos flashes a lo largo de la película. Hugh Hefner, el dueño de *Playboy* sí sale con su verdadero nombre, muy bien encarnado por Cliff Robertson, que hasta se le parece (aunque Hefner no quedó nada contento con el *homenaje* y demandó a los productores). Para evitar problemas legales, el personaje de Peter Bogdanovich se convierte en el director de cine Aram Nicholas (interpretado por Roger Rees), aunque se le retrata de manera respetuosa (Fosse: *"Muchos de los protagonistas siguen con vida y yo no quería herir a nadie. Podía haber contado una versión más ficcionalizada, pero me pareció más*



Mariel Hemingway y Eric Roberts en *Star 80* (1983)

importante que la gente supiera que una cosa así había sucedido realmente"). Otro gran acierto del reparto es la presencia de una madura y excelente Carroll Baker como madre de Dorothy.

La estructura de la película es similar a la de *Lenmy*, con la combinación de tres niveles narrativos. La escena-marco, que va enlazando los capítulos, nos muestra a Snider, desnudo y ensangrentado, después del crimen, hablando al espejo y vomitando toda su ira. Hay una narración lineal, que empieza cuando Snider conoce a Dorothy. Y se intercalan una serie de entrevistas y declaraciones de *testigos* (el dueño de un local, el primer fotógrafo profesional que retrata a Dorothy, la madre de ésta, Hugh Hefner), hablando directamente a la cámara. Al final de la película, se reconstruye (dentro de lo posible) el asesinato... Sobre esta estructura, Fosse dijo: *"Mi idea ha sido dotar a la película de una estructura acumulativa, el llamado efecto bola de nieve, hasta llegar al trágico baño de sangre final"*.

Star 80 es una película poderosa y perturbadora, muy bien rodada y montada, pero también muy dura y desagradable. En su día, provocó división de opiniones en la crítica, incluyendo descalificaciones furibundas. En términos comerciales, resultó un gran fracaso de taquilla.

(Lamentablemente, no podemos incluir *Star 80* en nuestro ciclo dado que, al cierre de esta edición, sólo existe una edición en DVD USA, sin subtítulos en castellano. No obstante, les recomiendo que intenten verla si tienen la ocasión).



La mala acogida de *Star 80* desanimó mucho a Bob Fosse... Posiblemente hubiera podido hacer otra película, si realmente se lo hubiera propuesto, pero hubiera tenido que ser un encargo. Fosse no quería hacer nada que no fuera suyo, y los estudios, en ese momento, no iban a producir nada que fuese de él... Así que decidió volver a Broadway, rescatando su vieja idea de adaptar la película italiana *Rufufú* (l soliti ignoti, 1958) de Mario Monicelli, que se convertiría en el musical *Big Deal* (el título USA de la película de Monicelli era *Big Deal on Madonna Street*).

Fosse, director y coreógrafo, escribió el libreto en solitario, trasladando la acción al Chicago de los años 30, con personajes afroamericanos. Al igual que en *Dancin'*, Fosse prefirió no tener que discutir con un compositor vivo, así que la música estaría compuesta por canciones clásicas de la época (*"Life Is Just a Bowl of Cherries"*, *"I've Got a Feeling You're Foolin'"*, *"Me and My Shadow"*, *"I'm Sitting on Top of the World"*, *"Pick Yourself Up"*, *"Now's the Time to Fall in Love"*, *"Ain't She Sweet"*, *"Love Is Just Around the Corner"*, *"Just a Gigolo"*, *"Happy Days Are Here Again"*), creadas por letristas y compositores que ya no podían llevarle la contraria (Ray Henderson, Gus Kahn, Nacio Herb Brown & Arthur Freed, Jerome Kern, Billy Rose, Leo Robin, Bud G. DeSylva,

Fred Fisher, Sidney Bechet). Fosse dijo: *"Puedo escoger las canciones perfectas para decir lo necesario en cada momento, y además son conocidas. Tendremos la mejor partitura del mundo, porque todos los temas son éxitos probados"*.

Según explicó Fosse entonces, la obra trataba de unos perdedores que pretendían hacer algo que les venía grande, pero que nunca se rendían... A diferencia de *Chicago*, no pretendía que *Big Deal* fuese cínica, sino *"dulce, divertida e inocente"*. El protagonista, Charley (Cleaveant Derricks), es un boxeador fracasado, un fanfarrón torpe que se creía un seductor y no lo era (Fosse se identificaba con él). Charlie lidera una banda de delincuentes de medio pelo que planean robar una tienda de empeños... Otros intérpretes eran Loretta Devine, Alan Weeks, Desiree Coleman, Wayne Cilento, Gary Chapman, Cady Huffman, Valarie Pettiford y Stephanie Pope... Según han contado después varios miembros del equipo, el espectáculo tuvo problemas desde el principio. Fosse intentaba dirigir la obra como si fuera una película, buscando imposibles efectos cinematográficos (fundidos, montaje paralelo). Además, según su biógrafo Martin Gottfried, tenía bruscos cambios de humor y parecía desorientado. Al mismo tiempo, no estaba dispuesto a escuchar ninguna opinión para modificar la obra.

Big Deal se estrenó en Broadway el 10 de abril de 1986, tras unos inquietantes preestrenos en Boston. Las críticas fueron malas y el público no acudió. Sólo estuvo en cartel durante 69 funciones, y bajó definitivamente el telón el 8 de junio. No obstante, tuvo cinco nominaciones a los premios Tony, incluyendo las de mejor musical, libreto, actor (Cleaveant Derricks) y dirección. De ellas, Fosse ganó una vez más el premio por la mejor coreografía.

Los fracasos sucesivos de *Star 80* y *Big Deal* (*"Se sentía como si lo hubiesen borrado del mundo del cine y del mundo del teatro"*, ha dicho su orquestador Ralph Burns), se vieron parcialmente compensados por el éxito del nuevo montaje de *Sweet Charity*, en el que volvió a trabajar como director y coreógrafo. El *revival*, protagonizado por Debbie Allen (ya saben, la profesora de la serie *Fama*), Bebe Neuwirth, Dana Moore y Michael Rupert, se estrenó en Broadway el 27 de abril de 1987 y se mantuvo un año en cartel, con 369 funciones. A mitad del recorrido, Allen fue sustituida por Ann Reinking. Esta producción ganó cuatro premios Tony: mejor *revival*, actor de reparto (Rupert), actriz de reparto (Neuwirth) y vestuario, y una nominación a la mejor actriz (Allen). Un éxito,

ante el que Fosse pudo reconocer: *"Siento una cierta satisfacción al ver que mi obra puede durar veinte años"*.

Y lo que quedaba.

"ONE STING... AND YOU'LL BE SINGING AS YOUR SPIRIT ASCENDS"

"Amigos, ¿qué puedo decirles sobre nuestro próximo invitado? Este tipo quiso ser adorado, pero no amado. Su éxito en el mundo del espectáculo sólo fue comparable a su fracaso en sus relaciones personales. Ahí es donde pinchó de verdad. Y al final llegó a la conclusión de que el trabajo, el mundo del espectáculo, el amor, toda su vida, incluso él mismo y todo ese rollo, no eran más que chorradas. Se convirtió en el jugador número uno. Hasta que dejó de saber dónde terminaban los juegos y empezaba la realidad. Pero ahora, para este tío, la única realidad es la muerte, amigos".

Presentador (Ben Vereen) en *All That Jazz*

El 23 de septiembre de 1987, se estrenaba en Washington, el *revival* de *Sweet Charity*, con Donna McKechnie (la rosa de *El Pequeño Principe*). Fosse pasó el día en el teatro, supervisando los últimos ensayos de la obra con Gwen Verdon (que seguía instruyendo en el papel a las sucesivas Charity). Después, Fosse y Verdon volvieron a su hotel, para descansar un rato y cambiarse de ropa para el estreno.

En el corto trayecto entre el teatro y el hotel, en plena calle, Bob Fosse cayó al suelo. Había sufrido un infarto. Fue trasladado al George Washington University Hospital, donde no pudieron reanimarlo y murió poco después.

La siguiente noche, el 24 de septiembre de 1987, todas las luces de Broadway se apagaron durante un minuto.



Bob Fosse y Gwen Verdon (1980)

"EVERYTHING OLD IS NEW AGAIN"

En los años transcurridos desde su prematura muerte, el aprecio y la valoración de la figura y de la obra de Bob Fosse no han hecho más que crecer. Su estilo de baile y coreografía han influido a cualquiera que haya querido dar dos pasos después de él. Sus películas siguen viéndose, y títulos como *Cabaret* y *All That Jazz* son clásicos del patrimonio cinematográfico.

Gwen Verdon que, técnicamente, era su viuda (pues nunca llegaron a divorciarse), y Ann Reinking, se convirtieron en guardianas del legado de Fosse y trabajaron por preservarlo, difundirlo y ampliarlo (Verdon falleció el 18 de octubre de 2000, pero Reinking sigue en la brecha). En este sentido, ha habido dos grandes hitos: el renacimiento de *Chicago* y la creación de un musical llamado, simplemente... *Fosse*.

En 1996, el City Center de Nueva York programó, dentro de su serie *Encores!*, una reposición de *Chicago* en versión de concierto. Se reunió un reparto de lujo: Ann Reinking (Roxie Hart), Bebe Neuwirth (Velma Kelly), James Naughton (Billy Flynn), Joel Grey (Amos Hart), Marcia Lewis ("Mama" Morton) y D. Sabella (Mary Sunshine). El director fue Walter Bobbie y Ann Reinking firmó la coreografía "al estilo de Bob Fosse" (según puntualizaba el programa). Era una presentación limitada, prevista para cuatro representaciones. No había decorados, los intérpretes tenían el guión delante y la coreografía era básica. Pero, desde la primera función, el 2 de mayo de 1996, el impacto fue tal que enseguida se empezó a hablar de un estreno a lo grande. Los productores Barry y Fran Weissler adquirieron los derechos y *Chicago: The Musical* se estrenó el 14 de noviembre de 1996 en Broadway, tras una atractiva campaña publicitaria y unos prometedores preestrenos. El reparto era el mismo de la versión de concierto (Ann Reinking, Bebe Neuwirth, James Naughton, Joel Grey, Marcia Lewis y D. Sabella), pero ahora se trataba de una gran producción teatral, con dirección de Walter Bobbie y coreografía de Ann Reinking, nuevamente "al estilo de Bob Fosse".

Parecía que, veinte años después, había llegado el momento del cinismo y la sátira de *Chicago*: público y crítica respondieron al unísono y el éxito fue absoluto. Esta reposición ganó cinco premios Tony: mejor *revival* de un musical, actor (Naughton), actriz (Neuwirth), dirección, coreografía e iluminación... Y, aunque con dos cambios de teatro, se ha mantenido ininterrumpidamente en cartel en Nueva York hasta nuestros días (6.576 representaciones hasta



septiembre de 2012, y sigue), convirtiéndose en el *revival* más longevo de la historia de Broadway. En 1997, se estrenó en Londres, donde ha estado quince años, hasta 2012.

Y la película, claro. Poco antes de morir, el propio Fosse había estado considerando hacer la versión cinematográfica de *Chicago*, cuya estrella podía haber sido Madonna... En 2002, consolidado el éxito del musical, por fin se hizo la película de *Chicago*, con dirección y coreografía de Rob Marshall y con un reparto fabuloso: Catherine Zeta-Jones (Velma Kelly), Renée Zellweger (Roxie Hart), Richard Gere (Billy Flynn), John C. Reilly (Amos Hart), Queen Latifah ("Mama" Morton) y Christine Baranski (Mary Sunshine, un personaje muy recortado en el film), que realmente cantan y bailan (Zeta-Jones, sobresaliente, tenía experiencia en el teatro musical, y Reilly se sale en *Mr. Cellophane*). La coreografía de Marshall recoge fielmente el espíritu de la de Bob Fosse, sin reproducirla literalmente, y la película hace honor a la brillantez y el cinismo de la obra original... Esta excelente película tuvo un merecido éxito y ganó seis Oscar, incluyendo los de mejor película y actriz de reparto (Zeta-Jones). Mi única *pega* sería que omite algunas canciones de la obra, y entre ellas dos de mis favoritas: "My Own Best Friend"

y "Class" (esta última se rodó y puede verse como extra en el DVD).

En España, ha habido dos producciones teatrales distintas de *Chicago*. En 1999, se estrenó en el Nuevo Apolo de Madrid una versión dirigida por Ricard Reguant, con Àngels Gonyalons (Velma Kelly), Mar Regueras (Roxie Hart), Joan Crosas (Billy Flynn), Juan Carlos Martín (Amos) y Lia Uyá ("Mama" Morton). Más tarde, ya después del éxito de la película, hubo un nuevo montaje que se estrenó en 2009 en el Teatro Coliseum de Madrid, con Natalia Millán (Velma Kelly), Marcela Paoli (Roxie Hart) y Manuel Bandera (Billy Flynn), y que era la versión *franquiciada* de la creada por Walter Bobbie y Ann Reinking en Broadway.

En 1999, Bob Fosse dio título a un musical: *Fosse*. Con el subtítulo de *A celebration of the choreography of Bob Fosse*, el espectáculo era eso mismo: una revista sin libreto ni argumento, que recreaba una serie de números y coreografías de Bob Fosse, que procedían de *Kiss Me, Kate*, *The Pajama Game*, *Damn Yankees*, *Redhead*, *Sweet Charity*, *Cabaret*, *Liza with a Z*, *Pippin*, *Chicago*, *All That Jazz*, *Dancin'* y *Big Deal*. El enfoque era, en cierto modo, abstracto: no se recreaba el contexto dramático, ni los decorados o el vestuario que hubieran correspondido a cada escena, sino que las coreografías se desarrollaban sobre fondos negros o neutros, lo mismo que el vestuario (donde no faltaban los guantes ni los sombreros). El propósito del *show* era mostrar el trabajo de Bob Fosse a las siguientes generaciones. Era un hermoso homenaje, aunque parcial, pues sólo recordaba a Fosse como coreógrafo, y ya hemos visto que fue muchas más cosas... Gwen Verdon patrocinó y bendijo *Fosse* como *asesora artística*, y el espectáculo fue dirigido por Richard Maltby Jr. y Ann Reinking, con la coreografía de Bob Fosse re-



creada por Ann Reinking y Chet Walker. Dentro del reparto, formado por grandes bailarines, hicieron apariciones especiales la propia Ann Reinking, Ben Vereen y Bebe Neuwirth...

Fosse se estrenó el 14 de enero de 1999 y fue un éxito notable, con 1.093 funciones y tres premios Tony: mejor musical, orquestaciones e iluminación. En 2001 se estrenó en Londres. Los que no vivimos en Nueva York ni Londres también tenemos la posibilidad de verlo y escucharlo, porque está editado en DVD y se ha publicado el disco (*Original Cast Album* – CD: RCA Victor Broadway).

A pesar de las muchas páginas que ocupa este estudio, no tendríamos espacio para rastrear y mencionar todas las influencias de Bob Fosse sobre el baile, el teatro y el cine posteriores... Desde el *moonwalk* de Michael Jackson hasta la (atroz) película *Burlesque* (2010) con Cher y Cristina Aguilera, pasando por el vídeo de “*Single Ladies*” de Beyoncé Knowles (o “*Todas las solteras*”, si prefieren la versión de José Mota)... Así que para terminar, citaremos sólo dos homenajes muy especiales.

En un episodio de la primera temporada de la serie **Fama**, titulado *Come One, Come All* (1982), aparece como estrella invitada Gwen Verdon. Hay una preciosa escena en la que Verdon y Debbie Allen bailan juntas en la sala de ensayos, y rinden homenaje a Jack Cole (a quien mencionan por su nombre) y a Bob Fosse (a quien no tienen que nombrar, pues resulta obvio, y en esta época aún estaba vivo y en activo)... Es un bonito encuentro entre generaciones (la escena se puede localizar fácilmente en YouTube).

En *Los Simpson* (The Simpsons), en el episodio *Smoke on the Daughter* (2008) de la 19ª tempora-



Chazz Busby en *Los Simpson*

da, aparece el personaje de Chazz Busby, que es un homenaje a Fosse (también a Busby Berkeley, claro), con la apariencia de Joe Gideon, su *alter ego* de *All That Jazz*... Lisa revela un inesperado talento para el ballet, e ingresa en la academia de baile del exigente y sarcástico Chazz Busby. Allí, la niña descubre un horrible secreto: las bailarinas tienen que fumar como carreteros para superar la tensión. Finalmente, Lisa supera su adicción al tabaco y se rebela contra la tiranía del ballet, el tutú y las zapatillas apretadas... Derrotado, Busby-Gideon hace un glorioso mutis con una típica coreografía de Fosse (bombín, manos) a los acordes de la introducción de “*On Broadway*”.

Y el último hito es, tachán, ¡este ciclo del Cine Club de la UNED de Soria!

Según su biógrafo Martin Gottfried, Fosse hubiera deseado sobre todo ser recordado por sus logros magistrales como director de cine: “*El cine fue su primer y último amor*”, sentencia. A eso vamos.

Empieza el espectáculo, amigos.

PRINCIPALES REFERENCIAS



Bob Fosse, vida y muerte, de Martin Gottfried (Alba Editorial, 2006)

Bob Fosse's Broadway, de Margery Beddow (Heinemann, 1996)

Razzle Dazzle: The Life and Work of Bob Fosse, de Kevin Boyd Grubb (St. Martins Press, 1991)

The Fosse Style, de Debra McWaters (University Press of Florida, 2008)

The A to Z of Broadway Musicals, de William A. Everett y Paul R. Laird (Scarecrow Press, 2009)



FILMOGRAFÍA Y «TEATROGRAFÍA»

BOB FOSSE (1927-1987)

Cine y TV (director):

- Noches en la ciudad* (Sweet Charity, 1969) director y coreógrafo
- Cabaret* (1972) director y coreógrafo
- Liza With a "Z"* (1972) director, productor y coreógrafo (TV)
- Lenny* (1974) director y actor (sólo voz)
- Empieza el espectáculo* (All That Jazz, 1979) director, coguionista y coreógrafo
- Star 80* (1983) director y guionista

Cine y TV (otros trabajos)

- Tres chicas con suerte* (Give a Girl a Break, 1953) Dir. Stanley Donen (actor-bailarín-cantante)
- The Affairs of Dobie Gillis* (1953) Dir. Don Weiss (actor-bailarín-cantante)
- Bésame, Kate* (Kiss Me, Kate, 1953) Dir. George Sidney (actor-bailarín-cantante)
- Mi hermana Elena* (My Sister Eileen, 1955) Dir. Richard Quine (coreógrafo y actor-bailarín-cantante)
- The Pajama Game* (1957) Dir. Stanley Donen y George Abbott (coreógrafo)
- Damn Yankees* (1958) Dir. Stanley Donen y George Abbott (coreógrafo y bailarín-cantante)
- Startime* (1959) TV (coreógrafo 1 episodio)
- The Seasons of Youth* (1961) TV (coreógrafo)
- El Pequeño Príncipe* (The Little Prince, 1974) Dir. Stanley Donen (actor-bailarín-cantante-coreografía parcial)
- Thieves* (1977) Dir. John Berry (actor)

Teatro (principales trabajos)

- Pal Joey* (1951) actor-cantante-bailarín
- The Pajama Game* (1954) coreógrafo
- Damn Yankees* (1955) coreógrafo
- Bells Are Ringing* (1956) coreógrafo
- New Girl in Town* (1957) coreógrafo
- Redhead* (1959) director y coreógrafo
- The Conquering Hero* (1961) director y coreógrafo (reemplazado)
- How to Succeed in Business without Really Trying* (1961) coreógrafo
- Little Me* (1962) director y coreógrafo
- Pleasures and Palaces* (1965) director y coreógrafo
- Sweet Charity* (1966) director y coreógrafo
- Pippin* (1972) director y coreógrafo
- Chicago* (1975) director, coreógrafo y libreto
- Dancin'* (1978) director, coreógrafo y coprodutor
- Big Deal* (1986) director, coreógrafo y libreto



Mi hermana Elena

(My Sister Eileen, 1955)

Columbia Pictures

Director: RICHARD QUINE

Guión: BLAKE EDWARDS y RICHARD QUINE

Sobre la Obra de: JOSEPH FIELDS y JEROME CHODOROV

Sobre el Libro de: RUTH MCKENNEY

Fotografía: CHARLES LAWTON Jr.

Música (canciones): JULE STYNE

Letras (canciones): LEO ROBIN

Adaptación Musical: GEORGE DUNING

Coreografía: ROBERT FOSSE

Montaje: CHARLES NELSON

Productor: FRED KOHLMAR

Intérpretes: JANET LEIGH, JACK LEMMON, BETTY GARRETT, ROBERT FOSSE, KURT KASZNAR, RICHARD YORK, LUCY MARLOW, TOMMY RALL, BARBARA BROWN, HORACE McMAHON

Duración (DVD): 103 minutos

"Give me a band and my baby"

La película se abre con un hermoso plano general de Washington Square, en Nueva York, cuando todavía pasaba tráfico por debajo de su famoso arco; en un lateral, un pintor inmortaliza a su vez esa perspectiva... La cámara de Richard Quine nos pasea por Greenwich Village, mientras unos coros ("Atmosphere") nos presentan este barrio bohemio... Ruth Sherwood (Betty Garrett) y su hermana Eileen (Janet Leigh) acaban de llegar a Nueva York, desde su Ohio natal, soñando con triunfar, la primera como escritora y la segunda como actriz. Se instalan en la calle Barrow, en el barato pero destartado semisótano que les alquila "Papa" Appopolous (Kurt Kasznar), en el que nada funciona bien y que tiembla cada vez que hacen estallar una carga de dinamita en la cercana obra del metro. El excéntrico vecindario incluye al atleta en paro Ted Loomis, alias "Wreck" (Dick York), y a su novia Helen (Lucy Marlow).

Las dos hermanas Sherwood se quieren y se apoyan sin fisuras, pero sus caracteres son muy diferentes: Ruth es seria, inteligente y sarcástica, mientras Eileen es ingenua, impulsiva y alegre... además de muy atractiva e irresistible para los hombres. Un *gag* recurrente muestra cómo todos se desviven por Eileen e ignoran por completo a Ruth, y ésta lo expresa en una canción llena de ironía, en la que nos cuenta cómo se convierte en invisible, en cuanto los hombres ven a Eileen ("As Soon As They See Eileen"). Sin embargo, Ruth no odia a Eileen (que carece completamente de malicia), sino que también la adora. Así, el verdadero corazón de la película es la relación entre las hermanas, su complicidad y su unión contra viento, marea y fontaneros...

No es fácil abrirse camino en la Gran Manzana, y las hermanas Sherwood sólo disponen de un mes para lograrlo, antes de que se les termine el dinero. Appopolous y Wreck les animan a salir a la lucha con una canción para subirles la autoestima ("I'm Great... But No One Knows It") y los cuatro terminan bailando en la acera una alegre coreografía... (se repetirá por la tarde, en tono más lúgubre, cuando las hermanas vuelvan derrotadas a casa). Eileen quiere presentarse a audiciones para actuar en el teatro, y enseguida encuentra dos pretendientes que prometen ayudarla a conseguir un papel. Uno es el tímido y atento camarero de un *drugstore*, Frank Lippincott (Bob Fosse), que enseguida se enamora de Eileen y le asegura que por su establecimiento pasa mucha gente del mundo del espe-

ctáculo. El otro es un reportero mujeriego, fanfarrón y *listillo*, Chick Clark (Tommy Rall).

Frank y Chick consiguen una audición para Eileen. Mientras la esperan en el callejón, llega la escena coreográfica más brillante, y la que más nos interesa para este ciclo: un *duelo* entre ambos, cuyo detonante es (cómo no) un malabarismo con un sombrero, y que estalla en un baile asombroso y lleno de agilidad e inventiva, que culmina en un salto mortal completo hacia atrás de ambos... Rall también es un gran bailarín, pero Fosse nos deslumbra, como intérprete y como creador de la coreografía. El Lippincott que baila es audaz y atrevido, muy diferente del personaje apocado de las escenas no musicales. Es como si en el baile se expresara un aspecto interior de Lippincott, más decidido y valiente, y por tanto más capaz de conquistar a Eileen. Otra observación: entre Frank y Chick existe una obvia rivalidad, pero también cierta complicidad o compañerismo; están enfrentados pero se reconocen como colegas (por eso a veces el baile parece un duelo y otras veces bailan al unísono).

Otra escena coreográfica importante tiene lugar una noche, en la que han salido Ruth, Eileen, Frank y Chick. En el templete de un parque improvisan una banda con mímica y onomatopeyas (Ruth los platillos, Frank el trombón, Chick el bajo...), que culmina en un baile lleno de gracia e ingenio ("Give Me a Band and My Baby")... Y, por supuesto, cómo no mencionar la descacharrante "Conga" final, con docenas de marinos brasileños (no les cuento más)...

Mientras, Ruth colecciona cartas de rechazo de sus relatos, hasta que logra hablar con el director de la revista literaria *Manhattan*, Robert Baker (Jack Lemmon). Éste le aconseja que deje de escribir historias de amor trágicas y que se dedique a escribir sobre *lo que conoce*... por ejemplo, sobre su hermana Eileen. Esas nuevas historias, reales y divertidas, consiguen interesar a Baker, a quien también intriga la propia Ruth, sobre todo cuando ella le dice que su hermana Eileen no existe y que esos relatos son autobiográficos... Enredos aparte, Lemmon está genial en su papel de seductor de medio pelo, cuando baja las luces del apartamento y canta (sí, canta) "It's Bigger Than You And Me"...

proyección

21.01.2013

“Who's got the pain”

Joe Boyd (Robert Shafer), un hombre casado de mediana edad, es un fanático seguidor del equipo de béisbol Senators de Washington, que siempre pierde contra los *malditos* Yankees de Nueva York. Según se lamenta su esposa, Meg (Shannon Bolin), durante seis meses al año (“*Six Months Out of Every Year*”), su marido sólo vive para el béisbol y la ignora por completo... (Meg no sabe la suerte que tiene: si estuviera en España y fuera fútbol, sería casi el año entero). Tras una nueva derrota de su equipo, Joe exclama que sería capaz de *vender su alma* por un buen bateador... En ese momento, aparece en su puerta el sonriente Mr. Applegate (Ray Walston), que le ofrece un trato: que el propio Joe, rejuvenecido, pueda vivir su sueño de convertirse en el mejor jugador de béisbol de todos los tiempos. El precio es el que se pueden imaginar... Joe acepta, pero, con su experiencia como agente inmobiliario, convence a Applegate para incluir una *cláusula de rescisión* en el contrato, la posibilidad de arrepentirse... Joe dice adiós tiernamente de su esposa dormida (“*Goodbye Old Girl*”) y, antes de terminar la canción y la nota de despedida, se ha convertido en el joven Joe Hardy (Tab Hunter)...

Efectivamente, es una premisa chocante en términos dramáticos... No por el pacto diabólico, sino por la motivación del personaje. Desde el principio, el plan de Joe parece ser *nadar y guardar la ropa*, vivir una especie de aventura, pero volver luego a su vida anterior, como si no hubiera pasado nada... La cuestión es: si tanto ama a su esposa, ¿por qué se arriesga a perderlo todo por el béisbol?

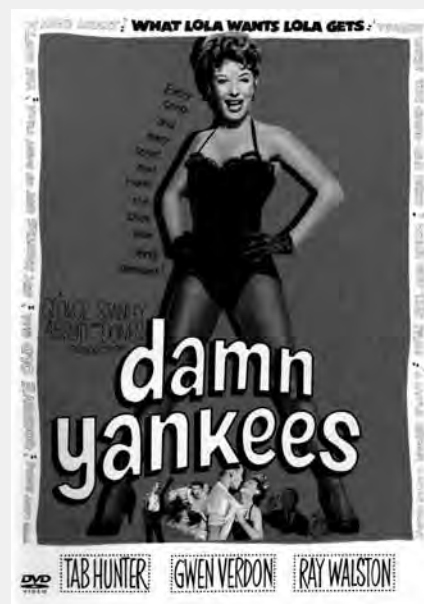
Los Senators están en su peor momento. Su entrenador, Benny Van Buren (Russ Brown), intenta elevar su moral con una pegadiza invocación al ánimo y el coraje... ya que no tienen otra cosa (“*Heart*”). Entonces se presenta Applegate con su *descubrimiento*, Joe Hardy, que deslumbra a todos con sus habilidades y se convierte en la nueva estrella del equipo y celebridad nacional, a pesar de su origen misterioso. La periodista Gloria Thorpe (Rae Allen) empieza a construir la leyenda de ese “Shoeless Joe” que supuestamente viene de Hannibal, Missouri (la ciudad de origen de Meg), en un número musical que baila con todos los jugadores (“*Shoeless Joe From Hannibal Mo*”). La coreografía de Fosse combina el “*hoedown*” del Oeste con los movimientos propios del juego del béisbol. Mientras, Meg añora a su esposo desaparecido (“*There Is Something About an*

Empty Chair”)... Y Joe también la echa de menos a ella, hasta el extremo de que alquila una habitación, como huésped, en su antigua casa.

Para evitar que Joe se eche atrás en su contrato, Applegate moviliza a su ayudante Lola (Gwen Verdon), una seductora capaz de arrastrar a cualquier hombre a la perdición. Lola refiere a su jefe el éxito de su último trabajo (ha logrado que un tipo se tire desde un edificio por ella), y luego le explica con una canción su confianza en sus habilidades (“*A Little Brains, A Little Talent*”; en la película hubo que suprimir los movimientos de cadera de Verdon). Lola intenta seducir a Joe, con un sugerente tango (“*Whatever Lola Wants, Lola Gets*”). Se trata de uno de los números más célebres de Gwen Verdon. La gracia del personaje de Lola es que había sido la chica más fea de su ciudad, que vendió su alma al diablo para obtener belleza y juventud. Así que ahora es una versión un poco exagerada, un poco paródica, de una *femme fatale*, que Verdon borda con su irresistible mezcla de sensualidad y chispa.

Pero Lola fracasa, porque Joe sigue amando a Meg (repito: entonces, ¿por qué no se ha quedado con ella?). Applegate trama un plan B, no sin antes recordar con nostalgia sus *buenos viejos tiempos*, desde Nerón hasta Jack el Destripador y el *crash* del 29 (“*Those Were The Good Old Days*”). En el último acto las cosas se complican: la periodista cree descubrir la verdadera identidad de Joe Hardy... hay un juicio... el fin del plazo se acerca... Lola ayuda a Joe, porque ahora ambos son cómplices contra Applegate (“*Two Lost Souls*”)... No les cuento más.

En medio de todo el lío, aparece la escena en la que más debemos fijarnos. En un homenaje a Joe Hardy, Lola canta y baila un descacharrante mambo (“*Who's Got the Pain?*”), junto a un bailarín que resulta ser... ¡Bob Fosse en persona! Es un número que cumple una función similar al “*Steam Heat*” de *The Pajama Game*: no tiene nada que ver con nada, pero es brillante y gracioso. La letra de la canción es chistosa de puro tonta (“*¿A quién le duele cuando tocan el mambo? ¿A quién le duele cuando hacen 'uh'?*”), el baile es una gozada, con trajes tropicales y sombreros, y es la única escena cinematográfica en la que puede verse a Verdon y Fosse bailando juntos.



Damn yankees

(Damn Yankees, 1958)

Warner Bros.

Directores: GEORGE ABBOTT y STANLEY DONEN

Guión: GEORGE ABBOTT

Sobre el Libro de GEORGE ABBOTT y DOUGLASS WALLOP

Sobre la Novela de DOUGLASS WALLOP

Fotografía: HAROLD LIPSTEIN

Música y Letras: RICHARD ADLER y JERRY ROSS

Dirección Musical: RAY HEINDORF

Coreografía: BOB FOSSE

Montaje: FRANK BRACHT

Productores: GEORGE ABBOTT y STANLEY DONEN

Productores Asociados: HAROLD PRINCE, ROBERT E.

GRIFFITH y FREDERICK BRISSON

Intérpretes: TAB HUNTER, GWEN VERDON, RAY WALSTON, RUSS BROWN, ROBERT SHAFER, SHANNON BOLIN, RAE ALLEN, JEAN STAPLETON, NATHANIEL FREY, JAMES KOMACK, BOB FOSSE

Duración (DVD): 111 minutos

Banda Sonora (CD): RCA Records 1047-2R

proyección

28.01.2013



Noches en la ciudad

(Sweet Charity, 1969)

Universal

Director: BOB FOSSE

Guión: PETER STONE

Sobre el Libreto de NEIL SIMON

Sobre el Guión de FEDERICO FELLINI, TULLIO PINELLI y ENNIO FLAIANO

Fotografía: ROBERT SURTEES

Música: CY COLEMAN

Letras: DOROTHY FIELDS

Coreografía: BOB FOSSE

Dirección Musical: JOSEPH GERSHENSON

Montaje: STUART GILMORE

Dirección Artística y Decorados: ALEXANDER GOLITZEN,

GEORGE C. WEBB, JACK D. MOORE

Productor: ROBERT ARTHUR

Intérpretes: SHIRLEY MacLAINE, JOHN McMARTIN, CHITA RIVERA, PAULA KELLY, STUBBY KAYE, RICARDO MONTALBAN, SAMMY DAVIS Jr., BARBARA BOUCHET, SUZANNE CHARNEY, ALAN HEWITT, DANTE DIPAOLO, BEN VEREEN

Duración (DVD): 145 minutos

Banda Sonora (CD): Decca B0000864-02

"Hey, big Spender!"

La película se subtitula "*Las aventuras de una chica que quería ser amada*"... Charity Hope Valentine (Shirley MacLaine) trabaja como *taxi dancer* ("dance hall hostess", o sea, pareja de baile pagada para los clientes de un salón) en la sala de baile Fandango. Ella lo considera una ocupación temporal (¡lleva ocho años!), porque busca algo mejor. Ahora cree haberlo encontrado: su novio Charlie (Dante DiPaolo). Cuando empieza la película, Charity es feliz, va saltando por las calles y siente que toda Nueva York es suya ("*My Personal Property*"): esta exultante secuencia está rodada en las calles neoyorkinas y en Central Park. La ciudad es un regalo que ella espera compartir con Charlie (al igual que sus escasos ahorros). Desde el principio comprendemos que Charity es una soñadora incapaz de ver la realidad. El carácter canallasco de Charlie es evidente para cualquiera menos para ella. Y efectivamente, el tipo tiene otros planes: en el parque, le roba el bolso y la empuja desde un puente... Charity se queda empapada y con el corazón roto. Le toca volver a su trabajo *temporal*. Sus amigas, Nickie (Chita Rivera) y Helene (Paula Kelly), le reprochan su ingenuidad: le dicen que gestiona su corazón como un hotel: los hombres entran y salen, y ella siempre se queda colgada con la cuenta.

En la sala de baile Fandango se sitúa la mejor escena de la película y uno de los números más brillantes jamás creados por Bob Fosse: "*Hey Big Spender!*", un número musical a cargo de las chicas del salón... en el que prácticamente no hay baile. La *coreografía* es más bien puesta en escena: la disposición de las chicas en la barra, las posturas de *muñeca rota*, los movimientos pequeños y concretos, las manos (dedos tamborileando sobre la cadera), las frases mecánicamente *insinuantes* que se superponen... Sólo hay una explosión de música y movimiento tras cantar la frase "*Hey, big spender!*" (invocación al cliente *espléndido*, al que le gusta gastar), para volver luego a las posturas estáticas... Es un número que expresa magistralmente el hastío, la sordidez, la rutina sin horizontes del trabajo de las *taxi girls*. En palabras de la actriz y bailarina Helen Gallagher: "*Era lo que se acercaba más en el show a la insinuación de que éramos unas putas*".

A continuación viene una parte bastante larga, excesiva y rocambolesca, pero que, como argumento, está tomada literalmente de Fellini: Charity se topa accidentalmente con la estrella de cine Vitto-

rio Vitale (Ricardo Montalban), que está discutiendo con su amante Ursula (Barbara Bouchet). De manera repentina, el actor invita a Charity a acompañarle. Van a una sala de fiestas superpija, The Pompeii Club. Allí, sobre el escenario de la sala, pero también entre las mesas, Fosse sitúa una coreografía elaboradísima, una obra maestra en sí misma, pero que George Abbott habría eliminado, porque no aporta nada al avance de la historia: "*The Rich Man's Frug*". Es una sátira sobre la sofisticación de los ricos *snobs*, dominada por la magnética Suzanne Charney como bailarina principal. La pieza tiene tres partes, cuyos títulos aparecen sobreimpresos en pantalla (!). "*The Aloof*", con movimientos muy estilizados y recursos muy *fossianos* (uso de las manos, giros de muñeca, perfiles, etcétera). "*The Heavyweight*", un extraño baile con movimientos de boxeo (?). Y el frenesí de "*The Big Finish*", con la breve pero memorable aparición del poderoso Ben Vereen, en su primer trabajo cinematográfico...

Vittorio Vitale lleva a su casa a la asombrada Charity. No hay, realmente, ninguna intención romántica ni sexual en este encuentro. Él parece admirar su frescura y su vitalidad, mientras ella está extasiada ante la mera cercanía de la estrella. Hablan, él se abstrae escuchando música de Brahms (!), ella le explica su creencia de que "*la vida sin amor no tiene sentido*" (una frase tomada de una película de él)... Vittorio le firma una fotografía, pero también le regala un sombrero de copa y un bastón, como pruebas de que realmente le ha conocido. Cuando se queda sola, porque él ha salido a buscar otra cosa, Charity expresa su alegría en un número formidable, "*If My Friends Could See Me Now*": con el bastón y el sombrero (elemento *fossiano* por excelencia), con los dedos pulgar e índice cogiendo el ala y el resto extendidos, con un foco que anticipa *Cabaret*... Esta celebración se interrumpe de pronto: vuelve Ursula, y Charity tiene que pasarse la noche escondida en el enorme armario ropero del actor (un *gag* genial: fuma y oculta el humo echándolo dentro de una bolsa portatrajes vacía). Para cualquiera, sería una situación humillante, pero Charity considera todo el episodio algo maravilloso y así lo refiere a sus sarcásticas amigas.

Las chicas del Fandango Ballroom (Charity, Nickie, Helene) sueñan con una vida mejor que la suya, en un número ("*There's Got To Be Something Better Than This*") cantado y bailado en la azotea del edificio (un decorado, esta vez), expresan sus modestos sueños (ser recepcionista y tener pausas para

proyección

04.02.2013



el café). Es un número de contagiosa energía (que a mí no deja de recordarme *America de West Side Story*)... Después, Charity intenta hacer algo para mejorar su vida: buscar otro empleo. Visita una agencia de colocación, donde solicita ingenuamente un *bonito trabajo de oficina*, pero no tiene ninguna formación ni sabe hacer nada; la escena tiene un final muy cruel, que subraya la vulnerabilidad y la fortaleza del personaje...

Y entonces, en el minuto 71 de la película, Charity encuentra a Oscar (John McMartin). Son dos personajes tan diferentes que sólo pueden conocerse por la irrupción de un accidente extraordinario: los dos se quedan atrapados en un ascensor y él tiene claustrofobia... Oscar es un hombre educado, tímido, sensible, caballeroso, que trabaja como actuario de seguros (calculando riesgos... sin correr ninguno). Salen juntos. Van al parque. Él la lleva a un sitio bastante raro para una cita romántica: The Rhythm of Life Tabernacle, una "iglesia" situada en un garaje subterráneo y encabezada por Daddy Brubeck (Sammy Davis Jr.). La gozosa ceremonia (o número) que allí se desarrolla ("*The Rhythm of Life*") combina la religión hippie, la psicodelia y el circo (uno puede pensar en *Godspell*)...

Cuando por fin parece que Charity ha conseguido lo que siempre ha soñado, que alguien la ame, su alegría estalla en un número espectacular, "*I'm a Brass Band*", un gran desfile rodado en las calles (desiertas) de Nueva York (el Lincoln Center, Wall Street, el Dakota, Times Square)... Sólo hay una sombra en su relación con Oscar: ella aún no le ha dicho en qué trabaja...

La estructura de *Sweet Charity* (con una duración considerable para una *comedia musical*) es extraña y un tanto descompensada, incluyendo varios episodios que, aunque sean en sí mismos excelentes, parecen desligados de la *trama principal* (en realidad, algo parecido pasaba ya con la película de Fellini). Así, encontramos por un lado números brillantes que además ayudan a contar la historia ("*Hey Big Spender!*", "*If My Friends Could See Me Now*", "*I'm a Brass Band*"). Y, por otro lado, números tan brillantes o más, pero que desde el estricto punto de vista argumental podrían cortarse sin que el relato se resintiera ("*The Rich Man's Frug*", "*Rhythm of Life*").

Otro aspecto del film que fue muy discutido en su día, y al que se culpó en parte de su fracaso, es que Bob Fosse se empeña en jugar con todos los recursos que le permiten la fotografía y la cámara, como chico con zapatos nuevos: incluye zooms, virados, imágenes en negativo, fotos fijas... El mismo director reconoció más tarde: "*Supongo que incluí demasiados trucos. En cierta manera, estaba intentando impresionar. Y eso es un riesgo cuando se trata de tu primera película*".

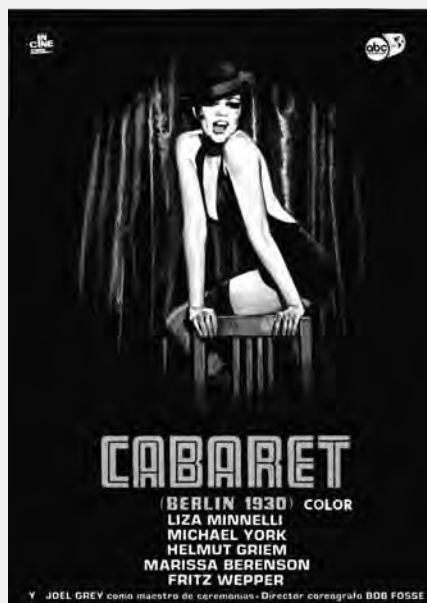
Si comparamos *Sweet Charity* con *Las noches de Cabiria* de Fellini (que revisamos en el curso 2010-2011, en el ciclo preparado y comentado por Ángel García Romero), tal vez lo más sorprendente sea lo mucho que se parece la línea narrativa básica: el argumento y la estructura son casi idénticos. Por poner un ejemplo extremo: incluso la estrambótica escena de "*Rhythm of Life*" en el film de Fosse tendría su antecedente en la romería de la Virgen en el de Fellini... Pero también hay diferencias, claro. Aparte

del salto de la Roma de finales de los 50 a la Nueva York de finales de los 60, del color y de las canciones, hay dos muy importantes. Una, la profesión de la protagonista: Cabiria era prostituta, mientras Charity es *taxi girl* (o *dance hall hostess*), es decir, una bailarina que baila con los clientes de un salón de baile. Se trata de un eufemismo, evidentemente (los propios salones de baile ya eran algo obsoleto cuando se hizo la película, sólo quedaba uno en la zona de Times Square). La otra gran diferencia sería el personaje de Oscar: en la película de Fellini resultaba ser otro canalla ("*un lobo con piel de cordero*", en palabras de AGR), mientras en la de Fosse sólo demuestra ser un cobarde incapaz de superar sus prejuicios.

Otras diferencias ya son menores. En *Sweet Charity* no hay ninguna escena equivalente a la (un tanto enojosa) sesión de hipnosis de *Las noches de Cabiria*, ni tampoco a la del *hombre del saco* (el buen samaritano que recorre los suburbios), quizá porque, como explicaba AGR, esa escena se suprimió inicialmente de la película y puede que Fosse ni la viera... A cambio, en *Sweet Charity* se añaden escenas como la tragicómica entrevista de trabajo y la del ascensor, con la claustrofobia de Oscar... Por si acaso, el título español, *Noches en la ciudad* (claramente inferior al original), trata de hacer más explícito el parentesco con *Las noches de Cabiria*.

Para rizar un poco más el rizo, también habría que mencionar las diferencias de la película de *Sweet Charity* con la obra teatral, sobre todo el cambio o supresión de algunos números musicales. La primera canción de Charity en la obra, "*You Should See Yourself*", que expresa su veneración por Charlie (antes de que éste le robe y la empuje por un puente), es reemplazada por la superior "*My Personal Property*". Se suprimen: un soliloquio cantado por Charity, la canción "*Too Many Tomorrows*" de Vittorio Vitale (que no canta en el film), un dúo de Charity y Oscar ("*I'm The Bravest Individual*"), otra canción de Oscar ("*Good Impression*"), y otra en la que sus amigos animan a Charity ("*Baby, Dream Your Dream*"). A cambio, la película añade una canción nueva en la escena del ascensor, en la que Charity canta-recita su apreciación de Oscar ("*It's a Nice Face*")...

Un punto preocupante fue el desenlace. Fosse rodó el mismo final agri dulce y poco *comercial* de la obra (similar a su vez al de la película de Fellini), pero también un final alternativo, más convencionalmente *feliz*, sólo por si acaso. Los productores aceptaron el final original (el *feliz* se puede ver como extra en el DVD).



Cabaret

(Cabaret, 1972)

ABC Pictures / Allied Artists

Director: BOB FOSSE

Guión: JAY PRESSON ALLEN

Sobre el Libroto del Musical "Cabaret" de JOE MASTEROFF

Sobre la Obra "Soy una cámara" de JOHN VAN DRUTEN

Sobre el Libro "Adiós a Berlín" de CHRISTOPHER

ISHERWOOD

Fotografía: GEOFFREY UNSWORTH

Música: JOHN KANDER

Letras: FRED EBB

Dirección Musical: RALPH BURNS

Coreografía: BOB FOSSE

Montaje: DAVID BRETHERTON

Diseño de Producción: ROLF ZEHETBAUER

Productor: CY FEUER

Intérpretes: LIZA MINNELLI, MICHAEL YORK, JOEL GREY,

MARISA BERENSON, HELMUT GRIEM, FRITZ WEPER,

ELISABETH NEUMANN-VIERTEL, HELEN VITA, SIGRID

VON RICHTOFEN, GERD VESPERMANN

Duración (DVD): 118 minutos

Banda Sonora (CD): MCA Records MCLD 19088

"Life is a cabaret, old chum"

Berlín, 1931. Los últimos días de la República de Weimar. El joven escritor británico Brian Roberts (Michael York) llega a la capital alemana y se aloja en la decadente pensión de Fräulein Schneider (Elisabeth Neumann-Viertel), donde espera ganarse la vida dando clases de inglés. Su vecina de cuarto es Sally Bowles (Liza Minnelli) una americana que trabaja como cantante y bailarina en el Kit Kat Klub, un cabaret dominado por su Maestro de Ceremonias (Joel Grey). Brian es serio y reservado. Sally es divertida, vivaz, arrolladora, fantasiosa, caprichosa y vulnerable... Sally hace un primer intento de seducir a Brian, pero éste la rechaza, por lo que ella piensa que es homosexual. Pero se hacen amigos, y después llegan a ser amantes. Luego, conocen al rico aristócrata Maximilian von Heune (Helmut Griem), un noble elegante con el que forman un extraño triángulo... Mientras, un amigo y alumno de Brian, Fritz (Fritz Wepper) se enamora de Natalia Landauer (Marisa Berenson), hija de una rica familia judía... Y en las calles, la amenazadora presencia del partido nazi se hace cada vez más visible.

"Dejen sus problemas fuera. Aquí no hay problemas. Aquí la vida es hermosa. Las chicas son hermosas. Hasta la orquesta es hermosa". Es lo que nos promete el Maestro de Ceremonias al entrar en el Kit Kat Klub. Fuera, son los tiempos del paro, la inflación galopante, la pobreza y la corrupción, donde se está incubando el huevo de la serpiente del nazismo. El MC nos presenta así el cabaret como un oasis fuera del mundo, un paraíso de alcohol, música y diversión, a veces grosera pero siempre excitante... Pero enseguida comprendemos que la realidad es la contraria: el cabaret es un reflejo (esperpéntico, si se quiere), una caja de resonancia del mundo exterior. No es casual que las primeras y las últimas imágenes las veamos a través de los cristales esmerilados, deformantes, del cabaret.

Los números musicales, con toda su brillantez, no quedan aislados, sino que comentan la acción dramática, la anticipan o se convierten en su reflejo grotesco. Sally conoce al rico Max, y acto seguido se representa la canción "Money Money" (*"el dinero hace que el mundo gire"*). Sally, Brian y Maximilian van juntos a la mansión de éste, y en el escenario se representa un número bufo sobre un trío (*"Two Ladies"*). Fosse monta en paralelo un espectáculo burlesco de bofetadas, con los *camisas pardas* apareando en la calle a un camarero que ha echado a



uno de sus miembros del cabaret. En los breves momentos en que Sally y Brian son felices juntos, ella canta en el escenario una balada llena de esperanza: *"Maybe this Time"*. Cuando Fritz reconoce que es judío y se casa con Natalia, el MC canta en el cabaret una perturbadora canción de amor a una gorila (*"If You Could See Through My Eyes"*), que termina con un mazazo brutal: *"Si la vieran con mis ojos... no dirían que es judía"*. La única canción que no tiene lugar en el cabaret, sino en la realidad exterior, es la escalofriante *"Tomorrow Belongs to Me"*: en una cervecería al aire libre, donde están Brian y Max, un adolescente empieza a cantar con voz angelical una bonita canción sobre montañas y pajaritos... entonces vemos que lleva el uniforme de las Juventudes Hitlerianas, y la canción se va convirtiendo en una marcha en crescendo (*"el mañana me pertenece"*), a la que se suman los exaltados parroquianos, excepto un anciano. Max, la vieja aristocracia, comprende que los nazis no van a ser sólo una molestia útil y pasajera.

El guión de Jay Presson Allen (*Marnie, Viajes con mi tía*) se aparta considerablemente del musical teatral, y a la vez recupera personajes y elementos de los relatos de Isherwood y de la obra de Van Druten. En el aspecto dramático, la película descarta toda la trama secundaria de la relación entre la dueña de la pensión, Fräulein Schneider (cuyo personaje queda reducido al mínimo), y el frutero judío Schultz (que desaparece). A cambio, recupera el importante elemento de la bisexualidad del escritor, y los personajes de la joven rica judía, Natalia Landauer, y su pretendiente Fritz... Según las crónicas, la colaboración entre Fosse y Allen fue difícil, no sintonizaron en su

proyección

11.02.2013

manera de trabajar. Además, Fosse estaba descontento con el guión, así que reclutaron a Hugh Wheeler para algunos arreglos (no acreditados).

En el aspecto musical, los cambios con respecto a la obra de Broadway también son muy importantes, y podemos decir que *Cabaret* fue parcialmente *desmusicalizada* para su paso al cine... En una decisión radical, la película elimina todos los números musicales no "justificados", es decir, todas las canciones en las que los personajes se ponen a cantar para expresar sus sentimientos. Sólo quedan los números *diegéticos*, aquéllos cuya fuente y origen se justifican de manera *verosímil* en pantalla. En resumen, sólo quedan los números que se interpretan en el escenario del Kit Kat Klub y la canción "*Tomorrow Belongs to Me*" que cantan los parroquianos de una cervecería (y que también podría ocurrir en la *realidad*, si admitimos como licencia el acompañamiento orquestal). Así, faltan en la película las canciones que cantaban Fräulein Schneider y Herr Schultz (al igual que sus personajes, claro): "*So What?*", "*It Couldn't Please Me More*", "*Meeskite*", "*What Would You Do*" y "*Married*". Esta última se conserva, pero cantada en alemán ("*Heiraten*") por Greta Keller y escuchada en un gramófono como fondo de una es-

cena. También desaparecen todas las que cantaba el escritor, solo ("*Telephone Song*", "*Why Sould I Wake Up?*") o con Sally ("*Perfectly Marvelous*"). Algunas de ellas figuran, de manera casi imperceptible, como música de fondo, saliendo del gramófono u oídas en un local... En la película, sólo tienen permiso para cantar Sally Bowles, el Maestro de Ceremonias y el joven nazi de la cervecería.

Pero también hay cambios en los números *diegéticos*. La primera canción de Sally Bowles en la obra ("*Don't Tell Mama*") se sustituye por una canción nueva de Kander & Ebb, la superior "*Mein Herr*". Y "*The Money Song*" queda sólo en versión instrumental ("*Sitting Pretty*"), reemplazada por otra canción original para el film, "*Money Money*". A instancias de Liza Minnelli, Kander & Ebb recuperaron una canción suya, anterior a la obra, la gran balada "*Maybe This Time*" (que ella ya había grabado en su primer LP *Liza! Liza!* de 1964). Obviamente, "*Mein Herr*", "*Money Money*" y "*Maybe This Time*" se han incorporado a los posteriores montajes teatrales de *Cabaret*, que ya resultaría inconcebible sin ellas. La película sí conserva otras canciones de la obra teatral: "*Willkommen*", "*Two Ladies*", "*If You Could See Her*", "*Cabaret*" (¡claro!), y la mencionada "*Tomorrow Be-*

longs to Me", que pasa de ser un coro cuasi litúrgico, que cantaban los camareros del cabaret, a una aterradora marcha en crescendo.

Combinando hábilmente los dos planos, la realidad y el cabaret, el mundo y su reflejo, *Cabaret* es una obra maestra que funciona tanto en las escenas dramáticas como en las musicales. Nos conmueve la improbable relación entre Sally y Brian, gracias a la maravillosa interpretación de Liza Minnelli (loca, divertida, seductora, vulnerable) y al sólido contrapunto de Michael York. Por su parte, el Maestro de Ceremonias, un personaje que fascinaba a Fosse, andrógino y lascivo, es el demiurgo que comunica ambos niveles. Resultan fascinantes los breves momentos en que lo vemos fuera de escena, en los que sentimos que lo sabe y lo controla todo (¿qué relación tiene o ha tenido con Sally?), o su sonrisa diabólica al final de "*Tomorrow Belongs to Me*". Al mismo tiempo, no dejamos de pensar que a estos personajes marginales y *degenerados* no les va a ir muy bien con el nazismo (en el montaje teatral de Sam Mendes, el MC se quita su traje al final, para mostrar un uniforme de campo de concentración, con el triángulo rosa y la estrella amarilla). La vida es un cabaret, amigos.





Lenny

(Lenny, 1974)

United Artists

Director: BOB FOSSE

Guión: JULIAN BARRY sobre su Obra Teatral

Fotografía: BRUCE SURTEES

Música Original: RALPH BURNS

Montaje: ALAN HEIM

Diseño de Producción: JOEL SCHILLER

Productor: MARVIN WORTH

Productor Ejecutivo: DAVID V. PICKER

Intérpretes: DUSTIN HOFFMAN, VALERIE PERRINE, JAN MINER, STANLEY BECK, RASHEL NOVIKOFF, GARY MORTON, GUY RENNIE, FRANKIE MAN, MICHELLE YONGE, BOB FOSSE (voz)

Duración (DVD): 107 minutos

Banda Sonora (CD): Rykodisc RCD-10707

“We are all the same schmucks”

En esta película sobre la palabra, cuyo protagonista es un cómico, la primera imagen que aparece en la pantalla, tras el título del film, es el primerísimo plano de una boca. Pero no es la de Lenny Bruce, sino la de Honey Harlow (Valerie Perrine) que empieza a narrarnos su historia, recordando las veces que Lenny fue detenido por posesión de narcóticos y por obscenidad... Una voz anuncia: *“Ladies and gentlemen: Lenny Bruce”*, y vemos la figura de Lenny (Dustin Hoffman), a contraluz, en un club nocturno, dueño del escenario, empezando un monólogo sobre la gonorrea (*“la clave es la represión de las palabras... ni siquiera se puede decir la palabra... porque hablar de ello te convierte en la peor persona del mundo”*), que se sigue escuchando en *off* durante el resto de los títulos de crédito, acompañado por el melancólico tema principal compuesto por Ralph Burns.

Honey recuerda que conoció a Lenny en Baltimore en 1951. Él es un joven cómico de medio pelo, que cuenta chistes sin gracia y hace cansinas imitaciones de Jimmy Durante... *Hot Honey Harlow* es una hermosa bailarina de *striptease* que deslumbra a Lenny. Ambos inician una relación apasionada, libre y divertida, a pesar de las advertencias sobre el oscuro pasado de la chica... Lenny y Honey se casan, y entonces él pretende que ella abandone su trabajo de *stripper*, para lo cual propone que hagan un número juntos. Pero Lenny no está dispuesto a rendir pleitesía (ni derecho de pernada con Honey) al cómico de éxito Sherman Hart (Gary Morton), así que su carrera se estanca... Frecuentan ambientes de artistas y músicos, donde las drogas corren profusamente. Tienen una hija, Kitty. Honey tiene que volver al *striptease*. Los dos empiezan a distanciarse y se separan. Lenny trabaja como maestro de ceremonias en locales de ínfima categoría; y precisamente allí, con la libertad de estar en lo más bajo, empieza a crear un estilo de humor atrevido, basado en la improvisación, que le va convirtiendo en figura contestataria e ídolo de intelectuales... Empieza a conocer el éxito (actuaciones, discos, entrevistas)... Mientras, Honey ha terminado en la cárcel. Él no deja de visitarla y, cuando sale, vuelven a reunirse. Pero entonces empiezan sus problemas legales, los arrestos y juicios por la *obscuridad* de sus monólogos...

La estructura de la película es compleja, con tres niveles hábilmente combinados en la sala de montaje (Julian Barry: *“El film iba sobre una boca parlante. El trabajo de Bob era conferir movimiento*



a la película”). El marco es un monólogo de Lenny Bruce, en torno a 1965 (lleva barba, ojeras y camisa vaquera). Las distintas partes de ese monólogo, además de ser geniales en sí mismas (son reflexiones tan provocadoras y divertidas como sensatas, sobre muchos temas sensibles y tabúes), cumplen la misma función que los números musicales de *Cabaret*: comentar, reflejar o anticipar los episodios de la película. El segundo nivel lo forma la narración lineal (con grandes elipsis) de la historia de Lenny y Honey, desde que se conocen en 1951 hasta la muerte de él. Y el tercero consiste en una serie de *entrevistas* con Honey, la madre de Lenny, Sally Marr (Jan Miner) y su representante, Artie Silver (Stanley Beck), que hablan directamente a la cámara y reflexionan de manera retrospectiva, en respuesta a las preguntas de un entrevistador invisible, al que pone voz el propio Bob Fosse.

A pesar de la complejidad formal del film y de su ágil y elaborado montaje, Fosse no pierde de vista cuál es la esencia de la historia: las palabras de Lenny y su relación con Honey. Son deliciosos los primeros momentos en que se conocen, y estalla la pura alegría de estar juntos... Hay una escena encantadora, cuando Lenny presenta a Honey a su madre (todo un personaje: madre judía y ex artista de cabaret),

proyección

18.02.2013

la madre recuerda cómo empujó a Lenny a debutar en un escenario y termina dando su bendición a Honey, todo ello con el contrapunto humorístico de la tía Mema (Rashel Novikoff) y su airado grito “*Feh!*” (“*su imitación de una gaviota judía*”, según Lenny)... En su gran momento de éxito, los monólogos del personaje (basados en las verdaderas palabras de Lenny Bruce), que se enlazan unos con otros, resultan realmente divertidos, críticos y lúcidos... Pero no estamos ante una hagiografía: la película también refleja el lado más oscuro de Bruce, las drogas y la crueldad. Una de las secuencias más amargas y perturbadoras es ésta: Lenny presiona a Honey para participar en un trío sexual con otra chica (es la escena *erótica* más fría e incómoda que se pueda imaginar), y luego le reprocha agriamente el haberlo hecho con *demasiado* entusiasmo...

En la última parte del film, el calvario judicial que vive Lenny, sólo por haber pronunciado un par de palabras prohibidas, unido a su abuso de las drogas, hace que se le vaya completamente la olla... En lugar de hacer humor, dedica sus actuaciones a lanzar peroratas y leer páginas enteras de las transcripciones de sus juicios... Rompiendo de repente el montaje rápido de planos cortos de la mayor parte

del film, Fosse coloca entonces un largo y doloroso plano-secuencia, rodado en plano general, con cámara casi fija (sólo se desplaza para seguir al cómico al entrar y salir del escenario), que muestra una patética *actuación* de un Lenny cubierto sólo por una gabardina, hasta arriba de drogas y farfullando incoherencias... (se dice que Hoffman estuvo 48 horas sin dormir antes de rodar la escena, para parecer adecuadamente hecho polvo).

El trabajo de Dustin Hoffman es formidable. No obstante, el montador Alan Heim ha explicado que Bob Fosse tuvo que utilizar los cortes en el montaje para pulir y hacer más incisiva la interpretación del actor, que a veces intentaba eludir el lado más oscuro del personaje (Heim: “*Dustin Hoffman es un actor que tiene una necesidad desmedida de caer bien cuando interpreta. Siempre que entrábamos en la sala de montaje, comprobábamos sus intentos de distanciarse de la crueldad, de la causticidad de Lenny Bruce*”).

Valerie Perrine también resulta convincente en todos los avatares del personaje. Está deslumbrante en sus primeras apariciones. Luego tiene una secuencia estremecedora, un verdadero *tour de force*, cuando, separada de Lenny, hundida en las drogas y a punto de ir a la cárcel, le llama por teléfono desde

una cutre pensión, básicamente para pedirle dinero: apenas consigue coordinar las palabras y cada frase duele, mientras sentimos la pérdida que sufren ambos... En un registro muy distinto, en la entrevista que se graba después de los hechos, el personaje aparece sin maquillaje y con una madura serenidad de superviviente...

El ambiente de los locales nocturnos que aparece en la película es muy similar al que debió de vivir el propio Fosse en su juventud, casi en la misma época. Ese mundo de cómicos, bailarinas y músicos, atractivo y sórdido a la vez, se retrata con una precisión que sólo puede venir del verdadero conocimiento (no se idealiza, pero se mira con cariño, por ejemplo en los recuerdos de la madre de Lenny). Cito sólo un detalle de puro realismo del film: el supremo aburrimiento de los músicos, obligados a un trabajo rutinario en un lugar, supuestamente, de diversión.

El final está mostrado con elegancia y sin sensacionalismo: se terminan las entrevistas, cada entrevistado dice una última frase (Honey recuerda lo *divertido* que era Lenny), se apagan los magnetófonos, y el film termina con una foto fija que muestra a Lenny tal como fue encontrado, según los informes oficiales...





Empieza el espectáculo

(All That Jazz, 1979)

Columbia Pictures / 20th Century Fox

Director: BOB FOSSE

Guión: ROBERT ALAN AURTHUR y BOB FOSSE

Fotografía: GIUSEPPE ROTUNNO

Dirección Musical: RALPH BURNS

Montaje: ALAN HEIM

Diseño de Producción: PHILIP ROSENBERG

Diseñador: TONY WALTON

Coreografía: BOB FOSSE

Productor: ROBERT ALAN AURTHUR

Productores Asociados: KENNETH UTT y WOLFGANG GATTES

Productor Ejecutivo: DANIEL MELNICK

Intérpretes: ROY SCHEIDER, JESSICA LANGE, ANN REINKING, LELAND PALMER, ERZSEBET FOLDI, CLIFF GORMAN, BEN VEREEN, MICHAEL TOLAN, DEBORAH GEFFNER, DAVID MARGULIES, KEITH GORDON, FRANKIE MAN, JOHN LITHGOW, SANDAHL BERGMAN, CCH POUNDER, WALLACE SHAWN, MAX WRIGHT, WILLIAM LE MASSENA, ANTHONY HOLLAND

Duración (DVD): 117 minutos

Banda Sonora (CD): Spectrum Music a551-269-2

“...I think i'm gonna die”

“*Damas y caballeros, déjenme presentarles a un showman del montón, no muy humanitario y que nunca ha sido amigo de nadie. Con ustedes, en su última aparición en el gran escenario de la vida (pueden aplaudir, si quieren)... ¡Mister Joe Gideon!*”

Presentador (Ben Vereen)

Una breve fanfarria introductoria compuesta por Ralph Burns acompaña la aparición en pantalla del título del film, formado por bombillas encendidas, como en una marquesina de Broadway... Asistimos entonces a la rutina diaria de *puesta en marcha* del multiadicto director y coreógrafo Joe Gideon (Roy Scheider): concierto de Vivaldi en el radiocasete, cigarrillo, ducha, dos Alka-Seltzer, colirio en los ojos enrojecidos, Dexedrina... Sobre la imagen de un funambulista en la cuerda floja, visto en contrapicado, Gideon sentencia: “*estar sobre el alambre es la vida, el resto es esperar*”. Su interlocutora es una bella mujer vestida de blanco (Jessica Lange). Gideon admite enseguida que la frase no es suya (es de uno de los famosos trapezistas Wallenda)... Luego vuelve a estar frente al espejo y anuncia: “*It's showtime, folks!*” (empieza el espectáculo, amigos).

La estructura de *All That Jazz* combina tres niveles narrativos (lo mismo que ocurre en *Lenny* y *Star 80*), y al menos dos de ellos ocurren dentro de la mente del protagonista. El marco es la conversación de Joe Gideon con la mujer de blanco (sin nombre en el film, “Angelique” según los títulos de crédito), que representa a la Muerte, en un camerino fantasmagórico. Otro nivel es realista: la preparación de un musical en Broadway, el montaje de una película, la relación de Gideon con su ex, su hija y sus amantes, su ingreso en el hospital. Y el tercer nivel es imaginario, onírico o directamente alucinatorio... Los números musicales están *justificados*, pues aparecen de manera realista (sobre el escenario, en los ensayos, o en una actuación doméstica), o bien forman parte de las alucinaciones de Gideon en el hospital.

Joe Gideon está empezando a ensayar un nuevo musical en Broadway. A los sonos de la canción “*On Broadway*” (George Benson), asistimos a las pruebas para seleccionar a los bailarines (lo que para Fosse era la parte más dolorosa del trabajo del director). La secuencia está rodada en dos días en el Palace Theatre de Broadway, tomando como base lo que se conocía en el mundillo como combinaciones



Fosse (la personal serie de pasos que utilizaba para las audiciones). Con una brillante labor de montaje y de síntesis, Fosse nos cuenta en diez minutos lo mismo que *A Chorus Line*: la realidad del mundo del teatro, el sudor y el sufrimiento, las esperanzas y el miedo de los bailarines, los elegidos y los rechazados... Más adelante, entrados ya en los ensayos, Fosse incluye una secuencia que resume los números eróticos que tantos problemas le habían causado con los productores que los consideraron de mal gusto: Gideon les presenta un inofensivo número de propaganda de líneas aéreas, con una festiva cancioncilla (“*Take Off With Us*”), pero luego los bailarines empiezan a desnudarse y el número se transforma en un tórrido baile sexual (“*Airotica*”), ante el espanto de esos mismos productores, que comentan que han perdido al público familiar...

Por otro lado, Joe Gideon está sufriendo con el frustrante montaje de su película *The Stand-up*, sobre un cómico de locales nocturnos, protagonizada por Davis Newman (Cliff Gorman), que va retrasado (“¿*Crees que Stanley Kubrick también se deprime?*”, pregunta a su montador). La escena que está editando Gideon es un monólogo sobre la muerte, basado en las cinco etapas que definió la doctora Elisabeth Kübler-Ross (“*sin haber muerto ella mis-*

proyección

25.02.2013

ma"): cólera, negación, pacto, depresión y aceptación... Un monólogo que, aparte de ser divertido en sí mismo (Gorman está genial), nos entrega bastantes claves del film...

La conversación con la Muerte permite a Gideon hacer examen de conciencia (aunque, al principio, con más coquetería y cinismo que con verdadero arrepentimiento), también sirve para comentar las escenas que muestran su relación con otras personas... Reconoce que fue infiel a su esposa, Audrey Paris (Leland Palmer), siempre que pudo (ahora está haciendo el espectáculo para ella, porque se siente culpable). Pero también es infiel a su actual compañera, Kate Jagger (Ann Reinking), y no duda en acostarse con una bailarina novata, Victoria (Deborah Geffner). Y descuida a su hija adolescente, Michelle (Erzsebet Foldi), que lo adora... Cuando Angelique le pregunta si cree en el amor, Gideon responde que cree en decir *te quiero*.

En el único recuerdo lejano del protagonista, Fosse recupera la memoria de "Bob Riff": un flashback del Gideon adolescente (Keith Gordon), que (como Fosse) baila claqué en un club nocturno, entre cómi-

cos malos y bailarinas de *striptease*; el joven, excitado por los juegucitos de las chicas, eyacula en los pantalones cuando sale a actuar, y todos los gañanes se burlan de él... Por su parte, el bloque realista nos ofrece una escena encantadora: Kate y Michelle hacen un baile en casa, como regalo para Gideon, representando una coreografía propia sobre la canción "*Everything Old Is New Again*" (Peter Allen). La escena nos demuestra que no existe sólo el cinismo, que también hay verdadero amor y complicidad entre los personajes.

La compañía se reúne para un momento clave en la preparación de cualquier obra: la primera lectura del libreto. Pero, en cuanto Audrey dice su primera frase, vemos la escena desde dentro de la cabeza de Gideon: se elimina el sonido ambiente (las voces y las risas exageradas) y sólo oímos el arrastrar de una silla, el ruido de un lápiz al quebrarse... La dama de blanco le sonrío... Gideon sufre un ataque al corazón y le llevan al hospital. En su mente, pide perdón a Audrey por todo el daño que le ha hecho, y a Kate por todo el que le va a hacer, si sobrevive... Empiezan las alucinaciones: el equipo del doctor Ba-

llinger (Michael Tolan) narra la operación de bypass como si fuera un número de vodevil... El comportamiento de Gideon en el hospital representa la fase de "*negación*" llevada al extremo: fiestas, visitas de amigos, alcohol, tabaco, chicas... Pero luego, este hombre autodestructivo no quiere irse, intenta vencer a la Muerte ("*pacto*"), preguntándole si es que no le gustan los musicales...

El último bloque del film se adentra decididamente en lo alucinatorio, una gran fantasía musical. El propio Gideon dirige las escenas, subido a una grúa con la cámara. Se dirige a sí mismo, que está tumbado en la cama y conectado al sistema de soporte vital... Las tres mujeres más importantes de su vida le cantan canciones alusivas a su próxima muerte, en números de espléndida coreografía. Audrey canta "*After You're Gone*" (un clásico de 1918), con Kate y Michelle como coro (*después de que te vayas y me dejes llorando, te sentirás triste y echarás de menos a la mejor compañera que has tenido nunca*). Kate canta y baila "*There'll Be Some Changes Made*", respaldada por Audrey y Michelle (*más te vale que cambies tu modo de vida, porque nadie te querrá cuando estés viejo*). Las tres, acompañadas por un grupo de coristas con plumas, a la manera de un número de *Follies*, cantan "*Who's Sorry Now*" (otro clásico, de 1923). Y Michelle remata con "*Some of These Days*" (1910), apoyada por Audrey y Kate (*uno de estos días, me echarás de menos, papá*)... Finalmente, tras la irónica presentación de un maestro de ceremonias (Ben Vereen), el propio Gideon ocupa el centro del escenario (y Roy Scheider por fin canta y baila), en el espectacular número final: "*Bye, Bye, Life*" (una versión del "*Bye, Bye, Love*" de los hermanos Bryant que habían popularizado los Everly Brothers y Simon & Garfunkel, entre otros). En esta gran apoteosis final, entre los fantásticos decorados, la espléndida coreografía y la rica orquestación de Ralph Burns, Gideon se despidе de todas las personas de su vida, que ahora están entre el público (las bailarinas de *striptease*, su madre, su propio yo adolescente, sus productores, su mujer, su hija su amante). Es una catarsis musical en la que el protagonista hace las paces con su propia vida ("*aceptación*").

All That Jazz es una obra total, en la que Bob Fosse puso toda su vida y toda su obra. Su biografía, su baile, su pasión por el teatro, su amor por los actores y los bailarines. En realidad, este ciclo podría haberse limitado a esta película, porque todo Bob Fosse está en esta obra maestra, que uno no se cansa de ver una y otra vez...



CINE EN SU PUNTO



BANQUETES: CUANDO COMER ES UNA FIESTA

Roberto González Miguel

El curso pasado comenzamos este viaje gastronómico-cinematográfico que hemos llamado *Cine en su Punto*, con una primera visión general a base de ocho platos principales (*Deliciosa Martha*, *Comer beber amar*, *El festín de Babette*, *Un toque de canela*, *La gran comilona*, *Entre copas*, *Como agua para chocolate*, y *Cuando el destino nos alcance*), precedidos por un artículo que reunía una serie de *apuntes* o *entremeses* sobre la comida en el cine... y con el remate de una cena memorable en el Hotel Alfonso VIII, con la presencia del director Enrique Urbizu. Ya entonces apuntamos la posibilidad de prolongar el tema a través de sucesivos miniciclos anuales, centrados sobre algún aspecto específico.

Este año presentamos: banquetes de cine. El Diccionario de la Real Academia Española define *banquete* como “comida a que concurren muchas personas para celebrar algún acontecimiento” y también como “comida espléndida” (además de informarnos de que su origen es la palabra francesa *banquet*, que

a su vez proviene del italiano *banchetto*, diminutivo de *banco*). Estas definiciones ya nos aportan los tres elementos esenciales que diferencian el *banquete* de la comida corriente: la asistencia de una pluralidad de personas (sean una docena como en *Gosford Park* o dos mil como en *Vatel*), un motivo festivo o de celebración (puede ser boda o cacería, pero tiene que ser una *fiesta*), y que la comida sea *espléndida* (no puede ser la comida de todos los días, tiene que destacar por cantidad o calidad, siempre tiene que haber un elemento de *exceso*, aunque no se llegue a los extremos de *Vatel*). Y es que comer juntos siempre ha sido la mejor manera de festejar algo.

Partiendo de esos elementos, vemos inmediatamente por qué los banquetes son ocasiones tan *cinematográficas*, tan propicias al drama, la intriga o la comedia... La reunión de un grupo de personas (parientes, amigos, enemigos, desconocidos, rivales, colegas de trabajo, miembros de una asociación, compañeros de partido), en un lugar cerrado y aco-

tado (restaurante, salón, hotel, mansión), para celebrar algo (boda, cumpleaños, Navidad, aniversario), y con ese punto de día extraordinario, de exceso y por tanto de desinhibición, resulta un terreno abonado para que *ocurran cosas*: peleas, reconciliaciones, reproches, descubrimientos, enamoramientos, rupturas, bromas, recuerdos... incluso crímenes.

No pretendemos trazar aquí una historia completa sobre los banquetes en el cine. Pero, mientras tararean la melodía de “*Qué festín*” (*La bella y la bestia*, versión Disney de 1991), piensen en alguna de los centenares de películas que suceden en banquetes de bodas (*El banquete de boda*), en celebraciones navideñas (*Plácido*), en fiestas de cumpleaños (*Celebración*) o (en el caso norteamericano) en el Día de Acción de Gracias (*A casa por vacaciones*). Recuerden los banquetes pantagruélicos de los patricios romanos (*Quo Vadis*), de las cortes medievales (*Robin Hood*) o de los bárbaros del Norte (*Los Vikingos*). Consideren, en el otro extremo, los formales banquetes de la alta sociedad británica (*Lo que queda del día*) o americana (*La edad de la inocencia*). Imaginen la reunión anual de una asociación (*Las truchas*). Rememoren el maravilloso banquete de *El festín de Babette*, que vimos el año pasado, capaz de calentar los corazones de una pequeña comunidad fundamentalista. Espántense al descubrir que en un banquete se pueden servir viandas peores que el *filete de boda* (*Indiana Jones y el templo maldito* y su *serpiente con sorpresa*). Recapitulen las muchas versiones de la cena más famosa de la Historia, la Última Cena, que inicialmente era una celebración de la Pascua y luego se complicó (*Rey de Reyes*, *La historia más grande jamás contada*, *Jesús de Nazaret*, *Jesucristo Superstar*), o su versión *blasfema* (*Viridiana*)... Aunque, en fin, para estos tiempos de crisis, quizá lo más adecuado sea invocar *Hook* y el banquete de Peter Pan y los Niños Perdidos en Nunca Jamás: los platos vacíos se convierten en un gran festín gracias a la *imaginación*... Creo que estas Navidades muchos tendremos que hacer lo mismo.

El miniciclo que les proponemos reúne tres películas excelentes, que presentan tres banquetes muy distintos. La ordenada y jerarquizada cena de gala en una mansión inglesa en los años treinta (*Gosford Park*). El desmadre de una celebración china en el Nueva York contemporáneo (*El banquete de boda*). Y los extravagantes excesos de la corte de Luis XIV en la Francia del siglo XVII (*Vatel*). Cojan los cubiertos y dispónganse a degustar nuestro banquete de cine...

Cena a las ocho, asesinato a medianoche

Inglaterra, año 1932. Con motivo de una cacería de faisanes, se celebra una reunión festiva en Gosford Park, la mansión campestre de Sir William McCordle, a la que acuden diversos parientes y amigos, con sus respectivos sirvientes, además del famoso actor Ivor Novello y un productor de cine americano que quiere conocer ese mundillo de la clase alta británica, para preparar su próxima película (*Charlie Chan en Londres*)... La segunda noche, tras la cena de gala, se produce un asesinato...

El director Robert Altman y el actor y productor Bob Balaban tuvieron la idea de hacer una película de época situada en una mansión británica, un misterio policíaco a la manera de Agatha Christie, con un crimen y con todos los sospechosos reunidos bajo el mismo techo... Le encargaron el guión a Julian Fellowes, el futuro creador de *Downton Abbey* (2010), que conocía perfectamente ese mundo; aunque, en el rodaje, Altman recurrió como siempre a la improvisación... En muchas escenas, rodó con dos cámaras que se movían y filmaban a la vez, de manera que los actores se encontraban como en un escenario teatral. El reparto es impresionante (lean la ficha adjunta), al igual que el vestuario, fotografía y decorados, y la música de Patrick Doyle, que incorpora canciones compuestas por el verdadero Ivor Novello.

Evidentemente, lo que interesa no es el misterio criminal (el "whodunit"), sino el incisivo análisis del sistema de clases británico, el famoso *arriba y abajo*, y la curiosa dependencia de la clase alta respecto a sus sirvientes, a través de los tres grupos de personajes: la familia, los invitados y los criados. La premisa del film es que el espectador siempre sube *arriba* acompañando a algún criado, y luego vuelve *abajo*, donde la información sobre los señores se convierte en cotilleo... Al igual que ocurría en la mítica serie *Arriba y abajo* (1971), *Lo que queda del día* (1999), o la propia *Downton Abbey*, la película estudia con detalle, no sólo la relación entre amos y criados, sino también el aspecto *profesional* del servicio doméstico, su funcionamiento y sus complejas jerarquías y puestos (*butler, housekeeper, valet, lady's maid, head housemaid, housemaid, first footman, footman, cook, kitchen maid*...).

Notas de degustación:

Tenemos la impresión de que a Robert Altman, en *Gosford Park*, no le interesa tanto la *comida* en sí como el *ritual* social relacionado con la comida, en conexión con el estudio del sistema de clases (*arriba y abajo*) que ocupa el foco central del film. Los personajes están comiendo o bebiendo durante gran parte del metraje: té, aperitivos o licores en el salón, cena de gala, desayuno en la cama, desayuno buffet, comida al aire libre el día de la cacería, etcétera. Y los sirvientes también dedican buena parte de su trabajo a cocinar y a preparar o recoger la mesa y sus distintos elementos, aparte de sus propias comidas... Sin embargo, rara vez llegamos a vislumbrar el contenido de los platos, pues lo que interesa al director son los personajes y sus conversaciones cruzadas. Por ejemplo, en las cenas de gala de los de *arriba*, Altman mueve la cámara en horizontal y la mantiene a la altura de los rostros. Vemos que comen (se llevan educadamente pedacitos de algo a la boca, y mastican; el toscos y dominante Sir William se saca un huesecillo de la boca, de manera siniestra), pero apenas divisamos los platos y las fuentes (deducimos que contienen pescado, aves —quizá los faisanes que se cazan en la finca—, y yo he creído ver volovanes).

La película contó con tres asesores (mayordomo, cocinera y doncella) que habían servido en los años 30, para asegurar la autenticidad en la reproducción de todos los protocolos, incluyendo los relativos a la comida (la anciana cocinera mostró a las actrices cómo hacer un helado casero, un arte casi perdido). Vemos la preparación de la mesa para la gran cena (unos 12 comensales), con los criados midiendo con regla la exacta situación de los cubiertos (15 por persona) y cuidando cada detalle (se nos explica que hay un tenedor a la derecha porque comen el pescado usando dos tenedores). En la mesa, la situación de cada invitado responde a un complejo y férreo orden de precedencias, según su rango y parentesco. Hay costumbres que nos pueden sorprender: el desayuno de los señores no se sirve en la mesa, sino que es un *autoservicio* tipo buffet, como si se tratara de un hotel... Y lo más curioso es que la cena de *abajo*, aunque más modesta (estofado), es igualmente formal, y los sirvientes también tienen que sentarse según un orden jerárquico que deriva de la categoría de sus respectivos amos (pues incluso se les llama por los nombres de éstos)...



Gosford Park

(Gosford Park, 2001)

USA Films / Capitol Films / Film Council / Sandcastle 5 / Chicago Films

Director: ROBERT ALTMAN

Guión: JULIAN FELLOWES

Idea Original: ROBERT ALTMAN y BOB BALABAN

Fotografía: ANDREW DUNN

Música: PATRICK DOYLE

Montaje: TIM SQUYRES

Diseño de Producción: STEPHEN ALTMAN

Productores: ROBERT ALTMAN, BOB BALABAN y DAVID LEVY

Intérpretes: EILEEN ATKINS, BOB BALABAN, ALAN BATES, CHARLES DANCE, STEPHEN FRY, MICHAEL GAMBON, RICHARD E. GRANT, TOM HOLLANDER, DERERK JACOBI, KELLY MACDONALD, HELEN MIRREN, JEREMY NORTHAM, CLIVE OWEN, RYAN PHILLIPPE, MAGGIE SMITH, KRISTIN SCOTT-THOMAS, EMILY WATSON

Duración (DVD): 130 minutos

Banda Sonora (CD): Decca 470-387-2

proyección

04.03.2013



El banquete de boda

(The Wedding Banquet, 1992)

Taiwán-USA

Director: ANG LEE

Guión: ANG LEE, NEIL FENG y JAMES SCHAMUS

Fotografía: JONG LIN

Música: MADER

Montaje: TIM SQUYRES

Diseño de Producción: STEVE ROSENZWEIG

Productores: TED HOPE, JAMES SCHAMUS y ANG LEE

Intérpretes: WINSTON CHAO, MAY CHIN, MITCHELL

LICHTENSTEIN, SIHUNG LUNG, AN-LEH GUA, MICHAEL

GASTON, YUNG-TEH HSU

Duración (DVD): 106 minutos

Banda Sonora (CD): Varèse Sarabande VSD-5457

Identidad y apariencia

La acción transcurre en Nueva York. Wai-Tung (Winston Chao) es un joven taiwanés confortablemente instalado en los Estados Unidos: vive de las rentas de varios pisos y mantiene una buena relación con su pareja estable, Simon (Mitchell Lichtenstein). Los dos tienen una bonita casa y ningún problema financiero. Pero los ancianos padres de Wai-Tung, que viven en Taiwán e ignoran que su hijo es homosexual, se empeñan en que debe casarse con una mujer china. Para contentarlos, finge una boda de conveniencia con Wei-Wei (May Chin), una joven china que espera obtener así la tarjeta de residencia... Pero las cosas se complican cuando los padres de Wai-Tung, los señores Gao (Sihung Lung y An-Leh Gua), insisten en viajar a Nueva York para la boda, y más aún cuando no se conforman con un sencillo trámite en el juzgado y se empeñan en organizar un gran banquete, según la tradición taiwanesa...

Esta fue la primera película que vimos en España del director Ang Lee (Taiwán, 1954), de hecho la proyectamos en el primer curso del Cine Club (1994-1995). A ésta le siguió *Comer, beber, amar* (1994), que también vimos en el Cine Club y hemos recordado el año pasado en la primera edición de *Cine en su Punto*. En su momento, nos explicaron que esos dos títulos de Lee, más el anterior *Pushing Hands* (1991), que no habíamos visto, formaban una especie de *trilogía*: las tres estaban protagonizadas por el actor Sihung Lung (fallecido en 2002) y eran un estudio sobre las relaciones entre la vieja y la nueva generación chinas, bajo el lema "*el padre sabe lo que nos conviene*". El director explicó que *El banquete de boda* era también una comedia sobre identidades: "*La identidad es algo que para nosotros los taiwaneses es fundamental, pero es algo que está oculto debido a nuestra corta y contradictoria historia; en la película, la identidad cultural, nacional, familiar e individual se entremezclan*".

El enredo del film se articula sobre un amplio repertorio de temas y contraposiciones: la feliz y estable relación homosexual de Wai-Tung y Simon, frente al noviazgo fingido de Wai-Tung y Wei-Wei; la desinhibida vida neoyorkina de Wai-Tung frente a las viejas tradiciones encarnadas por su padre (un general nacionalista); la burguesía de Wai-Tung frente a la bohemia de Wei-Wei; la boda como parábola de la reunificación china (Wai-Tung es taiwanés y Wei-Wei china continental); la oposición entre la

cultura china y la estadounidense; y el reflejo de los hábitos sociales taiwaneses a través del modelo de la comedia americana... La película es muy divertida, con escenas tan impagables como la boda civil, con las continuas equivocaciones del juez (Michael Gaston), la apresurada *des-gayficación* de la casa de Simon y Wei-Wei (de la que se retiran todos los elementos decorativos *delatores* ante la llegada de los padres), o el banquete en sí, un verdadero desmadre en el que los supuestamente circunspectos chinos se desmelenan por completo (el propio Ang Lee, en un *cameo*, explica a un sorprendido americano que eso es el resultado de 5.000 años de represión sexual). También hay memorables personajes secundarios, como el viejo amigo de Wei-Wei, Bob Law (Yung-Teh Hsu), o el dueño del restaurante, antiguo asistente del general, que da pie a unas consideraciones sobre la tradición y la fidelidad.

El acierto de Ang Lee está en haber sabido dotar a sus personajes de una humanidad compatible con un cierto grado de idealización: todos son maravillosos, y el espectador no sabe si *adoptar* al perfecto Simon, a Wai-Tung, a sus adorables padres o a la frágil Wei-Wei... La película termina siendo un canto a la tolerancia y un manifiesto contra los prejuicios.

Notas de degustación:

A pesar de su título, el *banquete* propiamente dicho ocupa una parte relativamente pequeña del metraje del film (unos diez minutos). Vemos (o intuimos) que se trata de comida tradicional china, y percibimos la abundancia casi abrumadora de los alimentos (y de las bebidas, generosamente trasegadas)... Pero la cámara de Ang Lee no se detiene en mostrar los platos ni su preparación con detalle (sólo vemos con claridad una especie de enormes bogavantes y la tarta nupcial). Aquí interesa más la fiesta que la comida: los planos generales del gran salón con cortinas rojas, la palabras del padre y del lenguaraz amigo Bob Law, los brindis beodos, los golpes de palillos para pedir *que se besen*, y el desmadre general... En otras escenas de la película, lo más culinario que vemos son los fallidos intentos de Wei-Wei de freír unos huevos... En *Comer, beber, amar* el director nos acercará mucho más a los fogones.

proyección

11.03.2013

El único noble entre aristócratas

Año 1671. El Marqués de Lauzun (Tim Roth) se dirige por carta al Príncipe de Condé (Julian Glover) para informarle de que Su Majestad el Rey Luis XIV (Julian Sands) estaría inclinado a aceptar una invitación de Condé para pasar tres días con él en el Château de Chantilly, y que no espera grandes fastos, sólo una tranquila estancia en el campo... Lo que el Marqués traduce, adecuadamente, como que el anfitrión Condé, si aspira a recuperar el favor real, no debe poner límites a la fantasía ni a los gastos de los festejos. El Príncipe necesita impresionar al Rey a toda costa, porque está arruinado y confía en que el soberano le encomiende el mando de las tropas en la inminente guerra con Holanda. Así que recurre a su Maestro de Ceremonias, François Vatel (Gérard Depardieu), a quien (como buen jefe) traslada toda la responsabilidad del éxito de la ocasión... Vatel no sólo es el cocinero más célebre de la época, también es un genio de la organización, de la creación y de la puesta en escena. Anteriormente, ha servido en esa función al ministro Nicolas Fouquet, en unos festejos que causaron sensación en 1661. Pero ahora está obligado a superarse, a montar el mayor banquete jamás visto.

Vatel trabaja esforzadamente en los preparativos, sin descansar un minuto y empleando todo su talento para idear los menús, la decoración y la puesta en escena. El Marqués de Lauzun llega a Chantilly para instruir por adelantado a los anfitriones sobre los caprichos reales. Y poco después se presenta el Rey Sol con la mitad de su corte (unas 2.000 personas asistirán a la fiesta). Los banquetes empiezan bien, pero el Príncipe está dispuesto a todo para deslumbrar al Rey y complacer a sus cortesanos, así que Vatel cada vez sufre más presiones, humillaciones y malos tratos por parte de la caprichosa y cruel aristocracia. Para acabarlo de complicar, se enamora de la hermosa Anne de Montausier (Uma Thurman), destinada a ser la nueva amante del Rey. Un amor correspondido pero imposible... Finalmente, Vatel descubre que, con todo su talento, su genialidad y su trabajo, nunca ha sido más que un objeto en manos de los poderosos, un sirviente del que pueden abusar o desprenderse sin más...

La película de Roland Joffé, director de *Los gritos del silencio* (1984), *La Misión* (1986) y *La ciudad de la alegría* (1992), se basa en la historia real de François Vatel (1631-1671), y los hechos narrados (incluyendo los extravagantes banquetes) son básicamente verí-

dicos, aunque hayan sido un tanto novelados. *Vatel* está rodada originalmente en inglés, y Depardieu es el único francés entre los protagonistas (el resto son ingleses o americanos, hasta que la lista de créditos llega a Arielle Dombasle y los demás secundarios). Ofrece una visión espeluznante de la corte de Luis XIV, dominada por el abuso, la corrupción, el arrabismo, la crueldad y la extravagancia. Entre tantos aristócratas infames y parásitos, el plebeyo Vatel resulta el único hombre *noble*, dotado de honor e inteligencia. Y, como observa cínicamente otro personaje, Anne de Montausier todavía tiene corazón, porque lleva poco tiempo en la corte... El desenlace de la película es el mismo que ocurrió en la realidad (según las crónicas de la Marquesa de Sévigné), pero su sentido y motivación se reinterpretan de una manera que engrandece al personaje.

Notas de degustación:

Los banquetes de *Vatel* no se limitan a la comida, al igual que su protagonista no es sólo un cocinero: se trata de espectáculos barrocos completos que incluyen una elaboradísima puesta en escena: decorados, mecanismos, música, baile, fuegos artificiales...

En los tres días que duran los festejos, hay cinco servicios diarios, cada uno con un menú diferente. Entre los platos servidos: sopa de tortuga, trucha a la crema, faisán asado, anchoas a la Sévigné, melón con jamón de Parma, langosta con salsa de camarón, pierna de cordero, pato en vino de Madeira, bomba de merengue de fresa, etcétera... Según la leyenda, en esta ocasión Vatel inventó la famosa crema (o nata) de *Chantilly*, que surgió de un error en la elaboración de un postre y tomó su nombre del Château donde se desarrolla la fiesta, un hecho que se incluye en el film. Pero, además de esos platos, y de todas sus ideas de puesta en escena, Vatel también tiene pequeños momentos de pura creación, revelando su ansia de ser un artista libre (lo que nunca le dejarán ser): el más hermoso es cuando prepara para Anne una flor comestible, dentro de un pequeño jarrón que parece cristal y está hecho de azúcar...



Vatel

(Vatel, 2000)

Reino Unido – Francia – Bélgica

Director: ROLAND JOFFÉ

Guión: JEANNE LABRUNE y TOM STOPPARD

Fotografía: ROBERT FRAISSE

Música Original: ENNIO MORRICONE

Montaje: NOËLLE BOISSON

Diseño de Producción: CECILIA MONTIEL y JEAN RABASSE

Productores: ALAIN GOLDMAN y ROLAND JOFFÉ

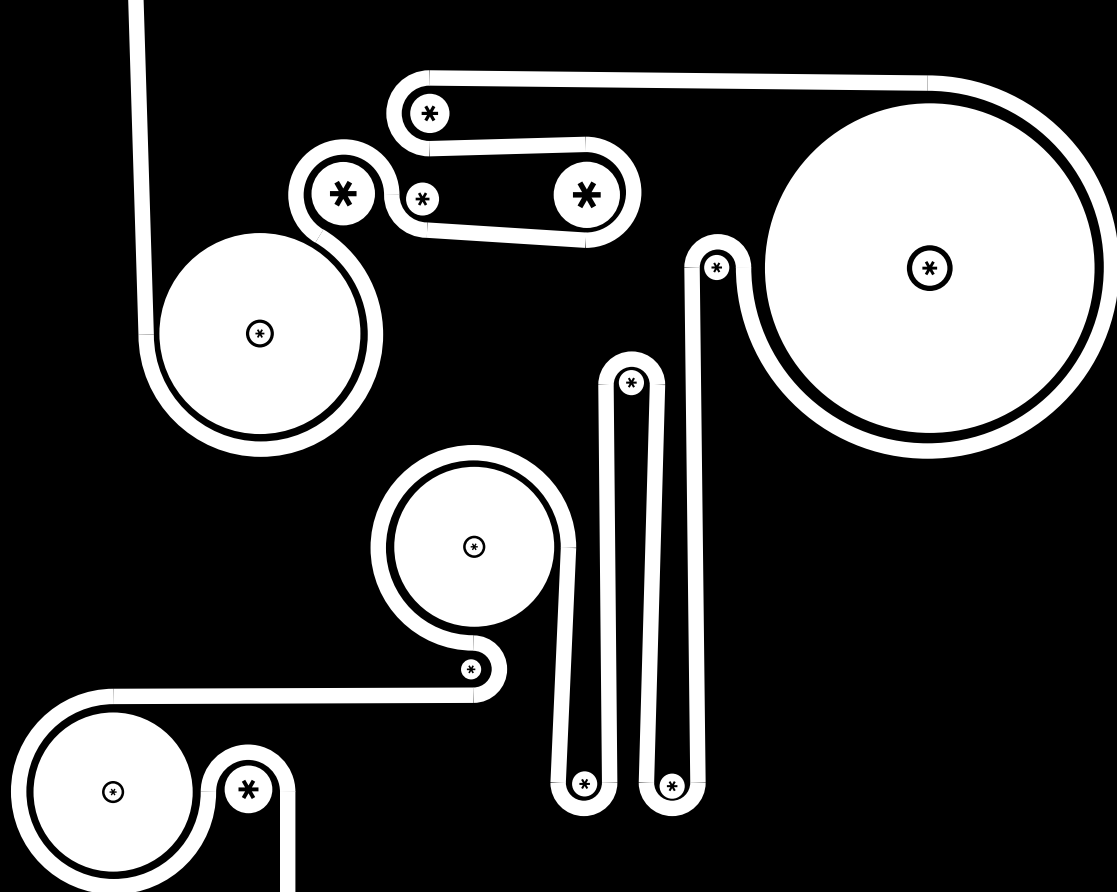
Intérpretes: GÉRARD DEPARDIEU, UMA THURMAN, TIM ROTH, TIMOTHY SPALL, JULIAN GLOVER, JULIAN SANDS, MURRAY LACHLAN YOUNG, HYWEL BENNETT, RICHARD GRIFFITHS, ARIELLE DOMBASLE, MARINE DELTERME, PHILIPPINE LEROY-BEAULIEU, NATHALIE CERDA

Duración (DVD): 106 minutos

Banda Sonora (CD): Virgin 8493652

proyección

18.03.2013



SORIA
DE CINE

Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna
Fuenteovejuna



Fuenteovejuna

Hispano-italiana, TVE y RAI, 1972

Director: JUAN GUERRERO ZAMORA

Guión: JUAN GUERRERO ZAMORA, BASADO EN LA OBRA DE LOPE DE VEGA

Fotografía: RICARDO TORRES

Música: LUIS DE PABLO

Decorados: JAIME QUERALT

Montaje: JOSÉ ANTONIO ROJO

Intérpretes: NURIA TORRAY, MANUEL DICENTA, EDUARDO FAJARDO, MIGUEL ÁNGEL, ANTONIO PUGA, MARCELA YURFA, ESTANIS GONZÁLEZ, LORENZO RAMÍREZ, VICENTE VEGA, FERNANDO CEBRIÁN, ANTONIO MORENO, ESPERANZA ALONSO, EUSEBIO PONCELA, MARÍA ROSA SALGADO, RICARDO TUNDIDOR

Duración: 121 minutos y 27 segundos

Las comedias de historia y leyenda constituyen el grupo más importante de toda la producción de Lope de Vega, quien se basó al componerlas en la tradición escrita y oral -crónicas, romances, cantares...-. En ellas queda incorporada al teatro la historia de España, desde las viejas tradiciones épicas -"El casamiento en la muerte", sobre Bernardo del Carpio, "El bastardo Mudarra", sobre la leyenda de los Infantes de Lara- hasta la época de Felipe II -"El alcalde de Zalamea". Las más logradas son aquellas en las que se planea el tema del honor popular: *El mejor alcalde el rey*, *Peribáñez* y *Fuenteovejuna* (impresa en 1619).

En *Fuenteovejuna* (¿1612-1614?), es todo un pueblo quien mata al comendador Fernán Gómez para vengar la afrenta inferida por éste a la joven Laurencia. Los Reyes Católicos aprueban la decisión popular. El hondo patetismo de la acción y la bella evocación del ambiente campesino hacen de este drama rural una obra definitiva.

De *Fuenteovejuna* se han realizado dos versiones cinematográficas. La primera fue dirigida por Antonio Román en 1947 en blanco y negro, siendo sus principales intérpretes Amparo Rivelles, Manuel Luna, Fernando Rey, Manuel Kaiser, Carlos Muñoz, Rafael Calvo, Tony Leblanc; Lina Yegros y Julio Peña. La segunda, que ofrecemos este curso en la sección Soria de Cine, fue estrenada en 1972 y la rodó Juan Guerrero Zamora dentro de un ambicioso proyecto de TVE, junto con otros cuatro países más de Eurovisión, de producir en 35 mm. las mejores obras de su literatura e intercambiarlas.

El coste de la película de Guerrero Zamora ascendió a veinte millones de pesetas (de aquellos años). Constaba de catorce rollos, se rodaron mil cuatrocientos planos que tras la fragmentación de montaje resultaron dos mil, y en el film intervienen cuarenta actores, doscientos cincuenta figurantes y treinta caballos y caballistas. Se estrenó en el Cine Españolito de Madrid a primeros de diciembre de 1972 con una duración de 142 minutos. Años más tarde (1975) se pasó por televisión en una versión más amplia.

Guerrero Zamora muestra en su *Fuenteovejuna* el cambio de paradigma que supuso el reinado de los Reyes Católicos al dismantelar el poderío feudal. El pueblo se levanta contra el comendador que no se resigna a acatar las nuevas órdenes, y deja desbordar su cólera en sangriento asesinato. El film retrata la realidad telúrica del vulgo, el hastío popular frente a la ofensa y el ultraje. Por eso hace reflexionar

sobre los problemas que suponen en la sociedad actual el honor, la violencia, la tiranía, la opresión, la venganza... *Fuenteovejuna* recoge la decisión de un pueblo: la preferencia de la legitimidad frente a la legalidad.

Esta versión cinematográfica de la obra de Lope de Vega respeta al máximo el original. En un artículo que el propio director del film tituló "TVE: Antecrítica de *Fuenteovejuna*.- Un pueblo símbolo", al hablar del realismo que pensaba imprimir a la realización, escribía: "... lo será en cierto modo mágico, patentemente selectivo y, por supuesto, antinaturalista. Para probarlo bastaría decir que he respetado íntegramente el verso de Lope, pero su mayor evidencia radicaré en el cálculo efectuado con el color -pues la obra será filmada en película cromática de 35 milímetros-, el cual condicionado por los fondos de piedra tostada y adobe de Calatañazor, Gormaz, claustró de San Juan de Duero en Soria, Monasterio de Santa María de Huerta y castillo de Belmonte -donde he localizado la acción buscando las más idóneas supervivencias del Medievo y considerando que *Fuenteovejuna*, al ser un símbolo, no tiene por qué sujetarse a una real circunscripción geográfica- adoptará como denominador común toda la gama de sienas, ocre, marrones..." ("Ya", 28-06-1970).

Aunque era amigo del ceramista y conocido artista soriano Antonio Ruiz desde su época de estudios y compañero de peña artística en el Café Gijón del Madrid de años pretéritos, antes del rodaje de *Fuenteovejuna*, Guerrero Zamora apenas conocía la provincia de Soria, y algunos lugares únicamente por escritos y fotografías. Vino de momento a rodar en el Monasterio de Santa María de Huerta, buscó lugares y... "¿cómo no? conoció la capital, Calatañazor, Gormaz, el Valle de Ucero, y no hay que decir más. Lo aprovechó al máximo. Se puede decir, sin lugar a dudas porque a la vista está en el film, que a excepción de las escenas del castillo de Belmonte, un decorado en la Casa de Campo madrileña y cuatro en plató de estudio, *Fuenteovejuna* es Soria o tierra soriana por entero." (Jesús Marín Sierra: *Apuntes de un recuerdo*, En "Revista de Soria", nº 28, 1975). Juan Guerrero Zamora, como tantos otros artistas y poetas, terminó enamorándose de las tierras sorianas y volvió a nuestra provincia a principios de los ochenta para rodar su versión de otro clásico español: *La Celestina*, de Fernando de Rojas.

Las localizaciones sorianas de *Fuenteovejuna* fueron los Arcos de San Juan de Duero (Soria), el Monasterio de Santa María de Huerta, la ermita de San

proyección

01.04.2013



Baudelio y el Cañón del Río Lobos, el Valle de Ucero y Calatañazor.

En el artículo citado, Marín Sierra comenta así mismo la utilización de los espacios sorianos en la película: "Fue en Calatañazor donde mejor pude observar al realizador, y le vi meticuloso, exigente en su labor, incansable, con una visión certera y astuta de los lugares que le interesaban para filmar. Conocía palmo a palmo el pueblo, sus rincones, sus calles empinadas, sus vericuetos, corrales y cobertizos, sus peñascos, su paisaje y arquitectura en suma. Sin duda que Guerrero Zamora nos ha mostrado ese Calatañazor que en frase de Heliodoro Carpintero 'es un puro milagro en el tiempo y en el espacio... medieval sin ser anacrónico... un viejo remanso de la eterna Castilla gentil'."

Y el articulista prosigue señalando que "la cámara supo recoger también, con verdadero detalle, toda la grandeza y arte del claustro de San Juan de Duero, el refectorio del Monasterio de Santa María de Huerta, sus otras majestuosas salas... pero acaso después de la magnífica captación de Calatañazor, el verdadero descubrimiento de Guerrero Zamora ha sido el Valle de Ucero. Él lo ha utilizado, en nuestra opinión muy personal, como el contrapunto del drama de la opresión y ensañamiento del villano. Es el sosiego, la vida de paz y tranquilidad de los moradores sencillos y honrados de Fuenteovejuna, en un marco bucólico, ciertamente paradisiaco, donde las rocas se rozan con las nubes deshinchadas y

huidizas en un cielo purísimo, donde el silencio se escucha, donde los amores de Laurencia y Frondoso son tan puros como las cristalinas aguas del río donde las mujeres lavan y cantan... Por eso tras el perdón de los monarcas, la cámara se abre paso en un espléndido travelling, a través de la sala real, con el pueblo redimido a ambos lados, y la puerta de salida se transfigura, por así decirlo, por efectos de montaje, para mostrarnos de nuevo el hermosa paisaje del Valle de Ucero con la esplendorosa y delicada secuencia final de aquellos hombres que vuelve de nuevo a vivir en paz."

La secuencia de la insurrección de Fuenteovejuna se rodó en Calatañazor, precisamente, el día de San Juan (24 de junio) de 1970. Los planos eran de acción y conllevaban gran movimiento de extras que van armados de palos, hoces, guadañas, horcas y demás instrumentos del trabajo rural de aquellas gentes. Nuria Torray -Laurencia-, acaudilla a la masa con arengas y voces dentro de una actuación plena de fogosidad y violencia. La cámara filma de frente y lateral la comitiva impetuosa y arrolladora que viene corriendo por una calleja típica que desembarca en la plaza de Calatañazor. La escena se repitió varias veces y como la tarde era calurosa y pesada, los intérpretes y figurantes, con sus atuendos de telas gruesas, sudan y se fatigan. En los intervalos, mientras se descansa, esperando de nuevo la orden del director para volver a actuar, se comentan las incidencias que van sucediéndose. Según el comentario de Marín Sierra en su texto, "aquella noche, espléndida por todos los conceptos, Juan Guerrero Zamora, acompañado del personal más íntimo del equipo, cenaron en veladores de uno de los bares típicos que se asientan en la Plaza de San Clemente."

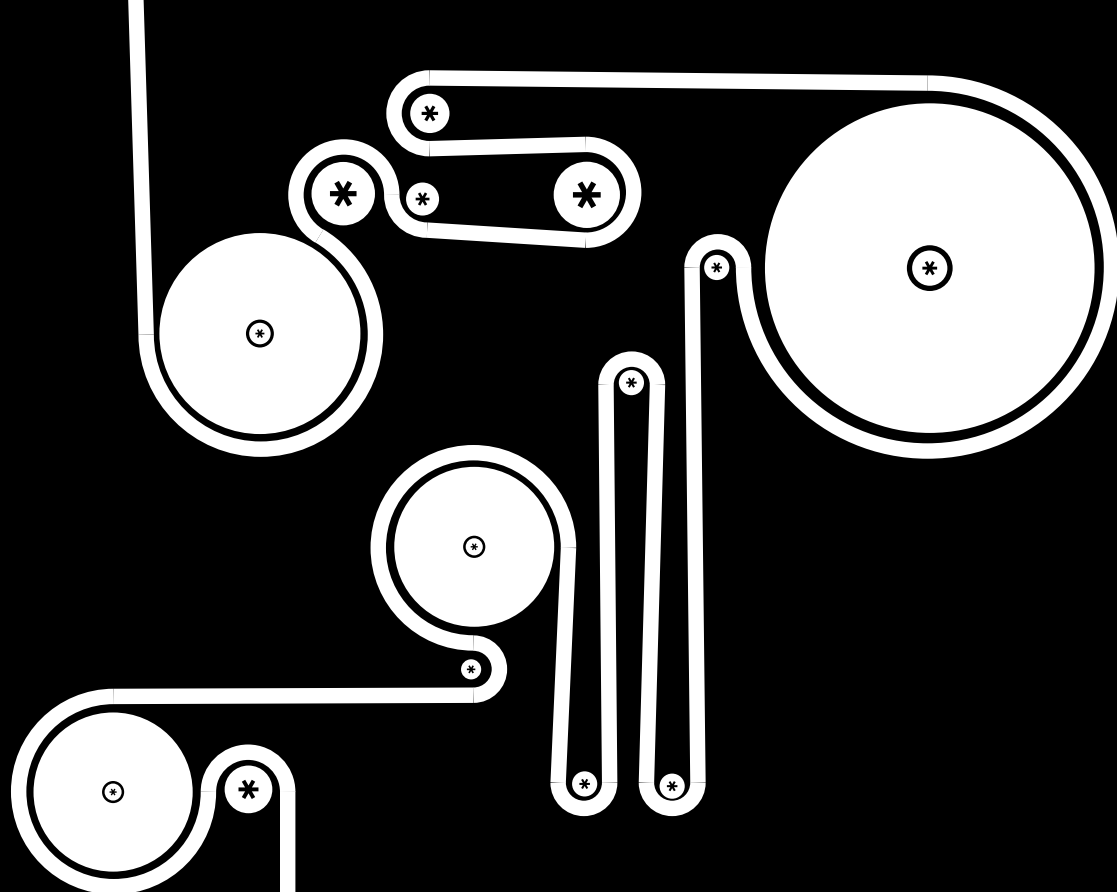
La provincia de Soria se dio a conocer de nuevo a través de las imágenes de esta película, que se proyectó en multitud de salas de toda España desde el momento en que TVE vendió sus derechos de exhibición a la distribuidora Universal Films Española, S. A. (filial de la *major* norteamericana Universal). La propia televisión la emitió después varias veces. Existe también referencia de que se pasó por canales televisivos de Francia, Italia y otros numerosos países.

Los protagonistas de la conocida historia de Lope son, como es sabido, Nuria Torray en el papel de Laurencia, hija del alcalde y enamorada de Frondoso con quien se casa. Su temperamento brilla, especialmente, en la escena en que ella misma provoca e incita a la insurrección del pueblo, al concejo reunido junto a Esteban, su padre. Manuel Dicenta, para

el que tanto representaba Soria por su vinculación a Machado, es Esteban, el alcalde, que una vez más hace un alarde de interpretación de un personaje que el propio actor representó muchas veces. Esta fue su última aparición en la pantalla, pues falleció poco después del rodaje. Eduardo Fajardo, que hizo cine en platós de medio mundo, da vida al comendador, el hombre duro de la historia, con una actuación sobria y muy ajustada a su papel. Pascuala, amiga íntima de Laurencia con la que mantiene jugosos diálogos en la fuente enclavada en un típico rincón de Calatañazor, está representada por la actriz de cine, teatro y televisión Marcela Yurfa. El polifacético actor Miguel Ángel es, en esta ocasión, "Mengo", hombre de gran simpatía, que por cierto, durante todo el tiempo de rodaje, fue muy feliz en Soria.

La crítica de la época se hizo eco del film de Guerrero Zamora. "Donald" en la revista "Blanco y Negro" (02-12-1972, pág. 81) escribía: "... Han confiado la dirección a Guerrero Zamora, que ha adaptado con fidelidad palmaria el drama de Lope de Vega. Ha respetado los pasajes y ha mimado los versos con escenas quemadas para soslayar los largos parlamentos y referencias en la acción. Dentro de la fidelidad a la obra escénica, Guerrero Zamora ha procurado aprovechar los elementos a su alcance para significarla en la televisión. Por ejemplo, introduce el baile de bodas con música de Luis de Pablo, e incluye canciones populares según partituras de las Cantigas de Alfonso el Sabio... Añadiremos que los decorados naturales están muy bien elegidos. Tiene un reparto de actores de crédito en nuestra escena y en nuestro cine..."

Por su parte, Lorenzo López Sancho afirmaba en "ABC" (02-12-1972, págs. 96 y 97): "... Aquí se cuenta eso (la historia de Lope) con ampulosidad, con movimientos de masas con grandes aperturas y además con una carga de crueldad que no añade valores al relato aunque superficialmente lo modernice... La versión ha llegado a la pantalla acortada en 40 minutos... Es correcta la interpretación sin que existan desniveles ni en lo positivo ni en lo negativo. La fotografía acierta a plasmar con belleza los magníficos escenarios reales de Calatañazor, el castillo de Belmonte y los monasterios de Santa María de Huerta y San Juan de Duero. Tal y como la vimos en prueba privada hace más de un año y como ahora sale al público, 'Fuenteovejuna' confirma el talento de Guerrero Zamora pero apela a su moderación. Hay fórmulas de hacer cine-tele o tele-cine que triunfan en el mundo y que deben tener su interpretación a la española." (J.L.L.R)



LA FACTORIA

CORTOMETRAJES NACIONALES

ENFOQUE ABIERTO

CORTOMETRAJES LATINOAMERICANOS

LA FACTORIA CORTOMETRAJES NACIONALES

Último beso en Roma
 La media pena
 She´s lost control
 Fracaso escolar
 Una historia para los Modlin
 La extraña llamada
 Despierta
 Vuelta al sueño, un cuento cruel
 In memoriam
 Camping
 Quién aguanta más
 Sub
 Obedecer
 Un cobarde
 L´equipe petit
 Shoot for the moon
 Desvísteme
 Bucle
 Marina
 El camino de regreso
 Julia
 Muertos y vivos
 o.36
 Olvido. Una historia que se desvanece
 La casa del lago
 Aquel no era yo
 Unfarewell
 Ojos que no duermen
 Prólogo
 La granja
 Bon appetit
 Último beso en Roma
 La media pena
 She´s lost control
 Fracaso escolar
 Una historia para los Modlin
 La extraña llamada
 Despierta
 Vuelta al sueño, un cuento cruel
 In memoriam
 Camping
 Quién aguanta más
 Sub
 Obedecer
 Un cobarde
 L´equipe petit
 Shoot for the moon
 Desvísteme
 Bucle
 Marina

ENFOQUE ABIERTO CORTOMETRAJES LATINOAMERICANOS

Los anfitriones
 El pescador
 La mirada perdida
 Vendaval
 Haití, tierra de esperanza
 Queso de cabra
 Alter ego
 Sin frenos
 La siesta
 Cenizas
 Los derribados
 De agua dulce
 Angustia
 Luminaris
 Honor al mérito
 Clases de baile
 Juan y la borrega
 La niña mala
 Mutatio
 Los anfitriones
 El pescador
 La mirada perdida
 Vendaval
 Haití, tierra de esperanza
 Queso de cabra
 Alter ego
 Sin frenos
 La siesta
 Cenizas
 Los derribados
 De agua dulce
 Angustia
 Luminaris
 Honor al mérito
 Clases de baile
 Juan y la borrega
 La niña mala
 Mutatio
 Los anfitriones
 El pescador
 La mirada perdida
 Vendaval
 Haití, tierra de esperanza
 Queso de cabra
 Alter ego
 Sin frenos
 La siesta
 Cenizas
 Los derribados
 De agua dulce

08
abril.2013

LA FACTORIA

CORTOMETRAJES
NACIONALES



SHOOT FOR THE MOON

Producción: ECAM – Manuel Fernández Arango, 2011
Dirección: Casandra Macías Gago
Guión: Guillermo Benet, Laila Ruíz Castillo
Fotografía: Paloma B. Bielicka, Ana Ugarte
Música: Marcos Lopetegui
Intérpretes: Mark Schardan, Nacho Nevado, Jaime Kavanagh, Adrián Viador, Nicolás Gutiérrez
Género: Ficción - Comedia
Duración: 10:00 min.

¿Llegada a la Luna? Todo una mentira. Se ruedan esas obsesiones yanquis con la ayuda de Stanley Kubrick y su *Odisea en el espacio* y de Georges (Lucas) antes de *La guerra de las Galaxias*.



DESVÍSTEME

Producción: Scac / Escándalo Films, 2012
Dirección: Javier Sanz
Guión: Gisela Remolins y Javier Sanz
Fotografía: Aarón Bonilla
Música: Anni B. Sweet, Bigott, Ainara Legardon
Intérpretes: Rodrigo García, Jessica Alonso, Judit Uriach
Género: Ficción - Drama
Duración: 12:46 min.

Eva no conoce de nada a Samuel, pero va a buscarle porque tienen algo en común: sus parejas son amantes.



BUCLE

Producción: Kimuak, Aritz Moreno, 2011
Dirección: Aritz Moreno
Guión: Aritz Moreno
Fotografía: Javi Agirre
Sonido: Unai Giménez
Intérpretes: Kepa Errasti, Jon Calvo
Género: Ficción- Fantástico
Duración: 2:30 min.

Un hombre se levanta y se prepara un café.
Un hombre se levanta y se prepara un café.
Un hombre se levanta y se prepara un café.



MARINA

Producción: Caja de Luz, Argucia, Morituri, 2010
Dirección: Alex Montoya
Guión: Alex Montoya
Fotografía: Jon D. Domínguez
Música: Jorge Magaz
Intérpretes: Luis Zahera, Andrea Dueso
Género: Ficción – Drama
Duración: 12:20 min.

Es noche cerrada y Marina lora. El mar golpea el puerto de una pequeña población pesquera. Un hombre se le acerca y le pregunta “¿Cuánto?”



EL CAMINO DE REGRESO

Producción: Reel Producciones, Alberto Calvo Báez, 2012
Dirección: Alberto Calvo Báez
Guión: José María Torres Muñoz
Fotografía: Nacho López
Música: Joan Manuel Serrat
Animador: José María Fernández de Vega
Género: Ficción – Documental - Animación
Duración: 29:59 min.

En ocasiones la vida se configura de modo que todos los caminos atajan a un precipicio de dolor e incertidumbre, dejando los corazones sombríos y el ánimo huérfano... Pero la fuerza de algunas personas dejan atisbar un rayo de esperanza.



JULIA

Producción: Claqueta Final Producciones, 2012
Dirección: Enrique Rambal
Guión: Enrique Rambal y Sergio Fernández
Fotografía: Manuel Aranda
Música: Pablo Rodríguez, Sergio Fernández, Juan Sisinni
Intérpretes: Miguel Rellán, Bea Ramos, María Garralón
Género: Ficción – Drama
Duración: 18:00 min.

Fobias, aislamiento y soledad, palabras que definen a Roberto. Sentimientos que irán agradablemente desapareciendo con la llegada de Julia.

15
abril.2013

LA FACTORIA

CORTOMETRAJES
NACIONALES



MUERTOS Y VIVIENTES

Producción: INAAC, Carpe Diem, Juan Manuel Hernández, 2011
Dirección: Iñaki San Román
Guión: Iñaki San Román y Josu Díaz
Fotografía: Ana Pozo
Música: José Sánchez Sanz
Intérpretes: Pilar Bayona, Sergio Mur, Ana Rujas, José Lifante, Pablo del Hoyo
Género: Ficción – Comedia de terror
Duración: 17:00 min.

Los muertos se levantan de sus tumbas. Toda la ciudad corre a atrincherarse. ¿Todos? Una señora lo escucha por la radio, sonríe, toma una decisión, se arregla y coge su coche camino del cementerio...



o.36

Producción: Juanfer Andrés, Esteban Roel para Freak, 2011
Dirección: Juanfer Andrés, Esteban Roel
Guión: Andrea Gómez
Fotografía: Ángel Amorós
Música: Paco Marín
Intérpretes: carolina Bang, Tomás del Estal, Fernando Amado
Género: Ficción – Comedia -Western
Duración: 4:58 min.

Sólo alguien valiente, con alma rebelde, puede adentrarse en la jungla de los sin ley y luchar cara a cara con los más peligrosos hombres a este lado del río... O cómo conseguir hacerse autónoma frente a las pegas administrativas.



OLVIDO. UNA Hª QUE SE DESVANECE

Producción: Iralta Films, 2012
Dirección: Ramón Verdugo
Guión: Álvaro Báez
Fotografía: Ramón Verdugo
Música: Matti Paalanen
Intérpretes: Diana Moral
Género: Documental
Duración: 29:00 min.

La aparición de una fotografía, hace ya algunos años, nos hace preguntarnos por la identidad de quienes en ella aparecen. Pasa el tiempo, y la duda continúa, ellos, al igual que la foto en la que están retratados se evaporan engullidos por el olvido, sin que nadie les recuerde...



LA CASA DEL LAGO

Producción: Basque Films, Peccata Minuta, 2011
Dirección: Galder Gaztelu-Urrutia
Guión: Egoitz Moreno
Fotografía: Esteban Ramos
Música: Fernando Velázquez, Ander Garaizabal
Intérpretes: Martxelo Rubio, Joseba Apaolaza, Ana Caleyá, Mikel Martín
Género: Ficción - Thriller
Duración: 11:00 min.

Hace años que piensas en largarte. Mira la foto. Otra vez. Sabes dónde está. Una pocilga. Vete. Mátaalo. No hables, no digas nada. Whisky. Doce de la noche. No puede explicarlo. Ella tampoco. Esta ciudad está podrida. ¿Dónde está esa vida que te prometieron tus padres?



AQUEL NO ERA YO

Producción: Evasión, Producciones Africanuan, Ángel Amorós, 2012
Dirección: Esteban Crespo
Guión: Esteban Crespo
Fotografía: Ángel Amorós
Música: Juan de Dios Marfíl
Intérpretes: Gustavo Salmerón, Alejandra Lorente, Babou Cham, Mariano Nguema, Alito Rodgers, José María Chumo
Género: Ficción - Drama
Duración: 23:00 min.

Ser un soldado no es difícil: o te acostumbras o te matan. Lo más duro es conseguir vivir con tus recuerdos y volver a ser tú mismo después de hacer lo que has hecho.



UNFAREWELL

Producción: Pablo Erusalimsky, 2011
Dirección: Ainhoa Menéndez
Guión: Ainhoa Menéndez
Fotografía: Aitor Uribarri
Música: Ignacio Pérez Marín
Intérpretes: Jim Trainor, Emilia Uutinen, Elliott Gabbitas
Género: Ficción - Drama
Duración: 16:00 min.

En una idílica aldea, sus habitantes crían gallinas, amasan pan, cuidan de sus cosechas... Y guardan un oscuro secreto.

22
abril.2013

LA FACTORIA

CORTOMETRAJES NACIONALES



OJOS QUE NO DUERMEN

Producción: ECAM, Carlos Esteban Esteban, 2011
Dirección: Leonardo Santana Zubieta
Guión: Marina Maesso Moratilla
Fotografía: Nerea Osuna
Música: Jerónimo Maesso
Interpretación: Marisol Membrillo, Yohana Cobo, Julieta Serrano, Violeta Orgaz, Alejandro Novo, Carlos de Rozas
Género: Ficción – Drama psicológico
Duración: 14:00 min.

Una adolescente se siente abandonada por su madre. Los recuerdos le persiguen. Va a una terapia donde expone su sueño... No todos los ojos cerrados duermen, ni todos los abiertos ven.



PRÓLOGO

Producción: ECAM, Carolina Molina, 2012
Dirección: Lucas Figueroa
Guión: Lucas Figueroa
Fotografía: Jaime Rebato, Juan Hidalgo
Sonido: Charlie Schmukler, Sergio González
Intérpretes: Julio Perillán, Luis del Cura, Aitor Campo, Iván Andrexte, Daniel Pérez Prada, Carles Moreu, Borja Luna, María Valls
Género: Ficción – Docudrama ficticio
Duración: 8:00 min.

El 98.8 % de la población no nos damos cuenta de que nuestra vida puede dar un giro de 180º en tres segundos... en cualquier momento



LA GRANJA

Producción: Ignacio Lasiera, 2011
Dirección: Ignacio Lasiera
Guión: Ignacio Lasiera
Fotografía: Fran Fernández Pardo
Música: Sergio Lasuén
Interpretación: Pepo Oliva, Laura Contreras, Juan Manuel Lara
Género: Ficción – Suspense – Terror
Duración: 20:43 min.

Joaquín y Eva, dos Guardias Civiles, están de guardia en las fiestas del pueblo. La noche transcurre con calma hasta que Paco llega al cuartel y afirma que algo extraño ocurre en su granja



BON APPETIT

Producción: Lantana Films, Pablo González, Lorraine Gallard, 2011
Dirección: Beto Nahmad, Alber Fernández
Guión: Beto Nahmad, Alber Fernández
Fotografía: Alfredo Suárez
Música: Aldo Lolago
Intérpretes: Bert Palmen, Juan Antonio Bernal (voz)
Género: Documetal experimental
Duración: 14:00 min.

¿Y qué pasa cuando el hombre no tiene hambre? De repente, nuestro cerebro empieza a descubrir nuevas cosas en las que pensar. *Bon appetit*, un cortometraje que invita a la reflexión. Una crítica social con el apoyo institucional de "Acción contra el hambre".



ÚLTIMO BESO EN ROMA

Producción: Mitroppa PC, 2011
Dirección: Carla Vadell
Guión: Lorenzo D'Amico
Fotografía: Miquel Roselló
Música: Joan Valent
Intérpretes: Mario Donatone, Domenico Balsamo, Lara Balbo
Género: Ficción – Thriller de intriga
Duración: 19:00 min.

Anna y Enrico son dos jóvenes amantes que quieren huir juntos pero necesitan solucionar sus problemas económicos. Enrico recibe una adinerada oferta de un hombre misterioso, pero la rechaza al pensar que su amigo Paolo le prestará el dinero. La amistad, el amor y la venganza se retarán en una oscura noche romana.



LA MEDIA PENA

Producción: Lamia Producciones, Iker Ganuza, 2011
Dirección: Sergio Barrejo
Guión: Natxo López
Fotografía: Jon D. Domínguez
Música: Aránzazu Calleja
Interpretación: Luis Callejo, Tanya Roberto
Género: Ficción – Comedia dramática
Duración: 14:00 min.

De madrugada, un ejecutivo está a punto de pegarse un tiro en su despacho. Cuando ya está casi apretando el gatillo de su pistola, la llegada inesperada de la mujer de la limpieza le interrumpe. El ejecutivo sólo acierta a esconderse y a espiarla.

29
abril.2013

LA FACTORIA

CORTOMETRAJES
NACIONALES



SHE'S LOST CONTROL

Producción: Morituri Prod., Jon D. Domínguez, Álex Montoya, 2011
Dirección: Haritz Zubillaga
Guión: Aitor Eneriz, Haritz Zubillaga
Fotografía: Jon D. Domínguez
Música: Aránzazu Calleja
Interpretación: Paola Bontempi
Género: Ficción - Thriller
Duración: 10:00 min.

Una chica conduce su coche en una noche oscura y siniestra. Huye de su vida, de su pareja infiel, de su momento horrible. Por la radio avisan de que un psicópata anda suelto, que usa una droga para violar a sus víctimas. No te muevas... ni un pelo... ni pestañees...



FRACASO ESCOLAR

Producción: Nephilim Producciones, Luis Collar, Jorge Moreno, 2012
Dirección: Gracia Querejeta
Guión: Antonio Mercero y Gracia Querejeta
Fotografía: Juan Carlos Gómez
Sonido: David Mantecón
Intérpretes: Adriana Ozores, Aron Piper
Género: Ficción - Tragicomedia
Duración: 8:00 min.

Una madre y su hijo esperan el autobús, pero lo pierden, como casi siempre...



UNA HISTORIA PARA LOS MODLIN

Producción: Dok Films, Sergio Oskman, 2012
Dirección: Sergio Oskman
Guión: Carlos Muguiro, Emilio Tomé, Sergio Oskman
Fotografía: Miguel Amoedo
Sonido: Carlos Bonmati, Iñaki Sánchez
Intérpretes: No están acreditados
Género: Falso Documental
Duración: 26:00 min.

Después de aparecer en *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, de Roman Polanski), Elmer Modlin huyó a un país lejano y se encerró durante treinta años en un piso oscuro.



LA EXTRAÑA LLAMADA

Producción: Borovniafilms, 2011
Dirección: Miguel Jiménez
Guión: Miguel Jiménez
Fotografía: Alejandro Morales
Sonido: Yolanda P. Centeno
Intérpretes: Roberto Hoyas, Isabel Ampudia
Género: Ficción - Tragicomedia de ciencia-ficción
Duración: 10:00 min.

Se pueden recibir muchos tipos de llamadas pero ninguna tan inesperada como ésta.



DESPIERTA

Producción: Corleone Films, Rodrigo M. López, 2012
Dirección: Fran Moreno
Guión: Fran Moreno
Fotografía: Rafa Roche
Música: Pedro Barbadillo
Intérpretes: Carmen Conesa, Ismael Martínez, Salomé Jiménez, Fran Nortes, Javier Cidoncha, Laura Orduño, Fernando Sánchez Bayo
Género: Ficción - Suspense - Terror
Duración: 18:20 min.

Un niño. Unas pesadillas. Doble juego. La historia se repite ¿Dónde está la clave?



VUELTA AL SUEÑO, UN CUENTO CRUEL

Producción: Avary Works, 2012
Dirección: Andrés Vidal
Guión: Andrés Vidal
Fotografía: Andrés Vidal
Música: Phillip Lazer
Intérpretes: Sofía comas (voz de la madre)
Género: Animación
Duración: 4:00 min.

Un cuento de terror animado sobre un niño perdido en un extraño mundo de sueños. Su única esperanza es su madre, que acude a su rescate.



IN MEMORIAM

Producción: ECAM, Mariana Jacob, 2011
Dirección: Carmen Bellas
Guión: José J. Serrano rincón, Luis Gómez Juanes
Fotografía: Giuseppe Truppi
Música: Atletas
Intérpretes: Luis Muñoz, Jonathan David Mellor, Carlos Álvarez Novoa, Silvia Gómez, Irene Molina, Nerea Osuna
Género: Ficción - Drama
Duración: 12:00 min.

¿Qué ocurre si se produce una discontinuidad y un recuerdo se pierde?

06
mayo.2013

LA FACTORIA

CORTOMETRAJES
NACIONALES



CAMPING

Producción: Pilar Gutiérrez Aguado, Cristina Casero, María Mengual
Dirección: Pilar Gutiérrez Aguado
Guión: Pilar Gutiérrez Aguado
Fotografía: José Manuel Fandos
Música: Nieves Arilla
Intérpretes: Ana García, Alfonso Pablo, M^a José Moreno, Victoria Garachana, Hugo Grimalt
Género: Ficción - Comedia
Duración: 22:00 min.

Asun y Lorenzo deciden irse a vivir a un camping con sus hijos ante el desahucio de su piso y la pérdida de empleo.



QUIÉN AGUANTA MÁS

Zeinek gehiago iraun
Producción: Gregorio Muro, 2011
Dirección: Gregorio Muro
Guión: Gregorio Muro
Dirección artística: Mikel Louvelli
Música: Txus Aranburu
Animación: Imanol Zinkunegi, Jose Mari Morcillo, Somuga
Género: Animación
Duración: 12:00 min.

Un peligroso juego infantil trastocará la vida de Ander y de su familia para siempre.



SUB

Producción: Paramotion Films, José Luis farias, Alfonso Fulgencio, 2012
Dirección: Jossie Malis Álvarez
Guión: Jossie Malis Álvarez
Fotografía: Nicolás Pinzón Sarmiento
Música: Julie Reier
Intérpretes: Yollande Michelle Elle Aka´a, Ángel García Jermann, Sandra Szues, Dilip Moodliar, Saza Salamanca, Abdel Driyaf, Sherhy Kiozachuk, Akihiko Seikawa, Brendan Murphy
Género: Ficción - Comedia
Duración: 15:00 min.

Una inmigrante africana con problemas de comunicación se enfrenta a las dificultades burocráticas de una extraña sociedad en versión original.



OBEDECER

Producción: Papazarelratoproducciones, 2012
Dirección: Dani Andreu, David Izquierdo
Guión: David Izquierdo
Fotografía: Paco Ruiz
Música: Jordi Montero
Intérpretes: Dani Andreu, Lluís Posada, Esther Badosa
Género: Ficción - Intriga gore
Duración: 8:00 min.

Javier recibe un paquete que le cambiará la vida.



UN COBARDE

Producción: Amanita Films, Iván Patiño, 2012
Dirección: David Rodríguez
Guión: David Rodríguez
Argumento: Adaptación de la obra de Guy de Maupassant
Fotografía: Alvar Jiménez
Música: Fabio González
Intérpretes: Borja Luna, Miguel Lago, Xuacu Carballido, Ana del Arco, Xose Manue Olveira
Género: Ficción - Drama
Duración: 24:00 min.

A mediados del siglo XIX, en una villa normanda, el vizconde Signoles reata a un hombre que ha estado lanzando miradas obscenas a la mujer de un amigo. El duelo queda fijado para el día siguiente. Cobarde cuenta la historia de esas fatídicas veinticuatro horas.



L'ÉQUIPE PETIT

Producción: El Cangrejo, Cristina Sánchez, 2011
Dirección: Roger Gómez, Dani Resines
Guión: Roger Gómez, Dani Resines
Fotografía: Roger Gómez, Xavi Lozano
Música: Patient & Prudence, Devendra Banhart & Edward Sharpe & The Magnetic Zeros
Intérpretes: Iván, Gerard, Nil, Xavier, Ruth, Eduard, Emma, Pol, Haritz, Adriá, Didac, Roger y Martí
Género: Documental
Duración: 9:00 min.

Historia de un equipo de fútbol que nunca había ganado. Ni siquiera había marcado un gol. Iván, Gerard, Nil, Xavier, Ruth, Eduard, Emma, Pol, Haritz, Cristian, Adriá, Didac, Roger y Martí soñaban en conseguirlo algún día.

13
mayo.2013

ENFOQUE ABIERTO

CORTOMETRAJES LATINOAMERICANOS



LA SIESTA

Producción: EICTV de San Antonio de Baños, Ivette Lian, Leticia Brea, Cuba, 2011
Dirección: Kate Hartnoll
Guión: Carlos M. Quintela, Kate Hartnoll
Fotografía: Luis Joan Mirabal
Música: Tony Taño
Intérpretes: Mario Balmaceda, Osvaldo Doimeadiós, Lynn Cruz
Género: Ficción - Drama
Duración: 11:00 min.

Raimundo, un hombre mayor, vive en un apartamento en la ciudad. Su joven vecina Yolanda, suele dejarle cuidando a su bebé cuando ella necesita salir a hacer alguna diligencia. Una tarde, Yolanda le pide que cuide al bebé que duerme, pero Yolanda nunca llega y el bebé nunca despierta.



CENIZAS

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 2011
Dirección: Ernesto Martínez Bucio
Guión: Ernesto Martínez Bucio
Fotografía: Odei Zabaleta Imaz
Sonido: Dalia Reyes
Intérpretes: Aitziber Garmendia, Belén Cruz, Pilar Guerra
Género: Ficción - Drama
Duración: 14:00 min.

Abril no desea desprenderse de las cenizas de su madre. No entiende por qué ella le pedido que arroje sus restos al mar.



LOS DERRIBADOS

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, Damián Cano, México, 2011
Dirección: Damián Cano
Guión: Damián Cano
Fotografía: Carlos Crayma
Música: Rodrigo Mier
Intérpretes: Guido Gueta, César Cubero, Ana Luisa Guerrero, Alejandro Montiel, Sergio Duarte, Cedric Barba, Hiram Oviedo
Género: Ficción - Drama
Duración: 9:00 min.

Un extraño murmullo llega a Ramiro y sus amigos, quienes aún viven en su mundo lleno de juegos infantiles, pero la violencia en las calles de la ciudad y la realidad del mundo de los adultos les hará enfrentarse a los más terribles sentimientos humanos, derribando, en un solo instante, su inocencia.



DE AGUA DULCE

Producción: EICTV de San Antonio de Baños, Fundación del Nuevo cine Latinoamericano, Viana González, Cuba, 2011
Dirección: Damián Sainz Eduardo
Guión: Libia Pérez, Damián Sainz Eduardo
Fotografía: Martín Flament Mazel
Sonido: Marco Salvatierra
Intérpretes: René Rosel (Kinkin)
Género: Docudrama
Duración: 14:00 min.

Sobre la violencia trata este documental en el que se relaciona poéticamente la turbulencia de las aguas contaminadas de un río con el oscuro pasado de un hombre que da testimonio de sus actos.



ANGUSTIA

Producción: Instituto Mexicano de la Cinematografía, Lucía Nadal, México 2011
Dirección: León Rechy
Guión: León Rechy
Fotografía: Iván Vilchis Ibarra
Música: Galadriel Navarro Díaz
Intérpretes: Marius Biegai, Gerardo Ott, Mariana Peñalva, Abraham Jurado, Tomás Hess, David Nadal
Género: Drama
Duración: 8:00 min.

Después de participar en una ejecución por inyección letal, un médico se siente abrumado hasta tal grado por la culpa, que decide buscar una salida...



LUMINARIS

Producción: Sol Rulloni, Argentina, 2011
Dirección: Juan Pablo Zaramella
Guión: Juan Pablo Zaramella, Gustavo Cornillón
Fotografía: Sergio Piñeyro
Música: Lluvia de Estrellas
Intérpretes: Gustavo Cornillón (Hombre), María Alché (Mujer), Luis Rial (Jeffé)
Género: Animación
Duración: 6:00 min.

En un mundo en el que reina la luz y marca el ritmo de la vida, un hombre común tiene un plan que puede cambiar el rumbo de las cosas.



HONOR AL MÉRITO

Producción: EICTV de San Antonio de Baños, Mauricio Escolar Campos, Cuba, 2011
Dirección: Pablo Belaubre
Guión: María Elena Morán
Fotografía: Rafael Trindade
Música: Alejandro Meroño Valle
Intérpretes: Beatriz Viñas, Sergio Prieto, Alexei Valdéz (voz)
Género: Ficción - Drama
Duración: 11:00 min.

Para Lázaro, que busca chatarra entre los restos de poco valor, la fábrica esta aparentemente abandonada. Pero para Isabel, su vigilante de seguridad, Lázaro es un ladrón y un fuera de la ley, entregarlo a la policía es una cuestión de honor.

20
mayo.2013

ENFOQUE ABIERTO

CORTOMETRAJES LATINOAMERICANOS



CLASES DE BAILE

Producción: EICTV de San Antonio de Baños, Cuba, 2011
Dirección: Katka Michalak
Guión: Noelia Lacayo, Katka Michalak
Fotografía: Giovanna Pezzo
Música: L. V. Beethoven, Gilberto Simoza
Interpretes: Chanel Almeida, Sujai Rodríguez Concepción, Thalia C. Hernández Benitez, Beatriz Leypin
Género: Documental
Duración: 13:00 min.

Una academia de danza en La Habana y los sueños de una generación de jóvenes bailarinas.



JUAN Y LA BORREGA

Producción: Instituto Mexicano de la Cinematografía, México, 2011
Dirección: J. Xavier Velasco
Guión:
Fotografía: Felipe Pérez Burchard
Música: Alejandro Bonilla
Interpretes: Edgar Vivar, Carlos Aragón, Manuel Domínguez
Género: Ficción - Drama
Duración: 10:00 min.

Juan, empleado de una tienda de uniformes, se ha refugiado en la comodidad de una vida rutinaria y sin aspiraciones, hasta que un día "La borrega" se hace presente...



LA NIÑA MALA

Producción: EICTV de San Antonio de Baños, Cuba, 2011
Dirección: Jorge de León
Guión: Jorge de León
Fotografía: Pablo García
Música: Nailé Sosa
Sonido: Pedro Vázquez
Interpretes: Familia Arévalo Méndez
Género: Documental
Duración: 11:00 min.

A cincuenta años de la revolución cubana, en Vega grande, una de las zonas rurales más apartadas del Oriente de Cuba, una tímida adolescente asiste a un culto evangélico. Cuando llega la noche una fiesta campesina cambia todo.



MUTATIO

Producción: Instituto Mexicano de la Cinematografía, Rita Basulto, México, 2011
Dirección: León Fernández
Guión: Salvador Delgadillo
Fotografía: León Fernández
Música: Luis Palacios
Animación: León Fernández
Marionetas: León Fernández, Rita Basulto
Género: Animación
Duración: 10:00 min.

Un extraño humanoide despierta abandonado sobre una gran roca, en medio del mar. Sin refugio ni alimento, se enfrentará al objeto mismo de su existencia y al gran misterio que sostiene a su especie...



LOS ANFITRIONES

Producción: EICTV de San Antonio de Baños, Ivette Liang, Miguel Ángel Moulet, Cuba, 2011
Dirección: Miguel Ángel Moulet
Guión: Miguel Ángel Moulet
Fotografía: Camilo Soratti
Sonido: Esteban Bruzón
Interpretes: Félix Díaz, Josefina Morales, Mariánela Pupo, Ariel Hernández, Daniel Benítez
Género: Ficción - Drama
Duración: 16:00 min.
Premio en el Festival de Cannes

Dos ancianos campesinos, Félix y Josefina, deben enfrentarse a la eventualidad de la muerte de uno de ellos a causa de una grave enfermedad.



EL PESCADOR

Producción: Instituto Mexicano de la Cinematografía, México, 2011
Dirección: Samantha Pineda Sierra
Guión: Giorgi - Pineda
Fotografía: Santiago Navarrete
Música: Alejandro Icaza
Interpretes: Casandra Ciangherotti, Rubén Pablos, Edgar Valadez
Género: Ficción - Drama
Duración: 10:00 min.

En el día de los muertos, Leni, un viejo pescador, se embarca al mar en un viaje donde, a través de viejas fotografías, pesca sus mejores recuerdos.



LA MIRADA PERDIDA

Producción: Osom Films, Argentina, 2012
Dirección: Damián Dionisio
Guión: Damián Dionisio
Fotografía: Lucas Timerman
Música: Guido Mastrangelo
Interpretes: Javier Díaz, Gabriela Pastor, Omar Súcari
Género: Ficción - Drama
Duración: 11:00 min.

Argentina, 1976. Claudio se ve obligado a vivir junto a su familia en la clandestinidad, debido a sus ideales políticos. La casa en la que viven es descubierta por un grupo de paramilitares. Sin tiempo para huir, teresa intentará refugiarse en un mundo de fantasías, para evitar que la niña observe el horror que está a punto de vivir.

27
mayo.2013

ENFOQUE ABIERTO

CORTOMETRAJES LATINOAMERICANOS



VENDAVAL

Producción: Instituto Mexicano de la Cinematografía, Ernesto Martínez Arévalo, Roberto Fiesco, México, 2011
Dirección: Jesús Torres Torres
Guión: Jesús Torres Torres
Fotografía: Jerónimo Rodríguez-García
Música: Arturo Villela Vega
Intérpretes: Luciana Silveyra, Alan Ciangherotti, Erasmo Ríos, Daniel Rivera, Klaudia Aragón, Pilar Ruiz, Joaquín Rodríguez
Género: Ficción - Drama
Duración: 12:00 min.

Días antes, tras una dura revelación, y para evitar su inminente rompimiento, Mariana y Antonio llegaron a un acuerdo, que al parecer no se ha cumplido. Esta noche, ella acude al apartamento de él en busca de una explicación.



ALTER EGO

Producción: EICTV Santiago de los Baños, Camelia Farfán, Cuba, 2011
Dirección: Ríquel A. Salema
Guión: Ríquel A. Salema
Fotografía: Camilo Soratti
Sonido: Elvira Peña
Intérpretes: Martha Salema
Género: Ficción - drama psicológico
Duración: 8:00 min.

Ileana sueña que le han cambiado su número telefónico. El sueño se interrumpe con la llamada de una mujer que le habla de una cita a la que debe asistir y que poco a poco demuestra saber demasiado de su vida cotidiana. Ileana cuelga aterrada. No sospecha que está siendo víctima de su propio subconsciente.



HAITÍ, TIERRA DE ESPERANZA

Producción: Lacomuna Vertical, Aina Sainz, Ángeles Sierra, Horacio Sainz, Manel Vaqué, España, 2012
Dirección: Asier Reino
Realización: Diego Perera
Guión: Asier Reino, Horacio Sainz
Fotografía: Adriana Mateos, Celia Cervero, Asier Reino
Sonido: Omar Tenani
Género: Documental
Duración: 29:00 min.

Obra basada en la experiencia personal de un periodista que, tras haber viajado a Haití en el año 2004, decide borrar ese país de su memoria a causa de la horrible violencia presenciada. Sin embargo, siete años después regresa de nuevo. La situación que vive el país es trágica tras el terremoto de 2010, pero el temblor, que había derribado muchas cosas, puede que haya ayudado a levantar otras muchas.



SIN FRENOs

Producción: Instituto Mexicano de la Cinematografía, Rafael Bravo, México, 2011
Dirección: Pancho Ortega
Guión: Rafael Bravo, Alejandro Coronado, Pancho Ortega
Fotografía: Alejandro Coronado
Música: Sebastian Zunino
Interpretes: Juan Carlos Medellín, Juan Manuel Pernas, Germán Bernardo Pascual, Alan Anaya, Paola Avilés
Género: Ficción - Comedia
Duración: 7:00 min.

Juan Carlos y Juan Manuel, rivales de amor, protagonizan una batalla sobre bicicletas por alcanzar la meta: el amor de Paola.



QUESO DE CABRA

Producción: EICTV de Santiago de Baños, J. Marcelo Reyes, Cuba, 2011
Dirección: Juliana Maité
Guión: Fabián Suárez
Fotografía: Fernanda Mendoza
Sonido: Luis Henrique Gehien
Intérpretes: Broselanda Hernández, Sofía Molé, Frank Reyes, Yovannis Mebia, Tomás "Michel" del Valle, Allen Villar, Eyeri Cruz, Adrián Pérez
Género: Ficción - Drama
Duración: 12:00 min.

En medio de un ambiente rural y solitario, el negocio de los quesos de cabra esconden una realidad mucho más frustrante y sórdida.

organiza



patrocina



colabora

