

“Nadie pensó que pudiera aguantar tanto”.

2

(veinticuatro)

4

OCTUBRE 2017 — MAYO 2018

Asociación Cultural UNED SORIA

Presidente

Saturio Ugarte Martínez

Vicepresidente

Carmelo García Sánchez

Secretario

José Jiménez Sanz

Tesorero

Cristina Granado Bombín

Vocales

M^a Desirée Moreno Pérez

Anselmo García Martín

Jesús Labanda Izquierdo

Dario García Palacios

24

Curso
2017.2018



CINECLUB UNED

Edita

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

Cineclub UNED

c/ San Juan de Rabanera, 1. 42002 Soria.
t. 975 224 411
f. 975 224 491
info@cineclubuned.es
www.cineclubuned.es

© *Fotografías:*

Cabeceras: Unsplash (diferentes autores)

Películas: Distribuidoras

Coordinador Carmelo García Sánchez

Secciones

Pantalla Grande

Programación y Textos

Roberto González Miguel (RGM)
José María Arroyo Oliveros (JMA)
Julián de la Llama del Río (JLLR)
Ángel García Romero (AGR)

Miradas de Cine

Programación y Textos

Roberto González Miguel (RGM)
José María Arroyo Oliveros (JMA)

Soria de Cine

Selección y Textos

Julián de la Llama del Río (JLLR)

Colaboradores

Colaboración especial

Susana Soria Ramas
Pedro E. Delgado Cavilla
Alberto Caballero García

Producción Audiovisual

Visorvideo. Victor Cid (www.visorvideo.tv)

Diseño Gráfico/Maqueta

Roberto Peña (www.elprincipiokiss.es)

Impresión

Arte Print

Otras colaboraciones

José Reyes

Salas de proyección

Centro Cultural Palacio de la Audiencia (Plaza Mayor)
Casa de la Tierra- UNED. (c/ San Juan de Rabanera, 1).

24

OCTUBRE

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

NOVIEMBRE

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

DICIEMBRE

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

ENERO

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

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

PROYECCIONES
20.30h.

ENTRADA 5€
ABONO 60€

24

PANTALLA GRANDE

CASA DE
LA TIERRA.
UNED

PROYECCIONES
20.00h.

ENTRADA LIBRE

24
....

JULES DASSIN

24
==

HAYAO MIYAZAKI

24
|||||

SORIA DE CINE

HAY QUE

Volvemos a citar al Enrique V de Shakespeare: *“Otra vez a la brecha, amigos, otra vez”*. Presentamos la temporada número 24 de nuestro Cine Club. Ya nos estamos acercando a nuestras “bodas de plata” con ustedes, esperamos que nos ayuden a llegar.

Este año, en torno al último Festival de Cannes, pero también en otros foros, hemos asistido a un debate en el que se ha cuestionado el propio concepto de “cine”. ¿Qué es “cine”? ¿Sólo lo que se estrena en las salas, o que al menos se ha concebido con la intención de estrenarse en las salas (aunque nunca llegue a ellas)? ¿O también las películas creadas directamente para las plataformas digitales u otras formas de distribución? Y entonces, ¿deja de ser “cine” la película estrenada en salas cuando la vemos en casa, se transmuta de algún modo en “no cine”? Que un festival o unos premios establezcan unos requisitos de admisión (como el estreno en salas), es normal y lógico, para garantizar la concurrencia en igualdad de condiciones, pero es un tema puramente administrativo, que no afecta a la naturaleza del objeto. Para nosotros, no debería ser tan importante. También creo que, por la novedad, damos ahora demasiada importancia a las redes, los soportes y los formatos. Está bien que se multipliquen las vías de acceso y las pantallas, pero, si vamos a la esencia del cine, fue mucho más revolucionario el paso del mudo al sonoro.

Así que vamos a fijarnos en la otra palabra de nuestro nombre: “club”. En el sentido más abierto y acogedor: un grupo de personas que se reúnen de manera habitual para vivir una afición en común. Los miércoles, en nuestro querido Palacio de la Audiencia, oficiaremos esta antigua ceremonia, en la que unos cientos de pares de ojos mirarán una sábana iluminada que nos

cuenta cosas y nos muestra el mundo. Y luego, al salir a las calles de Soria, la alegría de hablar y pensar sobre las cosas que hemos visto. El cine y la vida.

Este año, veremos en nuestra Pantalla Grande 24 películas buenas, recientes, inéditas en los cines de Soria y en versión original. Las tienen descritas en las páginas sucesivas.

En nuestras Miradas de Cine, estudiaremos las películas de Hayao Miyazaki y Jules Dassin, dos figuras muy distintas y muy interesantes. Y en Soria de Cine seguiremos levantando acta de la presencia de nuestra provincia en el séptimo arte.

En nombre del equipo del Cine Club, sean bienvenidos todos, antiguos y nuevos amigos. Su asistencia y su apoyo hacen que nuestro trabajo y nuestra ilusión tengan sentido.

Gracias al respaldo de las personas y entidades colaboradoras, acreditadas aquí al lado.

Por mi parte, gracias especiales a mi familia, por el tiempo que les he robado para escribir mi parte en estas páginas. Y, una vez más, me tomo la libertad de hablar en nombre de mis compañeros, para dar las gracias —o pedir perdón— a sus respectivos cónyuges, compañeros, hijos, hijas, mascotas, deudos y damnificados varios.

Feliz año de cine.

Roberto González Miguel

TRATAR DE VIVIR

Elle
 Frantz
 Fences ★
 No sé decir adiós ★★
 Yo, Daniel Blake
 Animales nocturnos
 La tortuga roja
 Toni Erdmann
 Florence Foster Jenkins
 Amor y amistad
 Después de la tormenta
 Las furias
 Historia de una pasión
 Locas de alegría
 Las inocentes
 Personal shopper
 El viajante
 Paterson
 Neruda
 Todos queremos algo
 La doncella
 Lady Macbeth
 Los exámenes
 Maravillosa familia de Tokio

★ El acceso a esta proyección solo se hará mediante abono.

★★ En colaboración con el Certamen de Cortos de Soria.

Jules Dassin

Fuerza bruta
 La ciudad desnuda
 Mercado de ladrones
 Noche en la ciudad
 Rififi
 El que debe morir
 Nunca en domingo
 Topkapi

Hayao Miyazaki:
El emperador de los sueños

El castillo de Cagliostro
 Nausicaä del valle del viento
 El castillo en el cielo
 Mi vecino Totoro
 Nicky, la aprendiz de bruja
 Porco Rosso
 La princesa Mononoke
 El viaje de Chihiro
 El castillo ambulante
 Ponyo en el acantilado
 El viento se levanta

08

pantalla grande

35mm

Palacio de la Audiencia

60

miradas de cine

videoproyección

Casa de la Tierra. UNED

116

miradas de cine

videoproyección

Casa de la Tierra. UNED

El asesinato de Julio César
El espejo de los espías
El rey de la montaña

178

soria de cine

videoproyección

Casa de la Tierra. UNED

Pantalla grande
24 años, 553 películas

Miradas de Cine
43 ciclos, 305 proyecciones

186

24 años de cine

recopilación de proyecciones

“Nadie pensó que pudiera aguantar tanto”.

21

(veinticuatro)



ÁNGEL
GARCÍA
ROMERO

JOSÉ MARÍA
ARROYO
OLIVEROS

JULIÁN
DE LA LLANA
DEL RÍO

ROBERTO
GONZÁLEZ
MIGUEL

18 OCTUBRE **ELLE** DR. PAUL VERHOEVEN 25 OCTUBRE **FRANTZ** DR. FRANÇOIZ OZON 08 NOVIEMBRE **FENCES*** DR. DENZEL WASHINGTON

15 NOVIEMBRE **NO SÉ DECIR ADIÓS**** DR. LINO ESPALERA 29 NOVIEMBRE **YO, DANIEL BLAKE** DR. KEN LOACH

13 DICIEMBRE **ANIMALES NOCTURNOS** DR. TOM FORD 20 DICIEMBRE **LA TORTUGA ROJA** DR. MICHAEL DUDOK DE WIT

31 ENERO **TONI ERDMANN** DR. MAREN ADE 07 FEBRERO **FLORENCE FOSTER JENKINS** DR. STEPHEN FREARS 14 FEBRERO **AMOR Y AMISTAD** DR. WHIT STILLMAN

21 FEBRERO **DESPUÉS DE LA TORMENTA** DR. HIROKAZU KORE-EDA 28 FEBRERO **LAS FURIAS** DR. MIGUEL DEL ARCO

07 MARZO **HISTORIA DE UNA PASIÓN** DR. TERRENCE DAVIES 14 MARZO **LOCAS DE ALEGRÍA** DR. PAOLO VIRZI 21 MARZO **LAS INOCENTES** DR. ANNE FONTAINE

04 ABRIL **PERSONAL SHOPPER** DR. OLIVER ASSAYAS 11 ABRIL **EL VIAJANTE** DR. ASGHAR FARHADI 18 ABRIL **PATERSON** DR. JIM JARMUSCH

25 ABRIL **NERUDA** DR. PABLO LARRAN 02 MAYO **TODOS QUEREMOS ALGO** DR. RICHARD LINKLATER 09 MAYO **LA DONCELLA** DR. PARK CHAN-WOOK

16 MAYO **LADY MACBETH** DR. WILLIAM OLDROYD 23 MAYO **LOS EXAMENES** DR. CRISTIAN MUNGU 30 MAYO **MARAVILLOSA FAMILIA DE TOKIO** DR. YOIYAMADA

* EL ACCESO A ESTA PROYECCIÓN SOLO SERÁ MEDIANTE ABONO. ** EN COLABORACIÓN CON EL CERTAMEN DE SORIA.



Elle

Francia - Alemania - Bélgica, 2016

SBS Productions / Twenty Twenty Vision Filmproduktion GmbH / Frabce 2 Cinéma / Entre Chien et Loup

Título Original: Elle

Dirección: Paul Verhoeven

Guion: David Birke, Harold Manning, basado en la novela de Philippe Djian

Fotografía: Stéphane Fontaine (Color / 2.35:1)

Música: Anne Dudley

Montaje: Job Ter Burg

Diseño de producción: Laurent Ott

Diseño de vestuario: Nathalie Raoul

Productores: Saïd Ben Saïd, Michel Merkt, Sébastien Delloye, Diana Elbaum, Thanassis Karathanos, Kate Merkt, François Touwaide

Intérpretes: Isabelle Huppert, Laurent Lafitte, Anne Consigny, Charles Berling, Christian Berkel, Jonas Bloquet, Judith Magre, Virginie Efira, Alice Isaaz, Raphaël Lenglet, Vimala Pons, Arthur Mazet, Lucas Prisor, Stéphane Bak

Duración: 130 minutos

Idioma: Francés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Sony Classical, 88985361012

UN THRILLER COSTUMBRISTA

A sus 77 años, después de haber trabajado en Hollywood durante tres lustros —entre 1985 y 2000— y a una década vista de su último largometraje europeo —la excelente *El libro negro* (*Zwartboek*, 2006)—, se puede considerar al holandés Paul Verhoeven como un auténtico resucitado. A él se deben algunos de los mayores éxitos de la taquilla norteamericana durante los 80 y los 90 —*RoboCop* (*RoboCop*, 1987), *Desafío total* (*Total Recall*, 1990) e *Instinto básico* (*Basic Instinct*, 1992)—, pero la crueldad de Hollywood, que no conoce límites, prejubiló al director tan pronto como sus últimos rodajes no dieron los frutos esperados: las incomprensidas *Showgirls* (*Showgirls*, 1995) y *Starship Troopers* (*Las brigadas del espacio*) (*Starship Troopers*, 1997), y la olvidable *El hombre sin sombra* (*Hollow Man*, 2000). No obstante, durante estos diez años de aparente inactividad, el inquieto Verhoeven reconoce haberse mantenido ocupado buscando (en vano) proyectos que despertaran su interés y escribiendo libros, alguno con la esperanza de poder llevarlo a la pantalla, y otros dedicados a celebrar las películas que han sido importantes en su vida.

Aparece entonces el productor independiente Saïd Ben Saïd, tunecino de nacimiento pero nacionalizado francés, y que, desde el año 2000, se ha labrado una importante carrera en el cine galo, en especial a través de los últimos trabajos de André Techiné, pero también reavivando las filmografías de directores tan estimables como Krzysztof Zanussi, Barbet Schroeder o Alain Corneau. Dentro de esa valiosa operación de rescate, hay que destacar un pequeño grupo formado por cineastas que en algún momento gozaron de prestigio en Hollywood, pero que, por una u otra causa, han acabado resultando incómodos según los parámetros del cine comercial al uso: Roman Polanski, Brian De Palma, David Cronenberg, e incluso un devaluado Walter Hill. *Elle* ha sido la inteligente invitación de Ben Saïd hacia Verhoeven para procurar su esperado retorno a los platós.

Fue precisamente durante la producción del film *Impardonnables* (2011) de André Techiné, según una novela del escritor Philippe Djian, que Ben Saïd se interesó por la obra del literato, y tras leer «Oh...» (2012), rápidamente pensó en el cineasta holandés como un firme candidato para dirigir la posible adaptación. Curiosamente, antes incluso de que Verhoeven supiera de la existencia de la novela, la actriz francesa Isabelle Huppert, enamorada del texto y de sus personajes, ya se había puesto en

contacto con el productor para hacerse con el papel protagonista. Sin embargo, la intención de Ben Saïd era realizar el film en Hollywood, para lo que encargó a David Birke, un guionista especializado en relatos de terror con cierta inclinación hacia la figura del asesino múltiple, que emprendiese la adaptación. Tan pronto como Verhoeven hubo leído la novela aceptó el desafío y se embarcó junto a su productor en un intento por encontrar financiación en los Estados Unidos, avalados por el nombre de alguna actriz hollywoodiense de primera línea. Ante la negativa de todas las intérpretes sondeadas, que adujeron sentirse inquietas por las consecuencias morales de aceptar semejante papel (sic), director y productor decidieron regresar a Europa y plantear el rodaje en Francia, encontrando a partir de ese momento todo tipo de facilidades, en especial por parte de Huppert, que, en esta segunda oportunidad, no estaba dispuesta a dejar escapar tan succulento personaje. A propósito de su trabajo con la actriz, Verhoeven ha comentado: «*Estaba claro que Isabelle entendía el personaje y sentía una gran conexión con él. En cuanto comenzaba a actuar, yo no interfería y dejaba que hiciera lo que sintiese. Mi percepción era que estaba tan dentro del personaje, que ella iba a saber mucho mejor que yo cómo debía comportarse. Por lo tanto confíé plenamente en ella y no tuve que decirle nada. Seguro que si le hubiese hecho alguna recomendación habría estropeado su trabajo*».

Al principio del film, y antes de que aún haya salido una sola imagen en pantalla, los gritos, golpes y jadeos de lo que enseguida descubrimos como una brutal violación nos agreden salvajemente, primero en *off* visual y después con la explícita crudeza propia de un Verhoeven en plena forma. La víctima es Michèle Leblanc (Isabelle Huppert), una mujer independiente y sofisticada, dueña de una empresa de videojuegos. De ella sabremos después que está divorciada y que tiene un hijo inmaduro y un tanto bobalicon, Vincent (Jonas Bloquet), a punto de alquilar un apartamento junto a la insoportable y caprichosa Josie (Alice Isaaz), embarazada del hijo de ambos. Richard (Charles Berling), exmarido de Michèle y profesor universitario, tiene una aventura con Hélène (Vimala Pons), una de sus alumnas, mientras que su exmujer se acuesta con Robert (Christian Berkel), esposo de su mejor amiga Anna (Anne Consigny). Por su parte, Irène (Judith Magre), adicta al bótox y madre de Michèle, flirtea con Ralf (Raphaël Lenglet), una especie de gigoló de baratillo, más joven que la propia Michèle, y con quien amenaza, para desesperación y vergüenza de toda la familia, contraer matrimonio en breve. Preocupa-

proyección

18.10.2017

dos por la seguridad de Michèle tras conocer que un merodeador acecha por el barrio, el servicial Patrick (Laurent Lafitte) y su esposa Rebecca (Virginie Efira) —católica devota que planea peregrinar hasta Santiago de Compostela para encontrarse con el Papa Francisco—, vuelcan todas sus atenciones sobre su nueva vecina. Frente a estas circunstancias, más propias de una típica comedia francesa que de un *thriller*, hay que añadir un detalle perturbador, pues el padre de Michèle, internado en prisión de por vida, cometió un terrible crimen múltiple años atrás, en el que su hija se vio tristemente implicada. Arrastrando un trauma imposible de superar, y tras sufrir el brutal asalto que abre el film, Michèle, convertida en una auténtica mujer de hielo, interactúa con sus familiares, amigos y vecinos de maneras un tanto anómalas, mientras intenta descubrir la identidad de su agresor.

Empeñado en no repetirse, Verhoeven ha visto en el guion de Birke la oportunidad de orquestar una trama en la que el tratamiento de los personajes sea completamente distinto a lo mostrado en cualquiera de sus filmes anteriores. Su estilo, por otra parte, es inconfundible —el sello del maestro—, en especial por lo que se refiere a la fusión entre sexo y violencia y su mostración con una absoluta y natural falta de prejuicios. Asimismo, la figura, tan frecuente en su cine, de la mantis religiosa como base para el retrato de sus heroínas (o villanas) se hace presente también aquí: lejos de mostrar debilidad o retratarse como una víctima, la dureza de Michèle le permite situarse por encima de cualquier circunstancia. Ciertamente, hay un soterrado humor a lo largo de toda la película, quizá un escudo frente a las barbaridades que presenciamos, aunque, lógicamente y conociendo a su director, acabe provocando un incómodo extrañamiento antes que el clásico alivio cómico. Acerca de su intento por renovarse y las oportunidades que en ese sentido le ha brindado *Elle*, Verhoeven reflexiona: «*Existe mucha interacción entre Michèle y el resto de personajes, y todo eso cobra tanta importancia como la propia gradación del suspense. Diría que en Elle hay aproximadamente un 40 por ciento de thriller, frente a un 60 por ciento que trata sobre las relaciones humanas. Creo que nunca antes había hecho algo que dependiera tanto del carácter de los personajes o de la interacción social. Eso fue lo que más me atrajo, y no los otros elementos de la narración, más mecánicos o previsibles, porque esa parte sí sabía cómo hacerla. Para mí ha sido algo nuevo y estimulante centrarme en las actuaciones y la psicología coral de los personajes, y ver cómo surgía la química entre ellos*». (AGR)

PALMARÉS

- 1 **Nominación Oscar (EEUU):** Actor principal (Huppert).
- 2 **Globos de Oro (EEUU):** Actriz drama (Huppert) y Película Extranjera.
- 2 **César (Francia):** Actriz (Huppert), Película.
- 3 **Premios Lumiere (Francia):** Película, Director, Actriz (Huppert).
- Goya (España):** Película Europea.

FILMOGRAFÍA

PAUL VERHOEVEN

Director

Eén hagedis teveel (1960) Cortometraje
Niets bijzonders (1961) Corto
De lifTERS (1962) Corto
Feest! (1963) Corto / También coproductor
Het korps Mariniers (1965) Corto documental
Floris (1969) Serie TV
Portret van Anton Adriaan Mussert (1970) Documental TV
De worstelaar (1971) Corto / Tb. coguionista
Delicias holandesas (Wat zien ik, 1971)
Delicias turcas (Turks fruit, 1973)
Katy Tippel (Keetje Tippel, 1975)
Eric, oficial de la reina (Soldaat van Orange, 1977) Tb. coguionista
Voor koningin en vaderland (1979) Miniserie TV
Spetters - Vivir a tope (Spetters, 1980)
Voorbij, voorbij (1981) TV
El 4º hombre (De vierde man, 1983)
Los señores del acero (Flesh + Blood, 1985) Tb. coguionista
Last scene (1985) Episodio serie TV *El autoestopista* (The Hitchhiker, 1983-1991)
RoboCop (RoboCop, 1987) Tb. actor
Desafío total (Total Recall, 1990)
Instinto básico (Basic Instinct, 1992)
Showgirls (Showgirls, 1995)
Starship Troopers (Las brigadas del espacio) (Starship Troopers, 1997)
El hombre sin sombra (Hollow Man, 2000)
I Lost My Heart to a Starship Trooper (2006) Videoclip
El libro negro (Zwartboek, 2006) Tb. coguionista
Steekspel (2012) Mediometraje / Tb. coguionista
Elle (Elle, 2016)
Blessed Virgin (2018)

BSO



Música Compuesta,
Orquestada y Dirigida por
ANNE DUDLEY
CD: Sony Classical,
88985361012 (Unión
Europea)
(Duración: 40' 22")

Tres son las grandes Damas de la banda sonora actual en el Reino Unido: Rachel Portman (1960), Debbie Wiseman (1963) y Anne Dudley (1956). Si Portman es la más respetada —fue la primera mujer compositora que ganó un Oscar—, Wiseman es la más prolífica, aunque rara vez trabaje fuera de su Inglaterra natal. De este trío, Anne Dudley es la menos activa en la industria del cine, y quien, de momento, ha cerrado, con *Full Monty* (The Full Monty, 1997/ Peter Cattaneo), la lista de mujeres galardonadas con el Oscar a la mejor banda sonora. Centrándonos en Dudley, cabe destacarse también su intensa labor en el mundo de la música pop, que, de hecho, fue el medio que le permitió acceder a la composición cinematográfica. La lista de estrellas que han solicitado sus servicios como teclista, orquestadora o productora musical es impresionante, y va desde los británicos Paul McCartney, Elton John, Sting, George Michael y Robbie Williams, así como The Moody Blues, Pet Shop Boys o Frankie Goes to Hollywood, hasta las norteamericanas Tina Turner, Liza Minelli y Cher, por citar sólo unos pocos dentro del *Who's Who* que supone su espectacular currículum. A los veintisiete años fundó junto a Trevor Horn la revolucionaria banda de *Synth-pop* Art of Noise, con la que interpretó su primera banda sonora para una descerebrada comedia rapera norteamericana, *Disorderlies* (1987/ Michael Schultz), inicio de una filmografía no especialmente destacada, donde la antedicha *Full Monty* ha sido su único título realmente taquillero.

En otro orden de cosas, sigue siendo un misterio, al menos para mí, el motivo por el que Paul Verhoeven, que en su periplo hollywoodiense trabajó repetidas veces con dos pesos pesados de la banda sonora como Jerry Goldsmith (1929-2004) y Basil Poledouris (1945-2006), decidiera contar en *El libro negro* (Zwartboek, 2006) y la presente *Elle* con una compositora cuyos trabajos cinematográficos nunca han podido calificarse de memorables —con la excepción, quizá, de *American History X* (American History X, 1998/ Tony Kaye)—. Bien es cierto que Dudley ya había incursionado en el *thriller* con *Juego de lágrimas* (The crying game, 1992/ Neil Jordan) y *Jaque al asesino* (Knight moves, 1992/ Carl Schenkkel), y que aquellos primeros pasos han podido allanarle el camino hacia esta nueva etapa con el director neerlandés. La música de *Elle* sigue las directrices marcadas por *El libro negro* y, curiosamente, recuerda en espíritu a la magistral partitura de Goldsmith para *Instinto básico* (Basic Instinct, 1992). Con omnipresencia de la cuerda, sutiles intervenciones del piano y un casi imperceptible apoyo de maderas y metales —también algún que otro golpe de efecto sintetizado—, la compositora ofrece uno de los mejores temas de su carrera, elegante, cargado de misterio y moderadamente erótico, por desgracia breve en duración, austero en su desarrollo y sumamente escurridizo en el CD. Ya en contexto, la música resulta perfecta dentro de su discreción, y acompaña de forma muy reveladora la turbulenta, y un tanto anómala, personalidad de la inquietante heroína del film. (AGR)



Frantz

Francia, 2016

Mandarin Films / X-Filme Creative Pool

Distribución: Golem

Título original: Frantz

Director: François Ozon

Guion: François Ozon, Philippe Piazzo

Fotografía: Pascal Marti

Música: Philippe Rombi

Diseño de producción: Michel Barthélémy

Productores: Eric Altmayer y Nicolas Altmayer

Montaje: Laure Gardette

Intérpretes: Pierre Niney, Paula Beer, Cyrielle Clair, Johann Von Bülow, Marie Gruber, Ernst Stötzner, Anton Von Lucke, Ranier Egger, Lutz Blochberger, Jeanne Ferron, Torsten Michaelis

Duración: 113 minutos

Idioma: Alemán y francés (VOSE)

Banda Sonora (CD): BOriginal/Cristal Records, BO-31

REMORDIMIENTO

Piensa François Ozon, el director de *Frantz*, que en una época obsesionada por la verdad y la transparencia, resultaría interesante hacer una película en torno a la mentira. Como alumno y admirador de Eric Rohmer, siempre le ha interesado contar y filmar mentiras. Más aún, el cine le parece el arte de la ilusión, una mentira a 24 fotogramas por segundo.

Pensaba en esa temática cuando un amigo le habló de una obra de Maurice Rostand escrita inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, *L'homme que j'ai tué* (*El hombre al que maté*). Le gustó el punto de partida: la historia de un joven francés que decide pedir perdón a la familia de un soldado alemán, pero un mal entendido le impide decir toda la verdad de lo que sucedió.

En una pequeña ciudad alemana, una joven acude a diario a poner flores en la tumba de Frantz, su prometido, muerto en combate durante la I Guerra Mundial. Un día la chica descubre a un misterioso joven que se encuentra ante la tumba de su amado. Pronto descubre que se trata de un soldado francés llamado Adrien. Poco a poco el joven francés se aproxima a la familia de Frantz y se van tejendo unas relaciones cada vez más estrechas. Pero el sentido del viaje de Adrien a Alemania sigue siendo un misterio.

Frantz es una nueva versión de una obra de Ernst Lubitsch, realizada en 1932 y protagonizada por Lionel Barrymore y Nancy Carroll. El film de Ozon recupera la trama que en su día planteó Lubitsch y mantiene algunas de las escenas que creó el gran maestro del cine.

Adrien, el protagonista, es un joven atormentado y perdido. Perdidido entre el deseo, la culpabilidad y la familia. Al principio se sabe poco de él, es muy misterioso. Cuanto más avanza la historia, más decepciona a Anna, la novia de Frantz. El trauma bélico le ha marcado con una especie de impotencia; le falta coraje y se hunde en una neurosis de la que es incapaz de salir. Su obsesión es letal, pero no desea dejarla atrás.

El guion está construido como un "bildungsroman"; es decir, una novela de aprendizaje. No nos lleva a un mundo de ensoñación y de evasión, sino que sigue la educación sentimental de Anna, su desilusión en cuanto a la realidad, a la mentira, al deseo, como si de un cuento iniciático se tratara. Anna estaba destinada a casarse con Frantz; era un amor de juventud, romántico, quizá de conveniencia, que probablemente jamás llegó a consumarse. Pero el impulso se rompió. De pronto, milagrosa-

mente, llega otro príncipe encantador, mucho más apasionado. Sigue sin ser el hombre adecuado, pero gracias a él tomará conciencia de los grandes acontecimientos en cualquier existencia (la muerte, el amor, el odio, la alteridad...).

Junto al juego de falsos relatos e identidades que tiene como propósito legitimar la mentira siempre y cuando sus intenciones sean rectas, y los efectos positivos en sus víctimas, y a una lectura antibelicista, que cuestiona toda manifestación nacionalista que sirva para avivar el clima de odio entre los países enfrentados, otra de las vertientes dramáticas del film busca iluminar los recovecos interiores del personaje femenino, de Anna, que acaban convirtiéndose en algo fundamental.

José A. Planes Pedreño explica perfectamente esta parte del relato: "... Las dudas en torno a Anna empiezan a surgir en el momento en que su añorado prometido es desplazado por un individuo -una réplica mejorada- capaz de hacerlo olvidar con celeridad, hasta el punto de desencadenar en ella una pasión desconocida que la llevará a emprender una búsqueda por Francia. Esta pasión no hace sino dejar en evidencia el claustrofóbico microcosmos en que estaba viviendo y suscitar graves interrogantes: ¿era enteramente feliz el personaje femenino antes del fatídico viaje y muerte del que iba a ser su marido? ¿Estaba Anna verdaderamente enamorada de este? ¿Acaso no es Adrien la encarnación de sus propios deseos ocultos? (PLANES PEDREÑO, José A., *Turbulentas entretelas de un personaje femenino*. Frantz, en Cine para leer, Equipo Reseña. Ediciones Mensajero, Bilbao, 2017, págs. 261 y 262).

Estas diversas situaciones de los personajes son subrayadas por el realizador en los cambios de la puesta en situación. El contrastado blanco y negro de la fotografía viene a indicar el enclaustramiento emocional al que Anna estaba ligada, mientras que los magníficos virajes a color que contemplamos en unas cuantas secuencias señalan el renacimiento sentimental de la mujer. "Esta escalada introspectiva -prosigue Planes en su crítica-, hacia las turbulentas entretelas de un personaje femenino, próximo al universo de soterrada perturbación del cineasta austriaco Michael Haneke, rematado con un inquietante epílogo frente al cuadro *El suicida* (1877), de Edouard Manet, va transformando en fascinante, y torcido, el visionado de *Frantz*, hasta el punto de siuarse entre lo más valioso de la filmografía del director francés".

Uno de los planteamientos más importantes para Ozon era contar la historia desde el punto de vista alemán, de los perdedores, de los humillados por el Tratado de Versalles, y mostrar que esa Alemania fue el caldo de cultivo de un nacionalismo naciente.

proyección

25.10.2017



El realizador francés ha ambientado con gran esmero y con una fotografía en blanco y negro repleta de matices la Primera Guerra Mundial. Durante todo el film los juegos cromáticos son una constante y van marcando los periodos de mayor o menor tristeza para los protagonistas. Ozon cuida la fotografía y los encuadres como si de un personaje más se tratara.

Precisamente, los protagonistas son interpretados por dos importantes actores del cine francés actual. Pierre Niney, nominado al César 2012 y 2013 como Mejor Actor Revelación, galardón que obtuvo en 2015 por **Yves Saint Laurent**. Paula Beer es una actriz alemana nominada al Australian Film Award 2015 por **The Dark Valley**. (JLLR)

PALMARÉS

Festival de Venecia (2016): Seleccionada en la Sección Oficial

Festival de San Sebastián (2016): Participó dentro de la Sección Perlas

FILMOGRAFÍA

FRANÇOIS OZON

Largometrajes
Sitcom (1998)
Amantes y criminales (1999)
Gotas de agua sobre piedras calientes (2000)
Bajo la arena (2000)
8 mujeres (2001)
Swimming Pool (2003)
5x2 (2004)
El tiempo que queda (2005)
Ángel (2006)
Ricky (2009)
El refugio (2010)
Potiche: mujeres al poder (2010)
En la casa (2012)
Joven y bonita (2013)
Una nueva amiga (2014)
Frantz (2016)
El amante doble (2017)

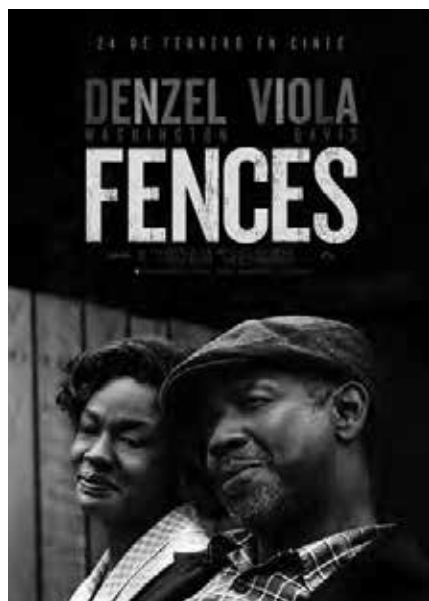
BSO



Música Compuesta,
 Orquestada y Dirigida por
 PHILIPPE ROMBI
 CD: BOriginal / Cristal
 Records, BO-31 (Francia)
 (Duración: 35' 52")

De la nueva generación de músicos franceses que trabajan en el cine, dos son los nombres que parecen haber recogido el testigo de los grandes compositores de antaño: Alexandre Desplat (1961) y Philippe Rombi (1968). Si bien el primero puede considerarse el más exitoso de los dos, habida cuenta del puesto de honor que ocupa actualmente en Hollywood —Oscar incluido—, Rombi no le va a la zaga en cuanto a calidad, aunque su producción se haya desarrollado hasta ahora dentro de las fronteras de su país, lo que, obviamente, le ha dado una menor proyección internacional. En cualquier caso, resulta llamativo el hecho de que ambos declaren haberse dedicado a la composición influidos por el genio del norteamericano John Williams (1932), y coincidan, así mismo, cuando señalan a Georges Delerue (1925-1992) como una mayor inspiración entre sus compatriotas compositores. De hecho, la música de Rombi recuerda frecuentemente a la de quien fuera el músico predilecto de François Truffaut, debido, entre otras cosas, a su especial habilidad a la hora de crear melodías de enorme belleza, cuya pasmosa sencillez invita a pensar que hubieran sido concebidas sin esfuerzo. Nada más lejos de la realidad, pues Rombi procura trabajar sus bandas sonoras a partir del guion, antes incluso de que el rodaje haya comenzado. Este es un lujo poco frecuente, a no ser que entre compositor y director exista algún tipo de relación profesional similar a la que disfrutaron Philippe Rombi y François Ozon, para quien el músico lleva compuestas, a fecha de 2017, nada menos que doce bandas sonoras, desde **Amantes criminales** (*Les amants criminels*, 1999) hasta la que, de momento, es su último trabajo juntos, **El amante doble** (*L'amant double*, 2017). En el ínterin, cabría destacar títulos como **Swimming pool (La piscina)** (*Swimming pool*, 2003), **Ángel** (2007), **En la casa** (*Dans la maison*, 2012), **Joven y bonita** (*Jeune & jolie*, 2013) y, por supuesto, **Frantz**. Pero el talento de Rombi brilla también en las filmografías de otros cineastas, como demuestran **La chica de París** (*Une hirondelle a fait le printemps*, 2001/ Christian Carion), **Quiéreme si te atreves** (*Jeux d'enfants*, 2003/ Yann Samuell), **Feliz Navidad** (*Joyeux Noël*, 2005/ C. Carion), **Bienvenidos al Norte** (*Bienvenue chez les Ch'tis*, 2008/ Dany Boon), **Un hombre et son chien** (2008/ Francis Huster) o el film de animación **Astérix - La residencia de los dioses** (*Astérix - Le domaine des dieux*, 2014/ Louis Clichy), por citar unos pocos de los casi cuarenta largometrajes que integran su currículum.

La música de **Frantz** se erige en una de las partituras más dramáticas de su autor, de tintes sombríos pero rebosante de una trágica belleza, y cuyo modelo más inmediato se encuentra, en palabras del propio Ozon, «en el espíritu romántico de compositores de la época como Mahler o Debussy». No en vano, Rombi adapta sendas piezas de Claude Debussy (1862-1918) —*Nuit d'étoiles* (1880)— y Frédéric Chopin (1810-1849) —*Nocturno N° 20 en do sostenido menor* (1830)—, encargándose él mismo, como es habitual, de la virtuosa interpretación al piano. (AGR)



Fences

USA-Canadá, 2016

Paramount Pictures / Bron Creative / Macro Media

Título Original: Fences

Director: DENZEL WASHINGTON

Guión: August Wilson sobre su Obra Teatral

Fotografía: Charlotte Bruus Christensen

Música: Marcelo Zarvos

Montaje: Hughes Winborne

Diseño de Producción: David Gropman

Vestuario: Sharen Davis

Productores: Scott Rudin, Denzel Washington y Todd Black

Productores Ejecutivos: Molly Allen, Eli Bush, Aaron L.

Gilbert, Andy Pollack, Dale Wells, Charles D. King y Kim Roth

Co-Productores: Tony Kushner y Jason Sack

Intérpretes: Denzel Washington, Viola Davis, Stephen

McKinley Henderson, Jovan Adepo, Russell Hornsby,

Mykelti Williamson, Saniyya Sidney, Christopher Mele,

Lesley Boone, Jason Silvis

Duración: 139 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Sony Classical 889853936882

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

SUEÑOS ENCERRADOS

La obra teatral *Fences*, de August Wilson, se presentó en 1985 en el Yale Repertory Theatre (previo desarrollo en los talleres de la National Playwrights Conference del Eugene O'Neill Theater Center de Nueva York). Su estreno en Broadway tuvo lugar el 26 de marzo de 1987, con un éxito arrollador de crítica y público (se mantuvo durante 526 representaciones). Ganó en el mismo año el Premio Pulitzer, cuatro Premios Tony (obra, actor, actriz y director) y el del círculo de críticos teatrales de Nueva York. El director fue Lloyd Richards, y el reparto del estreno incluía a James Earl Jones (Troy Maxson), Mary Alice (Rose), Courtney B. Vance (Corey), Frankie Faison (Gabriel), Charles Brown (Lyons) y Ray Aranha (Jim Bono). Forma parte de *The Pittsburgh Cycle*, una serie de diez obras de August Wilson (1945-2005) sobre los afroamericanos en las distintas décadas del siglo XX (es la tercera que escribió, y la sexta en la cronología de la serie). El propio autor había sufrido la discriminación en su adolescencia, cuando tuvo que abandonar un instituto católico de Pittsburgh, en el que era el único alumno afroamericano. *Fences* está considerada unánimemente como la mejor obra del ciclo y una de las mayores obras teatrales norteamericanas de la historia (*100 Greatest American Plays* de Thomas S. Hischak, ed. Rowman & Littlefield, 2017). Desde su estreno, nunca ha dejado de representarse, pero el *revival* más importante tuvo lugar en Broadway en 2010, con dirección de Kenny Leon y un reparto formado por Denzel Washington (Troy), Viola Davis (Rose), Chris Chalk (Corey), Stephen McKinley Henderson (Jim Bono), Russell Hornsby (Lyons) y Mykelti Williamson (Gabriel). Esta producción ganó tres Premios Tony (mejor *revival*, actor y actriz) y tuvo otras siete nominaciones. Y en ella está el origen directo de la película que nos ocupa.

La acción comienza en Hill District, Pittsburgh, hacia 1956. Troy Maxton (Denzel Washington) es un hombre de cincuenta y muchos años. De joven, después de haber estado un tiempo en prisión, se convirtió en un gran jugador de béisbol en las ligas para negros, pero nunca consiguió ser profesional en las grandes ligas, porque en esa época no admitían negros (o tal vez porque ya era demasiado mayor). Ahora trabaja como basurero, con su amigo Jim Bono (Stephen McKinley Henderson). Lleva 18 años casado con Rose (Viola Davis), con quien tiene un hijo adolescente, Cory (Jovan Adepo). Cory tiene una oportunidad de convertirse en jugador de fútbol profesional, pero Troy no le permite que deje su trabajo, no cree que vayan a dejar jugar a un negro

en la primera división, piensa que hay barreras que nunca caerán (o está resentido porque él no pudo conseguirlo). También tiene un hijo treintañero, de una relación anterior, Lyons (Russell Hornsby), un aspirante a músico que sólo aparece por su casa para pedirle dinero. Y tiene un hermano con un daño cerebral, debido a una herida de guerra, Gabriel (Mykelti Williamson), con su inseparable trompeta. A pesar de su desconfianza, Troy consigue un logro histórico, al ser el primer basurero negro de la ciudad que podrá conducir el camión de la basura y leer el periódico, en lugar de cargar con los cubos (el que no sepa leer ni conducir es un problema menor)... Pero Troy también tiene un secreto, que pondrá en peligro su matrimonio con Rose...

Paramount adquirió los derechos cinematográficos de la obra teatral en 1987, por iniciativa de Ed die Murphy (!), pero éste era demasiado joven para Troy y demasiado mayor para Cory, y fue pasando el tiempo... El propio autor August Wilson escribió el guión de la adaptación, en el que trabajó hasta su muerte (2005). Siempre insistió en que el director de la eventual película tenía que ser afroamericano. Después del exitoso *revival* de la obra en Broadway, Denzel Washington, que ya tenía dos títulos como director, se postuló ante el productor Scott Rudin, para dirigir la película. Los cinco protagonistas adultos de la producción de 2010 (Washington, Davis, Henderson, Williamson y Hornsby) retomaron sus personajes para el cine (el joven Cory tuvo que ser sustituido por Jovan Adepo, por obvias cuestiones de edad). Según se ha dicho, el guión de August Wilson fue revisado y completado por el dramaturgo Tony Kushner (*Angels in America*), y retocado también por Spike Lee y Denzel Washington, pero acordaron que ninguno de ellos sería acreditado como coguionista, para mantener la autoría única de Wilson, que recibiría varios premios y nominaciones a título póstumo. El director insistió en que la única "estrella" era el guión, las palabras de August Wilson (y yo creo que tenía razón: quizá el film parezca un poco largo, pero ¿qué podríamos quitar?). La película se rodó en Pittsburgh, donde ocurre la acción y donde vivió Wilson, entre abril y junio de 2016.

El personaje de Troy (magistral Denzel Washington) es el centro y eje de *Fences*. Carismático, amargado, lúcido, cínico, ha luchado toda su vida y ahora no cree que las barreras que siempre le han limitado hayan desaparecido. Se le ha comparado con Willy Loman, el protagonista de *Muerte de un viajante*, pero Thomas S. Hischak afirma que es su antítesis. Loman desea ser querido, cree que el éxito está a su alcance y se suicida cuando comprende la amarga

proyección

08.11.2017



realidad. Troy no se hace ilusiones, no pretende gustar a la gente (lo que le importa es que le traten con justicia) y desconfía de todos, pero está dispuesto a luchar hasta el final, de hombre a hombre, contra la Muerte. Junto a Troy, Rose es otro personaje fuerte y vivo (Viola Davis merece todos los premios recibidos), una superviviente cuya fuerza deriva de su amor incondicional por su marido y su hijo, que se ha mantenido como una roca, y que, cuando las circunstancias dan un vuelco a su vida, es capaz de tomar las riendas.

“Algunas personas levantan cercas para que no entre la gente, y otras personas levantan cercas para mantener a la gente dentro”. Las vallas y cercas (*fences*) son una metáfora constante en la película, con múltiples significados. Troy está construyendo una cerca alrededor de su casa durante toda la película, quizá como forma de mantener fuera a la Muerte. Las vallas también simbolizan las barreras que ha puesto entre él y sus hijos, y los obstáculos que le impidieron lograr su sueño de jugar al béisbol profesional. Para Rose, en cambio, la cerca es una protección para reunir a los que ama y mantener fuera el mundo exterior... Muchos comentarios se han centrado en si la película es “teatral”, y si es malo que lo sea. Yo amo el cine y el teatro, y no entiendo ese debate. La base es una obra teatral, claro, y Denzel Washington ha optado por el máximo respeto al texto (lo que le honra), pero la puesta en escena es cinematográfica: hay primeros planos, la cámara se acerca a los personajes o los sigue, vemos la calle que reproduce el ambiente de los 50 del barrio de Hill District (pero sin caer en el empeño pueril de multiplicar los exteriores para no parecer “teatral”). Es una historia universal, con la que podemos conectar, cuyos personajes nos creemos y nos importan. Teatro, cine, de eso se trata, ¿no?. (RGM)

PALMARÉS

Oscar: Mejor Actriz de Reparto (Davis); nominaciones a Mejor Película, Actor (Washington), y Guión Adaptado
Globo de Oro: Mejor Actriz de Reparto (Davis); nominación a Mejor Actor de Drama (Washington)
Premio Bafta: Mejor Actriz de Reparto (Davis)

FILMOGRAFÍA

DENZEL WASHINGTON
 Director

Antwone Fisher (2002)
El gran debate (The Great Debaters, 2007)
Anatomía de Grey (Gey's Anatomy, 2016) serie TV (un episodio)
Fences (2016)

Para recordar su larga e ilustre carrera como actor, les remito a www.imdb.com

BSO



Música Compuesta por
MARCELO ZARVOS
 Dirigida por **MICHAEL NOWAK**
 CD: Sony Classical,
 88985396882 (Unión Europea)
 (Duración: 60' 24")

Como reconoce Marcelo Zarvos en el texto que acompaña al CD: «Según me insistía Denzel Washington, nuestro primer y más importante desafío era ser capaces de imaginar y encontrar los momentos adecuados donde introducir la partitura, ya que la obra de teatro carecía por completo de música». Lo cierto es que existen casos ilustres de obras teatrales cuyo acompañamiento musical ha perdurado al cabo de los años; el ejemplo más citado suele ser la partitura de Alex North para el montaje de Elia Kazan sobre la clásica *Muerte de un viajante* (1949) de Miller, dos de cuyas adaptaciones cinematográficas, la de 1951 dirigida por Laslo Benedek y una *TV movie* realizada en 1985 por el alemán Volker Schlöndorff, reutilizaban idéntica composición. *Fences*, la obra original de August Wilson, pivota en torno al diálogo, y lo más habitual en estos casos es evitar cualquier sonido añadido que distraiga la atención del espectador, o que incluso pueda entorpecer la concentración de los actores. Continúa Zarvos: «Me di cuenta de que los instrumentos con registro alto, tales como violines y violas interpretados con suavidad, eran los que mejor funcionaban bajo los diálogos tan ricos entre Denzel y Viola». Esta extrema discreción, punteada permanentemente por el piano de Randy Kerber y en ocasiones acompañada por la trompeta de Thomas Hooten y Daniel Rosenboom —en perenne cita al personaje de Gabriel—, sólo permite percibir la música de manera subliminal, lo que acaba siendo la característica más destacable (e incluso meritosa) de este trabajo; pero también su principal obstáculo a la hora de disfrutar la banda sonora fuera del contexto del film. Es, por lo tanto, una música tan puramente atmosférica, que se diría que formase parte de la iluminación misma, creando un cierto estado de ánimo que flota brumoso en el ambiente y que acaricia los diálogos con delicadeza. Como piezas diegéticas se han incluido dos números de góspel escritos por el Reverendo James Cleveland e interpretados por él mismo junto a sus feligreses, y un par de clásicos del cancionero norteamericano: *You don't know what love is* (Gene de Paul y Don Raye), en su versión de 1955 para Dinah Washington, y *Day by day* (Axel Stordahl, Paul Weston y Sammy Cahn), según la inconfundible voz del *jazzman* Jimmy Scott en 1952.

De Marcelo Zarvos ya hemos podido degustar en el cine-club sus partituras para *Hollywoodland* (*Hollywoodland*, 2006/ Allen Coulter) y *Sin nombre* (*Sin nombre*, 2008/ Cary Fukunaga), por lo que remito al lector interesado en saber algo más sobre él, a las revistas correspondientes (cursos 2007-08 y 2010-11). No obstante, recordaremos que nació en Brasil en 1969 y que es especialmente reconocido como pianista de jazz. Dadas las peculiares características de su estilo, su filmografía se ha centrado principalmente en dramas, *thrillers* y comedias intimistas, destacando en los últimos años su participación en algunas series de TV actualmente en antena, como *Z: The beginning of everything* (2015-17) o *Ray Donovan* (2013-17). (AGR)



No sé decir adiós

España, 2017

Lolita Films / LEAF Producciones

Distribución: Super 8

Título original: No sé decir adiós

Director: Lino Escalera

Guion: Pablo Remón y Lino Escalera

Fotografía: Santiago Racaj

Música: Pablo Trujillo

Dirección artística: David Fauchs "Vit"

Productor: Damián París

Montaje: Miguel Doblado

Intérpretes: Nathalie Poza, Juan Diego, Lola Dueñas, Pau Durá, Miki Esparbé, Noa Fontanals, Marc Martínez, César Banderá, Emilio Palacios, Oriol Pla, Greta Fernández, Pere Brasó, Miguel Guardiola, Bruno Sevilla, Darien Asian, Xavi Sáez

Duración: 96 minutos

Idioma: Castellano y catalán con subtítulos en castellano



EN COLABORACIÓN
CON EL CERTAMEN
DE CORTOMETRAJES
CIUDAD DE SORIA

proyección

15.11.2017

REENCUENTRO FAMILIAR

La familia es el tema de esta *opera prima* de Lino Escalera, un drama sobre los códigos de comunicación e incomunicación, que se establecen entre los diferentes miembros. La película también enfoca el tema de la familia como el canal de transmisión generacional, de cómo la herencia recibida se traspasa de padres a hijos de forma inevitable.

Carla recibe una llamada de su hermana: su padre, con el que hace tiempo no se habla, está enfermo. Ese mismo día, Carla coge un vuelo a Almería, a la casa de su infancia. Allí, los médicos le dan a su padre pocos meses de vida. Ella se niega a aceptarlo y contra la opinión de todos, decide llevarse a Barcelona para tratarle. Ambos emprenden un viaje para escapar de una realidad que ninguno se atreve a afrontar. Y será en esa huida donde se terminarán encontrando, donde finalmente se podrán decir adiós.

Carla, Blanca y José Luís llevan huyendo mucho tiempo. Siguen huyendo, y en esta última carrera intentarán escapar de la propia muerte, de la inevitable despedida. Pero será también en esa escapada donde nuevo se encontrarán como padre, como hija, como hermana. De una manera torpe pero a la vez extremadamente tierna, dentro de sus limitaciones, miedos, rencores y heridas mal curadas, harán lo posible por despedirse. Y es en la huida donde terminarán encontrándose.

No sé decir adiós se sumerge en el tema familiar desde un lugar poco racional y de manera casi abstracta. "La familia es el vacío desde donde emerges y el lugar donde regresas al morir." Con esta frase comienza *Tormenta de hielo* (Ang Lee, 1997), una frase que para Lino Escalera le ha acompañado muy de cerca durante todo el proceso de realización de esta su primera película.

"Definir la familia como un vacío siempre me resultó interesante -expresa el director-. Desde ahí, la familia aparece como un lugar sin forma, como un concepto abstracto. Un lugar donde se establecen relaciones muy fuertes y a la vez tremendamente frágiles. Una estructura, la familiar, basada en emociones que no atienden a ninguna regla racional. Y también, la familia, como ese lugar al que perteneces y a donde, de manera irremediable, siempre acabas volviendo. Dirigir esa película ha sido un intento de dar forma a algo tan abstracto para mí como el concepto de familia."

"Otro tema destacado en *No sé decir adiós* es la muerte, destaca Escalera. El enfoque aquí es la dialéctica que se desarrolla en la película entre la aceptación y la negación de la muerte. Esta dialéctica es, de he-



cho, el motor de la historia y dibuja otro de los temas que aparecen en la película, la negación de la realidad como forma de supervivencia."

La muerte adopta en la película diferentes significados y es, en todos los casos, una realidad que conforma el día a día de estos personajes y de la que todos intentan escapar de manera más o menos consciente. Por un lado está la muerte física, la enfermedad de José Luís, que conforma la trama principal de la historia. Por otro, la muerte emocional, a diferentes niveles, de sus hijas, Carla y Blanca. Algo esencial en la historia es entender desde dónde se articula esta negación de la realidad de la muerte. Nace básicamente del temor a afrontar el abismo que esta provoca pero también de la incapacidad de lidiar con las emociones que la propia aceptación de la muerte puede desencadenar; emociones y sentimientos como el dolor, la rabia, el cariño, el amor o el perdón.

"Escalera nos acerca a la parte más vulnerable de sus seres y lo hace sin juzgarlos, escribe en su crítica Beatriz Martínez. Nos abre la puerta a sus torturas desde el más absoluto pudor y respeto. Simplemente mostrándonos sus debilidades. Y a pesar del riesgo, consigue no caer en la manipulación o la trampa sen-



PALMARÉS

Festival de Málaga (2017): Premio Especial del Jurado. Premio Mejor Guion. Biznaga Mejor Actor de Reparto (Juan Diego). Biznaga Mejor Actriz (Nathalie Poza)

timental. Qué difícil acceder a zonas tan íntimas y escurridizas que tienen que ver con sentimientos tan profundos y humanos. Y qué complicado hacerlo desde el rigor formal y la precisión expresiva, a través de la austeridad estilística y de la contención de las emociones más puras y devastadoras.” (MARTÍNEZ, Beatriz: **El vacío antes de la pérdida. No sé decir adiós**, en Caimán. Cuadernos de Cine, Mayo de 2017, págs. 84 y 85)

La historia contada por Escalera transmite intensidad desde la primera secuencia y la oscuridad se va desprendiendo a causa de un dolor que intenta ser ocultado para parecer menos presente. Pero ya es tarde, contra la universalidad del miedo poco pueden hacer los personajes femeninos de **No sé decir adiós**. **Una excelente** Lola Dueñas va descubriendo al espectador capas de la estelar actuación de una Nathalie Poza que ahonda interpretativamente los límites de Carla. Pero la oscuridad no existiría sin luz, y es el personaje encarnado por Juan Diego quién hace oídos sordos a sus sensaciones para intentar seguir brillando ante sus hijas, a pesar de que su cuerpo hace sonar las alarmas del desconcierto.

Sí, en lo que destaca sobremedida **No sé decir adiós es en unas magníficas actuaciones**. Juan Die-

go hace una interpretación excepcional de un padre rudo y hermético en sus últimos días. Uno de esos hombres educado en el sacrificio y marcado por la vida, viudo precoz. Una actuación con la que ha ganado la Biznaga al mejor actor secundario del Festival de Málaga.

El relato se desencadena duro y veloz por un destino que Carla quiere cambiar de sendero. El filme va desvelando la tremenda potencia narrativa en la que Lino Escalera da importancia a la fortaleza femenina, para enfocar con mucha profundidad de campo un drama por el que pasan en varias ocasiones todas las familias. En la sencillez de los hechos y la melancolía que producen sus pausas está la principal virtud de un trabajo que desgarrar y apuesta, de manera personal y valiente, por contar una historia que podría ser la de cualquier persona.

La fotografía de Santiago Racaj también es un elemento fundamental para fortalecer este viaje emocional que, a buen seguro, profundizará en los corazones de aquellos espectadores que se adentren en la sala para ver una obra necesaria de nuestro cine. Un desgarrador largometraje sobre la enfermedad y las relaciones familiares con actuaciones sobresalientes. (JLLR)

FILMOGRAFÍA

LINO ESCALERA

Director

No sé decir adiós (2017)



Yo, Daniel Blake

Reino Unido-Francia-Bélgica, 2016

Sixteen Films / Why Not Productions / Wild Bunch / British Film Institute / Les Films du Fleuve / Canal+

Título Original: I, Daniel Blake

Director: Ken Loach

Guión: Paul Laverty

Fotografía: Robbie Ryan

Música: George Fenton

Montaje: Jonathan Morris

Diseño de Producción: Fergus Clegg y Linda Wilson

Productora: Rebecca O'Brien

Intérpretes: Dave Johns, Hayley Squires, Dylan McKiernan, Briana Shann, Kate Rutter, Sharon Percy, Kema Sikazwe, Steven Richens, Amanda Payne, Shaun Prendergast, Colin Coombs

Duración: 100 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Internet: http://www.caramelfilms.es/site/fichas/yo_daniel_blake

UN CIUDADANO, NI MÁS NI MENOS

El (mal) funcionamiento de los servicios sociales británicos ha sido un tema recurrente en el cine de Ken Loach, desde *Kathy Come Home* (1966) hasta la que nos ocupa, pasando por *Ladybird Ladybird* (1994). Esos servicios sociales, como el DWP (Department of Work and Pensions) que aparece en este film, son retratados como organizaciones que quizás en su fundamento tienen un buen propósito, pero que operan como monstruos burocráticos e inflexibles, que se convierten en muros que trituran a las personas débiles e indefensas. Aunque no deja de mostrarse también la responsabilidad de cada individuo sobre su propia situación.

La acción tiene lugar en Newcastle, al noreste de Inglaterra. Daniel Blake (Dave Johns) es un carpintero de 59 años, viudo reciente, que ha sufrido un grave ataque al corazón mientras trabajaba en una obra, sobre un andamio. Después de haber trabajado honradamente toda su vida y haber pagado todas sus deudas e impuestos, se encuentra ahora en una situación digna de Kafka (o una *trampa-22*, si lo prefieren). Por un lado, sus médicos le dicen que no puede trabajar ni hacer ejercicios fuertes, porque tienen que seguir haciéndole pruebas y quizá necesite un desfibrilador. Por otro lado, la "evaluación" del DWP determina que no está lo bastante incapacitado para tener derecho a un subsidio por invalidez. Aunque presenta un recurso contra la denegación de la prestación, está obligado a buscar empleo activamente, para no perder el paro. Pero no puede aceptar ningún trabajo, caso de encontrarlo, porque está de baja. Para rematarlo, todos los trámites deben hacerse por Internet, y él no tiene ni idea de ordenadores. Sus vecinos, China (Kema Sikazwe) y Piper (Steven Richens), por el contrario, han emprendido un prometedor negocio en la red para revender zapatillas deportivas fabricadas de tapadillo en China. Daniel conoce a una nueva vecina, la joven Katie (Hayley Squires), que tiene dos hijos, Daisy (Briana Shann) y Dylan (Dylan McKiernan). Katie y sus hijos han venido a Newcastle desde Londres, porque es el único sitio donde han conseguido una vivienda social a su alcance. Daniel decide "adoptar" a Katie, como una figura paterna, arreglando cosas en su casa, tallando juguetes de madera para sus hijos, y apoyándola en la lucha por la vida...

Después de *Jimmy's Hall*, Ken Loach quería hacer una película más "pequeña" y, junto a su habitual guionista Paul Laverty, empezó a pensar sobre el tema de los servicios sociales, decidiendo situar la



historia en el Norte de Inglaterra, en Newcastle. La ciudad fue un importante centro industrial en el siglo XIX y primera mitad del XX (minas de carbón, astilleros, municiones y fábricas), pero esas industrias declinaron en la segunda mitad del siglo XX, y ahora la actividad principal se centra en las oficinas, los servicios, el comercio y el turismo. La película se rodó en Newcastle y alrededores en otoño de 2015. Además del guión de Paul Laverty, Loach se rodeó de su equipo habitual: Rebecca O'Brien (productora), Robbie Ryan (fotografía), George Fenton (música) y Jonathan Morris (montaje). Ya saben que, si fuera por Ken Loach, no podría haber actores profesionales, porque él busca personas adecuadas para los papeles, que tengan alguna conexión personal con los personajes, prefiriendo que no sean conocidas. Ésta es la primera película de Dave Johns, comediante de clubes nocturnos y espectáculos de improvisación (también Crissy Rock, la protagonista de *Ladybird Ladybird*, había sido antes comedianta). Loach lo eligió porque quería alguien cercano al personaje (Johns procede de la zona), pero que pudiera aportar su sentido del humor. Por su parte,

proyección

29.11.2017



Hayley Squires es actriz y dramaturga; ha aparecido en *Llama a la comadrona* (2012) y ha estrenado su primera obra, *Vera Vera Vera* (2012) en el Royal Court Theatre de Londres. El rodaje se desarrolló en orden cronológico y, según su costumbre, Loach no entregó el guión completo a sus actores, sólo las páginas de cada día, para que no supieran lo que iba a pasar después. Como hemos comentado otras veces, su forma de dirigir no es indicar a los actores lo que deben hacer, sino crear una situación a la que deben reaccionar desde sus personajes, creyendo que improvisan.

El rigor y transparencia del método de Loach hace que aceptemos como reales y cercanos un argumento (quizá) rebuscado y un final (claramente) melodramático. No sé hasta qué punto el caso de Daniel es frecuente o una invención. Nuestra perspectiva es un poco distinta, claro. Aquí apenas empezábamos a tener un estado del bienestar comparable a los europeos, cuando las crisis lo han ido laminando, de manera que no siempre entendemos las quejas de los personajes de Loach (los servicios sociales le cedieron una vivienda a Katie en Londres,

aunque fuera pequeña). Se critica el muro burocrático, los criterios estandarizados, los teléfonos que nunca responden, la imposición de la “administración electrónica” a quienes no tienen los medios para utilizarla... Pero quizá no sea justo el (tópico) retrato de los trabajadores públicos como insensibles y autoritarios, aunque realmente dependan de una empresa subcontratada (nuestro concepto de “funcionario” prácticamente no existe en el Reino Unido). Y eso que en los créditos finales se agradece la colaboración de trabajadores “anónimos” del Department for Work and Pensions y del Public and Commercial Services.

Por si acaso, el mensaje queda claro en las últimas palabras: “No soy un cliente ni un usuario de servicios, no soy un mendigo ni un ladrón, no soy un número en una pantalla. Siempre he pagado mis deudas y estoy orgulloso de ello... No pido ni acepto caridad. Me llamo Daniel Blake. Soy un hombre, no un perro. Y exijo mis derechos, exijo que me traten con respeto. Yo, Daniel Blake, soy un ciudadano, ni más ni menos”. (RGM)

PALMARÉS

Festival de Cannes: Palma de Oro (Mejor Película)

Premios Bafta: Mejor Película Británica; nominaciones a Mejor Película, Actriz de reparto (Squires), Guión original y Dirección

Festival de San Sebastián: Premio del Público

Premios César: Mejor Película Extranjera

Premios Goya: Nominada a Mejor Película Europea

Festival de Locarno: Premio del Público

FILMOGRAFÍA

KEN LOACH

Director (cine)

Poor Cow (1967)

Kes (1969)

Talk About Work (1971) cortometraje

Vida de familia (Family Life, 1971)

Black Jack (1979)

Looks and Smiles (1981)

Fatherland (1986)

Agenda oculta (Hidden Agenda, 1990)

Riff-Raff (1991)

Lloviendo piedras (Raining Stones, 1993)

Ladybird, Ladybird (1994)

Tierra y Libertad (Land and Freedom, 1995)

La canción de Carla (Carla's Song, 1996)

Mi nombre es Joe (My Name is Joe, 1998)

Pan y rosas (Bread and Roses, 2000)

La cuadrilla (The Navigators, 2001)

Felices dieciséis (Sweet Sixteen, 2002)

11'09"01 – 11 de septiembre (2002) un episodio

Sólo un beso (Ae Fond Kiss, 2004)

Tickets (2005) film colectivo (co-dir. Abbas Kiarostami y Ermanno Olmi)

El viento que agita la cebada (The Wind that Shakes the Barley, 2006)

En un mundo libre... (It's a Free World, 2007)

Buscando a Eric (Looking for Eric, 2009)

Route Irish (2010)

La parte de los ángeles (The Angels' Share, 2012)

El espíritu del '45 (The Spirit of '45, 2013) documental

Jimmy's Hall (2014)

Yo, Daniel Blake (I, Daniel Blake, 2016)

In Conversation with Jeremy Corbyn (2016) documental

Pueden ver la filmografía televisiva previa de Loach en el nº 15 de la Revista (2008-2009) en las páginas de *En un mundo libre*.



Animales nocturnos

EEUU, 2016

Fade to Black Productions / Focus Features

Título Original: Nocturnal Animals

Dirección: Tom Ford

Guión: Tom Ford, basado en la novela de Austin Wright

Fotografía: Seamus McGarvey (Color / 2.35:1)

Música: Abel Korzeniowski

Montaje: Joan Sobel

Diseño de producción: Shane Valentino

Dirección artística: Christopher L. Brown

Diseño de vestuario: Arianne Phillips

Productores: Tom Ford, Robert Salerno, Diane Sabatini

Intérpretes: Amy Adams, Jake Gyllenhaal, Michael Shannon, Aaron Taylor-Johnson, Isla Fisher, Ellie Bamber, Armie Hammer, Karl Glusman, Robert Aramayo, Laura Linney, Andrea Riseborough, Michael Sheen, Zawe Ashton, Jena Malone, India Menuez

Duración: 116 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Back Lot Music / Silva Screen Records, SILCD1525

VENGANZA Y REMORDIMIENTO

¿Cuál es el fin de una obra de arte? ¿A qué público va dirigida y cómo debe interpretarse? ¿Qué nos ha querido transmitir el artista mediante unas determinadas formas, colores, palabras, o a través del tema elegido?... Son preguntas que los destinatarios de las obras de ficción, ya obedezcan éstas a códigos plásticos, literarios o musicales, pueden formularse cuando contemplan el fruto de la creatividad de un artista. Quizá no sea fácil responder a tales cuestiones, o, sencillamente, carezca de importancia dar con una respuesta única. Lo que sí resulta definitivo es que, ya se trate de una pintura, una sinfonía, una novela o una película, la obra revive cada vez que un espectador se enfrenta a ella, y será a través de su bagaje cultural, de las experiencias que haya acumulado a lo largo de su vida, que apreciará determinados matices, tal vez irrelevantes para otro observador, o interpretará, desde una perspectiva única e insustituible, una situación, decorado o personaje, a los que el autor quizá no se hubiera planteado darles un significado concreto.

Si todo esto es consustancial al placer que supone la contemplación de cualquier producción artística, posiblemente resulte más obvio cuando se trata de perderse entre las páginas de un libro. Por lo general, el lector ha de poner su imaginación en marcha para visualizar mentalmente los mil y un detalles contenidos en la narración, incluidos los atributos físicos de los personajes, a quienes, en no pocas ocasiones, imaginamos con la apariencia de ciertas personas de nuestro entorno, o incluso hacemos que se asemejen a los protagonistas de alguna película reciente. Pues bien, aunque a primera vista pudiera no parecerlo, todo esto conforma el meollo de *Animales nocturnos*, el fascinante segundo largometraje de Tom Ford tras la celebrada *Un hombre soltero* (*A single man*, 2009). Según los cánones del cine negro más sofisticado, este diseñador de moda reconvertido en cineasta desarrolla con su nueva propuesta un suculento discurso metalingüístico, a través del cual profundiza en el drama existencial de unos personajes tan humanos y creíbles, como emocionalmente deshechos.

Adaptando la novela *Tony and Susan*, escrita por el estadounidense Austin Wright (1922-2003) y publicada en 1993 —en España puede encontrarse con el título *Tres noches*, editada por Salamandra—, *Animales nocturnos* narra en dos tiempos paralelos (tres si contemplamos los *flash-backs* que complementan uno de ellos) la historia de desamor entre el aspirante a escritor Edward Sheffield (Jake Gyllenhaal) y la propietaria de una galería de arte moderno, Susan Morrow (Amy Adams). Diecinue-

ve años después de haber disuelto su matrimonio, Susan —casada en segundas nupcias con el guapo y adinerado Hutton (Armie Hammer)— recibe un paquete remitido por su exmarido, en cuyo interior encuentra el borrador de una novela titulada *Animales nocturnos*. Junto al libro, Edward adjunta una nota anunciando a Susan que en breve pasará por la ciudad para conocer su opinión del manuscrito, aún no publicado, que él, tras una serie de anteriores intentos fallidos, considera, por fin, una buena novela. Del desconcierto inicial, Susan pasa, tras leer los primeros párrafos, a sentirse completamente atrapada por la obra, en la que, quizá con intención por parte del autor, se reconoce a sí misma y a Edward en el matrimonio formado por Laura (Isla Fisher) y Tony Hastings (Gyllenhaal de nuevo), asaltados junto a su hija adolescente India (Ellie Bamber) por unos fascinerosos cuando viajan de noche por una desértica carretera del oeste de Texas. Los dramáticos hechos narrados a continuación, las posteriores pesquisas policiales y la venganza que emprende el devastado padre configuran el hilo argumental del libro (mundo ficticio), mientras que Susan va descubriendo, a través de las reacciones emocionales que le suscita la lectura, algunos detalles reveladores sobre su propia existencia (mundo real), hasta alcanzar, no sin sufrimiento, la deseada redención.

Lejos de suponer un mero artificio formal y narrativo, la alternancia de estos dos tiempos es utilizada por el director y guionista como un curioso recurso de retroalimentación, pues a medida que los protagonistas de la ficción, cuyos rasgos son imaginados por Susan según la fisonomía de su exmarido y de ella misma (no parece casual el parecido que guardan en determinados planos Amy Adams e Isla Fisher), se humanizan párrafo a párrafo, la galerista y el escritor van adquiriendo densidad dramática y desvelando cuál es la verdadera naturaleza de sus sentimientos e intenciones. Es oportuno destacar el hecho de que Austin Wright, autor de la novela, fuera profesor de literatura inglesa en la Universidad de Cincinnati durante cuarenta años, consagrando una buena parte de sus textos académicos al estudio de las formas y usos narrativos, mientras que sus novelas, por lo general estructuradas de manera no lineal, abordaban frecuentemente la problemática de las relaciones de pareja.

Por su parte, antes de dedicarse al cine, Tom Ford ya se había establecido como un importante diseñador de moda en el año 2004 con la firma que lleva su nombre, después de haber alcanzado prestigio internacional colaborando con marcas como Gucci e Yves Saint Laurent. El esmero estético con el que aborda sus propuestas cinematográficas es, de hecho, una de las características más reconoci-

proyección

13.12.2017

bles de su estilo, no obstante, utilizando su refinada y muy personal concepción plástica siempre desde premisas altamente expresivas. **Animales nocturnos** se beneficia de este aspecto de manera hartamente significativa, no sólo por lo que atañe al componente visual del film, sino también por los cambios que, como guionista, realizó sobre la novela original. Así, el ama de casa acomodada, exprofesora de lengua que había sido la Susan literaria, se convierte aquí en una artista frustrada propietaria de una galería de arte moderno, lo que sirve al cineasta para arrojar una mirada indisimuladamente crítica sobre la vacuidad de que hace gala gran parte del arte actual. Por otra parte, el director consigue perfilar el retrato de Susan como un ser decorativo y hueco, cuyo gélido egoísmo le ha conducido hacia la soledad y la incomunicación (la relación que mantiene con su infiel marido resulta tan fría y distante como un contrato comercial). Merced a su agudo sentido estético-expresivo, Ford utiliza el cromatismo de los decorados y la fotografía de manera espléndida, capturando a Susan siempre en el centro de composiciones geométricas de obsesiva simetría, con predominio de tonos fríos, quebrados ocasionalmente por violentos rojos que se apoderan del encuadre. Por el contrario, distintas gamas de naranjas y tierras definen la atmósfera descarnada del relato literario, mientras que los *flash-backs* centrados en los días felices, cuando Edward y Susan eran aún un joven matrimonio, se presentan a través de una fotografía de tonos más suaves y acogedores. Algunas metáforas visuales son asimismo empleadas por Ford con atrevimiento y singular acierto, como ese icónico sofá rojo desde el que Susan critica duramente los primeros intentos literarios de Edward y desprecia su debilidad de carácter, que introducirá posteriormente (en el libro) cargado de brutales y desgarradoras resonancias, o el magnético personaje del detective Andes (inolvidable Michael Shannon), contundente y perturbadora personificación de los sentimientos de venganza que impulsan el relato (tanto en la ficción como en la realidad).

En **Animales nocturnos** se alían de forma admirable la elegancia de una puesta en escena exquisita y la hondura de su discurso sobre la venganza y el remordimiento, todo ello enmarcado dentro del retrato cruel de una sociedad que se enorgullece de su propia banalidad. Como sentencia el propio Ford: «Vivimos en una época despiadada, en la que la sociedad se muestra increíblemente permisiva hacia los crímenes de tipo emocional; hoy en día es tan fácil sustituir un teléfono móvil por otro de gama superior, como desechar a la pareja si nos impide conseguir algún capricho inmediato». (AGR)

PALMARÉS

Festival de Cine de Venecia (Italia): Premio del Gran Jurado (Tom Ford).

1 nominación Oscar (EEUU): Actor secundario (Shannon).

Globos de Oro (EEUU): Mejor Actor secundario (Taylor-Johnson) y 2 nominaciones más (Director / Película).

Bafta (Reino Unido): 9 nominaciones, incluidas director, guion, actor (Gyllenhaal), actor secundario (Taylor-Johnson), fotografía, montaje y música.

FILMOGRAFÍA

TOM FORD

Director, Guionista y Productor

Un hombre soltero (A single man, 2009)

Animales nocturnos (Nocturnal animals, 2016)

BSO



Música Compuesta,
Orquestada y Dirigida por
ABEL KORZENIOWSKI
CD: Back Lot / Silva Screen
Records, SILCD1525 (Reino
Unido)
(Duración: 33' 54'')

Es un placer dar la bienvenida al cine-club a un compositor del talento de Abel Korzeniowski, polaco de nacimiento (Cracovia, 1972) pero afincado en Los Angeles, cuyas obras, siempre excelentes, nos llegan con cuentagotas. Miembro de una familia de músicos (su madre y sus dos hermanos tocan instrumentos), Abel obtuvo su título como intérprete de violonchelo en 1996, graduándose con honores en composición, cuatro años después, en la prestigiosa Academia de Música de Cracovia, bajo la supervisión de Krzysztof Penderecki. Además de ejercer la docencia en este mismo conservatorio y de acumular una buena retahíla de premios y becas durante su etapa estudiantil, nada más graduarse escribió su primera banda sonora para la comedia dramática *Duze zwierze* [Gran animal] (2000), largometraje realizado por el actor y ocasional director Jerzy Stuhr según un guion (póstumo) de Krzysztof Kieslowski, que valdría al compositor el premio a la mejor partitura en el Festival de Cine Polaco de Gdynia. Reconocido por igual en el cine y el teatro polacos, Korzeniowski abordó uno de sus trabajos más ambiciosos en 2004, al crear una nueva partitura para el clásico de Fritz Lang *Metrópolis* (Metrópolis, 1927), que se interpretó en directo en el antedicho festival de Gdynia, con una orquesta y coro de 150 miembros, sobre una copia restaurada del film. En 2006 se trasladó a Los Angeles, donde participó en algunos proyectos menores de cine y TV, antes de que llegara su gran oportunidad, precisamente de la mano de Tom Ford, escribiendo, junto al japonés Shigeru Umebayashi, la partitura original de *Un hombre soltero* (A single man, 2009). Sus melodías llamaron la atención de la mismísima reina de pop, Madonna, para quien el músico compondría la fascinante banda sonora de *W/E*. (2011), recompensada con una nominación a los Globos de Oro. A modo de broma, a Korzeniowski se le considera miembro del ilustre grupo de *Las cuatro K*, en referencia a los apellidos de los grandes compositores polacos que hicieron carrera en Hollywood: Bronislaw Kaper (1902-1983), Krzysztof Komeda (1931-1969), Wojciech Kilar (1932-2013) y él mismo. No obstante, su paso por la meca del cine no parece haber recibido toda la atención que merecería, seguramente por obstinarse (por fortuna) en un tipo de composición de raigambre clásica, en la que huye premeditadamente del concepto de "diseño sonoro" tan en boga entre los jóvenes compositores —Korzeniowski es de los pocos que aún componen desde el piano, con lápiz y papel—.

La breve partitura de **Animales nocturnos** es todo un alarde de belleza, sensibilidad e inteligencia. Acentuando sobremanera los aspectos más sórdidos y dramáticos del film, la música, empero, exhibe sin complejos la exuberancia de sus melodías y orquestaciones, y rememora, en ocasiones, el enigmático romanticismo de Bernard Herrmann. Se trata de una auténtica obra maestra que arropa con delicadeza y sentido del *pathos* a los dolientes protagonistas de este intenso drama, permaneciendo en la mente del espectador mucho tiempo después de que el film haya terminado. (AGR)



La tortuga roja

Francia - Bélgica - Japón, 2016
 Prima Linea / Why Not / Wild Bunch / Studio Ghibli / CN4 / Arte France / Belvision
Título Original: La Tortue Rouge
Dirección: Michaël Dudok De Wit
Guion: Michaël Dudok De Wit, Pascale Ferran
Música: Laurent Perez del Mar
Montaje: Céline Kélépikis
Diseño de producción: Michaël Dudok de Wit
Fondos: Julien De Man, Sebastien Dunon, Alexis Liddell, Emma McCann
Animadores: Jean-Christophe Lie, Paul Raymond Williams, Bob Wolkers, Krisztina Bakos, Pascal Herbretreau
Productores: Pascal Caucheteux, Vincent Maraval, Grégoire Sorlat, Toshio Suzuki, Isao Takahata
Intérpretes (voz): Emmanuel Garijo, Tom Hudson, Baptiste Goy, Axel Devillers, Barbara Beretta
Duración: 80 minutos
Idioma: Sin diálogos
Banda Sonora (CD): Quartet Records, QR236

proyección

20.12.2017

VIVIR, MORIR... TAL VEZ SOÑAR

Siempre se ha dicho que el cortometraje es la mejor escuela de cine que existe, y que, quien desee abrirse camino en el mundo del largo, debe empezar pateándose todos los certámenes de cortos que le salgan al paso. Sin embargo, lo que no suele contarse tan alegremente es la triste realidad, el dato estadístico que confirma cuántas de esas incipientes carreras se desvanecen después de haber realizado un primer corto, o, en el mejor de los casos, quizá un par de ellos o tres. Algo análogo sucede con los premios, y me refiero a los importantes, los que se supone que abrirán al cineasta novel las puertas de la industria —por qué no de Hollywood, si lo que le gusta es soñar a lo grande—. El talento queda, empero, muchas veces sepultado por diversas cuestiones, fortuitas unas, envenenadas otras, sobre las que no es éste ni el momento ni el espacio para abrir un debate.

Pues bien, Michaël Dudok de Wit, artífice de *La tortuga roja*, pertenece a esa minoría de combatientes que, a pesar del olvido a que les sometió la industria tras ganar el premio gordo —en su caso, nada menos que el Oscar al mejor cortometraje de animación, por esa maravilla que es *Father and daughter* (2000)—, han perseverado hasta ver cómo sus sueños se convertían en un flamante primer largometraje. Nacido en los Países Bajos en 1953, Dudok de Wit completó sus estudios de Bellas Artes en Suiza, antes de inscribirse en la británica Universidad de Artes Creativas de Surrey, donde presentó como trabajo de graduación en 1978 *The interview*, su primer corto de animación. Entusiasta del cómic franco-belga de línea clara, especialmente del trabajo de Hergé (padre de *Tintín*), el futuro director de *La tortuga roja* ha sabido aunar en sus animaciones rasgos que van desde la mencionada historieta francesa, hasta la estética grácil de las estampas japonesas, combinándolo todo junto a una concepción artística de los fondos altamente personal y de un enorme impacto expresivo. En este sentido, el visionado de sus cortometrajes en orden cronológico puede resultar muy revelador, partiendo de los brillantes divertimentos que suponen *Tom Sweep* (1992) y *Le moine et le poisson* (1994) —su primera nominación al Oscar—, hasta llegar a la emotiva *Father and daughter* y ese fascinante experimento de abstracción que es *The aroma of tea* (2006), dibujado y coloreado aplicando distintas infusiones de té sobre el pa-

pel. No obstante, durante los diez años que han pasado desde que finalizara este último trabajo, hasta el estreno de su primer largo, Dudok de Wit no se ha mantenido inactivo, colaborando profusamente como animador en numerosas campañas publicitarias internacionales, y apuntalando una sólida carrera como ilustrador de libros infantiles.

La larga gestación de *La tortuga roja* dio inicio realmente en 2006, cuando su máximo responsable comenzó a idear el guion y esbozar los diseños principales, mientras trataba de encontrar alguna compañía que mostrara interés en producir el largometraje. La gran sorpresa llegaría tiempo después en forma de correo electrónico, cuando el proyecto aún se encontraba en fase embrionaria. El japonés Isao Takahata, director de *El cuento de la princesa Kaguya* (*Kaguyahime no monogatari*, 2013) para los estudios Ghibli, tras asistir a un pase del oscarizado *Father and daughter* detectó una sensibilidad muy afín a la de sus propios trabajos, y sugirió a Toshio Suzuki, uno de los fundadores del estudio japonés, que invitase al neerlandés a una colaboración intercontinental. A partir de ese momento, Dudok de Wit pudo contar, en un principio no sin cierta aprensión, con un selecto grupo de colaboradores que finalmente harían posible la materialización de su ópera prima: «Cuando me di cuenta del tamaño que estaba adquiriendo la película, tuve miedo de que mi trabajo quedase desdibujado por intervenir gente menos implicada y de menor valía creativa. Enseguida tuve que reconocer, avergonzado, que no podía ser más afortunado, pues me encontraba trabajando con artistas de mucho mayor talento que yo».

Partiendo del mismo concepto gráfico de la línea clara, el esquema argumental de la película resulta, en principio, tan sencillo y transparente, que no parece ocultar ninguna complejidad en sus entrañas. Nada más lejos de la realidad. En una época y lugar indeterminados, un naufrago lucha por mantenerse a flote durante una impresionante tormenta. Finalmente despierta sobre la arena de una isla desierta, y tras explorarla comienza a construir una balsa de bambú que le permita escapar de tan inhóspito lugar. Pero una enorme tortuga marina de caparazón rojizo se lo impedirá repetidas veces, destruyendo su nave a embestidas. Desesperado por no poder abandonar la isla, el hombre se ve obligado a aceptar una situación que poco a poco va transformando un clásico relato de supervivencia en una rica

fábula impregnada de magia, reflexionando con sorprendente seriedad acerca del sentido de la vida y la simbiótica conexión que se establece entre el hombre y la naturaleza. Se aprecia en este planteamiento una nada disimulada aproximación a cierta filosofía oriental, muy del gusto del cine de animación japonés —pensemos, por ejemplo, en el ecologismo espiritual de *La princesa Mononoke* (*Mononoke-hime*, 1997), según el genial Hayao Miyazaki—, que el propio Dudok de Wit trata de explicar, junto a un número de otras consideraciones, dejando bastante claro que, aunque se trate de un film de animación, el destinatario último de *La tortuga roja* es el público adulto: «El tema tiene toda clase de vertientes arquetípicas, y no solo sobre la supervivencia, también sobre nuestra existencia en general. ¿Qué es realmente la soledad, qué hemos hecho de ella y qué crea a su alrededor? Cuando uno se encuentra *aislado en el mundo*, ¿qué emociones embargan el ánimo? ¿En qué orden se suceden, en qué culminan y cómo pueden trascenderse? Para mí, la ruta —sobre esto trata la película— se dirige hacia un asombro reverencial por lo que nos rodea: el hombre, los animales y la vegetación, por supuesto, lo natural concreto. Pero, además, la Naturaleza con N mayúscula: el hecho de nacer y morir, de que existan la luz y la oscuridad...».

El gran mérito del film reside, a pesar de su insondable y filosófico trasfondo, en la pasmosa sencillez visual y narrativa con que Dudok de Wit aborda la propuesta, despojándola de todo adorno superfluo. Es, como diría Leonardo da Vinci, el *summum* de la sofisticación. Para ello, y entre otras cosas, prescinde de los diálogos, una apuesta no poco arriesgada en estos tiempos en los que la necesidad de explicarlo todo verbalmente ha arruinado más de una buena idea. Sólo alguna que otra onomatopeya, los sonidos de la naturaleza y una música que va ganando terreno a medida que avanza la historia, le bastan a su realizador para crear, junto con su prodigioso sentido visual, una experiencia arrebatadora, capaz de sumir al espectador, durante los ochenta minutos que dura el film, en una especie de trance, abrumado por tanta belleza, emoción y humanidad. Precisamente, los elementos que caracterizan a toda obra de arte digna de ser contemplada. (AGR)

PALMARÉS

Festival de Cannes (Francia): Premio especial del jurado.
1 nominación Oscar (EEUU): Largometraje de animación.
1 nominación César (Francia): Film de animación.
Annie Awards (Canadá): Largometraje de animación independiente.

FILMOGRAFÍA

MICHAËL DUDOK DE WIT
 Director y Guionista

The interview [La entrevista] (1981) Cortometraje
Tom Sweep (1992) Cortometraje
Le moine et le poisson [El monje y el pez] (1994) Cortometraje
Father and daughter [Padre e hija] (2000) Cortometraje
The aroma of tea [El aroma del té] (2006) Cortometraje
La tortuga roja (*La tortue rouge*, 2016)

BSO



Música Compuesta por
 LAURENT PEREZ DEL
 MAR
 Dirigida por OLEG
 KONTRADENKO
 CD: Quartet Records,
 QR236 (España)
 (Duración: 47' 55")

Nacido en Niza en 1974, Laurent Perez del Mar es un compositor que, a pesar de haber pasado los últimos quince años trabajando en la industria del cine francés, no había recibido ninguna atención mediática, ni mucho menos internacional, hasta el estreno de *La tortuga roja*. Sobre su calidad e inspiración no cabe la menor duda una vez escuchada esta extraordinaria banda sonora. Tras estudiar piano clásico y de jazz en el conservatorio de su ciudad natal, Perez del Mar se graduó en composición y armonía en París, centrándose enseguida en el mundo del audiovisual, primero en publicidad y cortometrajes, y, desde 2012, dedicándose a tiempo completo a la creación de bandas sonoras para largometrajes. Curiosamente, su primer largo fue una película de animación, *Zarafa* (*Zarafa*, 2012/ Rémi Bezançon y Jean-Christophe Lie), que daría pie a otros títulos del mismo género, como *Loulou*, *l'incroyable secret* (2013/ Eric Omond) y *El reino de los monos* (*Pourquoi j'ai pas mangé mon père*, 2015/ Jamel Debbouze), para los que el estilo sinfónico del autor parecía ajustarse como anillo al dedo.

El reto planteado por *La tortuga roja* era, no obstante, de diferente naturaleza, pues le ofrecía al compositor la oportunidad de escribir música para un film mudo, o, al menos, sin diálogos. La propuesta de Perez del Mar no puede ser más acertada, limando al máximo la presencia de su música durante la primera mitad del film, que es de carácter más realista y facilita que sean los sonidos de la naturaleza los que dominen la banda sonora, para permitir después, en una segunda parte gobernada definitivamente por el enfoque fabulador, que las melodías se apoderen del conjunto. La orquesta se ve reforzada por pequeños detalles electrónicos y algunos instrumentos de percusión poco usuales, lo que remarca adecuadamente el carácter onírico, o sutilmente fantástico, que envuelve el relato, mientras que el sonido orgánico de diversos tipos de flautas —interpretadas, al igual que las percusiones y los sintetizadores, por el propio compositor— aportan el toque preciso de espiritualidad y comunión con la naturaleza. Por otra parte, los momentos de mayor intensidad poética hacen uso de una voz de soprano, la de la especialista en música antigua y barroca Julia Wischniewski, que, en cierto modo, representa el alma del enigmático personaje femenino de la historia.

El orden de los temas en el CD no se corresponde con la cronología de la película, seguramente buscando, por parte del compositor, una mayor coherencia estética durante una escucha aislada. De este modo, la banda sonora adopta la apariencia de lo que podríamos definir como un poema sinfónico, en el que las bellísimas melodías dedicadas a los sentimientos de los personajes se alternan con motivos juguetones y descriptivos para el bebé, enérgicos fragmentos de acción en secuencias como la del tsunami, y varias piezas de carácter misterioso, perfectas para expresar la extrañeza del naufrago antes de que la magia inunde su vida en la isla. (AGR)



Toni Erdmann

Alemania, 2016

Komplizen Film / Coop 99 Filmproduktion / KNM

Distribución: Golem

Título original: Toni Erdmann

Directora: Maren Ade

Guion: Maren Ade

Fotografía: Patrick Orth

Sonido: Patrick Veigel

Dirección artística: Silke Fischer

Productores: Janine Jackowski, Jonas Dornbach, Maren Ade, Michel Merkt

Montaje: Ulrich Herrmann, Andrea Hanke, Georg Steinert

Intérpretes: Peter Simonischek, Sandra Hüller, Lucy Russell, Trystan Pütter, Hadeewych Minis, Vlad Ivanov, Ingrid Bisu

Duración: 162 minutos

Idioma: Alemán (VOSE)

LAS DIFÍCILES RELACIONES PATERNO-FILIALES

Maren Ade, guionista y directora de *Toni Erdmann*, es alemana. Una profesional que con este su tercer largometraje recupera la esperanza para una cinematografía que sigue sin igualar la generación de los Herzog, Fassbinder y Wenders que hace cincuenta años recuperó el cine de un país que tuvo que renegar de su pasado fílmico para que se olvidase la página negra del nazismo. “*En su interior, por señalar dos posibles hilos conductores que ayuden a situar de qué material está forjado Toni Erdmann* podríamos señalar dos extremos. De un lado, el hacer de *Lamé-rica* (1994), de Gianni Amelio. En el extremo opuesto, cabría recuperar el estar de *Cuentos de Tokio* (1953) de Yasujiro Ozu. Algo de sus nutrientes argumentales se dan cita en *Toni Erdmann*” (ZAPATER, Juan, en Diario de Noticias, 14 de mayo de 2016)

Ines tiene una vida organizada e independiente. Trabaja para una empresa alemana con sede en Bucarest y, de vez en cuando, visita a su familia en Alemania. Un día su padre, Winfield, un hombre bastante singular, se presenta de improviso en Rumanía. Lo único que quiere saber es si Ines es feliz. Pero una pregunta en apariencia tan sencilla no es fácil de contestar para la joven. Ines siente que su padre está trastocando su vida cotidiana pero, al mismo tiempo, le atrae el personaje que se oculta dentro de Winfield, el carismático Toni Erdmann.

Ines trabaja en un ambiente totalmente rodeado de hombres y ha interiorizado ese dominio. Es más, probablemente te considere como uno más de los chicos, pero el problema es que ellos no la ven así. Ines es una auténtica mujer de hoy. Cuando empezó su carrera profesional, estaba convencida de que las mujeres con su decisión ya habían conseguido la autodeterminación y la igualdad; por lo tanto, el feminismo no tenía razón de ser. Cuando dice: “*Si fuera feminista, no trabajaría contigo, Gerald*”, lo cree de verdad. Ironiza con la paridad y el acoso laboral, y se permite ser sarcástica, incluso sexista, cuando habla de Anca, su asistente. Pero, sinceramente, en ningún momento, la película pretende denunciar el sexismo laboral. Maren Ade se limita a mostrar las cosas tal como son, y el sexismo es una parte del mundo en que vivimos. La directora presenta a su protagonista, Ines, como un personaje moderno de género “neutro”, un poco como un hombre que se permite llorar de vez en cuando y que reconoce que tiene problemas con la figura paterna.

Winfried Conradi (Peter Simonischek) es un hombre con una peculiar forma de enfrentarse a una realidad para nada idílica -divorciado, con una

hija ausente y problemas cardíacos-, que utiliza el absurdo como herramienta para desenvolverse en su día a día más cotidiano y para relacionarse ya sea con desconocidos -el mensajero que le entrega los paquetes de correos- como con sus familiares y amigos. Sin embargo, su perro, su madre anciana y sus alumnos de piano son, probablemente, los vínculos emocionales más estables de su vida.

Su hija Ines (Sandra Hüller), por el contrario, es una persona metódica y extremadamente organizada, siempre pendiente del teléfono y cuya prioridad en la vida es su trabajo, al que se dedica hasta la extenuación, reduciendo su parcela personal a la mínima expresión, por no decir hasta la inexistencia. Ines representa el perfil de tiburón empresarial con disfunciones afectivas, que ya ha desconectado de la realidad ajena a su mundo empresarial y que funciona de una forma más próxima a la de una máquina, descuidando los aspectos emocionales y centrándose casi exclusivamente en su productividad. Desde su aparición en el film, se presenta como una mujer encorsetada, poco flexible, uniformada -apenas se despegas de su traje de ejecutiva- y poco proclive a la espontaneidad o a la incorrección. Y, sobre todo, al disfrute porque sí: todo tiene un fin práctico, desde acudir al «spa», ir de compras, celebrar un cumpleaños, ir a una discoteca o mantener relaciones sexuales. Y siempre con una aura de perpetua frustración.

Cuando su padre la visita en Bucarest, se da cuenta de la distancia abismal que existe entre sus formas de ver la vida y de lo incómodos que se sienten juntos, como si fuesen desconocidos que se cruzan por primera vez en un ascensor. Además, Winfried cree percibir la infelicidad de su hija y lamenta que se haya distanciado de los valores que le inculcó en la infancia. Es entonces cuando Winfried decide quedarse en la ciudad, ponerse una peluca y una dentadura, crear a Toni Erdmann, un personaje estrafalario e histriónico, y perseguir a su hija por toda la ciudad, como una terapia de choque contra su alienación.

Así, en la película tenemos de un lado, el proceder de una Europa próspera que incrementa su riqueza a costa de los nuevos europeos pobres. Mano de obra barata para producir, clientes deseosos de consumir y dispuestos a pagar el precio que sea necesario por ese producto. Por otro lado, tenemos la confrontación entre dos generaciones. En este caso, el (des)encuentro entre un padre y una hija, o lo que es lo mismo la siempre cruel paradoja de que el deseo de prosperidad que aspiran los progenitores para sus hijos, culmina la mayor parte de las

proyección

31.01.2018



veces en la traición a lo que los padres pretenden para ellos. Pocas veces los deseos paternos se ven compensados. Lo que han sido, lo que creen sólo en ocasiones ha sido seguido por los descendientes.

Aquí, sin embargo, lo que pretende contarnos Maren Ade va más allá de que la muerte del padre edípico esté en juego. La directora quiere hacernos ver en ese juego entre el pulso de clases y la lucha de generaciones, en esa “*sinfonía desafinada*” en la que los países grandes colonizan a los pequeños, es el fracaso de los socialdemócratas europeos (los ejemplos son bien visibles y claros en muchos países). Y es que, en ocasiones, como nos dice Maren Ade en su película “*el empeño por generar bienestar produce los monstruos del desclasamiento*”.

La realizadora germana ha construido un film sólido pero desangelado. Sus personajes provocas muchos escalofríos y pocas simpatías. Un padre, profesor de música, que se abisma en la decrepitud física y una hija convertida en ejecutiva agresiva que por negar, niega incluso su género. Aren,

demonstrando su enorme madurez como mujer y cineasta, no cede ante ninguna tentación de piedad por sus personajes. “*Los esculpe en granito y los arroja contra la cámara. Las bromas del padre rozan lo patético. La soledad de la hija, lo ridículo. Y viceversa. Ridículos y patéticos, sus protagonistas se las ingenian para extraer de la desesperación y el hastío un rayo de esperanza., un abrazo casi fantasmal entre un padre disfrazado de monstruo peludo y una hija desvestida y harta de ser lo que no quería ser.*” (ZAPATER, Juan, en Diario de Noticias, 14 de mayo de 2016)

Nos encontramos ante una película muy personal, una exploración alrededor de las formas de comunicación, las relaciones humanas, la realización personal y el sentido de la vida. Una película que intuye y busca, sin sentar cátedra, y que deja al espectador que trabaje; una obra que se mueve desde una reflexión del humor como herramienta social al retrato socioeconómico de una Europa en plena crisis de valores. (JLLR)

PALMARÉS

Festival de Cannes (2016): Selección en la Sección Oficial a Competición.

Premios del Cine Europeo (2016): Premio a la Mejor Película, Mejor Directora, Mejor Actriz, Mejor Actor, Mejor Guion

Globos de Oro (2016): Nominada Mejor Película Extranjera

Festival de Sevilla (2017): Gran Premio FIPRESCI

César (2017): Nominada Mejor Película Extranjera, Gran Premio FIPRESCI

Oscar (2017): Nominada Mejor Película de habla no Inglesa

FILMOGRAFÍA

MAREN ADE
Directora

Cortometrajes
Ebene 9 (2001)

Largometrajes
Der Wald vor Lauter Bäumen (2003)
Entre nosotros (2009)
Toni Erdmann (2016)



Florence Foster Jenkins

Reino Unido, 2016

Director: Stephen Frears

Productora: Qwerty Films / Pathé / BBC Films / Pathé Pictures International

Guion: Nicholas Martin

Fotografía: Danny Cohen

Música: Alexandre Desplat

Montaje: Valerio Bonelli

Intérpretes: Meryl Streep, Hugh Grant, Simon Helberg, Nina Arianda, Rebecca Ferguson, Neve Gachev, Dilyana Bouklieva, John Kavanagh, Jorge Leon Martínez, Danny Mahoney, Paola Dionisotti, David Menkin, Philip Rosch, Sid Phoenix

Duración: 110 minutos

Idioma: Inglés

Color

Banda Sonora (CD): Decca Records, 483 0201

¡LA SOPRANO ESTÁ DESNUDA!

Sentados frente a frente, en una mesa de un oscuro bar de Hollywood, Orson le dice a su interlocutor: “Ed, merece la pena luchar por nuestros sueños ¿Por qué pasarte la vida realizando los sueños de otros?” Ed sale deprisa del bar, entusiasmado por esa revelación, y se dispondrá a rodar *Plan 9 del espacio exterior*. Así termina una de las secuencias más bellas, emocionantes y absolutamente apócrifas de la historia del cine. Tim Burton nos narraba en una de sus mejores películas el tormento y el éxtasis del artista en busca de la perfección. Carecía de importancia que se tratase del, para muchos considerado, peor director de todos los tiempos. Porque con frecuencia caemos en el error de pensar que sólo se autoconsideran artistas aquellos que realizan lo que, -dentro de un canon tradicional- podríamos entender como obras de arte. La historia nos cuenta muchos ejemplos de maltruchos personajes a los que la naturaleza les obsequió con una desbordante ambición estética, pero a cambio les negó la posibilidad de darse cuenta que ellos no la tenían. Ed Wood tuvo su homenaje, por parte de Tim Burton y ahora le toca a la que fue definida como peor cantante del siglo XX: Florence Foster Jenkins. Ambas películas tienen en común el ser un biopic en clave de comedia, pero que no ocultan la auténtica ternura que sienten hacia el personaje. Es cierto que el film de Burton hace más hincapié en el aspecto cómico que la película de Frears, probablemente porque el primero introduce más elementos sacados de la fantasía desbocada del director para dar más comicidad al personaje, sin que por ello mengüe su amor hacia Wood ni se alteren los rasgos esenciales de su vida.

Stephen Frears ama a Florence pero al mismo tiempo quiere documentar lo que supuso su aparición en escena en esos años cuarenta, donde un Carnegie Hall abarrotado disfrutó de su concierto más memorable. No he querido poner comillas a la palabra “disfrutó”, porque todos los allí presentes aplaudieron con entusiasmo. Poco importan los auténticos motivos que les llevaron allí. Hubo una minoría que salió convencida del talento musical de la soprano, probablemente los más ancianos y con un oído musical peor que Florence. El resto eran conscientes de lo que oían pero o bien lo disimulaban o sencillamente disfrutaban de ese peculiar momento.

Florence Foster Jenkins fue una dama de la alta sociedad neoyorkina que siempre mostró una gran inquietud por la música clásica y la ópera. Arrastraba una sífilis mal curada, transmitida por su primer marido que la abandonó pocos años después de casarse. A la muerte de sus padres heredó una

considerable fortuna que le permitiría dedicarse a lo que siempre más amó. Fundó el “Club Verdi” para promocionar la música y la ópera entre la gente de la alta burguesía de la ciudad. Eran unos tiempos difíciles, Estados Unidos arrastraba aún la crisis del 29 y la labor de mecenas de Florence supuso un impulso considerable para músicos y compositores de su tiempo. Su segundo esposo, St Clair Bayfield, era un actor de tercera fila que abandonó el oficio y se dedicó por entero a ella. En esa época organizaban pequeños eventos musicales en los que Florence hacía de anfitriona y animadora de los mismos y se escenificaban cuadros teatrales alrededor de alguna pieza famosa de ópera. En los pocos recitales operísticos que daba Florence, su esposo se ocupaba de que los invitados fuesen los asiduos del Club Verdi y evitaba la presencia de periodistas inoportunos, salvo que estuviesen previamente pagados. Todo el que era alguien en el mundo de la música en Nueva York acudía ante ella, la mayor parte de las veces para “sablearle” alguna ayuda económica, y siempre fingiendo admiración ante sus cualidades para el canto. Era la traslación al siglo XX del cuento del traje del emperador.

Stephen Frears es uno de los mejores artistas-artesanos o artesanos-artistas del cine actual. En su dilatada carrera ha ido evolucionando hacia derroteros más convencionales, pero es indudable que es un director que a partir de una supuesta falta de estilo definido ha creado un tipo de cine muy identificable si lo vemos en su conjunto. En una reciente entrevista concedida en nuestro país, reconocía con sorna y humildad su falta de condiciones objetivas para ser considerado un artista, ya que siempre antepuso el argumento sobre el estilo: “*¿Es que no tengo estilo! Me faltan imaginación e inteligencia para ser un estilista. Mi talento es muy limitado. Solo soy capaz de manejar un texto y un grupo de actores, y nada más. Cuando veo películas de directores como Michael Haneke y David Cronenberg me asusto al ver lo listos que ellos son y lo zopenco que soy yo.*” Bromas aparte, lo que es indudable es que hace falta talento para tener entre sus obras películas tan sólidas y bien definidas como: *Mi hermosa lavandería, Ábrete de orejas, Las amistades peligrosas, Los timadores, El secreto de Mary Reilly, Café irlandés, La camioneta...* etc, etc, etc. Con ese impresionante currículum resulta muy difícil no considerar a Frears como uno de los mejores directores británicos.

Es indiscutible que esta película no sería lo mismo sin la presencia de dos excelentes actores: Meryl Streep, y Hugh Grant. La Streep vuelve a estar soberbia y demuestra que si pudo cantar bien para *Mamma mia*, también puede dar una lección de

proyección

07.02.2018



cómo se canta mal. Los momentos en que nos delita con su fantástica colección de “gallos”, mientras luce una colección de modelitos imposibles, son de lo más divertido de la película. A su lado Hugh Grant vuelve a hacer gala de ser el mejor exponente de lo que podríamos llamar “un inglés profesional”, elegante, educado y divertido. Lleva representando este rol los últimos veinte años y siempre lo hace muy bien, de hecho creo que mejora con el paso del tiempo. En el papel de Cosme McMoon, el pianista de la diva, les acompaña un actor que para algunos será muy conocido gracias a la popularidad que le ha brindado la serie televisiva *The Big Bang Theory*, Simon Helberg. Sobre este trio descansa la comicidad, y a veces el dramatismo, de esta historia. Un dramatismo que realza más la dura contradicción de la que hablábamos al principio, el sentirse elegida para el arte, sin que el arte haya reparado en ella.

Hay que señalar que un año antes del estreno del fin de Frears, en Francia hicieron una adaptación libre titulada *Madame Marguerite*. Aunque se basa igualmente en la historia de Florence, trasladan el personaje a la aristocracia francesa. La película gozó de gran popularidad en el país vecino, siendo nominada a diversos premios Cesar.

Florence Foster Jenkins es una ocasión estupenda para que los amigos del Otoño Musical Soriano descubran que hay formas “alternativas” de interpretar arias tan conocidas como *La Reina de la Noche*, de la *Flauta Mágica*. Si ustedes las disfrutaron tanto como yo lo hice, podremos pasar por alto que Wolfgang Amadeus Mozart se revuelva en su tumba. (JMA)

PALMARÉS

Premios Oscar (2016): Nominada a mejor actriz (Meryl Streep) y vestuario

Globos de Oro (2016): Nominada a mejor película-comedia, actor, actriz y actor rep.

Premios David di Donatello (2016): Nominada a Mejor film de la Unión Europea

Premios Bafta (2016): Mejor maquillaje y peluquería. 4 nominaciones

Critics Choice Awards (2016): Mejor actriz - comedia (Meryl Streep). 3 nominaciones

Premios del Cine Europeo (2016): Nominada a mejor actor (Grant)

Satellite Awards (2016): 2 nominaciones incluyendo mejor actriz (Meryl Streep)

Sindicato de Actores (SAG) (2016): Nomin. a mejor actriz (Streep) y actor sec.

FILMOGRAFÍA

STEPHEN FREARS

Director

Detective sin licencia (1971)
Mi hermosa lavandería (1985)
Sammy y Rosie se lo montan (1995)
Ábrete de orejas. Documental (1987)
Las amistades peligrosas (1988)
Héroe por accidente (1992)
Café irlandés (1993)
El secreto de Mary Reilly (1995)
La camioneta (1996)
Hi-Lo Country (1998)
Liam (2000)
Alta fidelidad (2000)
Negocios ocultos (2002)
Mrs. Henderson presenta (2005)
La reina (2006)
Chéri (2009)
Tamara Drewe (2010)
Doble o nada (2012)
Philomena (2013)
The Program (El ídolo) (2015)
Florence Foster Jenkins (2016)
La reina Victoria y Abdul (2017)

* Dada su extensión hemos decidido prescindir toda su etapa televisiva.

BSO



Música Compuesta y
 Dirigida por ALEXANDRE
 DESPLAT
 CD: Decca Records, 483
 0201 (Unión Europea)
 (Duración: 71' 34")

Sobre la increíble ductilidad de Alexandre Desplat (París, 1961), el compositor francés de moda en Hollywood, ya hablábamos el año pasado a propósito de su banda sonora para *Suffragistas* (*Suffragette*, 2015/ Sarah Gavron). *Florence Foster Jenkins* es, como sucede con cada título que se va añadiendo a su filmografía, una nueva demostración de su capacidad para abordar con éxito cualquier género o estilo musical. Contemplo su currículum, que ahora mismo sobrepasa los ciento veinte largometrajes (sin contar sus numerosos trabajos para televisión), y no puedo dejar de asombrarme ante la diversidad de títulos, la calidad de sus partituras (al menos las que yo conozco) y el imparable ritmo al que se van añadiendo nuevos proyectos a la lista —en 2016 compuso nada menos que ocho bandas sonoras para cine, así como la música de una teleserie francesa para la plataforma Netflix—. De vuelta a la realidad, descubrimos en éste, su nuevo trabajo junto a Stephen Frears —después de *La reina* (*The queen*, 2006), *Chéri* (*Chéri*, 2009), *Tamara Drewe* (*Tamara Drewe*, 2010) y *Philomena* (*Philomena*, 2013)—, que Desplat opta por su vena más jazzística, centrándose en el sonido *Big Band* y en las alegres orquestas de salón de los años 30 y 40. El motivo es claro, por un lado situar cronológicamente la acción en ese tiempo, y por otro elaborar un retrato desenfadado de tan singular mujer, desplegando todo el humor y la simpatía que el personaje merece. No obstante, ciertos apuntes dramáticos nos recuerdan de tanto en cuando que, bajo toda esa aparente frivolidad, se detecta un cierto poso de tragedia, aunque siempre entendida desde la perspectiva amable empleada por Frears.

Pero la música de Desplat ocupa sólo la mitad del CD, quedando reservado el resto para los temas de carácter diegético, repartidos entre las interpretaciones de la diva —que Meryl Streep borda con humor y un talento incomparable— y otras piezas del repertorio clásico, o pertenecientes a la época en que transcurre el film. Así nos encontramos con algunas grabaciones históricas, como una versión de 1935 de *Take it easy* (Jimmy McHugh y Dorothy Fields) en la voz y el piano de Fats Waller, o un famoso Preludio de Chopin según lo interpretaron John Kirby y su orquesta en 1941. Por su parte, el prestigioso director de orquesta británico Terry Davies ha sido quien se ha encargado de asesorar a Meryl Streep y su *partenaire* al piano, Simon Hellberg, para reproducir los números de Foster Jenkins lo más fielmente posible. Con buen criterio (y no poca mala uva), en el CD pueden escucharse, una a continuación de la otra, primero la versión de Aida Garifullina entonando el *Aria de las campanas* de la ópera de Delibes *Lakmé* (1882), y después la desastrosa versión de la diva Jenkins —divertidísima Streep—, lo cual acentúa el efecto cómico y la vergüenza ajena que provoca cada una de sus intervenciones. Sobre el duro trabajo durante los ensayos, Hellberg ha afirmado: «nos esforzamos al máximo para asegurarnos de que todo quedara tan mal como fuera posible». Toda una declaración de intenciones. (AGR)



Amor y amistad

Irlanda-Francia-Holanda, 2016
 Westerly Films / Blinder Films / Chic Films / Protagonist Pictures / Revolver Amsterdam
Título Original: Love & Friendship
Director: Whit Stillman
Guión: Whit Stillman. Novela de Jane Austen "Lady Susan"
Fotografía: Richard Van Oosterhout
Música Original: Benjamin Esdraffio
Dirección Musical: Mark Suozzo
Montaje: Sophie Corra
Diseño de Producción: Anna Rackard
Dirección Artística: Louise Mathews
Vestuario: Eimer Ni Mhaoldmhnaigh
Productores: Lauranne Bourrachot, Katie Holly y Whit Stillman
Productores Ejecutivos: Rémi Burah, Collin de Rham, Russell Pennoyer, Keith Potter, Olivier Père, Kieron J. Walsh y Nigel Williams
Intérpretes: Kate Beckinsale, Chloë Sevigny, Xavier Samuel, Stephen Fry, Emma Greenwell, Morfydd Clark, James Fleet, Jemma Redgrave, Tom Bennett, Jenn Murray, Lochlann O'Mearáin, Sophie Radermacher, Justin Edwards, Kelly Campbell, Conor Lambert, Conor MacNeill
Duración: 90 minutos
Idioma: Inglés (VOSE)
Banda Sonora (CD): Sony Classical, 88985314932
Internet: <http://loveandfriendshipmovie.com/>

proyección

14.02.2018

LADY SUSAN

Es una verdad universalmente reconocida que las novelas de Jane Austen (1775-1817) nos seguirán fascinando eternamente. Harold Bloom, que no parece un tipo fácil de contentar, ha escrito que *"en la lengua inglesa no debe haber un novelista que sobrepase a Jane Austen"* (en *Cómo leer y por qué*, Anagrama, 2000). La autora que afirmó (con su particular ironía) que trabajaba sobre *"tres o cuatro familias en un pequeño pueblo"*, sigue vigente y leída por afición, en este año que conmemoramos el segundo centenario de su muerte. La película que nos ocupa lleva al cine, por primera vez, *Lady Susan*, una novela corta, de forma epistolar, que puede considerarse el puente entre sus escritos juveniles y sus magistrales novelas maduras. Su protagonista, Lady Susan Vernon, es un personaje memorable, y nada común en la literatura de la época: una viuda todavía joven (treinta y tantos), de gran belleza e inteligencia, pero cuya apariencia encantadora, amable y seductora oculta una personalidad egoísta, manipuladora, mentirosa, fría, y despiadada... Jane Austen escribió *Lady Susan* hacia 1794 y parece que la revisó en 1805, pero la obra no llegó a publicarse en vida de la autora. No se editó hasta 1871, como apéndice de la segunda edición del libro biográfico *A Memoir of Jane Austen*, de su sobrino James Edward Austen-Leigh, que fue quien le puso título (libro publicado en español, sin los anexos, por Alba Clásica en 2012, *Recuerdos de Jane Austen*). Hablando de títulos, la película utiliza el de otra novela corta de Austen, también epistolar, *Amor y amistad* (*Love and Friendship*, según la peculiar Ortografía de la escritora), que forma parte de los primeros escritos (*Juvenilia*) de Jane Austen, creados hacia 1791-93, que pueden encontrar en la recopilación homónima (*Amor y amistad*, Alba Clásica, 1998). Por cierto, les recomiendo vivamente esos textos breves, salvajes y surrealistas (*"Ten cuidado con los desvanecimientos... Aunque al principio puedan parecer reconfortantes y Agradables, al final, sobre todo si se repiten demasiado y en estaciones poco apropiadas, son destructivos para el Organismo..."*) que a veces se acercan al puro "nonsense" (*"El noble joven nos informó de que su nombre era Lindsay, aunque por razones particulares lo llamaré aquí Talbot"*).

Lady Susan Vernon (Kate Beckinsale) se auto invita a pasar una temporada en Churchill, en la mansión de campo del señor Charles Vernon (Justin Edwards), el hermano de su difunto esposo, para refugiarse del escándalo provocado por sus recientes coqueteos en Langford con un hombre casado, Lord Manwaring (Lochlann O'Mearáin). Viaja con

una "dama menesterosa", la señora Cross (Kelly Campbell), que es como su criada, pero sin sueldo (puesto que son *amigas*, un salario *"sería algo ofensivo para las dos"*). Aunque es recibida con prevención, sobre todo por su cuñada, la señora Catherine DeCourcy Vernon (Emma Greenwell), la cautivadora lady Susan despliega sus encantos para engañar a (casi) todos, en una tela de araña que implica a su despreciada hija Frederica (Morfydd Clark) al joven Reginald DeCourcy (Xavier Samuel), al rico y atolondrado Sir James Martin (Tom Bennett), y a cualquiera que se ponga a tiro... Su amiga y confidente es la señora Alicia Johnson (Chloë Sevigny), una dama americana afincada en Londres. Los obstáculos para sus planes son su cuñada Catherine y el padre de ésta, Sir Reginald DeCourcy (James Fleet), y otros personajes juegan un papel intermedio, como Mr. Johnson (Stephen Fry), que a su vez es el tutor de la celosa (con razón) Lady Manwaring (Jenn Murray).

El director Whit Stillman (1952), nacido en Washington y afincado en Nueva York, fue un paradigma del cine "moderno" en los 90 (*Metropolitan, The Last Days of Disco*), y en los 80 había estado vinculado con nuestro cine, como agente internacional de Trueba y Colomo y ocasional actor en películas de éstos (*Sal gorda, La línea del cielo*), pero en este siglo le habíamos perdido un poco la pista. Ahora ha vuelto con esta excelente adaptación de Jane Austen, que se enfrentaba a la dificultad de la forma epistolar de la novela. El guión de Stillman convierte las cartas en diálogos llenos de gracia y otorga entidad a personajes que en el libro sólo se mencionan (caso de Sir. James Martin, que se convierte en un "roba escenas" gracias a la descacharrante interpretación de Tom Bennett). Para compensar la dificultad epistolar, la novela tiene la ventaja de su brevedad (96 páginas en la edición de Alba Clásica) y de que, al no tratarse de una de las obras mayores de la autora, intimida menos y permite mayor libertad. (Stillman se ha venido arriba y ha publicado una versión novelada de su guión, que reinventa la novela de Austen, narrándola desde el punto de vista de un sobrino de la protagonista: *Love & Friendship: In Which Jane Austen's Lady Susan Vernon Is Entirely Vindicated*; mucho atrevimiento).

La película se ha rodado íntegramente en Irlanda (es una coproducción franco-belga-irlandesa), en Dublín y alrededores (Russborough House, Howth Castle, Newbridge Estate, y la ciudad costera de Donabate), en sólo 27 días. El director recuperó a Kate Beckinsale y Chloë Sevigny, que habían protagonizado su película *The Last Days of Disco* (1998). Beckinsale, que debutó en el cine con *Mucho ruido y*



pocas nueces (1993) de Kenneth Branagh y había interpretado otro personaje de Austen, la protagonista de *Emma* (1996) para la BBC, borda el complejo papel de Lady Susan, con toda su belleza, falsedad, egoísmo y recovecos, en su mejor interpretación para el cine. El resto del reparto es igualmente impecable, tanto los famosos como los que no conocíamos: Sevigny (cuyo personaje, aliada de Lady Susan, se convierte en americana), Emma Greenwell (la señora Vernon, bienintencionada pero incapaz de derrotar a Lady Susan), Stephen Fry (apenas tiene una escena como Mr. Johnson, pero brilla como siempre), Kelly Campbell (en su ingrato y servil papel de “amiga”), Morfydd Clark (una Frederica que no es sólo inocente víctima), la categoría de James Fleet y Jemma Redgrave, Tom Bennett (como hemos dicho, un “roba escenas” con su tontísimo Sir James Martin), etcétera.

La película de Whit Stillman es ágil y ligera (tiene una adecuada duración de hora y media), con ingeniosos recursos visuales (la presentación de los personajes con un rótulo irónico y enmarcados en un círculo de luz, a la manera del cine mudo), con una preciosa recreación de la época (1790), y sin dejar de transmitir todos los recovecos del texto y los personajes... En cuanto a Lady Susan, no podemos condenarla. Ni siquiera Jane Austen lo hizo: “*Si lady Susan fue o no feliz en su segunda elección, no sé cómo se podría comprobar porque, ¿quién se fiaría de sus afirmaciones en cualquiera de los dos sentidos? El mundo tendrá que juzgar según lo que crea probable. No tenía nada en contra, aparte de su marido y su conciencia*”. (RGM)

FILMOGRAFÍA

WHIT STILLMAN

Director y guionista

Metropolitan (1990)

Barcelona (1994)

Homicidio (Homicide: Life on the Street, 1996) serie TV (1 episodio)

The Last Days of Disco (1998)

Damiselas en apuros (Damsels in Distress, 2011)

The Cosmopolitans (2014) TV

Amor y amistad (Love & Friendship, 2016)

BSO



Música Original

Compuesta por MARK

SUOZZO y BENJAMIN

ESDRAFFO

Adaptaciones y Dirección

de MARK SUOZZO

CD: Sony Classical,

88985314932 (Unión

Europea)

(Duración: 32' 36")

El guitarrista, compositor y arreglista norteamericano Mark Suozzo (1953), ha sido el músico de elección de Whit Stillman en todos sus largometrajes hasta la fecha, incluido el episodio piloto de la abortada serie *The cosmopolitans* (2014). De hecho, Stillman fue quien dio la alternativa a Suozzo con su ópera prima *Metropolitan* (*Metropolitan*, 1990), permitiéndole iniciar lo que hasta ahora ha sido una discreta carrera como músico de cine, especialmente en documentales, destacando un par de trabajos para largometrajes independientes de cierto interés: *American Splendor* (*American Splendor*, 2003/ Shari Springer Berman y Robert Pulcini) y *The notorious Bettie Page* (2005/ Mary Harron). Lo cierto es que la obra más conocida de Suozzo, es decir, la que ha realizado para su amigo Stillman, a duras penas ha permitido apreciar sus aptitudes como compositor, centrada, como ha estado, en adaptar y arreglar piezas ligeras de otros autores, cuando no en imitar el estilo de éstos.

Para este nuevo encuentro profesional, Suozzo ha ampliado su campo de acción como adaptador a un terreno más serio dentro de la música de repertorio: los compositores barrocos del siglo XVII. Aunque la acción exhiba un aroma más bien dieciochesco, el director ha justificado su elección sin complejos: «... la música de una época anterior parecía reflejar más fielmente el espíritu de la obra, aparte de que es un *estilo en particular que adoramos*». Lo que se escucha en la película, recogido en gran parte en este CD, es todo un festival de música barroca, donde se dan cita algunos de los grandes nombres del periodo, como Henry Purcell, cuya *Música para el funeral de la reina Mary* ilustra la partida desde Langford, o Antonio Vivaldi, citado en un par de ocasiones, por no hablar de Georg Friedrich Händel, el compositor más representado, o autores no tan populares, pero igualmente significativos, como Marc-Antoine Charpentier y François d'Agincourt. También hay cabida para un maestro del clasicismo como Wolfgang Amadeus Mozart, e incluso los prerrománticos Ludwig van Beethoven y Hyacinthe Jadin comparten cartel junto a un número de otros compositores menos conocidos, cuya enumeración desbordaría el espacio del que disponemos. Ante tanta maravilla, un pequeño inconveniente: los 27 temas incluidos en el CD suman un total de 32 minutos, con lo cual ya se puede uno imaginar la brutal fragmentación a que han sido sometidas las obras de tan ilustres compositores. Como menú degustación, la cosa puede funcionar. En la película, todos estos fragmentos se engarzan como gemas de una lujosa pieza de orfebrería. Coordinándolo todo y ofreciendo un par de brevísimos temas de su puño y letra, Mark Suozzo, aunque, curiosamente, quien firma la banda sonora en los créditos del film sea el francés Benjamin Esdraffo (1972), a cuya pluma sólo pertenecen dos temas de un minuto, el principal —una preciosidad interpretada al arpa por Dianne Marshall— y la marcha nupcial, perfectamente afines, eso sí, al estilo del resto de composiciones. (AGR)



Después de la tormenta

Japón, 2016

Título original: Umi yori mo mada fukaku

Director: Hirokazu Koreeda

Producción: Aoi Promotion

Guion: Hirokazu Koreeda

Fotografía: Yutaka Yamazaki

Música: Hanaregumi

Montaje: Hirokazu Koreeda

Sonido: Yutaka Tsurumaki

Intérpretes: Hiroshi Abe, Kirin Kiki, Yôko Maki, Lily Franky, Isao Hashizume, Sôsuke Ikematsu, Satomi Kobayashi, Taiyô Yoshizawa

Duración: 117 minutos

Idioma: Japonés

Color

NOSOTROS, LOS DE ENTONCES...

Hirokazu Koreeda es un viejo amigo de este cineclub, que acude cada año a mostrarnos sus reflexiones sobre la familia, como un pedazo de realidad autosuficiente que nos permita explicar el Japón actual y el mundo en general. Ser monotemático no es ni bueno ni malo, Ken Loach, los hermanos Dardenne o Woody Allen lo son, y por eso mismo nos sentimos más cómodos buceando en sus particulares universos y tomándolos como propios. En esto, como en todo, el talento es lo que dignifica al autor, no el género cinematográfico que frecuenten. Koreeda ha tenido siempre detrás de él la alargada sombra de Yasujiro Ozu, sobre todo a raíz de su primer largometraje, *Maboroshi*. Después de Ozu y antes que Koreeda, otros muchos directores abordaron los conflictos sociales y humanos en un contexto familiar -un género cinematográfico típicamente japonés que se dio en llamar *shomin-geki*- pero ninguno como Koreeda nos evoca con tanta brillantez lo mejor del gran maestro. Es evidente que han pasado muchas décadas entre el cine de un director y otro, y que la globalización actual nos ha ido asemejando a todos los pueblos, pero la búsqueda de la belleza a partir de la más rutinaria cotidianidad es algo que tienen en común. El escritor Alejo Carpentier, en una entrevista concedida a una reportera, ante la insistencia de ésta que le preguntaba por qué su literatura era siempre tan barroca y su temática tan identificable, y si no se había planteado un cambio en su forma de novelar, el escritor la miró y le dijo: “¿Señorita, y a usted quien carajo le ha dicho que yo puedo escribir de lo que quiera?” Algo parecido a esto le debió ocurrir a Koreeda cuando, durante su visita al Festival de San Sebastián, le preguntaron si no había un riesgo de encasillamiento temático. Él, recordando a Ozu, respondió: “*Mi caso no es tan extremo como el de Ozu. Él decía que lo que tenía era una tienda de tofu, y que eso era lo único que sabía cocinar. En mi caso, creo que también tengo una tienda de tofu, pero a veces hago cocina francesa. O bueno, eso es decir demasiado. Dejémoslo en que también puedo hacer tempura.*”.

Ryota, que iba camino de convertirse en una joven promesa de la literatura, ve como años después todo aquello se lo ha llevado la vida. Al bloque creativo se le une el divorcio y la pérdida de la custodia de su hijo de once años. Parece como si un tifón, uno de los muchos que amenazan Japón al acabar el verano, le hubiese dejado sin familia, sin apenas dinero y sin sueños. Para mantenerse trabaja a tiempo parcial de detective privado, a él

le gusta decir que es una forma muy interesante de documentarse para su próxima novela. Si el dinero que le reporta no es suficiente, se encarga de obtener algún sobresueldo vulnerando todas las normas de la ética profesional y chantajeando a infelices adolescentes. El tiempo que le sobra lo dedica a vigilar a su esposa, de la que no quiere admitir que está divorciado. Visita a su madre con frecuencia, sobre todo desde el fallecimiento de su padre con el que no se llevaba bien. En esas visitas hay un Ryota adulto, que quiere confortar a su madre en la vejez, y un Ryota inmaduro, necesitado de apoyo, sobre todo económico, para poder hacer frente a sus muchas deudas. Todas esas deudas y esa incapacidad de ahorrar le vienen de la única herencia que tiene conocimiento de haber recibido de su padre: una ludopatía que lo arrastra a apostar lo poco que gana en las carreras o en cualquier juego de azar. Ama a su hijo más que a nada en el mundo, pero no consigue pagar casi nunca la pensión alimenticia y esto le sume en una desesperación que, para mitigarla, lo termina abocando de nuevo a gastarse lo poco que le queda en cualquier apuesta que le salga al paso.

Ryota es esclavo de su pasado, de lo que fue y de lo que habría podido ser. Su madre, recordando a su marido y al propio Ryota, explica que a los hombres la vida les hace pintar acuarelas y a las mujeres les enseña a pintar al óleo. La diferencia es que cuando pintas al óleo puedes cubrir completamente con una nueva capa de pintura la pintura antigua y empezar de nuevo. La obstinada obsesión de Ryota por regresar al pasado le impide llegar a ser lo que quiere ser, o por lo menos descubrirlo.

En la segunda mitad de la película, a modo de segundo acto, Ryota y su hijo Shingo pasan la tarde en casa de la abuela, a la reunión se incorporará la madre del niño, exmujer de Ryota. El tifón les obligará a pasar la noche a los cuatro en el pequeño piso de la abuela. En ese contexto, mientras habla con su madre, con su mujer, o se refugia con su hijo en un viejo tobogán cubierto dentro del parque, tendrá ocasión de confesarse ante su hijo y descubrir en su memoria la figura odiada y querida de su desaparecido padre. En esos cuarenta minutos de tormenta se encierra lo mejor del cine de Koreeda,

El director ha querido contar con algunos de sus actores habituales, Hiroshi Abe, Yoko Maki, o la siempre extraordinaria Kirin Kiki, además de secundarios como Lily Franky o Isao Hashizume. Respecto al componente autobiográfico que pueda existir en *Después de la tormenta*, Koreeda se defiende diciendo que no es mayor al que podemos encontrar en otras obras suyas. Él no se siente identificado

proyección

21.02.2018



con su protagonista, pero para insuflarle alma era necesario que tomase algo de su propia experiencia vital. Koreeda volvió al barrio donde pasó su infancia para rodar la película. Esos bloques de pisos rodeados de espacios ajardinados, hoy convertidos en lugares decadentes, sólo habitados por pensionistas a la espera de que les visiten sus hijos o nietos. Allí a Koreeda ya no le queda nada salvo la nostalgia de recordar a su padre fallecido hace doce años y en qué medida le influye ahora su recuerdo cuando juega con su hija. Porque en la película planea de forma constante la memoria del padre muerto, al que nadie parece echarle de menos, pero al que es necesario que llegue entender Ryota para poder descubrir la causa de su infelicidad. Sólo el amor

en el recuerdo a su padre podrá ayudarle a él con su hijo. En el fondo está película tiene mucho de la esencia del título de uno de sus más aclamados films: *De tal padre tal hijo*. Al final, el director nos dejará una espita abierta para la esperanza, como ocurre en buena parte de sus películas, pero alejada de un final feliz forzado. Nadie escapa totalmente de sí mismo.

Koreeda vuelve a demostrar que el cine puede ser universal aun cuando toque temas muy circunscritos a un ámbito muy alejado del nuestro. Porque todos tenemos necesidad de reconciliarnos con nuestro pasado o ajustar cuentas con él. Porque, al igual que Koreeda, muchos tenemos la maldita costumbre de seguir pintando en acuarela. (JMA)

PALMARÉS

Festival De Cannes (2016): Selección en la Sección Oficial a Competición.

Premios Del Cine Europeo (2016): Premio a la Mejor Película, Mejor Directora, Mejor Actriz, Mejor Actor, Mejor Guion

Globos De Oro (2016): Nominada Mejor Película Extranjera

Festival De Sevilla (2017): Gran Premio FIPRESCI

César (2017): Nominada Mejor Película Extranjera, Gran Premio FIPRESCI

Oscar (2017): Nominada Mejor Película de habla no Inglesa

FILMOGRAFÍA

HIROKAZU KOREEDA

Director

Lessons from a Calf Documental (1991)
August Without Him Documental (1994)
Maboroshi (1995)
Without Memory Documental (1996)
After Life (1998)
Distance (2001)
Nadie sabe (2004)
Hana (2006)
Still Walking (Caminando). (2008)
Air Doll (2009)
Kiseki (Milagro) (2011)
De tal padre, tal hijo (2013)
Nuestra hermana pequeña (2015)
Después de la tormenta (2016)



Las Furias

España, 2016

Aquí y Allí Films / Kamikaze Producciones

Director: Miguel del Arco

Guión: Miguel del Arco

Fotografía: Raquel Fernández Núñez

Música: Arnau Vila

Montaje: Teresa Font

Dirección de Arte: Claudia González

Productores: Aitor Tejada, Jordi Buxó y Pedro Hernández Santos

Directora de Producción: Lara Tejela

Intérpretes: Pere Arquillué, Gonzalo de Castro, Elisabet Gelabert, Bárbara Lennie, Carmen Machi, José Sacristán, Mercedes Sampietro, Alberto San Juan, Macarena Sanz, Emma Suárez, Gloria Muñoz, Raúl Prieto

Duración: 125 minutos

Idioma: Español

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

Descarga digital: Aquí y Allí Films

REUNIÓN FAMILIAR

Miguel del Arco (Madrid, 1965) es una de las principales figuras del teatro español contemporáneo, como autor, adaptador, actor y, sobre todo, director. Entre los montajes que ha dirigido, recordamos *La función por hacer* (2009), premio Max y su primer gran éxito (que empezó en el vestíbulo del Teatro Lara de Madrid), *La violación de Lucrecia* (2010), *Juicio a una zorra* (2011), *Veraneantes* (2011, premio Max), *El inspector* (2012), *De ratones y hombres* (2012, premio Valle Inclán), *Deseo* (2013), *El misántropo* (2013), *Antígona* (2015), *Hamlet* (2015) y *Refugio* (2017). En 2002, con Aitor Tejada, creó la productora Kamikaze. Y el año pasado se ha embarcado en un proyecto fascinante, que acaba de recibir el Premio Nacional de Teatro: la conversión del antiguo Teatro Pavón, anterior sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (hasta su mudanza al reabierto Teatro de la Comedia), en el Pavón Teatro Kamikaze. Los responsables son Miguel del Arco, el actor Israel Elejalde y los productores Aitor Tejada y Jordi Buxó. En el año que llevan funcionando, han combinado la idea de un teatro “de repertorio”, recuperando montajes anteriores de Kamikaze para quien no hubiera podido verlos, con la presentación de autores nuevos y textos contemporáneos. Además, pretenden crear una “comunidad” en torno a la sala. Yo, que vivo cerca y he ido unas cuantas veces esta temporada, he visto que, antes de la función, uno de los socios (generalmente, el propio Miguel del Arco) da la bienvenida al público y dice unas palabras de presentación, un gesto que te hace sentirte parte de algo.

“Las Furias existen. Cuando alguien hace algo contra la familia se introducen en su mente como un veneno hasta obligarlo a expiar su culpa y enloquecerlo. Por eso tienes que tener cuidado con lo que haces a los demás, porque nunca sale gratis”. Esto es lo que le dice en el prólogo, situado en un camerino teatral, el famoso actor Leo Ponte (José Sacristán), caracterizado como Edipo, a su nieta María. Años después, la familia Ponte Alegre (paradójico nombre) se reúne en la gran casa de campo familiar, Casa Alegre, situada en un idílico lugar de la costa cantábrica. La madre, Marga Alegre (Mercedes Sampietro), famosa psicóloga, al llegar a la edad de jubilación, ha decidido vender la casa y dedicarse a viajar con su joven pareja, Julia (Bárbara Lennie). Su exmarido Leo, famoso actor en otro tiempo, padece Alzheimer, aunque a veces tiene momentos de lucidez y recuerda largos parlamentos de las obras que ha interpretado. Marga y Leo tienen tres hijos, los tres con nombre de tragedia griega. Cassandra (Carmen



Machi), que practica una variedad menor de psicología (da consejos en un programa nocturno de radio); está casada con Gus (Pere Arquillué), y el matrimonio está en tensión porque él está en paro y porque están agobiados por los brotes psicóticos de su hija María (Macarena Sanz), aparte de otro secretillo que surge por el camino. Héctor (Gonzalo de Castro) es un hombre de negocios triunfador que planea casarse en la casona familiar con su pareja desde hace veinte años, la médica Ana (Emma Suárez). Y Aquiles, o Aki (Alberto San Juan), es un actor fracasado que ha anidado en la casa, donde supuestamente escribe su autobiografía, y de paso la de la familia. Marga no se atreve a contar que Julia es su pareja, así que la presenta como su asistente. En esos días resurgirán afectos, risas, recuerdos, secretos y reproches, y la inestable adolescente María actuará como catalizador... despertando a las Furias.

En los títulos finales de *Las Furias*, el “dirigido por”, se expresa como *“La primera película de Miguel del Arco”*. Estrictamente, es su primer largometraje, dado que ya ha dirigido tres cortos. La propuesta llegó de un productor, tras el éxito de *Veraneantes* (2011). En aquella obra, versión actualizada de la de Gorky, se trataba de un grupo de amigos. Pero, para una película, le pareció más interesante centrarse en una familia. Los amigos son algo voluntario, a una mala puedes escapar, pero la familia es obligatoria, no puedes librarte nunca. Aquel proyecto no salió, pero Miguel del Arco tenía el guión, así que finalmente lo ha puesto en pie con su propia

proyección

28.02.2018



PALMARÉS

Festival de Tudela: Mejor Película, Premio Especial del Jurado

productora, Kamikaze, en colaboración con Aquí y Allí (productores de *Magical Girl*). La película se ha rodado en seis semanas, en Madrid y en Cantabria (Suances, Torrelavega, Piélagos), con la dificultad de un tiempo cambiante y unas complicadas secuencias en el mar. Del Arco ha reunido un reparto soñado, grandes intérpretes, con la mayoría de los cuales había trabajado en el teatro (Carmen Machi, Emma Suárez, Bárbara Lennie, Gonzalo de Castro, Elisabet Gelabert), más dos grandes figuras como Mercedes Sampietro y José Sacristán. Y se permite alguna broma, como el uso de la descacharrante canción “Aquí y ahora” de *El misántropo*, que es un guiño para los que vimos la función, y al mismo tiempo resulta oportuna y coherente con la escena en que aparece.

“La familia tiene un gran atractivo dramático. Yo tengo muy buena opinión de la familia, que es a la vez un refugio y un lugar enfermizo a veces. Un lugar de protección, pero también de maldición”, dice Miguel del Arco. Siguiendo a Shakespeare, al guionista y director le gusta la mezcla de géneros, le gusta ver a la comedia aporreando a la tragedia y viceversa. En esta película hay mucho de ambas cosas, también de amor al teatro, y también algunos excesos y pasadas de rosca. A fin de cuentas, se trata de enlazar la realidad cotidiana con la estilización de la tragedia griega: “*Las Furias son tres perras que no conocen ni la compasión, ni el amor, ni el perdón. De nada sirve huir de ellas, pues su esencia es la persecución eterna...*” (RGM)

FILMOGRAFÍA

MIGUEL DEL ARCO

Director

La envidia del ejército nipón (2000) cortometraje
Palos de ciego amor (2002) cortometraje
La sopa boba (2004) serie TV
Morir/Dormir/Soñar (2005) cortometraje
Lolola (2008) serie TV
Las Furias (2016)

BSO



Música Compuesta y
Dirigida por ARNAU VILÀ
Descarga digital: Aquí y
Allí Films
(Duración: 51' 18")

Kamikaze Producciones nació en el año 2000 de la mano de Miguel del Arco y Aitor Tejada, ambos con una larga trayectoria profesional a sus espaldas como actores y guionistas de televisión, así como productores y directores de teatro. Tal circunstancia les ha permitido acercarse al mundo del espectáculo desde muy diversos ángulos, siendo *Las furias* su primera incursión en el campo del largometraje. Manejando su productora como si se tratara de una compañía estable de teatro, en cada uno de sus nuevos proyectos las tareas musicales han recaído, por lo general, en el barcelonés Arnau Vilà, experimentado arreglista y productor musical, que se dio a conocer al gran público como uno de los profesores —con los años llegaría a ser también miembro del jurado— en la Academia del célebre *reality* televisivo *Operación Triunfo* (2001-11). Después participaría en similares cometidos en otros programas: *Operación Tony Manera* (2008), *El número uno* (2012-13) y, más recientemente, *Tu cara me suena* (2011-17). Dentro de Kamikaze, Miguel del Arco ha contado asimismo con Vilà para escribir la música de un buen número de obras de teatro, así como las bandas sonoras de dos de sus primeros cortometrajes como director, *Palos de ciego amor* (2004) y *Morir, dormir, soñar* (2005). No obstante, el trabajo que mayores honores ha brindado al compositor ha sido el de director musical en las versiones españolas de algunos musicales de éxito, tales como *Chicago* (1997), *Mamma mia!* (2004), *Fiebre del sábado noche* (2009) o *Sister Act* (2014), por la que obtuvo en 2015 el premio Max en reconocimiento a dicha labor.

Tratándose *Las furias* de una película de naturaleza teatral, tanto por lo que se refiere al desarrollo de su argumento como en cuanto a la idea base de presentar un microcosmos más o menos opresivo en el que se desenvuelven sus intérpretes, el trabajo de Vilà apunta en similar dirección, expresándose de manera sobria y contenida a través de una agrupación camerística liderada por el piano, junto a una reducida sección de cuerda. El resultado es tan elegante como predecible, penetrando sin dificultad en los entresijos dramáticos de la historia y paseando el tono afligido que ejemplifican temas como *No Te Quiero*, *Casa Alegre* o *Insomnios*, aunque sobresalgan puntuales arrebatos de lirismo, e incluso, como sucede en *María en la Gran Vía* y *El Rey del Acanalado*, fugaces estallidos de optimismo. La funcionalidad de la partitura como potenciadora de gestos, miradas y emociones, queda fuera de toda duda, aunque su escucha lejos de la pantalla cae pronto en la monotonía y deviene un catálogo más o menos aleatorio de efectos musicales con escasa ligazón, en su mayoría previsibles y escasamente eficaces en su paso por el estereó doméstico.

De las cinco canciones originales que se escuchan en la película, esta edición digital conserva sólo dos, una aproximación al blues con *Sea Lo Que Sea*, y la más salsera *Aquí y Ahora*, ambas con letra de Miguel del Arco y música de Arnau Vilà, interpretadas con impersonal corrección por Miquel Fernández. (AGR)



Historia de una pasión

Reino Unido / Bélgica, 2016

Hurricane Films / Potemkino / WeatherVane Productions

Título Original: A Quiet Passion

Dirección: Terence Davies

Guión: Terence Davies

Fotografía: Florian Hoffmeister (Color / 2.35:1)

Música: Beethoven, Chopin, Schubert, Charles Ives...

Montaje: Pia Di Ciaula

Diseño de Producción: Merijn Sep

Vestuario: Catherine Marchand

Productores: Roy Boulter, Sol Papadopoulos

Interpretes: Cynthia Nixon, Jennifer Ehle, Keith Carradine, Duncan Duff, Joanna Bacon, Annette Badland, Emma Bell, Rose Williams, Benjamin Wainwright, Eric Loren

Duración: 125 minutos

Idioma: Inglés (VOS)

LA REBELDE DESCONOCIDA

Poco se sabe de la vida de Emily Dickinson (1830-1886), una de las grandes poetisas americanas de todos los tiempos, cuya existencia pasó desapercibida durante 55 años, edad a la que murió en la solariega casa familiar tras décadas de reclusión voluntaria y soledad. Nadie, salvo sus padres, hermanos y contadísimos afortunados, llegó a imaginar que durante innumerables noches de insomnio Dickinson escribía sin cesar sus poemas, bajo la tenue luz de una vela y en completo silencio. Ni siquiera su querida hermana mayor, Lavinia, con quien se profesaba una mutua admiración e intenso cariño, imaginaba que al fallecer Emily encontraría ocultos en su habitación, y cuidadosamente encuadrados en cuarenta volúmenes que ella misma cosía, miles de poemas sublimes producto de aquellas enigmáticas noches que, misericordiosamente, el resto de la familia achacaba a su "excentricidad". Tan solo seis de sus poemas fueron publicados en vida de la autora, pero vilmente retocados por los editores de turno, incapaces de comprender la audaz métrica de aquellos versos avanzados a su tiempo y que veían la luz en algún periódico local. Además sin firma, pues la patriarcal sociedad de entonces consideraba que las mujeres escritoras eran incapaces de generar creaciones tan elevadas como las de sus colegas masculinos. Por lo tanto, el anonimato y la frustración por la falta de reconocimiento acompañaron siempre el ánimo y la obra de la poetisa. Al menos mientras vivió. Tras su muerte, debida a una nefritis aguda que arrastró durante años, la hermana luchó por publicar aquel legado escondido, lidiando con editores escépticos y la incompreensión general de los profesionales del ramo. Por fin, en 1890, cuatro años después del fallecimiento de la autora, veía la luz la primera antología de su obra, que con el tiempo sería comparada en cuanto a genialidad y grandeza con el fruto inmortal de otros gigantes de las letras y coetáneos suyos: Walt Whitman, Edgar Allan Poe, John Keats, Ralph Waldo Emerson, Robert Browning, William Wordsworth, Robert Frost...

Hasta la fecha, ningún cineasta había llevado a la pantalla tan singular y triste historia, quizá debido a la poca información contrastada que sobre la vida de Emily Dickinson ha conseguido recabar. A la época de sus estudios en diversos y prestigiosos colegios católicos —allí obtuvo fama de rebelde al cuestionar la existencia de Dios con tal firmeza y lucidez que ni los más encallecidos docentes religiosos consiguieron convencerla de lo contrario—, donde adquirió vastos conocimientos de Historia,

Gramática, Griego, Latín, Alemán, Química, Astronomía, Álgebra, Biología, Filosofía y Botánica, hasta el punto de superar ampliamente a algunos de sus maestros, pertenece el periodo mejor documentado de su periplo vital. A partir de ahí, y en el momento en que abandona el control institucional, tan solo sus cartas a familiares y unos pocos allegados arrojan algo de luz sobre sus sentimientos, la relación con sus (escasísimas) amistades, sus quehaceres cotidianos, sus nebulosos amores... Mas la pista se pierde pronto, conforme se recluye en sí misma y decide no abandonar jamás la hacienda familiar, protegiéndose del exterior tras los hogareños muros, a la par que opta, misteriosamente, por vestir siempre de blanco, incluso durante los lutos correspondientes a las muertes sucesivas de su amada madre, primero, y su querido padre, después.

Con poco más de información, el británico Terence Davies ha escrito y dirigido *Historia de una pasión* (*A Quiet Passion*, 2016), indagación en la vida de la poetisa que supone el último, hasta la fecha, de sus siete largometrajes, todos ellos dramas de singular intensidad y en no pocas ocasiones repletos de referencias autobiográficas —*Voces distantes* (*Distant Voices, Still Lives*, 1988), *El largo día acaba* (*The Long Day Closes*, 1992), el documental *Of Time and the City* (2008)—, pero siempre abordando temas como el paso del tiempo y la pervivencia de la memoria mediante una escritura poética y de gran sobriedad que a menudo le emparenta con Bresson o Tarkovski, cineastas con quienes su narrativa posee más de un punto en común. Ese estilo circunscripto y mesurado, pero lírico, con que retrata la quietud, el estatismo de unas figuras finiseculares ancladas en el pasado y reflejadas en planos de templada elegancia, consigue, sin embargo, transmitir una vibrante impresión de vida, una emoción y sobrecogimiento que trasciende los rostros hieráticos de los personajes; la tensión entre el espíritu que bulle en esos cuerpos atenazados por convenciones sociales caducas, expresada a través de diálogos reveladores, y el sutil, apenas perceptible, movimiento de una cámara nunca inocente, siempre dispuesta a suministrar información que de otro modo resultaría intangible, etérea, extrae esa emoción mencionada, esa "pasión silenciosa y callada" a la que hace referencia el título original del film. Así, Davies nos transmite las alegrías y tormentos de una Emily Dickinson cuya vida social mermaba día a día hasta la desaparición total, mientras que su vida interior se retorció en una creciente ola de angustias vitales que la pérdida de sus seres queridos precipitó al evidenciar que todo llega a su fin y

proyección

07.03.2018



que nada permanece eternamente. Una visión pesimista que la artista habría cuestionado, sin duda, si la fama que se le negó en vida hubiera colmado sus últimos años de oscuridad. El propio Terence Davies reconoce que esa interacción entre el “lienzo” en el que parecen “grabados” los personajes y los delicados desplazamientos de la cámara no son producto del azar, sino una solución muy meditada, como el instante en que una panorámica de 360 grados recorre la estancia en la que Emily y su familia reposan, centrado cada uno en sus propios pensamientos, pero formando un todo homogéneo, armónico y en paz: *«Yo tenía el mismo sentimiento sobre mi familia, aunque nosotros éramos de clase obrera, y quería transmitir esos sentimientos con esta panorámica. La idea de que su familia, esas personas que la rodeaban, representaban el mundo para ella. [...] Porque este es el momento en que ella se da cuenta de cuán frágil es todo lo que ama. Sus familiares están simplemente haciendo cosas ordinarias, cosiendo o leyendo o mirando el fuego... pero estas cosas pequeñas y silenciosas que hacemos todos son en realidad muy poderosas. Y mirándoles, ella cae en la cuenta de que llegará un día en que todo eso no estará ahí, que todo eso morirá»*.

Y pese a ese estatismo, revelador no obstante de sensaciones intensas, la película se articula en dos mitades intencionadamente opuestas, aunque

complementarias: una primera donde impera la luz y Emily aún pasea por los jardines de la mansión, o viaja a la ciudad para asistir a la ópera, relacionándose socialmente con dialéctica brillantez, aunque de manera restringida, y una segunda parte ocupada por el ocaso, la noche, las sombras, los candiles precarios alumbrando estancias imprecisas, en la cual Emily se retrae, se aleja de toda actividad social o lúdica, escudriña tras puertas entreabiertas la actividad festiva de los invitados, autoexcluyéndose de “la vida”, para adentrarse, vestida de blanco impoluto, en la negrura de unos años aciagos que le arrebatan a sus padres y agudizan su enfermedad, pero también esa creatividad artística que ejerce a la luz de las velas. *«Ella está sola [...] Creo que a estas alturas ya sabe que es una observadora en la vida, no una participante —recalca Davies, incidiendo en su propia experiencia—. A mí me ocurre lo mismo: siempre he sido un observador, no un participante. Hay momentos en que te sientes muy fuera de la vida, y piensas: ¿Cómo lo hacen los demás, cómo aguantan, cómo es que poseen esa clave de la vida que yo no tengo? Evidentemente, no hay ninguna clave, nadie la tiene, pero cuando estás completamente solo, y ella lo estaba, igual que yo lo he estado gran parte de mi vida, deseas con todas tus fuerzas que alguien te diga cuál es la clave. Pero claro, nadie puede dártela porque no existe»*. (AGR)

PALMARÉS

Festival Internacional de Cine de Ghent (Bélgica): Mejor película

FILMOGRAFÍA

TERENCE DAVIES

Director y Guionista

Children (1976) Cortometraje
Madonna and Child (1980) Corto
Death and Transfiguration (1983) Corto
Voces distantes (*Distant Voices, Still Lives*, 1988)
El largo día acaba (*The Long Day Closes*, 1992)
La biblia de neón (*The Neon Bible*, 1995)
La casa de la alegría (*The House of Mirth*, 2000)
Of Time and the City (2008) Documental / También narrador
The Deep Blue Sea (*The Deep Blue Sea*, 2011)
Sunset Song (*Sunset Song*, 2015)
Historia de una pasión (*A Quiet Passion*, 2016)



Locas de alegría

Italia y Francia, 2016

Lotus Productions / Manny Films /RAI Cinema

Distribución: Caramel Films

Título original: La Pazza Gioia

Director: Paolo Virzì

Guion: Francesca Archibugi y Paolo Virzì

Fotografía: Vladan Radovic

Música: Carlo Virzì

Dirección artística: Tonino Zera, Francesca Archibugi, Paolo Virzì

Productor: Marco Belardi

Montaje: Cecilia Zanuso

Intérpretes: Valeria Bruni-Tedeschi, Micaela Ramazzotti,

Luisanna Messeri, Valentina Carnelutti, Tommaso Ragno

Duración: 118 minutos

Idioma: Italiano (VOSE)

Descarga digital: Lotus Production

ENTRE DOS MUNDOS

Tras realizar *El capital humano*, un thriller negro de tonalidades frías y sarcásticas, Paolo Virzì vuelve a la comedia de tonos más cálidos. Una comedia divertida y humana, una historia que, en algún momento, termina pareciéndose a un cuento e, incluso, a un "trip" abiertamente psicodélico, pero con sentido.

Beatrice es una condesa charlatana y millonaria que está convencida de encontrarse entre los círculos íntimos de los líderes políticos mundiales. Donatella es una joven tatuada, vulnerable e introvertida, envuelta en su propio halo de misterio. Ambas son pacientes de Villabiondi, una delirante institución psiquiátrica. Su genuina y atípica amistad les hará vivir una emocionante e impredecible aventura que pondrá de manifiesto el "otro manicomio" a cielo abierto que se esconde en el mundo de las personas aparentemente cuerdas.

Paolo Virzì, considerado uno de los principales herederos de la tradición cinematográfica de la "comedia italiana", pretende, con este film, hablar de la injusticia, la opresión, el martirio de las mujeres estigmatizadas, frágiles, despreciadas, condenadas y encerradas. Pero sin convertirlo en un panfleto. Busca mostrar briznas de felicidad, o al menos de euforia, en estas mujeres, a pesar de su confinamiento. ¿Se puede sonreír o incluso reír contando el sufrimiento que llegan a padecer? ¿Puede resultar algo indecente o escandaloso? El director cree que sí. Que se puede narrar esta historia con cierta alegría. En su opinión, era la única forma de tratar un tema tan terrible como misterioso.

Antes de lanzarse a escribir el guion, Virzì y Francesca Archibugi, empezaron entrevistándose con psiquiatras y psicoterapeutas y les pidieron recorrer con ellos el mundo de los establecimientos hospitalarios. Conocieron a todo tipo de pacientes: catatónicos, histéricos, melancólicos, desagradables, paranoicos, prolijos... Lo mismo que en la vida cotidiana. Entre ellos también había personas que las instituciones, los jueces y los servicios sociales habían considerado peligrosos porque habían cometido delitos y corrían el riesgo de ser internados en hospitales psiquiátricos penitenciarios. Se encontraron con muchas Beatrices y Donatellas. Y se preguntaron: ¿Qué trastorno sufren? ¿Qué enfermedad tienen? ¿Son bipolares? ¿Depresivos? ¿Borderline? Al centrarse en las historias de cada uno, hurgando en sus vidas a menudo tumultuosas, encontraron gran parte de esta trama apasionante, porque, precisamente, la identidad de esas personas no las define un informe médico, el nombre de una enfermedad



o los medicamentos prescritos. Virzì y Archibugi han buscado adoptar sus puntos de vista. Adoptar el punto de vista de sus protagonistas, Beatrice y Donatella. Esto, a su vez, significa reconocer la importancia de sus historias, hechas de tribulaciones, abusos sufridos y perpretados... una historia que en muchos aspectos puede parecer divertida, delirante o cómica. Director y guionista se enamoraron de ambas mujeres cuando escribieron sus vidas, cuando las filmaron, porque les hacía reír, porque incluso durante el rodaje, cuando se convirtieron en dos seres de carne y hueso, transmitían una alegría misteriosa, irresistible y contagiosa. Y aunque es cierto que en esta película han escenificado momentos oscuros, desoladores y a veces violentos, también les dio la impresión de que nunca había rodado "tanta exaltación, embriaguez e hilaridad".

Virzì nos coloca ante situaciones rocambolescas, que a pesar de jugar con conocidos estereotipos que se han desarrollado en numerosos filmes, en esta ocasión consiguen tratarse con la suficiente maestría para que de la real carcajada se pase a la congoja más profunda, disfrutando y sufriendo al mismo tiempo con las peripecias de sus protago-

proyección

14.03.2018



nistas. Son situaciones exageradas, sí, pero así se conforman los caracteres y vivencias de Beatrice y Donatella, desgraciadamente para ambas, de las que llegamos a conocer su pasado y traumas. Precisamente, lo más discutible del filme es el recurso al *flashback* para detener bruscamente el ritmo narrativo, y en un momento de quietud apabullante, mostrar el suceso más grave, y no fueron pocos, acaecido en la vida de la joven.

Aquí, el realizador italiano elabora una obra especial, un drama inolvidable, que consigue que sonriamos más intensamente que en las mejores comedias. Lo que empieza como un caos que no da tregua, con toques que nos recuerdan a Fellini o Berlanga, en un movimiento continuo de cámara y con personajes en un incesante y ocurrente diálogo, principalmente por la intervención en la mayoría de secuencias y verborrea de una de las protagonistas, Beatrice (Valeria Bruni-Tedeschi), va derivando, sin abandonar el caos, en una singular *road movie*. Terminamos acordándonos del magnífico filme de Ridley Scott, *Thelma & Louise* (1991), pero no para desmerecer al largometraje de Paolo Virzì, sino para engrandecerlo. (JLLR)

PALMARÉS

Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci) (2016): Espiga de Oro a la Mejor Película. Espiga de Plata a la Mejor Actriz (Valeria Bruni-Tedeschi). Premio del Público
Premios David di Donatello (2016): Mejor Película, Director y Actriz.
Premios del Cine Europeo (2016): Nominada a mejor actriz (Valeria Bruni Tedeschi)
Festival de Cannes (2016): Presentada en la Quinzaine des Réalisateurs

FILMOGRAFÍA

PAOLO VIRZÌ
 Director

Largometrajes
La bella Vita (1994)
Ferie d' agosto (1995)
Ovosodo (1997)
Baci e abbracci (1999)
My name is Tanino (2001)
Caterina se va a Roma (2003)
N. Napoleón y yo (2006)
Todo el santo día (2008)
La prima cosa bella (2010)
El capital humano (2014)
Locas de alegría (2016)

BSO



Música Compuesta por
 CARLO VIRZÌ
 Descarga digital: Lotus
 Production
 (Duración: 37' 07")

Nacido en la ciudad toscana de Livorno, Carlo Virzì (1972) llegó al cine por influencia familiar, ya que su hermano Paolo, ocho años mayor que él y guionista desde finales de los 80, le dio la alternativa invitándole a escribir la música de su tercer largometraje como director, la comedia autobiográfica *Ovosodo* (1997). Desde entonces, Carlo se ha encargado de crear las bandas sonoras de, hasta la fecha, siete largometrajes dirigidos por su hermano, *Baci e abbracci* (1999), *My name is Tanino* (2002), *Caterina se va a Roma* (*Caterina va in città*, 2003), *La prima cosa bella* (*La prima cosa bella*, 2010), *El capital humano* (*Il capitale umano*, 2013) y *Locas de alegría* (*La pazza gioia*, 2016) —estando aún pendiente de estreno la prometedora *The leisure seeker* (2017)—, así como de otras dos cintas escritas y dirigidas por él mismo, *L'estate del mio primo bacio* (2006) y *I più grandi di tutti* (2011). Igual de suelto con una comedia o con un drama, el compositor se ha ido refinando desde los tiempos en que recorría los escenarios de la Toscana como líder del quinteto *indie rock* Snaporaz, escribiendo unas canciones más bien cañeras en las que, aparte de firmar las letras y tocar la guitarra, prestaba su voz. Curiosamente, el nombre de la banda surgió del personaje interpretado por Marcello Mastroianni en *La ciudad de las mujeres* (*La città delle donne*, 1980) de Federico Fellini, y, aunque en aquella ocasión la música iba firmada por Luis Bacalov, la influencia de Nino Rota —músico felliniano por excelencia— se ha dejado ver después en algunas bandas sonoras de Carlo Virzì, y, de manera muy especial, en la del film que nos ocupa.

Sin desdeñar cierta vena experimental, *Locas de alegría* se encuentra en las antípodas de aquellas composiciones roqueras con las que Virzì se inició en el mundo del cine —sus dos primeras bandas sonoras para los filmes de Paolo estaban, de hecho, firmadas e interpretadas por Snaporaz—, ofreciendo una bella, colorista y enigmática partitura para instrumentos de percusión y cuerda, junto al valioso protagonismo de una sugerente flauta. Así, el músico reviste el viaje emprendido por Beatrice y Donatella con un cierto tono ilusorio, a veces onírico, que parece referirse más a un itinerario mental que físico. En este sentido, aparte de las inusuales percusiones empleadas por el compositor, resulta tan exótica como acertada la elección de una armónica de cristal, extraño ingenio musical que, con sus frecuencias ondulantes e hipnóticas, rememora las audacias musicales de Nino Rota en *El Casanova de Federico Fellini* (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976), seduciendo al oyente mientras le invita a soñar despierto.

Tras recibir el prestigioso Nastro d'Argento a la mejor banda sonora de 2016 por esta partitura, Carlo Virzì puede vanagloriarse de haber entrado a formar parte de la élite de la música de cine italiana, junto a otros ilustres galardonados como Ennio Morricone, Nicola Piovani, Luis Bacalov, Riz Ortolani, Armando Trovajoli, Carlo Rustichelli y, por supuesto, el gran Nino Rota. (AGR)



Las inocentes (Agnus Dei)

Francia, 2016

Director: Anne Fontaine

Productora: Coproducción Francia-Polonia; Mandarin Cinema / Aeroplan Film / France 2 Cinema / Mars Films / Scope Pictures / NC+

Productores: Éric and Nicolas Altmayer Philippe Carcassonne

Guion: Sabrina B. Karine, Alice Vial, Anne Fontaine, Pascal Bonitzer, Philippe Maynia

Fotografía: Caroline Champetier

Música: Grégoire Hetzel

Montaje: Annette Dutertre

Intérpretes: Lou de Laâge, Agata Kulesza, Joanna Kulig, Agata Buzek, Anna Próchniak, Vincent Macaigne, Katarzyna Dabrowska, Pascal Elso, Eliza Rycembel, Helena Sujecka

Distribuidora: Caramel Films

Duración: 115 minutos

Idioma: Francés

Color

Banda Sonora (CD): Bayard Musique, 308 490.2

UN MINUTO DE ESPERANZA

A finales del verano de 1945, Europa entera comenzaba a recuperarse de una terrible guerra que había asolado su territorio, llevándose consigo naciones, razas y culturas; pero en algunos lugares descubrieron que del fin de la guerra no siempre surge la paz, a veces se impone la victoria. Muchos países comprenderían que la posguerra no es más que otra forma de guerra, pero implantada por el ejército victorioso con ganas de venganza o de llevarse su parte del botín. Polonia fue uno de los países más castigados, pasó de ser masacrado por el ejército alemán a sufrir la invasión de las tropas soviéticas que terminaron estableciendo un orden nuevo en el que no todos tendrían su sitio en él. Muchos lugares tuvieron que sufrir los abusos y atrocidades de una soldadesca que, ya sin enemigo al que vencer, volcaba su odio y sus atrocidades en los miembros más vulnerables de la población civil: las mujeres.

Mathilde (Lou de Laage), una joven enfermera que trabaja en un destacamento de la Cruz Roja próximo a Varsovia, recibe la visita de una monja novicia que le reclama ayuda desesperadamente. Se niega a que la deriven a los servicios médicos polacos o soviéticos y sólo confía en los sanitarios de la Cruz Roja. Cuando acude con ella al convento de donde procede, descubre que una religiosa se encuentra con fuertes dolores y próxima a dar a luz. La Superiora de la congregación acepta, a regañadientes, la ayuda ofrecida por la enfermera pero decide no entregar el recién nacido a ésta, alegando que existe una familia en las granjas próximas que estaría dispuesta a acoger al niño. Antes de abandonar el convento, Mathilde sospecha que hay más casos de embarazos entre sus integrantes y le propone a una de las monjas acudir de noche para examinarlas. En su retorno hallará la terrible realidad. Hace meses un destacamento del Ejército Rojo ocupó el convento, violando y abusando de todas las jóvenes monjas. A consecuencia de esto hay cerca de diez embarazos, y algunas son víctimas de enfermedades venéreas. La Madre Superiora y el resto de la congregación no quieren que trascienda, tienen miedo a ser repudiadas por sus propias familias y además, poco importa que hayan sido actos de brutal violencia sexual, para ellas, para la sociedad polaca y a los ojos de Dios, supone haber incumplido el voto de castidad. Mathilde deberá intentar ayudarlas pero sin que lo sepan sus compañeros del hospital de campaña y evitando caer en manos de las brigadas de reconocimiento soviéticas, que merodean por los alrededores y no tienen ningún escrúpulo en violar a enfermeras de la Cruz Roja.

Mathilde ha crecido en el seno de una familia obrera francesa de orientación comunista, nunca ha tenido convicciones religiosas y sin embargo no puede evitar sentir que algo le une con esas mujeres que han sufrido una doble represión, su sexo y sus creencias religiosas. Lo terrible es descubrir que los autores de este ultraje son soldados de un ejército perteneciente a un país comunista. El médico amigo de ella, Samuel (Vincent Macaigne) es un judío, escéptico y nihilista, que perdió la fe en la condición humana el día en que toda su familia acabó pereciendo en un campo de exterminio. Samuel, al principio, ignorará el secreto que oculta su amiga, pero los acontecimientos harán inevitable que lo llegue a conocer.

Anne Fontaine nos lleva de la mano por esta terrible historia real sin cargar las tintas y evitando que la ideología ensucie la película. En su recorrido por el convento nos mostrará a estas jóvenes monjas a las que la vida ha conducido hasta allí, pero que sienten y experimentan sueños parecidos a los que tendrían las que viven fuera de esos muros. Las veremos recordar lo que fueron en su vida anterior, sus novios, sus sueños de maternidad frustrada y la elección que les llevó a la clausura para vivir una vida de recogimiento místico, poniendo a prueba su fe y, en palabras de una de ellas, sintiendo veinticuatro horas de dudas y un minuto de esperanza. La descripción de la vida en el interior del convento, en ocasiones, es un fresco naturalista que contrasta con la dura realidad de un pueblo polaco que sobrevive entre el frío y la miseria. Algunas de las imágenes más expresivas del film corresponden a las escenas de los niños huérfanos, refugiándose entre las ruinas o jugando encima de los ataúdes que van saliendo del hospital. La directora evita distraernos en exceso con unos diálogos que enfatizan más aun lo que el espectador está viendo, e incluso en la descripción del terrible comportamiento de la Madre Superiora existe un desesperado intento de mostrar indulgencia ante sus actos, movidos por el deseo de preservar la honra y la supervivencia de la comunidad. Con *Las inocentes* se afronta de nuevo una visión conciliadora de la práctica religiosa en oposición a cualquier otro tipo de fanatismo. En nuestro cineclub hemos tenido ocasión de reflejar este punto de vista en otras dos excelentes películas: *De dioses y hombres* e *Ida*. De esta última compartimos escenario (Polonia) y algunas de sus protagonistas, especialmente la siempre brillante actriz polaca, Agata Kulesza que se convierte en la atormentada Madre Superiora del convento.

La directora, con una larga experiencia como realizadora y guionista, empleó bastante tiempo en

proyección

21.03.2018



documentarse a fondo sobre la vida en el interior de un convento, llegando a participar en varios retiros espirituales. “No quería ser esquemática a la hora de narrar esa vida, quería trasladar sus ritmos, sus oraciones, su espiritualidad. Conseguí una gran complicidad con algunas de las religiosas y lo que más me sorprendió fueron las dudas con la fe y el desgarró por el abandono de la maternidad. Fui testando el tema con ellas y creo que me proporcionó una gran veracidad para acometer la película. Hay de todo en un convento, es como una familia, en la que algunos se odian y otros se adoran”. Anne Fontaine decidió mantener lo esencial de los acontecimientos realmente ocurridos, sustituyendo algunos aspectos para conformar una historia paralela que nos muestre el conflicto interior de su protagonista. De hecho, el personaje en quien se basa la película no es una enfermera sino una joven doctora que conoció de primera mano todos los horrores de la guerra. Para los que les interesen los datos reales, de veinticinco monjas que había en la congregación, quince fueron violadas y asesinadas, las supervivientes sufrieron hasta cuarenta violaciones.

La película tuvo gran éxito de crítica y público especialmente en Francia y Polonia. En nuestro país recibió el premio FIPRESCI de la Semana de Cine de Valladolid. No es necesario decir que en Rusia esta película no encontró ningún distribuidor dispuesto a exhibirla. Por razones evidentes, no les gustaba comprobar que su “Ejército de Liberación” convirtió Polonia en la víctima de una pesadilla que liberó a pocas mujeres. (JMA)

PALMARÉS

Premios César (2016): 4 nominaciones inc. mejor película, director y guión original

Festival Internacional de Valladolid - Seminci (2016):

Premio FIPRESCI

Jerusalem Film Festival (2016): Mejor película

FILMOGRAFÍA

ANNE FONTAINE

Directora

Limpieza en seco (1997)

Augustin, King of Kung-Fu (1999)

Comment j'ai tué mon père (2001)

Nathalie X (2003)

Entre ses mains (2005)

Nouvelle chance (2006)

La chica de Mónaco (2008)

Coco, de la rebeldía a la leyenda de Chanel (2009)

Mon pire cauchemar (2011)

Dos madres perfectas (2013)

Primavera en Normandía (2014)

Las inocentes (2016)

Reinventing Marvin (2017)

BSO



Música Original
Compuesta por
GRÉGOIRE HETZEL
CD: Bayard Musique, 308
490.2 (Francia)
(Duración: 51' 32")

En la edición discográfica, Anne Fontaine reflexiona: «Quería impregnar el film con la atmósfera contemplativa y única que se respira en un convento, preservando al mismo tiempo todo el impacto dramático del tema (...). Pensé que era importante el hecho de que estas hermanas dedicaran ciertos momentos del día también a intereses personales, como la lectura, la música, coser o conversar». Para lograr que este retrato de la vida monacal resultase lo más vívido posible, Fontaine recurrió al padre benedictino Jean-Pierre Longeat, prior del monasterio de Saint-Martin de Li-gugé en Francia, a fin de asesorarse en la confección de la banda sonora. Como resultado, encontramos una selección musical en la que se detectan tres estilos bien distintos, aun así conviniendo en una perfecta armonía de recogimiento y espiritualidad. Por un lado aparecen once cantos litúrgicos, diez de carácter anónimo y uno atribuido a Santa Hildegard von Bingen, todos ellos interpretados por un cuarteto de privilegiadas voces femeninas que simulan ser las moradoras del convento. El segundo bloque recoge los temas instrumentales que las religiosas escuchan o interpretan en sus momentos de asueto, y pertenecen a autores clásicos bien conocidos, como los italianos Vittorio Monti (1868-1922) y Gioacchino Rossini (1792-1868), de quienes se ofrecen, respectivamente, la pieza folclórica *Csárdás* (1904) y el Preludio Religioso de la *Petite Messe Solennelle* (1863), y el alemán Georg Friedrich Händel (1685-1759), presente con el Adagio de su *Suite Nº 2 en Fa Mayor, HWV 427* (c. 1720).

El tercer y último tipo de música pertenece a la partitura original, firmada por el excelente compositor parisino Grégoire Hetzel (1972), en cuyos escasos diez minutos logra concentrar, con sobriedad y discreción, toda la carga dramática del film. A pesar de tratarse del músico predilecto de un cineasta de prestigio como Arnaud Desplechin, de haber sido nominado al César en un par de ocasiones, por *El árbol* (*L'arbre*, 2010/ Julie Bertuccelli) y *Tres recuerdos de mi juventud* (*Trois souvenirs de ma jeunesse*, 2015/ A. Desplechin), y de firmar la música de algún título de culto como *Incendies* (*Incendies*, 2010/ Denis Villeneuve) o *La próxima vez apuntaré al corazón* (*La prochaine fois je viserai le cœur*, 2014/ Cédric Anger), el nombre de Hetzel no parece calar de momento entre los aficionados a la música de cine. Para echar un poco más de sal sobre la herida, la directora decidió utilizar, como refuerzo a la composición de Hetzel, un tema preexistente del alemán Max Richter, *On the nature of daylight* (2004), sin duda bellísimo y perfectamente acoplado a las imágenes, aunque su uso indiscriminado corra el peligro de convertirse en lugar común en el cine contemporáneo, como demuestra su inclusión en títulos tan dispares como *Más extraño que la ficción* (*Stranger than fiction*, 2006/ Marc Forster), *Shutter Island* (*Shutter Island*, 2010/ Martin Scorsese), *El rostro de un ángel* (*The face of an angel*, 2014/ Michael Winterbottom) o *La llegada* (*Arrival*, 2016/ D. Villeneuve), por citar sólo unos pocos. (AGR)



Personal shopper

Francia-Alemania-República Checa-Bélgica, 2016
IFC Films / CG Cinema / Vortex Sutra / Detail Film / Sirena Film / Arte France / Arte Deutschland / WDR / Les Films Du Losange

Título Original: Personal Shopper

Director: Olivier Assayas

Guión: Olivier Assayas

Fotografía: Yorick Le Saux

Montaje: Marion Monnier

Diseño de Producción: François-Renaud Labarthe

Vestuario: Jürgen Doering

Productor: Charles Gillibert

Co-Productores: Fabian Gasma y Artemio Benki

Intérpretes: Kristen Stewart, Lars Eidinger, Sigrid Bouaziz, Anders Danielsen Lie, Ty Olwin, Hammou Graïa, Nora Von Waldstätten, Benjamin Bolay, Audrey Bonnet, Pascal Rambert

Duración: 110 minutos

Idioma: Inglés y Francés (VOSE)

Internet: <http://www.ifcfilms.com/films/personal-shopper>

“¿ESTÁS AHÍ...? ¿O SÓLO SOY YO?”

El francés Olivier Assayas (París, 1955) es un cineasta venerado en los templos cinéfilos y de los festivales, que hasta ahora nos las habíamos arreglado para eludir en este Cine Club, siempre sin querer y sin que ello respondiera a un plan preconcebido ni a un rechazo de su valiosa obra. Hace un par de años, lamenté que no nos cupiera *Viaje a Sils Maria* (Clouds of Sils Maria, 2014), su interesante anterior película, sobre el mundo del teatro y las actrices, también protagonizada por Kristen Stewart, en ese caso junto a Juliette Binoche. Ahora que, por fin, vamos a ver una película suya, se trata de una obra muy discutida, que generó ovaciones del público, y aplausos y abucheos de la crítica, en el Festival de Cannes (donde, no obstante, Assayas recibió el premio al Mejor Director), quizá por su atrevimiento al mezclar asuntos y cadencias de “cine de autor”, con un género tan minusvalorado en esos foros como el fantástico y los fantasmas.

Maureen (Kristen Stewart) es una joven americana en París, que combina dos ocupaciones que parecen contradictorias: una materialista y otra espiritual. Trabaja como *personal shopper* de una *celebrity*, eligiendo para ella la ropa más exclusiva en las *boutiques* más elegantes y vanguardistas. Este trabajo, precario y alienante (aunque no parece agotador), la sumerge en el mundo consumista del lujo y el dinero, en el que no deja de ser una intrusa (no se le permite ponerse la ropa que compra). Por otro lado, tiene una ocupación muy distinta en París, relacionada con el mundo de los espíritus. Su hermano gemelo Lewis ha muerto hace poco de un ataque al corazón, y ella busca señales en el case-rón donde vivía. Al parecer, Lewis y ella hicieron un “pacto”: el primero que muriese, se pondría en contacto con el otro para darle noticias del más allá. Lewis era médium, y Maureen también tiene esas capacidades, aunque no está segura de si las “presencias” que percibe son las almas de los muertos u otra cosa. En un ingenioso giro del guión, esa búsqueda espiritual también tiene su lado pragmático o materialista: la novia de Lewis, Lara (Sigrid Bouaziz), quiere que Maureen “certifique” que la casa está libre de espíritus malignos, para poder venderla. La joven, que comparte la dolencia cardíaca genética de su hermano, sola y angustiada, se obsesiona en su empeño, mientras va perdiendo las referencias y se suceden “fenómenos” sin un significado claro... Y empieza a recibir otra clase de “señales” más contemporáneas: mensajes de texto de una persona desconocida...



Según ha explicado el director, Olivier Assayas, esta película surgió de repente, tras una mala experiencia profesional. Había estado en Canadá, preparando un film (“de género, con actores famosos”) que se hundió antes de empezar el rodaje. Se encontró en París sin película, y empezó a escribir *Personal Shopper* desde cero, sobre una “página en blanco” que llenó de una tirada (habitualmente, va apuntando ideas que maduran con el tiempo, que va dejando y retomando). El compromiso de la actriz Kristen Stewart, en su segunda película consecutiva con Assayas, tras la mencionada *Viaje a Sils Maria*, hizo viable el proyecto. El rodaje ha tenido lugar en París

proyección

04.04.2018



PALMARÉS

Festival de Cannes: Mejor Director

Festival de Oaxaca: Mejor Actriz (Kristen Stewart)

FILMOGRAFÍA

OLIVIER ASSAYAS

Director y guionista

Copyright (1979) cortometraje
Rectangle - Deux chansons de Jacno (1980) cortometraje
Laissé inachevé à Tokyo (1982) cortometraje
Winston Tong en studio (1984) cortometraje documental
Désordre (1986)
L'enfant de l'hiver (1989)
Paris s'éveille (1989)
Une nouvelle vie (1993)
L'eau froide (1994)
Cinéma, de notre temps (1997) serie documental TV (1 episodio)
Irma Vep (1996)
Tous les garçons et les filles de leur âge... (1994) serie TV (1 episodio)
Sans titre (1997) cortometraje documental
Finales de agosto, principios de septiembre (Fin août, début septembre, 1998)
Les destinées sentimentales (2000)
Demonlover (2002)
Clean (2004)
Paris, je t'aime (2006) episodio "Quartier des Enfants Rouges"
Noise (2006) documental
Boarding Gate (2007)
Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence (2007) segmento "Recrudescence"
Stockhausen/Preljocaj Dialogue (2007) documental TV
Las horas del verano (L'heure d'été, 2008)
Eldorado (2008) documental TV
Carlos (2010) serie TV (versión reducida estrenada en cine)
Después de mayo (Après mai, 2012)
Viaje a Sils Maria (Clouds of Sils Maria, 2014)
Personal Shopper (Personal Shopper, 2016)

(exteriores y tiendas), Praga (el caserón "encantado" de las afueras), Londres y Omán (ya lo entenderán). Assayas ha dicho que no hubiera podido hacer la película sin Kristen Stewart, y lo cierto es que el trabajo de esta excelente actriz es sobresaliente: concentrada, vuelta hacia adentro, bella y vulnerable, a la vez conmovedora y cercana, hace que nos preocupemos con y del personaje, pero a la vez es extraña, siempre tiene una cualidad misteriosa que se nos escapa.

Assayas ha rozado el fantástico en anteriores películas, pero ésta es la primera que se inscribe abiertamente en el género, tendiendo la mano a Alfred

Hitchcock y Brian De Palma. La dinámica bipolar entre lo material (el mundo del lujo y la moda) y lo espiritual (los fantasmas y el más allá) es muy intrigante y efectiva. Para enriquecer la mezcla, Assayas incorpora dos elementos más: el interés de Víctor Hugo por el espiritismo, evocado en un *flashback* histórico, y la figura poco conocida de la pintora sueca Hilma af Klint (1862-1944), pionera del arte abstracto, que al parecer se sintió inspirada por el mundo de los espíritus.

El final de la película, que obviamente no vamos a desvelar aquí, es tan hermoso como ambiguo... Espero que les apetezca comentarlo a la salida. (RGM)



El Viajante

Irán y Francia, 2016
 Arte France Cinéma / Farhadi Film Production / Memento
 Films Production
Distribución: Golem
Título original: Forushande
Director: Asghar Farhadi
Guión: Asghar Farhadi
Fotografía: Hossein Jafarian
Música: Sattar Oraki
Dirección artística: Keyvan Moghaddam
Productores: Alexandre Mallet-Guy, Asghar Farhadi
Montaje: Haydeh Safiyari
Intérpretes: Shahab Hosseini, Tareh Alidoosti, Babak Karimi, Mina Sadati
Duración: 125 minutos
Idioma: Farsí (VOSE)

LA DIFÍCIL RELACIÓN DE PAREJA

"En Irán -afirma Asghar Farhadi- creces con la idea de ser prudente, de que tanto el cuerpo como la familia son privados. Desde que eres un niño aprendes esa dicotomía entre hombre y mujer, que allá es muy marcada. Así que esos temas no se abordan para no caer en el irrespeto. Adicionalmente, hay un problema respecto al juicio colectivo, la forma como los demás te ven. Reconozco que ninguna película podría retratar a una sociedad entera, somos más de setenta millones de personas con una variedad enorme de creencias y de formas de vida. Cada film es el retrato de un segmento, al mismo tiempo que está contado desde un punto de vista particular, lo cual lo delimita más. Intento que eso no me condicione y más bien aproveche esa oportunidad como una ventana para mostrar mi país."

Los protagonistas de *El viajante* son una pareja iraní que, debido a unos problemas con la estructura de su casa, se ven obligados a cambiarse temporalmente de domicilio. Pero Emad y Rana, el hombre y la mujer sobre los que se levanta esta historia, son también los actores de una versión teatral de *Muerte de un viajante* entorno a cuyas vivencias se irán tejiendo los elementos que acaben por alimentar una venganza.

"La lectura de Muerte de un viajante, la obra de Arthur Miller -comenta el realizador en una entrevista-, me marcó profundamente, quizá por sus reflexiones sobre las relaciones humanas. Es una obra teatral muy rica, que ofrece lecturas múltiples. La dimensión más importante me parece la crítica social de un periodo histórico en el que la rápida transformación de la América urbana destruyó a una clase social. Toda una categoría de personas, que no supieron adaptarse a la inesperada modernización, fueron literalmente aplastadas. Teherán hoy en día se parece mucho a Nueva York tal como la describe Miller al arrancar la obra. Es una ciudad que cambia a mucha velocidad, destruyendo todo lo viejo, como los huertos y los jardines, y reemplazándolo por torres. Es el ambiente en el que vive 'el viajante'. Aquí encontramos otro paralelismo entre la obra del autor americano y la película. Teherán cambia de forma frenética, anárquica, irracional. En una película que cuenta la historia de una familia, la casa juega un papel principal. Es algo que ya se vio en otras películas mías. De nuevo, en esta, el hogar y la ciudad tienen papeles centrales."

Continúa así la apreciación del director de su propio film: *"Me cuesta mucho definir o resumir El viajante o incluso explicar lo que significa la historia para mí. Todo depende de las preocupaciones y del estado mental del espectador. Si lo toma como un*

comentario social, se acordará de ciertas cosas. Pero puede enfocarlo como un cuento moral, o incluso de algo totalmente diferente. Pero, una vez más, la película trata de la complejidad de las relaciones humanas, sobre todo en el seno de la familia."

Y de sus personajes afirma: *"Emad y Rana son una pareja iraní de clase media. No puedo decir que sean representativos de la mayoría de las parejas de ese nivel en su relación o en su forma de ser. Los personajes fueron creados con la intención de que el espectador no tuviera la sensación de que la pareja fuera diferente de cualquier otra. Los dos se mueven en un entorno cultural y son actores de teatro aficionados. Pero, de pronto, se encuentran sumidos en una situación que revelará aspectos inesperados de su personalidad."*

De nuevo, el cineasta resuelve con solvencia la evolución de la crisis conyugal. No todo en la vida se soluciona partiendo de los extremos, como podrían ser el cariño profesado mutuamente o las discusiones que en toda pareja surgen. Existen situaciones así en *El viajante*, pero Farhadi actúa con el temple suficiente como para dotar de naturalidad a las conversaciones matrimoniales. Rana parece cambiar por completo tras el incidente, mientras que Emad luce un comportamiento demasiado normal, pero poco a poco la película nos va demostrando que los miembros de una pareja poseen unos vasos comunicantes tan fuertes que es imposible permanecer ajeno a los problemas del otro.

Un aspecto importante de *El viajante* es asimismo la mencionada representación de *Muerte de un viajante*, que la pareja desempeña junto al resto de su grupo en un teatro de la ciudad. A lo largo de la película, Farhadi intercala escenas de esta obra con un evidente y doble propósito. En principio, el antes, durante y después de la propia representación es clave para el desarrollo de los hechos porque hasta allí se desplazan las secuelas del conflicto que atraviesa el matrimonio. Pero esta pieza teatral también sirve como una especie de metáfora acerca del relato principal. Una dualidad teatro-cine que históricamente ya se ha explorado varias veces y que aquí Farhadi pretende situar en un plano alejado de excesivas pretensiones, prefiriendo ser más explícito al actuar sobre ciertos detalles como las conversaciones improvisadas o las luces que se apagan al acabar la función, sin obviar la más tangible de todas: el propio título de la película.

Una de las tareas que parecían más difíciles de resolver con solvencia en el film era otorgarle un desenlace adecuado, pero por experiencias previas ya sabemos que Farhadi no es dudoso en este aspecto. *El viajante* posee un intrigante clímax tan

proyección

11.04.2018



PALMARÉS

Festival de Cannes (2016): Premio al Mejor Guion

Premios Oscar (2017): Mejor Película de Habla No Inglesa

medido como poco artificioso, a través de una escena con elevada implicación psicológica y en la que se pone de manifiesto la bien ejecutada evolución de los protagonistas a lo largo de la obra. Asistir a un buen final tras una notable película es el toque que faltaba para confirmar un trabajo que, aunque sin llegar al nivel de la gran *Nader y Simin, una separación*, exhala el aliento a buen cine que desprende su director, alguien capaz de representar problemas conyugales en tres películas consecutivas *Simin, una separación*, *El pasado* (*The past*) y la que ahora presenta el Cine-Club, *El viajante*.

Esta última cinta -ganadora del Oscar al Mejor Film de Habla No Inglesa, y que Farhadi se negó a recoger por la política del presidente Trump hacia su país-, mantiene en perfecta armonía la tensión y la emoción, su caparazón de *thriller* y su alma de melodrama, y dosifica los giros sentimentales y de la intriga de tal modo que mantiene siempre alerta a un espectador ávido de atrapar, procesar, analizar y ordenar la información siempre sorprendente e inesperada, que termina encajando como las piezas de un rompecabezas. (JLLR)

FILMOGRAFÍA

ASGHAR FARHADI

Largometrajes

Dancing in the Dust (2003)

The Beautiful City (2004)

Fireworks (2006)

A propósito de Elly (2009)

Nader y Simin, una separación (2011)

The Past (*El pasado*, 2013)

El viajante (2016)



Paterson

USA, 2016

Director: Jim Jarmusch

Productora: Amazon Studios / K5 Film / Le Pacte / Animal Kingdom / Inkjet Production

Productores: Joshua Astrachan, Carter Logan

Guion: Jim Jarmusch (Poemas: Ron Padgett)

Fotografía: Frederick Elmes

Música: Sqürl

Montaje: Affonso Gonçalves

Intérpretes: Adam Driver, Golshifteh Farahani, Sterling Jerins, Luis Da Silva Jr., Frank Harts, William Jackson Harper, Jorge Vega, Trevor Parham, Masatoshi Nagase, Owen Asztalos, Jaden Michael, Chasten Harmon, Brian McCarthy, Jared Gilman, Kara Hayward

Distribuidora: Vértigo

Duración: 113 minutos

Idioma: Inglés

Color

PATERSON, NUEVA JERSEY

Se llama Paterson, como la ciudad donde vive y trabaja. Cada mañana recorre con parsimonia la distancia que le separa de su trabajo. En su camino atraviesa estrechas calles rodeadas de casas y grandes naves de ladrillo rojo, recuerdo de cuando su ciudad era una floreciente industrial dedicada a las hilaturas de seda. Paterson es un conductor de autobuses que escribe poesía, o tal vez un poeta que se nutre de lo que le reporta el contacto con la gente en ese puesto de trabajo. Para un amante de los detalles pequeños, el interior de un bus es el mejor lugar para recoger esas conversaciones que nacen con vocación efímera y le ayudan a zambullirse en la esencia de las cosas. Desde el asiento de conductor los escucha atentamente; los rudos trabajadores fanfarronean sobre su fin de semana y el éxito amoroso que pudieron conseguir, los estudiantes se cuentan historias que sucedieron en la ciudad de Paterson y el inspector de la empresa de autobuses le relata la larga lista de cotidianas desdichas que aquejan a su familia. Paterson, antes de ponerse en marcha al volante, escribe en su pequeño cuaderno de poemas todo lo que su curiosa mirada le ha revelado o le revelará ese día. Sus poemas son reflexiones imagistas, con vocación de haiku, que le salen al encuentro para mostrarle lo que solamente él parece ver. Mientras desayuna, sus ojos se detienen en detalles y objetos hasta entonces desapercibidos. Esa mañana, su curiosidad se centra en los fósforos "Ohio Cabeza Azul" de la cocina de su casa, encerrados en una pequeña cajita que anuncia su contenido por medio de unas letras diseñadas en forma de megáfono y que le sugieren a Paterson escribir en su cuaderno un poema: *"Aquí está el fósforo más bello del mundo, de una pulgada y media de suave vástago de pino cubierto por una granulada cabeza púrpura oscuro. Muy sobrio y furioso, y obstinadamente listo para explotar en fuego prendiendo, quizás, el cigarrillo de la mujer que amas, por primera vez, y nunca fue lo mismo después. Todo eso te daremos"*.

Paterson (Adam Driver) vive con su joven esposa, Laura (Golshifteh Farahani). Constituyen una pareja perfecta, se complementan en su total disparidad. A la vuelta del trabajo escucha como Laura le revela sus nuevos proyectos e inquietudes, tales como aprender a tocar la guitarra, diseñar la ropa y la decoración de la casa o participar en un concurso de repostería. Paterson observa maravillado ese torrente de entusiasmo y cambiante actividad en el que vive su mujer. Él la ama precisamente por ser tan distinta. Para Paterson la rutina es una

bendición que le ayuda en su labor de cronista de las cosas pequeñas, al igual que le ocurría al vecino más ilustre de la ciudad: William Carlos William, autor de la monumental antología poética (también llamada "Paterson"). Nuestro autobusero cada tarde, al volver del trabajo, coloca bien el buzón de la entrada, saca a pasear a su perro y entra en el bar de Doc (Barry Shabaka Henley), donde aparecen retratados en sus paredes los personajes célebres más importantes de la ciudad: los poetas William y Ginsberg, el actor Lou Costello o el boxeador "Huracán" Carter. Allí, sentado frente a la barra, escuchará las conversaciones de la variopinta gente que puebla la ciudad o contemplará como Doc pierde al ajedrez una partida en la que no hay ningún contrincante. Al terminar el día, Paterson escribirá en su cuaderno: *"Me retiro del trabajo, bebo una cerveza en el bar. Miro al fondo del vaso, y me siento feliz"*.

Jarmusch ha hecho una de sus películas más poéticas y hermosas. Lo cual es mucho decir en un director que se ha caracterizado por impregnar de poesía toda su obra, incluso la más abrupta. Construida en forma de siete actos -los siete días de la semana- *Paterson* nos muestra el proceso creativo y vital de su protagonista, pero sobre todo es un continuo referente a la obra y personalidad de William Carlos William, un poeta que simultaneó los versos con su profesión de médico durante la primera mitad del siglo veinte, y que sostenía que no había más ideas que las que se encontraban en las propias cosas. La película es una maravillosa y emotiva oda a lo cotidiano, algunos críticos han ido más lejos afirmando que Paterson es un poema visual o unas instrucciones para escribir un poema. El film está protagonizado por un actor que a pesar (o a causa) de su peculiar físico ha conseguido hacerse un hueco en algunas de las películas más interesantes de los últimos dos años. El público mayoritario lo reconocerá por haber encarnado al "malísimo" Kylo Ren en la última entrega de *La Guerra de las Galaxias*, pero tiene un historial más próximo al cine de autor en sus trabajos con directores como Baumbach, Nichols, Soderbergh o Scorsese. Adam Driver da vida, de forma excelente, al poeta y perfecto espectador de las cosas corrientes que le van surgiendo a su paso, sin intervenir en ellas ni perturbarlas, reflejando la belleza inmanente de lo que le rodea. Para que su texto estuviese a la altura de las imágenes, Jarmusch obtuvo la colaboración del poeta y ensayista Ron Padgett, probablemente la persona que mejor podría trasladar en la actualidad el espíritu de los versos de William. Todos los poemas y reflexiones que escucharemos (y leeremos) son de Padgett, to-

proyección

18.04.2018



dos menos una pequeña colaboración de Jarmusch que aparece en los versos escritos por una niña.

Cada día nuevo, Jarmusch nos ofrecerá un contrapicado de la pareja acostada sobre el lecho. No necesita hacer nada más. En la esencia del minimalismo que impregna este tipo de poesía, no se le castiga al espectador con más diálogos o descripciones de las estrictamente necesarias. Recorreremos el trayecto de la línea de autobús mientras la cámara se pasea entre sus habitantes y nos describe la ciudad, sólo perturbada por acontecimientos triviales y poblada, absurda y mágicamente, por hermanos gemelos presentes en todos sus rincones. Al final, como para demostrarnos que en sus películas también ocurren cosas, tendrá lugar un suceso que producirá en Paterson un vacío y una

desolación hasta dejarlo confundido. Acudirá a consolarse con la visión de las cataratas del río Passaic, encuadradas en el viejo puente de hierro. Allí, en compañía de un poeta japonés, descubrirá de nuevo la ilusión por la escritura.

Esta es la historia de una semana en la vida de Paterson, un poeta-conductor de autobús de la línea 23 que recorre la decadente ciudad de Paterson, Nueva Jersey. Aunque nunca lo haya dicho, se siente feliz porque tiene el mejor trabajo del mundo, transporta a sus habitantes, escucha sus conversaciones y, de vuelta a casa, se detiene hablar con alguna niña que le explica como el agua cae desde el aire brillante, haciendo charcos en los huecos del asfalto y formando espejos sucios con nubes y edificios en su interior. (JMA)

PALMARÉS

Festival de Cannes (2016): Sección oficial largometrajes a concurso

Premios David di Donatello (2016): Nominada a Mejor film extranjero

Críticos de Los Angeles (2016): Mejor actor (Adam Driver)

Premios Gotham (2016): Nominada a mejor película, guión y actor (Adam Driver)

FILMOGRAFÍA

JIM JARMUSCH

Director

Permanent Vacation (1980)

Extraños en el paraíso (1984)

Café y cigarrillos (1986)

Down by Law (Bajo el peso de la ley) (1986)

Mystery Train (1989)

Noche en la Tierra (1991)

Dead Man (1995)

Year of the Horse (1997)

Ghost Dog, el camino del samurái (1999)

Coffee and Cigarettes (2003)

Flores rotas (2005)

Los límites del control (2009)

Sólo los amantes sobreviven (2013)

Gimme Danger (2016)

Paterson (2016)



Neruda

Chile-Argentina-Francia-España, 2016

Funny Balloons / AZ Films / Setembro Cine / Fábula /

Participant Media

Título Original: Neruda

Director: Pablo Larraín

Guión: Guillermo Calderón

Fotografía: Sergio Armstrong

Música Original: Federico Jusid

Montaje: Hervé Schneid

Directora Artística: Estefanía Larraín

Productor: Juan de Dios Larraín

Interpretes: Luis Gnecco, Gael García Bernal, Mercedes Morán, Diego Muñoz, Pablo Derqui, Michael Silva, Jaime Vadell, Alfredo Castro, Marcelo Alonso, Francisco Reyes, Alejandro Goic, Roberto Fariás, Antonia Zegers, Emilio Gutiérrez Caba

Duración: 108 minutos

Idioma: Español

Internet: <http://www.wandafilms.com/site/sinopsis/neruda>

CONFIESO QUE HE HUÍDO

A pesar de su título, tan breve y contundente, *Neruda* no es una biografía de Pablo Neruda (1904-1973). Es una recreación o reinención del poeta chileno, que se centra en un período breve y concreto de su vida, y da muchas cosas por sabidas, y otras se las inventa, por lo que pide o recomienda ser complementada con otras fuentes (por ejemplo, la propia autobiografía de Neruda, *Confieso que he vivido*, cuyo “Cuaderno 8” viene a coincidir con la época narrada por el film).

La acción comienza en Chile en 1948. El poeta Pablo Neruda ha sido elegido Senador el 4 de marzo de 1945, y el 15 de julio de 1945 ha ingresado oficialmente en el Partido Comunista. En las elecciones presidenciales de 1946, ha apoyado la elección de Gabriel González Videla, del Partido Radical, del que incluso ha sido jefe de campaña. Pero el Presidente González Videla ha traicionado a quienes creyeron en él. En palabras de Neruda (*Confieso que he vivido*), “rápidamente cambió de amigos el nuevo mandatario... y poco a poco se convirtió de demagogo en magnate”. [Para Neruda, el de verdad, González Videla fue “un producto de la cocinería política, un frívolo impenitente, un débil que aparentaba fortaleza (...). El judas chileno fue sólo un aprendiz de tirano y en la escala de los saurios no pasaría de ser un venenoso lagarto (...). El estado policial se instaló, entonces, como una novedad nacional”]. Cuando empieza la película (1948), Neruda (Luis Gnecco) combina el radicalismo político y la poesía para el pueblo, con el hedonismo y la bohemia acomodada, los discursos encendidos con las fiestas en burdeles, en las que parodia su propia fama (el recitado bufo de “Puedo escribir los versos más tristes esta noche...”). Pero su notoriedad política incomoda al Presidente (Alfredo Castro). El Partido Comunista es ilegalizado, a Neruda se le “desafuera” (se le priva de su aforamiento) y se ordena su detención. El policía a cargo de la misión es Óscar Peluchonneau (Gael García Bernal), que se consagra obsesivamente a la tarea, como un implacable Javert chileno, progresivamente fascinado por su presa. Neruda y su esposa, la pintora Delia del Carril (Mercedes Morán), pasan a la clandestinidad y en un juego del gato y del ratón con su perseguidor, terminan atravesando los Andes a caballo, entre la nieve, hacia Argentina. Por el camino, el poeta empieza a escribir su *Canto General* (1950).

La leyenda del poeta fugitivo y del perseguidor. “Vemos y sentimos a Pablo Neruda como un creador tan complejo, extenso y prácticamente infinito, que es imposible meterlo dentro de una caja, dentro de una

sola película... Por eso elegimos la fuga, el policial y la leyenda literaria. Para nosotros *Neruda* es un biopic falso, porque no nos tomamos tan en serio la idea de retratar al poeta, sencillamente porque no es posible. Por eso decidimos elaborar una película desde la invención y el juego”. El director Pablo Larraín pone las cartas claramente sobre la mesa. A partir de ahí, es decisión del espectador si entra o no en el juego que se le propone (el propio eslogan del film nos da la pista: “*Olvida lo que sabes*”). Larraín explica: “*Neruda amaba las novelas policíacas, por eso la película se plantea como una road movie con tintes policíacos; géneros que implican un cambio y evolución en los personajes, y en nuestro caso, a partir de la voluntad del absurdo y la farsa. Pensamos en el paisaje y el deambular, como un dispositivo transformador e iluminador. Nadie termina igual que como empieza, ni el cazador ni la presa. Nosotros nos inventamos un mundo como Neruda se inventó el suyo*”.

Ojo, esto no quiere decir que sea todo inventado en el guión de Guillermo Calderón, la mayor parte es real. La periodista e investigadora Lorena Penjean hizo un minucioso trabajo de documentación, recopilando textos y testimonios de personas que participaron en los hechos. A grandes rasgos, es cierto el “desafuero” de Neruda y la persecución policial, la fuga a Argentina por el sur y a caballo, con barba e identidad falsa, el apoyo de Picasso (Emilio Gutiérrez Caba), y su afición por las novelas policíacas (los amantes del género reconocerán las portadas de la colección El Séptimo Círculo, dirigida por Borges y Bioy Casares). En cambio, la parte final se vuelve un tanto surrealista y fantástica, según los estudiosos. También es ficción, tal como se presenta, el personaje del policía Óscar Peluchonneau (existió de verdad, y llegó a ser Director General de la Policía de Investigaciones de Chile en 1952, pero de la persona real se toma sólo el nombre).

Luis Gnecco define su personaje, Neruda, como: “*Contradictorio siempre, delicado como nadie, lujurioso, hedonista, a la vez que comprometido y militante... Rotundo, valiente, aventurero y elegante. En todo momento brillante bendecido por la luz del genio, e inspirado por la musa de la pasión, que, de existir, en su caso sería ciega y obstinada*”. Su némesis, Peluchonneau, ocasional narrador de la historia, es un personaje que se rebela ante su condición de secundario (Gael García Bernal: “*El deseo de ser un gran policía siendo un bastardo, el personaje del film noir sin pasado ni futuro, el policía que puede dormir a pie, el personaje que siempre está vestido igual, aquel personaje que tiene un ojo más cerrado que el otro... El paria o desterrado vuelve para forjar un nombre e identidad, enfrentándose a*

proyección

25.04.2018



un creador de instantes de vida como Neruda"). Junto a Neruda, su esposa y compañera, Delia del Carril (la argentina Mercedes Morán, de *La ciénaga* y *Betibú*: "Delia siente por él un amor incondicional, un tipo de incondicionalidad casi maternal. Además, aprecia como buena artista que es, el talento del poeta, oficia de asistente, de mano derecha, participa en la corrección de su obra con autoridad, se siente casi coautora del Canto General"). Pero esa devoción de Delia pone de manifiesto el lado oscuro de Neruda (Morán: "Amaba a Delia, pero no más que a sí mismo. Su costado egoísta se puso de manifiesto en su relación y la extrema comprensión que Delia le profesaba ante sus permanentes amores, terminaron por insatisfacerlo más aún").

La construcción visual del film combina la recreación histórica, muy documentada, con la pura invención, desde esa sala de debates del Senado, que incluye letrinas a la vista, hasta la parte final de asombrosos paisajes entre los Andes. En las escenas dentro de automóviles, se emplean transparencias para el fondo, como las del cine negro de los años 40... Y en definitiva encontramos la fuerza secreta de la película en escenas en apariencia menores, como la del travestido que canta sus poemas en un burdel (Roberto Farías, el Sandokán de *El club*), o la camarera que pregunta a Neruda si en el futuro paraíso comunista todos vivirán como él o como ella. (RGM)

PALMARÉS

Globos de Oro: Nominada a Mejor Película en Lengua Extranjera

Premios Fénix (Premio Iberoamericano de Cine):

Mejor Película, Montaje, Dirección Artística y Vestuario; nominaciones a mejor Actor (Gnecco y García Bernal), Director, Fotografía y Sonido

Premios Platino Cine Iberoamericano: nominada a mejor Película, Director, Actor (Gnecco), Guión y Música Original

FILMOGRAFÍA

PABLO LARRAÍN

Director

Fuga (2005)

Tony Manero (2007)

Post Mortem (2010)

Prófugos (2010) serie TV (1 episodio)

No (2012)

Venice 70: Future Reloaded (2013) cortometraje

El club (2015)

Neruda (2016)

Jackie (2016)



Todos queremos algo

Título original: Everybody Wants Some!!

USA, 2016

Director: Richard Linklater

Productora: Paramount Pictures / Annapurna Pictures / Detour Filmproduction / Sean Daniel Company

Productores: Ginger Sledge, Megan Ellison, Richard Linklater

Guion: Richard Linklater

Fotografía: Shane F. Kelly

Música: The Cars, Blondie, Dire Straits, Frank Zappa, Van Halen, Kool and the Gang, The Knack, Cheap Trick, Pat Benatar

Montaje: Sandra Adair

Interpretes: Blake Jenner, Juston Street, Ryan Guzman, Tyler Hoechlin, Wyatt Russell, Glen Powell, Temple Baker, J. Quinton Johnson, Will Brittain, Courtney Taylor, Taylor Murphy, Christina Burdette, Zoey Deutch, Sophia Taylor Ali, Austin Amelio

Distribuidora: Avalon

Duración: 116 minutos

Idioma: Inglés

Color

Banda Sonora (CD): Warner Bros. Records, 553712-2

CUANDO ÉRAMOS JÓVENES E INDOCUMENTADOS

Richard Linklater vuelve al género en el que se ha convertido un consumado maestro, esa forma de narrar que yo me atrevería a denominar películas río. Después de cerrar su trilogía de veinte años: *Antes del amanecer*, *Antes del atardecer* y *Antes del anochecer*, en las que capturaba a lo largo de ese tiempo los sueños y expectativas que, de una u otra forma nos acompañan a todos, pero vistas en un marco de relación de pareja, ahora nos ofrece el tercer capítulo –y no forzosamente el último– del paso de la adolescencia a la madurez. Es cierto que en esta supuesta trilogía no existe el hilo de conexión que nos podrían prestar unos personajes comunes en los tres capítulos, pero es innegable la vocación de continuidad que ha impregnado Linklater en ellos. El primero, anterior incluso a su trilogía de “Antes de...”, fue *Dazed and confused*, estrenada en nuestro país con el muy poco afortunado título de *Movida en el 76*. Supongo que para el distribuidor era más interesante explotar el filón de películas juveniles del tipo *American pie* y evitar titularla traduciendo del original, algo así como *Confusos y aturridos*. En ese film nos narraban la vida de un grupo de alumnos en el último día de curso de su primer ciclo de secundaria (algo así como finalizar el último curso de la ESO). Chavales de catorce y quince años, conociendo por vez primera el alcohol, la marihuana y el miedo ante un mundo desconocido que les sale al paso. Para muchos era inevitable que nos recordara a *American Graffiti*, salvo que la acción transcurra en los setenta. La segunda película, *Boyhood*, tiene entidad propia pero también puede ser insertada en el medio de esta trilogía, toda vez que finaliza con la marcha a la universidad de su protagonista. *Todos queremos algo* inicia su recorrido donde la otra lo dejó, sólo que con diferentes personajes. No obstante la ambientación temporal guarda más relación con *Dazed and Confused* que con *Boyhood*, ya que sitúa la historia en 1980. Los chavales del instituto se enfrentan al primer año de universidad.

Antes de continuar es importante hacer una advertencia previa. *Todos queremos algo* es una película excelente, pero una visión superficial nos podría llevar a asimilarla con productos juveniles del nivel de *Los Albóndigas en remojó*, *American Pie*, *Porky's* o cosas por el estilo. Es cierto que en esta película abundan las palabras malsonantes, los comentarios divertidamente obscenos y las expresiones políticamente incorrectas, pero ¿Qué quieren que les diga? Linklater pretende trasladarnos a una típica hermandad universitaria habitada por jovencuelos con

la testosterona saliendo por sus orejas. No me cabe ninguna duda de que las muchachas universitarias españolas tienen unas inquietudes más espirituales, y se reúnen en los colegios mayores para debatir amigablemente sobre la influencia de la literatura de Jane Austen y las hermanas Bronte en la novela actual. Pero los chicos somos terriblemente primarios, y a los dieciocho o veinte años el sexo se convierte en un tema de conversación monotemático en el que si va aliñado de mal gusto, mucho mejor. Si a esto se le añade el hecho de que sus protagonistas pertenezcan a la casta especial de deportistas de élite, muy común en las universidades norteamericanas, comprenderemos la importancia que para estos “apolos” tiene el sexo.

La película tiene los “problemas” comunes que suele presentar buena parte del cine de Richard Linklater, es muy difícil contar su argumento porque carece de la estructura propia de una historia convencional. El protagonista principal, Jake, se dirige en su coche camino de la Universidad de Austin, Texas (como no podría ser de otro modo, tratándose de Linklater). Desde los primeros fotogramas el director quiere que nos situemos de lleno en 1980, y comienza anunciándolo de la mejor forma que lo hace el cine, sonando una canción mítica de esos años: *My Sharona*. Jake es un prometedor pitcher de béisbol que va a formar parte del equipo de la Universidad. Los jugadores tienen como vivienda universitaria unas casas, a modo de hermandades, donde integran un grupo que los diferencia del resto de los universitarios. Quedan pocos días para que arranque el curso y en ese tiempo nos mostrará a sus protagonistas en una desesperada y compulsiva obsesión por disfrutar de las fiestas, el alcohol y la persecución de especímenes del sexo opuesto. Ese impulso irrefrenable me recuerda a los típicos documentales de vida salvaje de David Attenborough, en los que se habla del apareamiento de los mamíferos, salvo que en este caso sus protagonistas evitan por todos los medios llegar a las consecuencias reproductivas del mismo. Los compañeros de Jake son un grupo tan heterogéneo que refuerzan el carácter absolutamente coral de esta película, y serán una perfecta metáfora del mundo tan diverso e inabarcable que le espera. A lo largo de la cinta conocerán todas las tribus urbanas universitarias de los años ochenta, bailarán música disco, participarán en una fiesta punk e incluso calzarán botas vaqueras para bailar country. El mundo que les espera es un bufet libre y no quieren privarse de nada.

Todos queremos algo es un bello y divertido canto a la juventud, a ese periodo de la vida al que Linklater

proyección

02.05.2018



siempre quiere volver en su cine. No es de extrañar que esa década coincida también con la etapa universitaria de este director. Por esa razón la trama carece de importancia en favor de los diálogos, la ambientación de una época y en la detallada descripción de los diferentes tipos de personajes que giran alrededor de Jake.

Nuestro protagonista, en esos pocos días en los que transcurre la película, irá evolucionando lentamente desde la locura disparatada y juvenil hasta la introspección vital, propiciada por su primer acercamiento a una relación sentimental que preludia el inicio de la madurez. Compartirá con Beverly, su “casi novia”, las reflexiones sobre lo que espera de la vida, y de cómo el mito de Sísifo nunca lo interpretó como una maldición, sino como un premio que le concedieron los dioses al personaje de la mitología para darle un significado a su vida, un motivo para esforzarse “*Si, es absurdo empujar una piedra por una colina una u otra vez, pero igual que todo en esta vida. Voy a aceptar lo que se me ofrezca, sea bueno o malo, no importa. Lo que importa es alcanzar ese estado en el que el mundo a mi alrededor desaparece y estoy centrado en lo que debo hacer*”

La película termina (en el cine de Linklater no hay problemas de spoiler) con nuestro protagonista sentado dentro del aula en su primer día de clase. Ha sido un día duro y agotador, pero le esperan unos años fantásticos. Frente a él, sobre el estrado, un profesor escribe una frase en la pizarra: “*Las fronteras están donde uno las encuentra*”. (JMA)

PALMARÉS

Premios Gotham (2016): Nominada a mejor película

FILMOGRAFÍA

RICHARD LINKLATER

Director

It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books (1988)
Slacker (1991)
Movida del 76 (1993)
Antes de amanecer (1995)
SubUrbia (1996)
Los Newton Boys (1998)
La cinta (2001)
Waking Life (2001)
Escuela de rock (2003)
Antes del atardecer (2004)
Una pandilla de pelotas (2005)
Fast Food Nation (2006)
A Scanner Darkly (Una mirada a la oscuridad) (2006)
Me and Orson Welles (2008)
Bernie (2011)
Antes del anochecer (2013)
Boyhood (Momentos de una vida) (2014)
Todos queremos algo (2016)
Last Flag Flying (2017)

BSO



Canciones de VARIOS
 AUTORES
 CD: Warner Bros. Records,
 553712-2 (USA)
 (Duración: 73' 00")

Hace un par de temporadas comentábamos la banda sonora de *Boyhood* (*Momentos de una vida*) (*Boyhood*, 2014), haciendo hincapié en la idea de que cada uno de nosotros tiene su propia banda sonora, conformada por esas canciones que, por un motivo u otro, han quedado grabadas en nuestra memoria, relacionadas con un hecho o persona concreta, o simplemente con una determinada época de nuestra existencia. Parece, además, que la música pertenece a ese tipo de placeres que el grueso de la población disfruta con mayor intensidad en edades juveniles. Richard Linklater lo sabe bien, o, al menos, eso sugiere el modo en que utiliza las canciones en sus títulos más nostálgicos. Véase la citada *Boyhood*, pero también, y, sobre todo, la anterior *Dazed and confused* (1993), en la que, a través de una serie de canciones ubicadas en el ecuador de los 70, retrataba el último día de instituto de un grupo de estudiantes, convencidos de haber conquistado la libertad en tan decisivo momento de sus vidas. Veintitrés años después, el cineasta realiza una operación similar con *Todos queremos algo*, aunque ahora, como si se tratara de una continuación de aquel título germinal, centrándose en los primeros momentos de esa recién obtenida libertad. El inicio de la nueva década se refleja en la película a la perfección, de manera muy especial gracias a una formidable y ecléctica banda sonora. De la selección musical se ha encargado el propio Linklater, aunque, como él mismo reconoce, condicionado por ciertos problemas para conseguir los derechos de determinadas canciones —por ejemplo, las de Michael Jackson— o, directamente, enfrentándose a la negativa de algunos artistas —tras entrevistarse con el director, Prince decidió que ninguno de sus temas figurase en la película (!)—. Así es que, de una colección inicial con cerca de 200 títulos, Linklater fue rebajando su lista hasta los 45 temas que se escuchan en la cinta, finalmente reducidos, para la edición discográfica, a 16 excelentes ejemplos de la música pop-rock característica de la época. En un lugar preeminente se encuentra la canción de la que el film toma su título, *Everybody wants some!!* de Van Halen, dejando sitio para otros clásicos como *My Sharona* de The Knack, *Heart of glass* de Blondie, *Hand in hand* de Dire Straits o *Good times roll* de The Cars, por citar sólo un puñado de ejemplos de un disco disfrutable de principio a fin.

Linklater se refiere a la diversidad que preside la banda sonora en los siguientes términos: «*Muchos artistas se encontraban entonces en su apogeo, y daba la impresión de que cualquier género podía arrasar en las listas de éxitos. El metal y el R&B estaban plétóricos, la música disco aún andaba por ahí (aunque en poco más de un año fenecería), y, gracias a una película como Urban cowboy, el country se escuchaba en lugares donde antes ni te lo habrías imaginado. Para que todo fuera un poco más excitante, el punk y la new wave comenzaban a asomar la cabeza, así como los primeros ejemplos de algo que pronto se conocería como hip-hop...*». (AGR)



La doncella

Corea del Sur, 2016

Moho Film / Yong Film

Título Original: Ah-Ga-Ssi

Dirección: Park Chan-Wook

Guión: Park Chan-Wook, Jeong Seo-Kyeong, basado en la novela de Sarah Waters

Fotografía: Chung Chung-Hoon (Color / 2.35:1)

Música: Jo Yeong-Wook

Montaje: Kim Jae-Bum, Kim Sang-Beom

Diseño de Producción: Ryu Seong-Hie

Vestuario: Jo Sang-Gyeong

Productores: Park Chan-Wook, Syd Lim

Intérpretes: Kim Min-Hee, Kim Tae-Ri, Ha Jung-Woo, Jo Jin-Woong, Kim Hae-Suk, Moon So-Ri, Han Ha-Na, Jo Eun-Hyung, Rina Takagi, Lee Yong-Nyeo, Yoo Min-Chae, Kim In-Woo, Lee Dong-Hwi

Duración: 144 minutos

Idioma: Coreano / Japonés (VOS)

Banda Sonora (CD): CJ E&M Music, CMDC 10887

ENTRE EL AMOR Y LA MENTIRA

Si hay un elemento común en la filmografía del realizador surcoreano Park Chan-wook, éste es la extravagancia. Y, por supuesto, tal condimento, unido a la excelencia técnica, ha generado una serie de títulos “de culto” en una trayectoria que ocupa once largometrajes, cuatro cortos, un documental y un par de intervenciones en otros tantos filmes colectivos. Este empeño por epatar al respetable con historias retorcidas y crueles, cuya misma exageración se refuerza, además, mediante un humor que oscila entre el surrealismo y lo bobalicón, no siempre cristaliza en esas obras “apasionantes” que pretende la crítica mundial, rendida ante el rupturismo estilístico-conceptual de un cineasta que se siente libre de plasmar “forma y fondo” al dictado de un concepto caprichoso de la narrativa cinematográfica. Tal enfoque propicia enormes desequilibrios en su cine, tan pronto hiperviolento, como lírico, grotesco o presuntamente desternillante, pero sin la necesaria unidad de tono y estilo que evitaría los acusados vaivenes de la curva de interés. Tanto es así, que su primer éxito, el *thriller* político/policiaco *JSA: Joint Security Area** (*Gong-dong gyeongbi guyeok JSA*, 2000), se frustra en un discurrir confuso y aburrido, y la famosa “trilogía de la venganza” —*Sympathy for Mr. Vengeance** (*Boksuneun naui geot*, 2002), la celeberrima *Old Boy* (*Oldeuboi*, 2003) y *Sympathy for Lady Vengeance* (*Chinjeolhan geumjassi*, 2005)— oscila entre la brillantez y fascinación de instantes puntuales, y lo irritante del tono dislocado y los cambios de registro gratuitos sin aparente funcionalidad dramática, más allá de un pretendido virtuosismo que, a la postre, no es tal, pues las partes, desencajadas, despidan más que intrigan. En cuanto al resto de su obra, *Soy un cyborg* (*Ssa-i-bo-geu-ji-man-gwen-chan-a*, 2006), *Thirst** (*Bakjiwi*, 2009) y, en menor medida, *Stoker* (*Stoker*, 2012), acentúan estos desvaríos formales poniendo a prueba la paciencia del espectador.

Por todas estas cuestiones sorprende tanto el control que Park Chan-wook demuestra sobre su material en *La doncella*. No abandona sus vicios y excesos, desde luego, pero ahora sí están plenamente justificados en una historia que juega con las expectativas del público, de manera brillante incluso, pues los tres giros dramático-argumentales a los que somete el relato se corresponden no solo a tres actos diferenciados y complementarios, sino también a otros tantos

puntos de vista de los personajes. La historia, así, crece y desarrolla su dramaturgia para romper nuestros esquemas: de este modo, la primera parte, contada por la nueva doncella al servicio de una noble casa, parece caer en los defectos previos del cineasta (humor tontorrón, comportamientos inmaduros y añiados, una visión pueril del erotismo, obviedades varias); pero, como si quisiera demostrarnos que el resto de su filmografía no ha sido sino una preparación previa para desplegar un golpe de efecto fenomenal, Park Chan-wook derriba nuestros “prejuicios” y nos obliga a observar los hechos acontecidos en ese primer capítulo, bajo un ángulo distinto; literalmente. Las mismas secuencias observadas ahora desde otros ojos cobran un significado muy diferente, incluso opuesto. El tono fresco, ingenuo de esa primera parte del relato se torna oscuro, seductor, inquietante bajo la voz de la joven propietaria de la casa a cuyo servicio trabaja la doncella. Idénticos acontecimientos albergan posturas contrapuestas que conviven en los mismos hechos, respondiendo a la estrategia de cada jugadora: la criada y la señora, seductoras y seducidas, apasionadas y frías según se desarrolla el juego de las apariencias y los engaños al que nos somete el cineasta. El tercer acto se corresponde, claro, al resultado de tan intrigante rompecabezas, a su vez no exento de sorpresas y misterios.

La coherencia del relato, una vez visto en su conjunto, es apabullante, así como la plasmación en imágenes; nunca Park Chan-wook ha manejado con tal habilidad las piezas de su laberinto: así, el humor pueril se transforma en broma cruel, el erotismo ingenuo en sexo desatado, el amor blanco en pasión desenfrenada, el engaño vulgar y la estafa ortodoxa en penetrante estrategia y astuto fraude... dependiendo del cristal con que se mire. Y siempre arropado por una densa y sensual atmósfera de peligro, no tanto físico como emocional, pues los personajes arriesgan su yo más profundo bajo la máscara de la mentira y el fingimiento que rige sus actos.

Significativamente, la película está ambientada en la Corea de 1930 —al contrario que la novela adaptada, ubicada en la Inglaterra victoriana—, época en la que el país asiático se abría a las influencias exteriores, permitiendo así que Japón penetrara en sus fronteras trayendo la modernidad y generando un cierto conflicto intelectual al oponer los avances occidentales al cerrado y tradicional universo coreano. Esta confrontación

proyección

09.05.2018

late en la película, ya que el dueño de la mansión donde reside la joven dama, de hecho su tío, abre sus puertas al conocimiento extranjero pero sin abandonar las oscuras costumbres ancestrales: la gigantesca casa solariega combina sobrio y diáfano estilo oriental en una zona, y occidental (británico y recargado, casi gótico) en otras alas del inmueble; de igual modo, bajo el subsuelo de la espectacular biblioteca donde el señor atesora miles de volúmenes, paradigma del conocimiento moderno, se oculta, en las sombras, un lóbrego sótano donde ejercer las refinadas torturas orientales. Una esquizofrenia que se refleja en cada plano del film, en la arquitectura, la decoración, las motivaciones, los propios personajes... Incluso las escenas de sexo, entre mujeres y bastante explícitas para los cánones del cine comercial actual, reflejan esa confrontación entre lo viejo y lo nuevo: la doncella, representante de la emergente clase obrera y pronto motor de las modernas sociedades de consumo, seduce a la señora, imagen del inmovilismo social más vetusto; ¿o quizá es al revés y la trabajadora se deja seducir por la languidez de esa clase social parasitaria que es la nobleza? En relación al amor homosexual, uno de los ejes centrales de la película, el propio Park Chan-wook señala que «una mujer homosexual cineasta habría hecho lo mismo que yo: presentar el cuerpo femenino en toda su belleza, mostrar las pasiones de los personajes con honestidad y retratar el sexo de forma realista. Además, esas escenas no son solo gimnasia y sudor. Están llenas de diálogo, trama y emoción. Es innegable que yo soy un hombre, pero me esforcé para que *La doncella* no pareciera dirigida a colmar fantasías masculinas. [...] Creo que he hecho una película feminista. Según cómo se mire, la historia puede entenderse como una metáfora sobre toda la perversa desinformación que a los hombres se les inculca desde niños acerca de lo que les gusta a las mujeres y de lo que se supone que es el sexo. Pienso que el consumo excesivo de pornografía ha puesto el ego masculino patas arriba. [...] Nada mejor para aumentar la pasión del romance que tener una amenaza y un peligro al acecho y sentir que, si no vas con cuidado y no mimas la relación, hasta el más nimio detalle podría convertirse en una gigantesca amenaza. En el fondo, de eso hablan todas mis películas. Sé que es difícil de creer, pero soy un romántico incorregible». (AGR)

PALMARÉS

Festival de Cannes (Francia): Premio especial por la dirección artística.

3 premios BLUE DRAGON (Corea del Sur): Actriz (Kim Min-hee), actriz debutante (Kim Tae-ri), dirección artística y 5 nominaciones más.

4 Asian Film Awards (China): Actriz secundaria (Moon So-ri), actriz debutante (Kim Tae-ri), diseño de producción, vestuario y 2 nominaciones más.

Festival de Cine de Sitges (España): Gran Premio del público.

50 premios internacionales más.

FILMOGRAFÍA

PARK CHAN-WOOK

Director

Daleun... haega kkuneun kkum (1992) También guion

Saminjo (1997) Tb. guion

Simpan (1999) Cortometraje / Tb. guion

JSA: Joint Security Area * (Gongdong gyeongbi guyeok JSA, 2000) Tb.

coguiónista

Sympathy for Mr. Vengeance * (Boksuneun naui geot, 2002) Tb.

coguiónista

Yeoseot gae ui siseon (2003) Codirector y coguiónista

Old Boy (Oldeuboi, 2003) Tb. coguiónista

Saam gang yi (2004) Codirector y coguiónista

Sympathy for Lady Vengeance (Chinjeolhan geumjassi, 2005) Tb.

coguiónista

Soy un cyborg (Ssa-i-bo-geu-ji-man-gwen-chan-a, 2006) Tb. coguiónista y coproductor

Thirst * (Bakjiwi, 2009) Tb. coguiónista y coproductor

Paranmanjang (2011) Cortometraje / Codirector y coguiónista

60 Seconds of Solitude in Year Zero (2011) Codirector

Day Trip (2012) Cortometraje / Codirector

Stoker (Stoker, 2012)

Go-jin-gam-rae (2014) Codirector

A Rose Reborn (2014) Cortometraje / Tb. coguiónista

La doncella (Ah-ga-ssi, 2016) Tb. coguiónista y coproductor

* Título del estreno en DVD

BSO



Música Compuesta por JO YEONG-WOOK
Dirigida por LEE YOUNG-CHIL
CD: CJ E&M Music, CMDCC
10887 (Corea del Sur)
(Duración: 68' 14")

Resulta particularmente difícil reconocer y profundizar en el estilo de los compositores que trabajan en el cine coreano. A la barrera evidente del idioma, que en muchos casos imposibilita la identificación del nombre del autor, hay que añadir la manera un tanto peculiar en que abordan la composición de sus bandas sonoras. Sobre la primera cuestión, tenemos que Jo Yeong-wook (1962), firmante de la partitura de *La doncella*, aparece acreditado en ocasiones como Cho Young-wuk, lo que puede provocar una cierta y lógica confusión. No obstante, el principal problema a la hora de estudiar la labor de un determinado compositor, reside en la segunda cuestión, es decir, en identificar la autoría real que recae sobre él. Quien finalmente firma la partitura suele encargarse de coordinar y arreglar el trabajo realizado por un equipo de compositores que, en definitiva, son los verdaderos creadores de las melodías que se escuchan en la película. Al igual que existe un director de cine que criba y encarrila el talento de todos los profesionales que levantan el film —incluido el músico—, el creador de bandas sonoras en Corea, salvo excepciones, viene a ser una especie de supervisor musical que hace lo propio con los compositores bajo su mando. Una forma de trabajar que recuerda la que se estilaba durante el sistema de estudios en Hollywood, donde, por ejemplo, Joseph Gershenson firmó todas las primeras creaciones anónimas de Henry Mancini para Universal, o Morris Stoloff obró de manera parecida con los compositores en nómina de Columbia.

Y dicho esto, encontramos que los temas que conforman la banda sonora de *La doncella* han sido creados por un equipo de tres compositores que sólo saldrán del anonimato para quien sea capaz de romanizar sus nombres. El antedicho Jo Yeong-wook figura en los créditos únicamente como productor y director musical, exactamente igual que sucede con sus anteriores bandas sonoras para las películas de Park Chan-wook: *Old Boy* (Oldeuboi, 2003), *Sympathy for Lady Vengeance* (Chinjeolhan geumjassi, 2005), *Soy un cyborg* (Ssa-i-bo-geu-ji-man-gwen-chan-a, 2006) o *Thirst* (Bakjiwi, 2009), lo que podría explicar el asombroso eclecticismo que preside cada uno de estos títulos. La partitura de *La doncella* se ofrece como la más clásica y occidental de cuantas ha firmado Yeong-wook para el director, y supone todo un torrente de belleza, emotividad y pasión. Plenamente orquestal, con especial protagonismo de piano y cuerdas, se abandona con frecuencia a cierto minimalismo, lo que acentúa el carácter obsesivo de la historia, añadiendo a las secuencias eróticas una rara intensidad, a veces sofocante, también heladora. Si bien el uso de la música en la película es maravilloso, su escucha aislada resulta asimismo una experiencia profundamente sensual y evocadora. Para rematar la faena, el CD se presenta editado a todo lujo, incluyendo numerosas fotografías y las partituras orquestales (a tamaño mini de 12 x 12 mm) de los dos temas principales, *El árbol del monte Fuji* y *Mar de campanas*. (AGR)



Lady Macbeth

Reino Unido, 2016

Protagonist Pictures / Sixty Six Pictures

Distribución: Betta Pictures

Título original: Lady Macbeth

Director: William Oldroyd

Guion: Alice Birch, sobre la novela de Nikolai Leskov

Fotografía: Ari Wegner

Música: DAN JONES

Diseño de producción: Jacqueline Abrahams

Productora: Fodhla Cronin O'Reilly

Montaje: Nick Emerson

Interpretes: Florence Pugh, Christopher Fairbank, Cosmo

Jarvis, Naomi Ackie, Bill Fellows, Ian Cunningham, Paul

Hilton, Joseph Teague, Golda Rosheuvel, Rebecca Manley

Duración: 89 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

UNA MUJER QUE DECIDE SU DESTINO

El realizador William Oldroyd y la escritora Alice Birch empezaron sus carreras en el teatro. Compartían representante y, cuando éste les presentó, enseguida vieron que tenían gustos muy parecidos. De su colaboración surgió *Lady Macbeth*.

En la Inglaterra rural de 1865, Katherine vive angustiada por culpa de su matrimonio con un hombre amargado al que no quiere y que le dobla la edad, y de su fría y despiadada familia. Cuando se embarca en un apasionado idilio con un joven trabajador de la finca de su marido, en su interior se desata una fuerza poderosa que nada le impedirá intentar conseguir lo que desea.

Birch había leído *Lady Macbeth de Mtsensk*, la novela rusa de 1865 escrita por Nikolái Leskov, y los temas que abordaba -la subordinación de las mujeres, la vida en las comunidades rurales y el amor ilícito apasionado- le parecieron perfectos para una obra cinematográfica. En cuanto Birch le contó la historia a Oldroyd, él también se fascinó. "En la literatura de la época -dice Oldroyd- las mujeres como Katherine sufren en silencio, se derrumban o se suicidan. Pero aquí tenemos a una joven protagonista que lucha por su independencia y decide su propio destino de una manera sanguinaria."

Se basaron en gran medida en la novela, pero también hicieron grandes cambios, inventando el personaje de Anna, por ejemplo, o cambiando el final (en el original, Katherine es descubierta y castigada por sus crímenes). Para ordenar sus ideas, Alice Birch redactó una pieza corta sobre por qué quería escribir la historia. Y asegura: "Como escritora me siento inevitablemente atraída por historias, por personajes, por paisajes y lenguajes que tienen el potencial de atravesar nuevos territorios. La película empieza de una forma que no nos es desconocida. Sin embargo, acaba cogiendo otros caminos, no deja de sorprender y engancha. Katherine no se detendrá ante nada y, mientras se embarca en una serie de asesinatos, la película se convierte en algo muy diferente a lo que pensábamos que iba a ser."

Katherine, como personaje, recoge buena parte de la carga simbólica asociada a la Macbeth de William Shakespeare y, a través de ella, Oldroyd actualiza el mito. Porque más que la ambición de poder que movía a la primera, a esta nueva Macbeth le puede el ansia de libertad. Aprisionada en el absurdo universo de imposiciones que los rígidos y castradores preceptos de la moral británica del momento cargaban sobre el papel de la mujer en la sociedad, Katherine buscará apartarse de la femini-

dad entendida como sometimiento. Lo hará, primero, con cierta ingenuidad inconsciente; después, de manera salvaje e inclemente. Incluso con respecto a la maternidad (y de nuevo aquí la relación con la obra de Shakespeare es evidente), desde el momento en que se convierte en algo impuesto y se contrapone a la relación amorosa, Katherine actuará de manera arrebatada e implacable.

Según Jara Yáñez, "la capacidad de Oldroyd por llevar hasta sus últimas consecuencias la propuesta formal es algo que no solo demuestra su fuerza autoral sino que conecta con su trayectoria como director teatral y también, y sobre todo, con sus dos cortos anteriores."

En efecto, "el film se construye a través de la precisión y la contención (en los movimientos de cámara), de la frialdad (en los tonos) y, sobre todo, de la simetría (en los planos y en la propia estructura narrativa). Y prosigue Yáñez en su crítica de la película: "En un encuadre perfectamente equilibrado del salón, al inicio del film, Katherine se sienta ocupando el centro exacto del sofá y del plano. Va vestida de azul y espera a su marido, pero nadie acude y se queda dormida. El plano se repite al final de la película, pero Katherine viste de negro y esta vez no espera a nadie. Su soledad es definitiva e irremediable." (YÁÑEZ, Jara: *Pasión, violencia y muerte. Lady Macbeth*, en Caimán. Cuadernos de Cine, Mayo 2017, págs. 86 y 87)

De esta forma, es en el detalle (la luz, los colores, el entorno material) donde Oldroyd sitúa el verdadero peso de un guión en apariencia simple. A ratos realista, a ratos con ciertas pinceladas góticas, *Lady Macbeth* es el tipo de película que, por lo complejo del detalle, por saber dejar implícito de modo brillante algo que al propio Leskov le pasó por alto en su relato: cuál es la psicología, la verdadera personalidad, de Katherine Lester, es el único personaje cuyos pensamientos parecen en todo momento indescifrables. Sería ir demasiado lejos hablar de una intención crítica en la opera prima de Oldroyd, aunque el análisis desde la perspectiva histórica lleve inevitablemente a ello. Pero la precisión con la que se dibuja algo tan complejo como la mente humana, más una mente perturbada por el dolor y el resentimiento, es lo que provoca en el espectador un sentimiento de rechazo y atracción a partes iguales, un impulso de intentar justificar, a la vez que juzgar severamente, todo aquello que se muestra en pantalla. Y la información que le es dada al espectador para construir su criterio sobre la moral de un personaje no viene dada únicamente por la acción o la expresión directa de sentimientos, sino por un cuidado ceremonial de cada pequeño

proyección

16.05.2018



PALMARÉS

Festival de Cine de San Sebastián (2016): Premio FIPRESCI de la Crítica Internacional

instante, tanto los más intensos como los aparentemente tranquilos. Para alguien como Oldroyd, formado en dirección teatral, y habiendo tomado como referencia una obra literaria, es admirable el dominio del recurso cinematográfico, sobre todo a la hora de captar “la habitación propia”, un conflicto interno cuya solución fácil habría sido verbalizarlo. A costa de perder, seguramente, los minutos más valiosos de la película.

“Como si Alfred Hitchcock hubiese dirigido *Cumbres borrascosas*”. Así define la película el medio digital IndieWire. Una gran síntesis que capta la esencia misma de la obra en todo su sentido y con-

tradicciones. Sobre todo, si recordamos aquello que se dijo una vez sobre *Cumbres borrascosas*: “no es una historia de amor; es una novela de gente que se odia mucho”. “Lo mismo ocurre con *Lady Macbeth*: no es una revisión del drama shakespeariano, tampoco la propuesta del incomprendido Leskov, escribe Celia Carrió, en El cine en la sombra (25, abril, 2017). “No es lo que aparenta en su envoltorio. Es el resultado de un largo proceso, cultural y artístico, mucho más completo desde la mirada retrospectiva, a través de la cual se entiende en su plenitud la amplitud del conflicto de aquello que parece, a simple vista, un drama doméstico típicamente victoriano.” (JLLR)

FILMOGRAFÍA

WILLIAM OLROYD
Director

Cortometrajes
Christ's Dog (2011)
Best (2013)

Largometrajes
Lady Macbeth (2016)



Los exámenes

Rumanía-Francia-Bélgica, 2016

Mobra Films / Why Not Productions / Les Films Du Fleuve
/ France 3 Cinéma / Wild Bunch

Título Original: Bacalaureat

Director: Christian Mungiu

Guión: Christian Mungiu

Fotografía: Tudor Vladimír Panduru

Montaje: Mircea Oteanu

Diseño de Producción: Simona Paduretu

Productor: Christian Mungiu

Co-Productores: Pascal Caucheteux, Grégoire Sorlat,
Vincent Maraval, Jean Labadie, Jean-Pierre y Luc Dardenne

Intérpretes: Adrian Titieni, Maria Dragus, Lia Bugnar,
Malina Manovici, Vlad Ivanov, Gelu Colceag, Rares Andrici,
Petre Ciubotaru, Alexandra Davidescu, Emanuel Parvu,
David Hodorog

Duración: 128 minutos

Idioma: Rumano (VOSE)

Internet: <https://bacalaureat2016.com/en/>

proyección

23.05.2018

SELECTIVIDAD

Actualmente, se ha popularizado la expresión “padres-helicóptero” para referirse a los padres que “sobrevuelan” constantemente la vida de sus hijos, supervisándolo todo, llevándoles de la mano, sacándoles las castañas del fuego, hablando por ellos, no dejando que adquieran autonomía... Pues si nosotros somos “helicópteros”, el protagonista de esta película sería como toda la escuadrilla del Coronel Kilgore.

Romeo Aldea (Adrian Titieni) es un médico de unos cincuenta años, que vive en una pequeña ciudad de Tansilvania, en Rumanía. No se imaginen misteriosos castillos, piensen más bien en una ciudad gris, en bloques anodinos de protección oficial y en una vida con pocas perspectivas. Por eso, Romeo quiere otra cosa para su hija Eliza (Maria Dragus). Ella es una alumna brillante, de sobresalientes y matrículas, y el plan es que al cumplir 18 años se vaya a estudiar al extranjero. Tiene al alcance de la mano una beca para poder elegir entre dos prestigiosas universidades británicas. Pero, el día antes de comenzar los exámenes finales del Bachillerato, la atacan en la calle y sufre un intento de violación. Su padre insiste en que tiene que hacer los exámenes, pese a todo. Pero, con el susto, el horror y una muñeca rota, sus resultados no van a poder ser tan buenos. Y necesita una media de nueve para conseguir la beca...

El tema de la película es el compromiso, el arreglo, el apañeo. Esa corrupción cotidiana, de baja intensidad, que no consiste en llevarse el dinero a espaldas, sino en el intercambio de favores, el uso de contactos, el “te debo una”, el torcer un poco las normas (no mucho, nada abiertamente ilegal), para conseguir algo, pasando por delante de los no tan listos... De entrada, todos nos ponemos del lado de Romeo, el padre que se desvive por su hija y que está dispuesto a mover cielo y tierra para que no pierda la “oportunidad de su vida”. Su propósito es bueno y todos haríamos lo mismo, ¿no? Pero, ¿hasta dónde le acompañaremos? Intentaremos primero la solución legal y correcta (pedir oficialmente un aplazamiento, un cambio de fecha, una adaptación de tiempo para el examen). Si falla, pediremos algo un poco menos correcto: un trato especial por sus circunstancias (que pueda examinarse llevando escayola, lo que está prohibido), un privilegio justificado (la norma es absurda, ¿no?), que no perjudica a nadie. Si con eso tampoco conseguimos la nota necesaria, podemos llamar a ese amigo de un amigo, y quizá mover un poco la lista de espera para un



trasplante, a cambio de que el presidente del tribunal calificador también haga algo... El resultado es lo que cuenta. Cuando se da el primer paso, los demás son cada vez más fáciles, pero también más irreversibles. ¿Hasta dónde llegaremos? No es un delito, todo el mundo lo hace, no causa daño a nadie; si el mundo fuera perfecto, yo también lo sería, pero la realidad es la que es... Por eso quiero que mi hija se vaya de este país corrupto, que no tiene remedio. Sí, en otras partes también pasan estas cosas, pero no tanto. Todo eso se dice nuestro personaje.

La evidente paradoja de la historia es que el Dr. Aldea forma parte de ese sistema corrupto que dice detestar y, con el fin (digamos noble) de salvar a su hija, contribuye a perpetuarlo. Uno de sus argumentos para querer que Eliza estudie en el extranjero es que ella “no tiene contactos” (o sea, es ingenua, no sabe moverse en el mundo de los favores) y no va a poder salir adelante en Rumanía sin su “padre-helicóptero” (que no le ha dejado valerse por sí sola). Por eso tiene que irse a un lugar más “civilizado”. Durante parte de la película, la pregunta que nos hacemos es si el fin (bueno) justifica los medios (discutibles). Pero, a medida que la historia se desa-



rolla, empezamos a cuestionar el propio fin. Todos los padres queremos lo mejor para nuestros hijos, pero ¿qué es “lo mejor”? La obsesión de Romeo porque Eliza “escape” de Rumanía, que ella misma no parece compartir, tiene mucho que ver con sus propios sueños rotos: su esposa Magda (Lia Bugnar) y él vivían en el extranjero, pero en 1991 (tras la caída del régimen de Ceaucescu) decidieron volver a Rumanía, creyendo que las cosas cambiarían y podrían “mover montañas”, pero terminaron resignándose y cediendo a los compromisos, los arreglos... Sin embargo, como dice la madre del protagonista (Alexandra Davidescu): si la gente buena y capaz se va, ¿cómo va a mejorar el país en el futuro?

La película crea un clima de inquietud y paranoia desde el principio: en la primera escena, una piedra tirada desde la calle rompe una ventana de casa de Romeo, otro día encuentra el coche con los limpiaparabrisas levantados... Está rodada en planos-secuencia, que se filmaron en orden cronológico, algunos con cámara fija y otros con cámara en mano, y Romeo aparece en todas las escenas (no vemos nada que él no vea). El protagonista, Adrian Titieni (1963) es un veterano actor rumano de cine y teatro.

La joven María-Victoria Dragus (1994), excelente como Eliza, les sonará de *La cinta blanca* (2009) de Michael Haneke... A mí lo que me sobra es la trama secundaria sobre Romeo y su amante, Sandra (Molina Manovici), con el giro rocambolesco de que sea profesora en el instituto de Eliza. Ya entiendo que muestra otra dimensión de la hipocresía y falsedad del protagonista, que engaña a su mujer enferma y al mismo tiempo ni se inmuta cuando Sandra le dice que podría estar embarazada. Pero creo que sería mejor que el lado oscuro de Romeo se hubiera mostrado únicamente en el marco de la historia principal, que ya da bastante de sí.

En fin, esta es una dramática y convincente historia sobre los compromisos, las elecciones, el individualismo, la responsabilidad, la familia y el envejecimiento. Sobre cómo los padres queremos siempre salvar a los hijos, cuidar de ellos, enseñarles bien, ayudarles a que les vaya mejor... y no siempre, o casi nunca, sabemos o podemos hacerlo bien. Lo canta Serrat: “*Nada ni nadie puede impedir que sufran, que las agujas avancen en el reloj, que decidan por ellos, que se equivoquen, que crezcan y que un día nos digan adiós*”. (RGM)

PALMARÉS

Festival de Cannes: Mejor Director

Festival de Chicago: Mejor Actor (Titieni) y Guión

Premios César: Nominada Mejor Película Extranjera

Premios del Cine Europeo: Nominada Mejor Director y Guión

FILMOGRAFÍA

CHRISTIAN MUNGIU

Director y Guionista

Horia Viorel Brief (1996) corto documental

Mariana (1997) cortometraje

Mina lui Paulista (1998) cortometraje

Zapping (2000) cortometraje

Nici o întâmplare (2000) cortometraje

Corul pompierilor (2000) cortometraje

Occident (2002)

Lost and Found (2005) episodio Turkey Girl

4 meses, 3 semanas, 2 días (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007)

Historias de la edad de oro (Amintiri din epoca de aur, 2009)

Más allá de las colinas (Dupa dealuri, 2012)

Los exámenes (Bacalaureat, 2016)



Maravillosa familia de Tokio

Japón, 2016

Director: Yôji Yamada

Productora: Shochiku Company

Productores: Hiroshi Fukazawa, Jun'ichi Sakamoto

Guion: Yôji Yamada, Emiko Hiramatsu

Fotografía: Shinji Chikamori

Dirección artística: Tomoko Kurata

Música: Joe Hisaishi

Montaje: Iwao Ishii

Intérpretes: Satoshi Tsumabuki, Yû Aoi, Yui Natsukawa,

Kazuko Yoshiyuki, Masahiko Nishimura, Isao Hashizume,

Tomoko Nakajima, Shozo Hayashiya

Distribuidora: a contracorriente films

Duración: 108 minutos

Idioma: Japonés

Color

Banda Sonora (CD): Universal Sigma, UMCK-1538

¿QUÉ QUIERES QUE TE REGALE?

El hogar de los Hirata se prepara para una celebración. Los tres hijos, con sus respectivas parejas y dos nietos, se reunirán en torno a la mesa para celebrar el cumpleaños de la abuela. No es que estas reuniones sean algo inhabitual, de hecho son más frecuentes de lo que al patriarca de la familia le gustaría. El hijo mayor vive con su mujer y sus dos vástagos en la casa de sus padres desde que se casaron. El hijo menor también ocupa otra habitación, aunque tiene edad suficiente para emanciparse y marcharse a vivir con su nueva novia. Su única hija es la excepción. Está casada y vive en un pequeño piso, pero no está lo suficientemente alejado del de sus padres. Por su parte, los abuelos, hace tiempo que esta situación de continua convivencia en lugar de unirlos los aleja entre ellos dos. La abuela decidió seguir los pasos de un hermano escritor, ya fallecido, y acude como alumna a un curso de creación literaria. En los relatos que presenta al profesor describe historias de relaciones románticas, envueltas en sucesos salpicados de crímenes e intriga. El abuelo, por su parte, se burla y se desentiende de su esposa, pasándose la mayor parte del día jugando con sus amigos y bebiendo sake en la taberna del barrio.

El día de la celebración, Shuzo (el abuelo) vuelve a casa medio borracho y totalmente ajeno al aniversario de su mujer. Cuando ella le comenta qué día es, él le pregunta -sin mucho entusiasmo- si hay algún regalo que quiere que le compre. Tomiko (la abuela), con esa parsimonia propia de los japoneses, se dirige al cajón de la cómoda de su habitación y le enseña el regalo que le gustaría recibir: la firma del marido en una solicitud de divorcio, previamente cumplimentada por ella. A partir de este momento, todo el mundo de Shuzo se derrumba sobre él. No entiende la reacción de su mujer. Durante toda su vida de casado fue un buen marido, nunca la pegó, trabajó duro para alimentar a sus hijos y aceptó con resignación que le hubiesen dado un yerno y una nuera idiotas. Shuzo no admite que se le acuse de no tener sentimientos, si uno vive más de cuarenta años con su esposa es porque la quiere, no necesita decírselo. Esa petición de "regalo" terminará desencadenando todos los conflictos que estaban ocultos en el seno de la familia, así como las pequeñas miserias personales de algunos de sus miembros.

La historia que podría haber ido derivando hacia derroteros dramáticos, su director decide plantearla en clave de comedia familiar "a la japonesa". Y esa legítima decisión, por parte de Yoji Yamada, es la que más controversia ha propiciado entre la crítica

internacional. Hablo de crítica internacional, porque en Japón, crítica y público han sido entusiastas con la película. Tanto es así, que en su país ya se ha estrenado la segunda parte.

Bien, antes de nada pongamos en antecedentes al lector. Yoji Yamada es una institución dentro del cine japonés. Tiene 85 años y casi tantas películas como años. Fue formado al lado de los directores más importantes de su país, especialmente Yasujiro Ozu. Es autor de la saga cinematográfica de Toro-San - 48 películas nada menos - y algunas de las obras más populares del cine japonés moderno. Comparte con Koreeda su interés en el retrato de las costumbres familiares de su país y en abordar, dentro de este contexto, los dramas que surgen en su seno. A pesar del reconocimiento en su tierra, su prestigio y fama no llegaría a nosotros hasta hace menos de veinte años, concretamente con la distribución internacional de su famosa "Trilogía del samurái": *El ocaso del samurái*, *La espada oculta* y *Love and Honor*. En nuestro cineclub tuvimos ocasión de disfrutar de su cine hace dos años, con la exhibición de la excelente película: *La casa del tejado rojo*, melodrama ambientado durante la Segunda Guerra Mundial. Un año antes de esta última, dirigiría la historia que sirve de pretexto y pseudocontinuación para la comedia que abordamos, nos estamos refiriendo al remake del film de Ozu, *Cuentos de Tokio*, que Yamada tituló: *Una familia de Tokio*. En aquella ocasión esa moderna puesta el día del clásico japonés le reportó los mejores elogios en todos los festivales del mundo. La crítica se rindió a sus pies y le "perdonó" el atrevimiento de intentar llevar al cine una revisión de la obra maestra de Ozu. Sin superar el nivel del original, *Una familia de Tokio*, guardaba dentro lo mejor del legado del maestro y la situaba como una obra de indiscutible referencia en el género japonés conocido como *shomin-geki*, del que el joven Koreeda es su exponente actual más importante.

Maravillosa familia de Tokio cuenta con los mismos miembros de la unidad familiar de la película de 2013. Ésta es una decisión sin duda discutible. Aunque los lazos de parentesco de todos ellos son los mismos, los nombres, profesiones y conflictos familiares son totalmente distintos. Yamada es un director fiel a sus actores (de hecho, la saga Toro-San decidió darla por concluida con la muerte del actor protagonista) y es posible que el retrato familiar desarrollado en *Una familia de Tokio* le pareciese lo suficientemente creíble y afortunado como para contar con los mismos actores en una historia diferente. Pero nos encontramos con un problema que, aunque conocido, no deja de ser mal comprendido por los críticos europeos. La comedia es un género

proyección

30.05.2018



tan personal dentro de una cultura y tan difícilmente exportable que no siempre obtiene los resultados pretendidos fuera de ese ámbito. El científico español Francisco Grande Covián sostenía que era más fácil cambiar de religión que de hábitos gastronómicos. Con la comedia ocurre lo mismo. La tragedia y el drama tienen un lenguaje universal que es comprendido en todo el mundo y es fácil trasladar la obra del Rey Lear al Japón feudal o los conflictos familiares de las historias de Ozu a nuestra cultura occidental, pero las claves que consiguen hacernos reír a nosotros no siempre son las mismas que las que divierten a un oriental. No hace falta irse tan lejos, muchas comedias que se anuncian como éxito de taquilla en Francia o en Italia, aquí tienen una acogida discreta.

Por ese motivo los críticos europeos montaron, injustamente, en cólera al entender que los mismos protagonistas de *Una familia de Tokio* se dedicaban a dar vida a una comedia bufa que ultrajaba el recuerdo de la película anterior y, sobre todo, el legado de la obra maestra de Ozu. En realidad, *Maravillosa familia de Tokio* es una interesante comedia que nos permite conocer mejor aún la obra de Yamada y es una ocasión excelente para introducirnos en los usos y cotumbres familiares del pueblo japonés, dentro de un contexto totalmente desenfadado. Yo, en cualquier caso, me reí con ella. Ustedes disfrútenla con la misma curiosidad con la que se acercan ante un plato de comida japonesa que no han probado nunca. Si a 130 millones de personas les parece delicioso, a lo mejor somos nosotros los que estamos equivocados. (JMA)

FILMOGRAFÍA

YÔJI YAMADA

Director

Kiri no hata (1965)
Toro-San. Saga de 48 películas (1969-1995)
Where Spring Comes Late (1970)
Kokyô. Home from the Sea (1972)
Harakara (The Village) (1975)
Shiawase no kiroi hankachi. (El pañuelo amarillo de la felicidad) (1977)
Llanto de primavera (1980)
Kinema no tenchi (Final Take: The Golden Age of Movies) (1986)
Dauntain hirozu. Hope and Pain (1988)
Musuko (My Sons) (1991)
A class to Remember. Saga de 4 películas (1996-2000)
El ocaso del samurái (2002)
La espada oculta (2004)
Love @ Honor (2006)
Kaabee (Kabei: nuestra madre) (2008)
Otôto (Younger Brother) (2010)
Una familia de Tokio (2013)
La casa del tejado rojo (2014)
Nagasaki: Recuerdos de mi hijo (2015)
Maravillosa familia de Tokio (2016)
Maravillosa familia de Tokio 2 (2017)

BSO



Música Compuesta y
 Dirigida por JOE HISAISHI
 CD: Universal Sigma,
 UMCK-1538 (Japón)
 (Duración: 29' 13")

Desde *El verano de Kikujirô* (*Kikujirô no natsu*, 1999/ Takeshi Kitano), vista en el cine-club durante el curso 2000-01, el japonés Joe Hisaishi (1950) ha sido una presencia frecuente en nuestra pantalla. Después se han ido sumando *El castillo ambulante* (*Hauru no ugoku shiro*, 2004/ Hayao Miyazaki), *Despedidas* (*Okuribito*, 2008/ Yôjiirô Takita), *El viento se levanta* (*Kaze tachinu*, 2013/ H. Miyazaki), *La casa del tejado rojo* (*Chisai Ouchi*, 2014/ Yôji Yamada) y la presente *Maravillosa familia de Tokio* (*Kazoku wa tsuraiyo*, 2016/ Y. Yamada), lo cual permite hacerse una ligera idea de la versatilidad que caracteriza a este brillante e incansable compositor. Por otra parte, ésta es la tercera vez que Hisaishi colabora con el octogenario Yôji Yamada desde que ambos coincidieran en *Una familia de Tokio* (*Tôkyô kazoku*, 2013) —su cuarta colaboración es *Kazoku wa tsuraiyo 2* (2017), secuela del film que hoy nos ocupa, aún pendiente de estreno en España—, lo cual confirma, tras sus previas asociaciones con Miyazaki y Kitano, la consolidación de un nuevo matrimonio artístico en la filmografía de Hisaishi.

Los lazos entre Yamada y sus compositores ofrecen un campo interesante para el estudio. Siempre fiel, el cineasta ha encasillado a cada músico en un género específico. Naozumi Yamamoto (1932-2002) ha sido quien más frecuentemente ha compuesto para comedias, destacando los cuarenta y seis largometrajes de la popular serie iniciada con *Otoko wa tsurai yo* [Es duro ser un hombre] (1969), mientras que Isao Tomita (1932-2016) —introductor de la música electrónica en Japón— solía encargarse de los dramas de temática samurái. Por su parte, el compositor predilecto de Akira Kurosawa, el prolífico Masaru Satô (1928-1999), trabajó con Yamada durante los años 70 en sus melodramas de mayor alcance internacional, como *Shiawase no kiroi hankachi* [El pañuelo amarillo de la felicidad] (1977) o *Haruka naru yama no yobigoe* [Llanto de primavera] (1980).

Lo sorprendente de su asociación con Hisaishi es que le haya confiado sus últimas comedias, cuando, hasta la fecha, salvo excepciones como la coreana *Welkoom tu Dongmakgol* [Bienvenidos a Dongmakgol] (2005/ Park Kwang-hyun), el compositor no se ha caracterizado, precisamente, por trabajar en tan difícil género. Teniendo en cuenta que *Maravillosa familia de Tokio* viene a ser algo así como la previa *Una familia de Tokio*, pero en clave cómica, Hisaishi ha recurrido a un esquema similar, otorgando protagonismo a los solistas en una agrupación de dimensiones reducidas. Las maderas llevan la voz cantante, con acompañamiento ocasional de piano, *honky-tonk piano*, batería, guitarra, trompeta y trombón, y una pequeña sección de cuerda. Las melodías oscilan entre los meros apuntes que persiguen con sigilo a los protagonistas, fragmentos jazzísticos de resonancias mancinianas y un tema humorístico sumamente retentivo. Es una partitura muy breve que, sin encontrarse entre lo más destacado de su autor, cumple con eficacia su función de resaltar el tono divertido del film, sin descuidar nunca la emotividad del conjunto. (AGR)

LA VERDADERA HISTORIA



ARRAIDAS DEL CINE

JOSÉ MARÍA
ARROYO
OLIVEROS

ROBERTO
GONZÁLEZ
MIGUEL

09 ENERO **FUERZA BRUTA** BRUTE FORCE 10 ENERO **LA CIUDAD DESNUDA** THE NAKED CITY
11 ENERO **MERCADO DE LADRONES** THIEVES' HIGHWAY 12 ENERO **NOCHE EN LA CIUDAD** NIGHT AND THE CITY
16 ENERO **RIFIÉ** OU RIFIÉ CHEZ LES HOMMES 17 ENERO **EL QUE DEBE MORIR** CELLULOID MOURN
18 ENERO **NUNCA EN DOMINGO** POTÉ TIN KYRAKI 19 ENERO **TOPKAPI** TOPKAPI
29 ENERO **EL CASTILLO DE CAGLIOSTRO** RAPAN SANSËL KARDUSUTORO NO SHIRO
05 FEBRERO **NAUSICAÁ DEL VALLE DEL VIENTO** KAZE NO TANIN NAUSHKA
12 FEBRERO **EL CASTILLO EN EL CIELO** TENKUNO SHIRO RAPYUTA 19 FEBRERO **MI VECINO TOTORO** TOVARINO TOTORO
26 FEBRERO **NICKY, LA APRENDIZ DE BRUJA** MAJID NO TAKKYUJIN 05 MARZO **PORCO ROSSO** KURENAI NO BUTA
12 MARZO **LA PRINCESA MONONOKE** MONONOKE-HIME 19 MARZO **EL VIAJE DE CHIHIRO** SEN TO CHIHIRO NO KAMIKAKUSHI
02 ABRIL **EL CASTILLO AMBULANTE** HAURU NO UGOKO SHIRO 09 ABRIL **PONYO EN EL ACANTILADO** GAKE NO UE NO PONYO
16 ABRIL **EL VIENTO SE LEVANTA** KAZE TACHINU
CASA DE LA TIERRA. UNED. 20.00H. ENTRADA LIBRE

“Maldito el orgulloso que bajo pretexto de justicia pretende cambiar el orden divino”



ULES DASSIN

José María Arroyo Oliveros

EL AÑO EN QUE “CAYÓ” EL PERÚ

La ucronía es un recurso o elucubración que goza de gran predicamento entre los creadores de historias y en gente con tendencia a la melancolía. Quién más y quién menos, todos hemos fantaseado alguna vez con lo que habría sucedido si las cosas hubiesen sido de otra manera. Qué habría pasado si la Guerra Civil la hubiese sido ganada por el bando republicano, si Hitler hubiese muerto en aquel intento de atentado, o qué habría sido de los Beatles si Yoko-Ono se hubiese quedado quietecita sin salir del Japón. Cuando Zabalita se preguntaba aquello de: “¿En qué momento se había jodido el Perú?” (En la extraordinaria novela *Conversaciones en la Catedral* de Vargas Llosa) en el fondo no le interesaba tanto averiguar el momento exacto en que se estropeó todo, sino cómo habrían sido las cosas de haber transcurrido de forma diferente.

De eso puede que también vaya nuestra historia. No sólo de la obra cinematográfica de un director, más o menos conocido, sino de cómo los acontecimientos y las convulsiones sociales y políticas de un siglo veinte (“*despliegue de maldad insolente*”, que diría Santos Discépolo) pudieron ser los responsables de que por el camino se perdieran directores, se autocensurasen guionistas y cayese gravemente herido el cine negro. A esos días los denominó Lillian Hellman: *Tiempo de canallas*, un periodo en que la locura de la Guerra Fría terminó por salpicar las glamorosas alfombras de Hollywood, hasta el extremo de echar por tierra la primera enmienda constitucional: La libertad de expresarse y tener sus propias creencias e ideología.

Tanto a los que saben de lo que estoy hablando como a los que no, les ruego un poco de paciencia y tengan a bien aceptar este preámbulo como un prólogo a la vida de nuestro director seleccionado. Una vida que, al igual que el Perú de Zabalita, también tiene fecha. Aquí comenzó a “estropearse” en 1950.

Pero de todo esto hablaremos más adelante. Permítanme que introduzca un imaginario fundido en negro para pasar a contarles la historia de nuestro hombre: Jules Dassin.

EL HIJO DEL BARBERO

El 18 de diciembre de 1911 vino al mundo el joven Julius Samuel Dassin en la ciudad norteamericana de Middeltown, en el estado de Conneticut. Era el sexto de siete hermanos, hijos de un humilde barbero judío de origen ruso-ucraniano. Se cuen-



Cartel Teatro Alianza de los Trabajadores (ARTEF)

ta, como anécdota, que cuando su padre, Samuel Dassin, tuvo que acreditarse ante los funcionarios de aduanas de la Isla de Elis, les resultó a éstos muy difícil transcribir el apellido original ruso al alfabeto latino y optaron por recurrir al protocolo habitual de asignarle como apellido el lugar de procedencia. Samuel no contaba con ningún documento escrito inteligible que les revelase que su ciudad de origen era Odessa y trató de hacerse entender de palabra. El resultado es que Odessa terminó convirtiéndose en “Dassin”.

A los tres años del nacimiento de Julius (en adelante, Jules) la familia se traslada a Nueva York, más concretamente Harlem y posteriormente el Bronx. Se puede decir, por lo tanto, que Dassin era fundamentalmente neoyorkino. Durante su infancia tuvo que compatibilizar la escuela nocturna con los esporádicos trabajos que le iban surgiendo para ayudar al mantenimiento de su familia. Las penurias y estrecheces económicas de su infancia eran paliadas por la fascinación de una ciudad en pleno crecimiento, donde las distintas culturas aportaban sus ritos, folklores y expresiones artísticas. En este crisol aprendió el valor del compromiso social y cómo la pobreza iguala a todos con independencia del origen o la religión. Esta implicación ante los pro-



Cartel de “La revuelta de las ardillas.” Que fue acusada de subversiva

blemas de los más desfavorecidos tuvo un cauce de expresión fundamental y que marcaría buena parte de su existencia: el teatro. En los barrios pobres de *La Gran Manzana*, abundaban los grupos teatrales, la mayoría de ellos con un marcado carácter izquierdista. No había representación en su barrio a la que no acudiese él como anónimo espectador, pero con el irresistible anhelo de saltar en un futuro esa *cuarta pared* y poder formar parte de alguna de las compañías de teatro popular que le narraban historias fascinantes o tragedias desatadas y violentas. Según cuenta Jules - en una entrevista concedida a Antonio Castro y a los hermanos Santiago y Andrés Rubín de Celis- consiguió acudir a una serie de audiciones que organizaba la gran Eva La Gallienne, en su búsqueda de savia nueva para la compañía teatral *Civic Repertory Theatre Company*. Jules nos recuerda ese episodio: “*Estaba tan impresionado por este grupo, por su atmósfera, que quería formar parte de él a toda costa. Así que como ella quería hacer audiciones a gente joven como yo, y dado que aceptó hacerme una... (Se ríe) Interpreté una escena de “Romeo y Julieta”, la escena de la muerte de Romeo. Nadie jamás ha muerto tan apasionadamente como yo (Risas)... Me di cuenta de que estaba rodeado de gente que no paraba de reírse. ¡Pero yo me moríaaaa...! (Risas). Así*

que me dijo: “Muy bien, muchas gracias”. Y cuando me iba del teatro, avergonzado, mientras aún les oía reírse, pensé que no me admitirían. Pero ella me dijo: “Espera un momento, creo que no he visto una actuación peor en toda mi vida, pero el teatro necesita pasión, así que te aceptaremos” (Risas)” Lamentablemente, y en contra de lo que algunos biógrafos sostienen, Dassin no llegaría a recibir clases nunca de Eva la Gallienne, al llegar a casa, sus padres se lo impidieron, era imposible simultanearlo con el trabajo diario que le reportaba unos ingresos a su familia, de los que no podía prescindir.

Pero el veneno del teatro ya corría inevitablemente por la sangre de Jules. La experiencia de su audición con La Gallienne le dejó clara dos cosas: que el mundo del espectáculo era su auténtica vocación y que sólo trabajaría de actor si no encontraban a nadie mejor que él. Pero comenzar dirigiendo y escribiendo libretos era demasiado ambicioso para un jovencito sin ninguna experiencia, no le quedó otro camino que seguir la senda marcada para todo el que quiera dedicarse a esto: empezar con pequeños papeles y trabajos de meritoriaje que le permitiesen adquirir suficiente experiencia. Hasta entonces, Dassin había suplido su carencia de estudios reglados con una voracidad lectora insaciable. Leer se había convertido en una pasión que le ayudaría a acercarse con cierta seguridad a la escritura. De hecho, Mark Hellinger, un columnista de prensa y productor de Broadway (y con posterioridad de Hollywood) le daría su primera oportunidad cuando aún no había cumplido los veinte años. Hellinger era uno de los periodistas más importantes del Daily News y un largo número de periódicos asociados. Publicaba una columna diaria que muchas veces era una radiografía de la gran ciudad, relatando historias que en su conjunto formaban ese caleidoscopio que posteriormente veríamos en *La ciudad desnuda*. Dassin, después de armarse de valor, le escribió, adjuntándole una historia para que la publicase. A los pocos días, sentado en el metro, dirigiéndose a uno de los muchos trabajos alimenticios que le tocó desempeñar, pudo ver “extasiado” como su firma estaba al pie de una columna del Daily News. Y, sobre todo, contemplar como algunos pasajeros también hojeaban el mismo periódico. El Crac del 29 acababa de producirse hacía muy poco y faltarían casi veinte años para que pudieran conocerse personalmente Mark y Jules.

Pero la Gran Depresión supuso también el perfecto caldo de cultivo para que prosperasen pequeñas compañías teatrales de marcado carácter social que ayudaban a la gente a evadirse ante un horizon-

te lleno de penumbras. Con el comienzo de los años treinta, empezaría a trabajar para el ARTEF (siglas correspondientes a la denominación en inglés de: Teatro de la Alianza de Trabajadores). Era un grupo teatral judío y de un marcado carácter izquierdista que ofrecía representaciones de autores en lengua yiddish ante un público mayoritariamente inmigrante, procedente de una Europa que también sufría el desplome de su economía. Dassin ayudó a divulgar la obra teatral de Sholem Aleijem. Para los que no lo conozcan, este autor ruso-judío es posiblemente el principal exponente de la literatura en lengua yiddish, conocido por sus contemporáneos como *El Mark Twain judío*, muchos de nosotros empezamos a disfrutar de su obra con la adaptación libre que hizo Broadway, y posteriormente Hollywood, de *El violinista en el tejado*.

Dassin, con el transcurso del tiempo, pudo pasar a desempeñar una labor más importante, dirigiendo y adaptando novelas y textos yiddish para el teatro. En uno de esos montajes celebrados en los campamentos de verano de Catskill, conocería a la que sería su primera esposa, Beatrice Launer. Beatrice era una joven violoncelista, judía como él, que se convertiría en su esposa y apoyo en los momentos más duros durante cerca de treinta años. Ella le daría sus tres únicos hijos.

Hemos hablado de los comienzos de Jules Dassin, pero conviene que pongamos en su contexto esos difíciles años. Eran los tiempos de la Gran Depresión. La economía americana, y por derivación la economía capitalista mundial, se encontraba postrada y catatónica sin poder explicar que es lo que le estaba ocurriendo. El hambre, la inflación y el desempleo desangraban a los que siempre son los primeros en padecerlo: la clase obrera. En esas condiciones no se les puede reprochar que busquen la alternativa en ideologías y regímenes redentores que trasladen la culpa de sus males al malvado capitalismo o a los perversos judíos. Cuando el Sistema no ofrece respuestas es perfectamente comprensible que la desesperación te haga ver al comunismo de Stalin o a las ideologías nazis o fascistas como la respuesta y solución a todos los problemas. Por lo que respecta a Estados Unidos, el número de militantes y simpatizantes comunistas aumentó considerablemente y este aumento se acentuó más entre los escritores y la gente del mundo del espectáculo. El New Deal de Franklin Delano Roosevelt implicaba destinar todos los recursos públicos en dinamizar y sacar del marasmo a la economía, pero no se limitaba a construir puentes y carreteras, también se destinaban fondos para dar esperanza a lo



Orson Welles fue uno de los muchos jóvenes actores, nacidos a raíz del Proyecto Federal de Teatro (PFT)

que la habían perdido. Se creó el *Proyecto Federal de Teatro* (PFT) y empezaron a florecer pequeños grupos y compañías teatrales que ofrecían su arte a los suburbios, guetos y zonas marginales. Dassin –que ya militaba en el partido comunista– se benefició de esta época tan fecunda (desde el punto de vista artístico) pero no fue el único, otros grandes directores tuvieron ocasión hacer sus primeros pinitos teatrales, es el caso Orson Welles, Elia Kazan, Nicholas Ray o Joseph Losey.

El PFT caería en desgracia en 1939, cuando el Congreso de Estados Unidos decidió congelarles los fondos, acusando a todos sus integrantes de ser un nido de subversión izquierdista. Pero para entonces Jules Dassin había conseguido hacerse un nombre dentro del teatro independiente y empezar a llamar la atención de críticos y productores. En el corto periodo de dos o tres años había escrito un guion radiofónico para un programa de máxima audiencia de la CBS, realizado una excelente adaptación teatral de la obra *El Capote* de Nicolai Gogol y

dirigido una obra de teatro en el mismo Broadway (*The Medicine Show* de Oscar Saúl y H.R. Hays). Esta última adaptación teatral llegaría a los oídos de la gente de Hollywood. La RKO le ofrecerá un contrato para trabajar como aprendiz y le permitirá ser el cuarto ayudante de dirección de Alfred Hitchcock, en la obra *Matrimonio original*. Ser cuarto ayudante de dirección puede que parezca insignificante, pero era una oportunidad estupenda para poder aprender. “*Me pagaban por aprender. Me permitían sentarme y asistir a los rodajes*” “Y además, a las órdenes de Hitchcock.

LOS COMIENZOS EN HOLLYWOOD

En este periodo no sólo trabajó con Hitchcock, también realizó tareas de asistente para Garson Kanin, pero los mejores recuerdos y las enseñanzas más valiosas vinieron de su trabajo con el director inglés. “*Consideraba a Hitch como uno de los grandes técnicos del cine. Me impresionó la forma en que él colocaba la cámara....Solía invitarme a comer muy a menudo y con paciencia y amabilidad dibujaba en el mantel todos los detalles técnicos que me explicaba. Sí, si que aprendí con Hitch.*”. Trabajar o, mejor dicho, aprender cinematografía cobrando un sueldo era lo mejor que le podía pasar a cualquier enamorado de la farándula como era Dassin. Hollywood se encontraba en un momento de florecimiento artístico e industrial sin comparación con nada conocido. Aquel “secarral” de la soleada California se había convertido en lugar de refugio de escritores y directores de cine europeo. El expresionismo alemán encontró su perfecto acomodo en los estudios norteamericanos y el cine negro –aunque no exclusivamente- fue el principal beneficiado por ello.

La nueva dedicación de Dassin le permitiría compatibilizarla con nuevos proyectos teatrales. No obstante, en ese periodo de su vida se ha fabulado mucho sobre distintos aspectos del currículo profesional de él. Si cualquiera se toma la molestia de hojear alguna de las breves reseñas biográficas de Jules se encontrará con afirmaciones tan asombrosas como que se formó teatralmente en una larga gira realizada por Europa con su compañía de teatro judío en los años treinta o principios de los cuarenta. Él, años después, reconoció que se habían escrito muchas fantasías sobre su pasado. Lo atribuye a la primera entrevista que concedió al llegar a los estudios de la MGM: “*Me dijo: cuénteme cosas de usted para que podamos hacerle publicidad. Y como tenía muy poquito que contarle, pues se inventó todas*



“*Matrimonio original*” fue la primera película en la que colaboró Dassin a las órdenes de Alfred Hitchcock

esas cosas. Era un tipo agradable y no pude traicionarle y decir que todo eran mentiras”. La verdad es que si nos paramos a pensarlo, no deja de ser disparatada dicha invención: irse de gira por Europa con un teatro judío a finales de los años treinta (!) Justo el camino inverso que siguieron Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Otto Preminger o Billy Wilder, por citar a unos pocos.

Esta experiencia de becario habría concluido en el año 41 de no haber sido por la propuesta que recibiría de la Metro Golden Mayer. Louis B. Mayer quería incorporarle a su Departamento de cortometrajes.

MGM. CUIDADO CON LO QUE DESEAS...

El Departamento de cortometrajes no pasaba de ser un excelente banco de pruebas para directores noveles. Allí acabaron recalando hombres como Jackes Tourneur, Fred Zinneman o George Sidney... y por supuesto Jules Dassin. A partir de guiones cortos y restos de decorados de otras películas podían

demostrar su talento y, quien sabe, puede que ese cortometraje se proyectase delante de alguna película con poder de convocatoria y... ¡Bingo!, el “tío Louis” te podía permitir hacer cine de verdad. No obstante, la mayor parte de las veces esos cortos terminaban durmiendo el sueño de los justos y a las películas importantes sólo les precedían los noticieros cinematográficos habituales. Zinneman confesaba que, por alguna extraña razón, Sidney Dassin y él eran los protegidos de Mayer. A Dassin le ponía nervioso el que Mayer le rodease el hombro con su brazo, ya que, como solía decirles Dassin: “*su mano estaba demasiado cerca de mi cuello*”.

Jules eligió el relato corto de Edgar Allan Poe: *El corazón delator* (*The tell tale heart*). Bueno, en realidad dicha elección fue fruto de la casualidad o de la improvisación. Las cosas estaban muy paradas en la producción de cortometrajes y se aventuraba que aún tardaría mucho tiempo en contar con el visto bueno para rodar algo. Tanto es así, que consideró la posibilidad de volverse a Nueva York definitivamente. Y allí se habría marchado de no habersele



Louis B. Mayer, amo y señor de la MGM.

aparecido la fortuna en forma de malentendido. Por algo que dijo, que hizo o que dijeron que dijo, se corrió por los estudios el rumor de que ese jovencito desgarbado era sobrino de Louis B. Mayer. Esta afortunada confusión le permitió tener a todo el personal de los estudios sumisos y obedientes a la espera de sus órdenes. Y cuando le preguntaron qué corto quería hacer, lo primero que se le ocurrió fue mencionar ese relato de Poe. Se le construyó un set de rodaje con un decorado especialmente pensado para esa obra, nada de echar mano de restos sobrantes de otras películas, y dispuso de unos medios inconcebibles para un cortometraje de un director primerizo. No quiero recrearme mucho más en su primer trabajo ya que, al igual que otras ocho películas seleccionadas para este ciclo por mí, tendré ocasión de comentarlo al final; no obstante, conviene reseñar que ya en esa obra se podía apreciar claramente el pulso reivindicativo y revolucionario de nuestro autor. La esencia del relato de Poe se centra en la obsesión transformada en locura enfermiza. Dassin le da la vuelta y nos muestra un relato sobre opresores y oprimidos. *El corazón delator* le supuso premios y críticas muy favorables que le terminarían abriendo las puertas del cine “con mayúscula”, abandonar el teatro –salvo esporádicos trabajos y colaboraciones– y plantearse la dirección cinematográfica como su aspiración fundamental.

Antes de proceder al análisis de las películas de su etapa en la MGM y su amarga experiencia en esta productora, conviene que aclaremos al lector de la tremenda dificultad que supone valorar con absoluta justicia una época de la que apenas han llegado a comercializarse en nuestro país dos o tres

cintas. Ninguna de las siete películas que dirigió llegó a nuestras pantallas españolas. *El fantasma de canterville* o *Reunión en Francia* tuvieron su estreno en Televisión Española con casi cuarenta años de retraso. Del resto de su primera etapa no nos queda nada más que las opiniones y valoración crítica que tuvo en su tiempo, y algún tráiler ilustrativo. Por ello, en muchos casos, nos vamos a tener que ver obligados a utilizar como apoyo orientativo la opinión de los críticos de su tiempo y la del propio director. Este lamentable vacío nos privará de conocer en profundidad el estilo y sus primeros balbuceos cinematográficos. Por este motivo, salvo las dos películas antes mencionadas y el cortometraje que le abrió las puertas de la MGM (cortometraje que el propio Cineclub UNED ha conseguido subtitular al español), mi opinión será más especulativa que concluyente y adolecerá de un exceso de apreciación intuitiva que ustedes sabrán disculparme.

Dassin estaba “contaminado” por el modelo y la estructura de la industria cinematográfica que existía en Europa, en la que el director era el responsable final de su obra y, por lo tanto, el único que tenía la potestad de imprimirle su sello estético. Norteamérica era otra cosa. La idea de que los Estudios tengan un control, con frecuencia absoluto sobre la película, chocaba con la visión de Dassin, acostumbrado a su etapa de director teatral en la que sólo tenía que rendir cuentas ante Chejov o Shakespeare y –por supuesto– ante el público que pagaba por acudir. Esta intromisión de los estudios en la tarea del director nacía en forma de gruesa cadena de acero, pero podía ir adelgazando hasta convertirse en una delgada y elástica correita que le permitiría moverse más a gusto al realizador. Todos los directores pasaron por esta sumisión, el propio Hitchcock tuvo menos libertad en sus primeras películas (a pesar de que venía avalado por un bien ganado prestigio en el Reino Unido). La contrapartida que te daba Hollywood era el poder contar con excelentes actores, medios económicos y un equipo de técnicos y responsables artísticos como no podía soñar ningún director europeo. Ciertamente hubo excepciones; Orson Welles tuvo a su disposición unos recursos increíbles para rodar su opera prima. Pero Welles era el “niño prodigio” de su tiempo y –en términos futbolísticos– todos los estudios estaban dispuestos a gastar lo que pidiera con tal de poder “ficharlo”. Los problemas para Welles empezaron a presentarse cuando sus dos primeras obras maestras: *Ciudadano Kane* y *El cuarto mandamiento* no tuvieron el éxito en taquilla que prometían. Esta referencia a Welles no es ca-



Con “El corazón delator” conseguiría ganarse un merecido prestigio.

sual, con frecuencia muchos críticos se refieren a él como una víctima evidente de la dictadura de los grandes estudios sobre los genios independientes. Aunque, como acabo de recordar, sus comienzos no fueron en modo alguno un ejemplo de “castración” artística, pero es indiscutible que el resto de su obra estuvo jalonado por retrasos, contratiempos y frustraciones. En cierta ocasión tuve la oportunidad de escuchar una reflexión de Juan Miguel Lamet sobre la obra de Orson Welles, pero que es prácticamente extrapolable a muchos otros directores. Lamet decía que muchas veces el artista o genio exige que se produzca una rendición incondicional del “Sistema” ante sus pretensiones, sin darse cuenta que dicho Sistema es una gran industria compuesta por miles de trabajadores que tienen la absurda pretensión de que no les despidan del trabajo y, si puede ser,



llegar a fin de mes con su sueldo. Un director con talento ante Hollywood –y sobre todo el de los años cuarenta- sólo tenía dos alternativas: demostrar ser un buen artesano para conseguir, posteriormente que te permitan enseñarle al mundo que en realidad eres un artista; la segunda posibilidad es lograr que un productor crea en ti y te deje hacer lo que tú quieres. Jules Dassin no tuvo en la MGM la suerte de disponer de esa segunda alternativa, y careció de la capacidad de resistencia para ejercitarse en la primera.

En todos los ciclos y retrospectivas organizados en el mundo sobre la obra de Dassin, éste ha evitado por todos los medios que se incluyan las películas de la Metro. Afirmaba que fue un cine impuesto (lo que es verdad), en el que no se le permitió escoger o corregir el guion (también es cierto) y

no hay nada valioso ni artísticamente relevante en ninguno de los siete largometrajes que dirigió. Esta última afirmación es muy matizable y tendremos ocasión de demostrar cómo ese cine sin alma que le tocó dirigir tiene aportaciones muy interesantes y que nos ayudarán a conocer un poco las señas de identidad de su obra. Dassin llegó a decir que no salvaría casi a ninguna película de ese periodo en el que se *“especializó en mierda”* y que sólo le produjo infelicidad. No tenía acceso al guion ni posibilidad de retocarlo en la mayoría de los casos, y el resto de los técnicos cualificados: montadores, directores de fotografía, etc., actuaron sin someterse a sus indicaciones, subordinándose solamente a los criterios del productor. He querido ser riguroso a la hora de decir que Dassin no salvaría “casi a ninguna película”, puesto que la única que consigue arrancarle una cierta sonrisa de nostalgia es *The Affairs of Martha*, en la que por primera vez tuvo la posibilidad de participar en el guion (aunque los títulos de crédito no lo revelasen). *“Esta película estaba influida por Lubitsch, pero en este caso un Lubitsch con acento americano. Verdaderamente adoro esa película”*.

Nazi Agent (1942)

El primer trabajo que le ofreció la MGM sería *Nazi agent*. Dicha cinta se inscribía dentro del típico cine de propaganda antinazi. Hasta diciembre de 1941 Estados Unidos no intervino en la Segunda Guerra Mundial y el año siguiente se caracterizó por un aumento exponencial de películas de ese tipo. Para Jules era una oportunidad excelente de darse a conocer. Por si fuera poco, el actor protagonista era el alemán Conrad Veidt. Dassin lo admiraba desde que vio, siendo niño, *El gabinete del Dr. Caligari*. Veidt interpretaba en *Nazi agent* un doble papel: Por un lado era el embajador de Alemania que se amparaba en este cargo para convertirse en la cabeza de una entramada red de espionaje nazi, con intención de sabotear la industria y las comunicaciones americanas; por otro lado, era su hermano gemelo, el pacífico dueño de una librería. Es la típica historia que hemos visto en muchas otras ocasiones, en la que un personaje termina suplantando a otro, consiguiendo desbaratar los planes del malvado sosias. Sin ir más lejos, años antes Charles Chaplin llevó a la pantalla *El gran dictador* y, en el año de estreno de la cinta de Dassin, Ernst Lubitsch presentó *To Be or Not to Be*. En el caso de la película que comentamos, su mayor atractivo era a la vez el principal problema para Dassin: Conrad Veidt. El alemán se mostraba incómodo ante la posibilidad de que un hombre sin experiencia fuese el encargado de dirigirle. El pri-

mer día de rodaje fue un infierno para Jules dado que a su inexperiencia se unía el temor y admiración reverencial que tenía hacia este actor. El rodaje de la mañana estaba transcurriendo sin pena ni gloria y con pocas ideas que aportar, hasta que el operador Harry Stradling, alemán también, le preguntó si le podía ayudar; Dassin le habló del bloqueo que padecía y Stradling le dio algunos consejos sobre lo interesante que sería utilizar planos largos. Ese pequeño empujoncito le serviría para continuar rodando la película con un esquema mental claramente trazado y, sobre todo, para ganarse la confianza de Veidt. La cinta, en honor a la verdad, no parece que fuese una cosa del otro mundo, pero tener la oportunidad de ver a un gran actor como Veidt acaparando la pantalla y demostrando, por partida doble, ser el malo y el bueno de la película es un regalo que lamentablemente no he tenido la suerte de disfrutar. Para los que no estén muy familiarizados con este actor, Veidt era el nazi malo, malísimo, llamado Mayor Strasser en la película *Casablanca*.

En su estreno, el *New York Times*, valoraba la magnética presencia de su protagonista y la definía como: *“...una película de espionaje sin pretensiones pero intrigante. Donde la interpretación de Veidt en su doble papel da a la película un aire de elegante distinción. Nazi agent tiene mucho más que algunos productos de suspense contruidos en esta línea”*.

The affairs of Martha (1942).

Su segundo largometraje es, como antes hemos señalado, el único del que no se avergüenza. A pesar de ello, cuando vivía Jules Dassin y se organizaba alguna retrospectiva sobre su obra, su veto se extendía a todo la etapa que le toco pasar en la MGM. Da la impresión de que todo ese malestar nació a causa del mal trato recibido por parte de los pesos pesados de la compañía, personificándolo en Louis B. Mayer, pero haciéndolo extensible a otra gente como el productor David O. Selznick, con el que llegó a tener una fuerte discusión sobre la función que debía tener un director en las películas que él produjese.

Sea por la razón que fuere, *The affairs of Martha* contó con su participación en el guion, aunque en los créditos sólo apareciese como director. Oficialmente los guionistas eran Lee Gold e Isabel Lennart. *The affairs of Martha* nos cuenta la convulsión pequeñoburguesa producida en una apacible localidad de la Costa Este, a raíz de la inminente publicación de un libro escrito por una antigua criada de la localidad. En dicho libro se sacan a la luz todos los trapos sucios de las personas para las que trabajó.



The Affairs of Martha. Una comedia desconocida y de la que guarda Dassin un "acceptable" recuerdo

No había matrimonio, de clase acomodada, que no se echase a temblar ante el panorama de ver como toda esa pequeña y provinciana sociedad se acababa enterando de sus secretos más innombrables. Y, sobre todo, averiguar si dicha sirvienta seguía trabajando y quién puede ser. Una ola de sospechas se levantará sobre cualquier chacha de *Rocky Bay* a la que se le haya descubierto redactar algo más complejo que una lista de la compra. Martha, antigua esposa de Jeff, primogénito de la familia Sommerfield, trabaja de nuevo como criada en dicha casa, y está en trámite de formalizar el divorcio. A medida que transcurre la acción, más sospechas recaen sobre el personal de servicio de los Sommerfield y mayor es la atracción que vuelve a sentir Jeff hacia Martha. El resto de la historia, hasta su resolución final, lo constituyen un conjunto de enredos y equívocos propios de la alta comedia. La película es tributaria del cine de Ernst Lubitsch y es una lástima que no hayamos tenido la suerte de que llegase a nuestro país, Dassin demostró cierta original frescura las pocas veces que se acercó al cine de comedia, lamentablemente solo contamos como ejemplo *Nunca en domingo*, *Topkapi* y en, menor medida, *El*

fantasma de Canterville. Por lo que respecta a *The affairs of Martha*, guarda un llamativo parecido con una novela convertida en película titulada *The Help* (en España, *Criadas y señoras*), sólo que en la obra de Dassin se prescinde de los momentos dramáticos y de la fuerte crítica social (esto último, seguramente no por decisión de Dassin).

Reunión en Francia (Reunión in France) 1942.

Es mismo año rodaría su tercera película. De ésta sí que contamos con copias en nuestra país y no por que sea la mejor de su etapa en la Metro. Supongo que la presencia de estrellas como Joan Crawford, John Wayne o John Carradine, entre otros, hizo que los distribuidores encontrasen atractivo este producto de propaganda antialemana y para mayor lucimiento de su rutilante estrella. De cualquier forma, cuando llegó a nuestro país, a la pequeña pantalla de nuestros hogares para ser más exactos, habían transcurrido cuarenta años.

Louis B. Mayer llamó a Dassin a su despacho y le dijo que le iba a confiar a su estrella más importante: Joan Crawford. Jules le comentó a Mayer que le interesaría leer el guion para revisarlo, y esta exi-



Joan Crawford dispuesta a luchar contra el Tercer Reich, armada con su fondo de armario

gencia provocaba siempre el enfado del productor. ¡Para qué necesitará un director estudiarse el guion, le pagamos para dirigir no para meter sus manos en el argumento!, supongo que esa debía ser la primera reacción de los productores de Hollywood de los años cuarenta y eso es algo que nunca consiguió digerir Dassin. "*La película -cuenta él mismo- fue un truco sucio de Joe Mankiewicz. Joe iba a hacerla con Joan como la heroína de la Resistencia francesa. Joe se la quitó de encima diciendo: «la produciré, dejemos que el chico la dirija».*" Durante semanas intentó reunirse con Mankiewicz y los ejecutivos para arreglar las muchas deficiencias que mostraba el guion. Lo único que se sometió a discusión es como hacer que la Crawford pasase a ser una aristócrata arruinada y trabajando para la Resistencia, mientras lucía un interminable conjunto de modelitos para el disfrute de todas sus fans.

La protagonista, una frívola aristócrata parisina, ve como todo su mundo se derrumba cuando los alemanes invaden Francia. Contempla asombrada como su novio, un empresario industrial, pasa de ser un ardiente patriota francés a convertirse en un colaboracionista de los invasores. De forma fortuita descubre



a un piloto de la RAF, al que socorre y da cobijo en el sótano de su casa, que es la única parte del edificio que los alemanes no han decidido confiscarle. A partir de ese momento su corazón se debate entre el amor que sigue sintiendo por su antiguo novio, “vendido” al enemigo, y el joven y apuesto piloto que representa, asimismo, los ideales de lucha y resistencia. Cuando la tensión parece que puede llegar a ser insostenible, la historia da un giro y nos muestra la auténtica verdad: su novio es en realidad un saboteador de los alemanes, a los que les fabrica piezas y repuestos defectuosos para ralentizar su avance en la guerra. Michele y Robert, que así se llaman los tortolitos, retoman su amor pasado y juran inquebrantable lealtad a la causa aliada. Y colorín, colorado.

La película, a pesar de estar rodada en unos tiempos de obligado patriotismo, fue recibida con frialdad, cuando no con burlas, por parte de la crítica. No recuerdo haber visto tantos cambios de vestuario en una película de temática bélica. El New York Times dijo: “Miss Crawford, como de costumbre sirve elegantemente de maniquí para una serie de modelos que incitarán el comentario femenino más que su propio papel” El New York Post es aún más bur-

lón: “Miss Crawford luce los suficientes vestidos nuevos para agradar tanto a productores como a la audiencia femenina... Verdaderamente vestirse como una refugiada nunca estuvo en su contrato”. La película es una disfrutable intrascendencia, muy alejada de la vena combativa y comunista de su director. A pesar de todo, aún tiene oportunidad de aportar pequeñas gotas de subversión traviesa en algunas secuencias. Es el caso de la primera fase de la película, cuando vemos como Crawford huye junto a miles de refugiados en medio de un bombardeo. Una bomba estallará, haciendo caer herida una mujer que llevaba un carrito de bebe, al soltar el cochecito, éste se precipita cuesta abajo ante la mirada asustada de la protagonista y la complicidad de los que aún recordamos haber visto *El acorazado Potemkin*.

Young Ideas (1943)

Esta es una película insignificante, dentro de su insignificante etapa de la MGM. Si cabe destacar algo, es la presencia de la otrora estrella del cine mudo Mary Astor, que había visto recientemente relanzar su carrera gracias a su papel en *El halcón maltés*, donde daba vida a una mujer que detrás de

una fragilidad seductora escondía el corazón de una víbora. En *Young Ideas* su papel es de una novelista famosa que desaparece después de una gira de conferencias por diferentes estados. Sus hijos Susan y Jeff consiguen encontrarla y la hallan felizmente casada con un profesor.

Este cambio no satisface para nada a sus hijos que intentan por todos los medios forzar un divorcio. Al final los hijos comprenderán que su madre y el profesor hacen buena pareja. Y, por el mismo precio, Susan se terminará casando con el profesor de arte dramático del instituto.

Lo sé, muchos de ustedes habrán visto un montón de veces una historia parecida o mejor en cualquiera de los largometrajes de sobremesa con los que nos castigan las distintas televisiones. Ya les advertí que era un poco insignificante.

En la biografía escrita por Fabien Siclier y Jacques Levy, se menciona que durante unos pocos días sustituyó a Jack Conway en el rodaje de *Assignment in Brittany*. Ese tiempo le sirvió para conocer al productor de dicha película: Mark Hellinger. Más adelante tendremos ocasión de calibrar la importancia de dicho encuentro.



El fantasma de Canterville (The Canterville Ghost) (1944)

La Metro le propuso el rodaje de esta película. Dassin aceptó con la condición de que se le permitiera retocar el guion al considerar francamente horrible el que le habían presentado. Los directivos rechazaron su oferta y le propusieron dirigirla a otro director: Norman Z McLeod. Era un director de aptitudes artesanales, pero con algunas películas conocidas en su haber: *Camino de Río* o *La vida secreta de Walter Mitty*. Lo cierto es que las relaciones entre ese director y Charles Laughton se tensaron de tal manera y el resultado amenazaba con ser tan catastrófico que a los veintiséis días acudieron de nuevo a Jules para que les sacase del atolladero. La situación era desesperada y los plazos y los compromisos que tenían los actores para rodar otras películas les obligaron a aceptar sus condiciones. Dassin continuó lo que quedaba de rodaje, aplicando sus pocos criterios. Al llegar al final de la película les dijo que ahora procedería volver a rodar todas las secuencias que ya habían corrido a cargo de su antecesor. Pero de todos es sabido, que no existe ningún precedente, ni testimonio oral o escrito que certifique que los ejecutivos de Hollywood son gente



Hayao Miyazaki y sus criaturas

honorable y con principios. Ese día también lo descubrió Dassin. Una vez terminado el rodaje le impidieron que tocara lo rodado por McLeod y se ocuparon del montaje final. Ni siquiera le permitieron el desahogo de excluirle de los créditos, pues él pensaba que era una doble humillación figurar como director de un film que odiaba.

Acto seguido comunicó su intención de rescindir el contrato y trasladarse a Nueva York a hacer teatro. Pero no era tan fácil. Él había firmado un compromiso que le vinculaba en la dirección de un número de películas y estaban dispuestos a demandarlo si abandonaba Hollywood. Hizo un amago de huelga, en la que estuvo más de un año negándose a rodar nada. Al final decidió cumplir cuanto antes su contrato y liberarse definitivamente de sus ataduras con la Metro.

Respecto a la calidad de la película, se da una curiosa circunstancia. Es una pésima adaptación del relato de Oscar Wilde, carente del sentido tenebroso que tiene el cuento original, donde se pretendía identificar al fantasma con el concepto de arte, y a la familia de ricachones norteamericanos como una metáfora del materialismo descreído al que nada le

asusta y nada respeta. Por otro lado, es un film que ha gozado de un gran éxito comercial durante unas cuantas décadas, la típica producción que se repone todas las navidades para deleite familiar.

La acción nos sitúa en plena Segunda Guerra Mundial. Aquí no hay una familia norteamericana, sino un escuadrón del Ejército de los Estados Unidos que se ve obligado a utilizar el caserón para que la tropa tenga un lugar donde descansar antes de volver al frente. Pero en este caso los norteamericanos son unos "chavalotes" entrañables y no cabe hacer ninguna segunda lectura, salvo que se trataba de cumplir con el cupo de películas de propaganda, donde los únicos malos son los alemanes que llegan a invadir la isla pero son rechazados por el ejército de las barras y estrellas, con la inestimable colaboración del fantasma.

Lo mejor de todo es un Charles Laughton que, salvo para Alfred Hitchcock, tiene talento suficiente para salvar una película endeble. Es probable que muchos de ustedes la hayan visto alguna vez y seguro que les habrá parecido entretenida. Pero recuerden que, al igual que le ocurrió al infortunado Simón de Canterville, la película sirvió para emparedar durante casi dos años el alma creativa de Jules Dassin.



A letter for Evie (1945).

Aquí estamos frente a un melodrama romántico rodado en los últimos coletazos de la Segunda Guerra Mundial. La guerra está presente como hilo conductor. Evie trabaja en una fábrica de camisas y ropa militar que va con destino al frente. Es una muchacha que sueña con amar y ser amada, y en alguno de los cargamentos de ropa introduce una carta romántica destinada a quien la quiera recoger. Algo parecido como un mensaje introducido en una botella. El escrito llegará a las manos de Johnny que responde a su misiva y consigue entablar una relación epistolar, devolviendo la ilusión a las dos personas. El problema se presenta cuando Evie le pide una foto. Johnny, aterrado, le envía una de su compañero y amigo Larsen, y provoca que éste se interese por Evie, pidiéndole formalizar sus relaciones.

El resto de la historia se la pueden imaginar. Guarda un ligero parecido con Cirano de Bergerac, los dos hombres entran en combate y Johnny cae

herido. Aquí no muere nadie, no se pretendía desmoralizar a la tropa y a sus novias en plena guerra; la resolución de la historia queda edulcorada en la dosis suficiente para que las jovencitas en los cines no llorasen. Evie descubre la verdad y comprende que en realidad amaba a Johnny. Larsen descubre que en realidad amaba a otra chica y se casa con ella. El resto del público sale del patio de butacas descubriendo que esta película ya la había visto. Todo muy bonito.

Two Smart People (1946).

Nos encontramos con la última película de Dassin en la MGM. La que por fin le liberaba de lo que él dio en llamar: "esclavitud bajo contrato". Pero curiosamente, a pesar de haber sido despreciada por muchos, entre ellos Jules Dassin, no son pocos los críticos que recomienda una revisión de la misma y destacan un guion bien elaborado y una eficacia en la puesta en escena que nos empiezan a dejar vislumbrar el Dassin del cine negro. *Two Smart People* es un cine negro muy suavizado por el peso de la relación romántica de sus dos personajes protagonistas pero –en opinión de Colin McArthur: "La película posee una dimensión barroca que una sensibilidad menor no hubiese conseguido". Para Ramón Freixas y Joan Bassa "*...es una obra simpática que no se encuentra tan alejada como pueda creerse en una superficial mirada de sus más vitoreadas contribuciones...al compartir cierta raigambre temática y aminorada pulsión de crítica social –evidentemente*

ligera- pues no olvidemos que sus dos protagonistas son sendos timadores" Efectivamente, el desenfado en los diálogos junto con una cierta familiaridad en el delito nos podrían remitir a la excelente *Topkapi*, rodada dieciocho años después.

Ace Connors es un estafador que acaba de perpetrar su mayor engaño, consiguiendo medio millón en bonos. Una vez escondido el botín en un libro de cocina, intentará engañar a otro "primo" para que invierta una fortuna en un absurdo negocio de pozos petrolíferos. Pero los primos son un reclamo estupendo para más gente del oficio, y Connors descubre que su rival es una pelirroja llamada Ricki Woodner, experta en desplumar a los tontos y convencida de que quitarle el dinero a un primo no deja de ser una función social, ya que no sabría qué hacer con él. Por si faltase más gente, se unen a esta fiesta un policía bueno pero inteligente y un matón malo pero muy tonto. La historia nos muestra como los estafadores también tienen derecho a su pedacito de felicidad, siempre que no olviden que les esperará una temporada de vacaciones forzadas en Sing-Sing o Little Rock (para la numerosa gente honrada que puebla nuestro cineclub, les informo que nos estamos refiriendo a prisiones federales de hombres y de mujeres, respectivamente).

Two Smart People contaba en sus papeles principales con la presencia de Lucille Ball y John Hodiak, consiguiendo imprimir una cínica comicidad que hacía que el espectador se "sintiese a gusto" participando del delito. Esta apariencia es sin duda



Two Smart people es probablemente una de esas películas que se merecería una segunda oportunidad

parte del mérito de uno de sus guionistas: Leslie Charteris, autor de las novelas de Simon Templar “El Santo”. Los que recuerden la televisión de los años sesenta, tendrán muy fresca la memoria de Roger Moore interpretando dicho personaje. Ace Connors desplegaría un poco de ese carisma y elegancia propia de Simon Templar, y que tanto hizo suspirar de pasión y envidia a mujeres y hombres, respectivamente.

Para dar por concluida su etapa en la Metro Golden Mayer, hay que añadir que ese periodo de “pseudoesclavitud” también estuvo acompañado de experiencias muy interesantes para el propio director y para el arte interpretativo en general. Dassin formó parte de los miembros fundadores del Actors Laboratory Theatre, En él se reunían actores principiantes, que querían aprender lo que Hollywood no les ofrecía y actores profesionales, que acudían a sus clases para perfeccionar su método y para “desintoxicarse” de algunos vicios interpretativos adquiridos frente a la cámara. Entre estos se encontraban gente ya consagrada como Charles Laughton, Alexander Granach o un prometedor Anthony Quinn. El Actors Lab. podría considerarse como un antecesor del Actors Studio, aunque le faltaba una estructura organizativa lo suficientemente sólida como para perpetuarse. No obstante, tiene entre sus méritos el haber llevado a la escena obras de autores aún poco conocidos, tal es el caso del estreno de una versión de un solo acto de *Un tranvía llamado deseo*, con Jessica Tandy como protagonista y Hume Cronyn, dirigiéndola éste e interpretando el papel de Kowalski. Como dato anecdótico, Jessica Tandy y Hume Cronyn se conocieron en ese periodo de aprendizaje teatral, su matrimonio duraría más de medio siglo, hasta el fallecimiento de ella.

Y en esto llegó HELLINGER (Los años en la Universal). Después de padecer el suplicio de dirigir sin tener ningún control en absoluto del resultado final, Dassin vio la luz con el salvavidas que le lanzó Mark Hellinger. Es cierto que las condiciones de trabajo padecidas por Dassin no eran muy diferentes a las de cualquier otro director novato recién llegado a una gran productora, pero Jules había sido formado en un medio, el teatro, que concedía una gran capacidad de decisión a sus directores. Sobre este punto siempre se han planteado distintas polémicas por parte de un gran número de críticos y estudiosos del cine americano. Por un lado están los que sostienen las tesis más pragmáticas o conservadoras, argumentando que ese tiempo en la MGM podría haberle servido para formarse y aprender



Mark Hellinger fue uno de los más atípicos y extraordinarios productores de su tiempo.

en contacto con los mejores. Otros, más próximos a comprender las críticas de Dassin, afirman que el modelo de los grandes estudios elimina totalmente cualquier atisbo de independencia creativa, a diferencia de lo que ocurre en Europa. Por último está un sector, entre los que se encontraban la gente de *Cahiers du Cinema*, que no acaban de comprender que es lo que le ocurrió a este director cuando se afincó en Europa, un entorno donde era razonable pensar que gozaría de menos impedimentos para demostrar al mundo su talento. Antonio Castro -en su excelente libro coescrito con los hermanos Andrés y Santiago Rubin de Celis- plantea un razonamiento exculpatorio en favor de Dassin que no deja de interesante y polémico a la vez. Sostiene que el cine americano está planteado con una finalidad de consumo, mientras que en el europeo su faceta es de expresión artística. Podríamos reflexionar, desde un punto de vista cualitativo, qué cine posee en su

ADN un componente artístico mayor; ahora bien, creo que cuantitativamente el cine norteamericano ha producido más obras de arte -con diferencia- que el cine europeo. Pero donde Antonio Castro realiza sus consideraciones más polémicas es a la hora de definir la función del director en el resultado final de una película. No me resisto a citarlo: “*En estas condiciones objetivas, pretender que los directores eran los autores de las obras que rodaban era absolutamente ridículo; entre otras cosas por imposibilidad material, por las mismas razones –salvando las distancias, obviamente- que nadie en su sano juicio considera al encuadrador, ni al corrector de pruebas, ni al linotipista, como el autor de la novela*”. Efectivamente, hay mucha distancia entre la labor de un escritor y la de un director de cine. Una película es una tarea coral donde un buen número de profesionales son auténticos artistas en su especialidad. Carece de importancia sustancial si *La Divina Comedia* está



"Forajidos" de Robert Siodmak, es la mejor carta de presentación de Hellinger.

escrita en una edición facsímil o de bolsillo, si está mejor o peor encuadrada, lo fundamental es lo que nos cuenta Dante. Por eso Antonio Castro se equivoca al asimilar un linotipista o encuadrador a lo que en el cine podría ser un montador, un técnico de sonido o un diseñador de vestuario (por no hablar directores de fotografía o artísticos) Mu-

chos olvidan con frecuencia esto cuando juegan en exceso a comparar al autor literario con el cinematográfico. Un director de cine se parece más a un director de orquesta, donde su maestría también está condicionada por el talento de sus músicos. Sin que pretenda entenderse que definiendo un modelo de cinematografía donde el productor es el rey (ni mucho menos) hay notables ejemplos de películas donde su calidad ha sobrevivido, e incluso ha mejorado, gracias a la indecente acción manipuladora de su productor. Volveremos a tocar este tema en páginas posteriores. Ahora es el momento de olvidar estas disquisiciones pues tenemos motivos para estar contentos, nos acercamos a un periodo de cerca de diez años en el que Dassin dará muestras al mundo de su mejor legado.

He comenzado titulando este capítulo con una mención al productor que le sacó del pozo. Conviene que hablemos de él pues probablemente estemos ante el hombre más determinante en la carrera de Dassin. El que le dio libertad de acción, devolviéndole su autoestima perdida. Mark Hellinger pertenecía a una singular raza de personas hechas a sí mismas. Procedía de una familia judía americana de clase media que, como todas las de su status, tenía destinado para él una vida de predecible comodidad trabajando de bancario o de ejecutivo en Wall Street. Pero Hellinger tenía sus propios planes. Abandonó con quince años el colegio y decidió conocer el mundo real de la mano de quien mejor se lo podría enseñar: la ciudad de Nueva York. Desde muy joven aprendió a ganarse la vida como camarero y cajero en locales próximos a Broadway, alimentándose de historias, chismes y cuchicheos que le servirían para conocer el mundo del teatro y el de la prensa escrita. Después de transitar por una serie de oficios a cual más exóticos, terminó recalando en Zit's Weekly, una publicación teatral que abandonaría dos años después para ser contratado en el New York Daily News con una columna propia en la que hablaba de noticias del mundo de Broadway. Pero Hellinger conseguiría convertir esa columna en "su columna", transformándola en un espacio para la narración de historias breves, a semejanza de su gran maestro O. Henry. En estas pequeñas piezas narrativas comprimía el alma y el pulso de la ciudad de Nueva York. Muchos neoyorkinos compraban el periódico para leer a Hellinger, y muchos le siguieron cuando trasladó sus columnas al New York Daily Mirror, llegando a ser leído en más de 150 publicaciones asociadas. Su prestigio le terminaría abriendo las puertas de Broadway, para después dar el salto al cine.

Calibrar la importancia que supuso la aportación de Hellinger en el llamado cine negro (término, por cierto inexistente en Estados Unidos, ya que fue acuñado por el crítico italo-francés, Nino Frank) es tan difícil como establecer el año de nacimiento de este género. Hellinger llegó a él en unos años en los que se rodaron algunas películas que compiten por el honor de ser las primeras en cumplir las pautas o canon clásico de este tipo de cine. Su primera colaboración con la Warner fue a través de un relato original escrito por él que le serviría a Raoul Walsh para rodar *Los violentos años veinte*. Después de esta excelente película comenzaría su etapa de productor en la que, con la sola excepción de un par de musicales, aportaría a la historia del cine algunos de los mejores títulos. Si en alguna de las muchas listas o clasificaciones existentes no aparece una o varias de sus películas, desconfíen de ese ranking, es una basura. El *último refugio*, *Fuerza bruta*, *La ciudad desnuda* o *Forajidos* son cuatro joyas de imprescindible visionado, y que habrían podido aumentar en número de no habérselo llevado al otro mundo, a los cuarenta y cuatro años, una insuficiencia cardíaca que venía arrastrando desde joven.

Fuerza bruta

De esas cuatro, antes mencionada, dos de ellas le pertenecen a Jules Dassin: *Fuerza bruta* y *La ciudad desnuda*. Ambas, además de formar parte de ese género por méritos propios, comparten algunas peculiaridades que las hacen innovadoras y diferentes a lo que se había hecho hasta ahora. *Fuerza bruta* (*Brute force*) nace de un encargo de Hellinger a Richard Brooks para que adaptase una historia de Robert Patterson. Aunque en páginas finales me extenderé hablando de esta película (y de las cinco siguientes) conviene que recordemos el mérito y la originalidad de la misma. No estábamos ante una historia que transcurría dentro de una prisión, aquí la misma prisión era la historia. Hasta la fecha no se había planteado nada tan rompedor como el hecho de que los presos fueran los verdaderos protagonistas y héroes. Si piensan que ya han visto a Tim Robbins o a Clint Eastwood luchar contra el sistema carcelario, recuerden que la película de la que les hablo se rodó en 1947, cuando gozaba de excelente salud el Código Hays. Plantear una historia donde los que se suponen que están del lado de la ley son seres malvados y corruptos o, en el mejor de los casos, débiles, era cuando menos provocador. No me puedo ni imaginar qué pensaría la "buena gente" mientras veía como retrataban algo que se supone que es una "institución pública para corregir y reha-



Fuerza bruta fue un extraordinario ejemplo de cine negro carcelario

bilitar al delincuentes" de la misma manera que si fuese un atroz campo de prisioneros nazi. Ni siquiera se recataban a la hora de mostrar al capitán jefe de los guardias (un extraordinario Hume Cronyn) como un torturador repugnante, amigo de acompañar sus "sesiones de interrogatorio" con música de Wagner. En una secuencia que antecede al motín, les dice a los guardias que se preparan con sus metralletas: *"No hay recompensa por dejarlos vivos, no en este trabajo"* La película fue revolucionaria en sentido figurado y en sentido literal. Jules Dassin se encargaría de trasplantar a la cinta ese corazón proletario y subversivo que latía dentro de él. Westgate es una imagen reducida de un entorno social, una metáfora donde hay clases explotadoras y explotadas. Donde solo queda la alternativa de asaltar esa "Bastilla" o ese "Palacio de Invierno" en el que se han convertido las torretas de vigilancia y el muro de la cárcel.

Ciertamente la llegada a la Universal y, sobre todo, trabajar con Hellinger supuso una liberación para Dassin. Por primera vez tenía alguien que protegía su creatividad y se convertía en un muro

infranqueable entre los ejecutivos y él. En conversaciones mantenidas con Antonio Castro, Dassin lo reconocía: *"Cuando fui a trabajar para Hellinger había una atmósfera completamente distinta. Te respetaba, te decía: 'Este es tu trabajo, hazlo'. Te daba libertad y te protegía de los ejecutivos de los estudios, que eran enormemente críticos conmigo"*. Es cierto que la censura impuso algunas condiciones a *Fuerza Bruta* y que Hellinger tendría problemas para defender hasta el final *La ciudad desnuda*, como ya veremos más adelante, pero era la primera vez hasta entonces que no tenía la sensación de que el productor era su enemigo. Incluso podía hacer algo tan novedoso para él, como era discutir con el guionista y plantearle ideas o modificaciones. La relación mantenida con Brooks durante el rodaje fue intensa pero de gran provecho para los dos y sobre todo para el resultado final. Hellinger era consciente de ello y les planteaba algunas sugerencias que deberían tener en cuenta, y a partir de ahí eran ellos los que encontraban la solución más afortunada. En algunos casos habría que decir "menos mala"; fue Hellinger el primero en objetarles que difícilmente podría

prosperar un film con esa estructura argumental: *"No podemos hacer la película, no hay mujeres, es una prisión masculina, tenemos que hacer algo al respecto..."*. Nuestros hombres idearon una solución que es la más alabada y también denostada por parte de la crítica. A los críticos furibundos sería bueno recordarles el año de producción de la cinta y las pocas posibilidades de terminar una película sin rendir algunas concesiones al público y al sistema. Las cuatro breves historias o flashback –de las que hablaremos en su momento– podrían haber sido mejores y menos rompedoras del clímax del film, pero era necesario que perteneciesen al pasado de los protagonistas. La prisión de Westgate debía ser un lugar de espaldas al mundo, hasta transmitir la sensación a los personajes y al público de que no había otra realidad que esa cárcel y que los recuerdos forman parte de un pasado que, a lo mejor, nunca les perteneció. *"Estas puertas se abren sólo tres veces: cuando entras, cuando tu tiempo ha cumplido, cuando mueres"* Pero Westgate es como el infierno de Dante, un lugar donde no hay sitio para la esperanza. Por eso nadie sale de Westgate. Dassin quiere que



Hume Cronyn en una escena de brutal sadismo

tengamos claro que cumplir la condena o morir es prácticamente lo mismo.

Con *Fuerza Bruta* el cine de Dassin realiza la reflexión (ya iniciada con su corto, *El corazón delator*) sobre el uso y legitimación de la violencia. Aunque de tradición judía, nuestro hombre se inscribe en la teoría exculpatoria del tiranicidio de la que hablaba Tomás de Aquino: “*Cuando la tiranía es un exceso intolerable, algunos piensan que es virtud de fortaleza el matar al tirano*”. Es ese alma revolucionaria, de la que he hablado antes, la que le llevó a reivindicar un teatro activista, en su juventud; la que le empujaría a afiliarse al partido comunista y la que le haría enfrentarse a los grandes estudios, con razón y sin ella. En buena parte de su cine se critica la enfermedad del Sistema y la imposibilidad de sanar este mal con enjuagues homeopáticos, hay que recurrir al bisturí, y algunas veces al serrucho. Los presos de Westgate solo pueden dignificar su existencia elaborando su código y aplicándole con la misma implacabilidad con la que el Sistema pone en práctica sus castigos. Matar al delator no es un crimen, es un acto de justicia frente a alguien que pone en peligro el modelo

de sociedad que los presos se han visto obligados a mantener. Por eso los actos de violencia de Joe Collins y sus compañeros de presidio no son otra cosa que la aplicación de la misma dialéctica que usan los carceleros: la fuerza bruta.

Reconozco que mientras escribía esta justificación de la violencia “me he venido arriba” y me ha salido el exaltado que fui de joven. Tranquilos, ya se me ha pasado. Evidentemente la argumentación del cine de Dassin no debe entenderse como una apología del delito o de la subversión. Si en algo se caracteriza el cine negro es en ser el primer género donde el protagonista, sea policía, detective o delincuente, trasgrede frecuentemente la frontera de lo legal, no provocando por ello ningún rechazo en el público. Hellinger en su relato llevado al cine por Walsh, *Los violentos años veinte*, nos muestra como el protagonista Cagney dispara a bocajarro a un malvado Bogart, sin que el público en el patio de butacas entienda que merecía otro final. A cambio, la moral establecida exigía cobrarse la vida de este justiciero, pero, eso sí, permitiéndole un final honorable, digno de un glorioso gladiador. Así le ocurrió

a James Cagney en esa película, del mismo modo que le ocurrió a Burt Lancaster, en *Fuerza bruta* o en *Forajidos*; a Humphrey Bogart, en *El último refugio* o a Robert Mitchum, en *Retorno al pasado* (perdón por este múltiple spoiler).

Realizar esta película supuso un reto especialmente complicado para el tándem Dassin-Hellinger. El cine negro tradicional se caracteriza por mostrar con frecuencia algunas “manzanas podridas” dentro del cesto de los servidores de la ley y el orden, pero en *Fuerza bruta* el cesto está lleno de manzanas podridas. El único que se salva es el buen doctor Walters, pero la amargura le ha convertido en un borrachín, en la conciencia inofensiva de un sistema corrupto. Pero de todo el cesto podrido, sin duda Munsey es la fruta más corrupta e inhumana. Dassin tuvo especial talento en describirlo y Cronyn en interpretarlo. Dentro de las leyendas urbanas que se le atribuyen a Dassin está la de que permaneció unos cuantos días en una prisión para conocer bien el mundo que pretendía retratar. Algo así como el “método” aplicado a la dirección. En algunas entrevistas, y la más reciente es la que concedió a Antonio Castro, Dassin se burla de ello y niega categóricamente esta ocurrencia. Parece comprensible. En 1947, con los vientos de anticomunismo que empezaban a soplar en Hollywood, pretender que un izquierdista radical iba a ir por voluntad propia a una prisión de máxima seguridad, meterse en una celda y escuchar cómo se cerraba la puerta de la cárcel detrás de él, era una idea que ni el más aguerrido espartano se atrevería a poner en práctica. Muchas cosas de las representadas en la cinta procedían de sus lecturas, de relacionarse con gente que había pasado por esa experiencia e incluso del conocimiento de personas absolutamente repugnantes que le sirvieron para retratar el sadismo en su máxima expresión. Es el caso del personaje del capitán Munsey. Dassin en una entrevista concedida a Cahiers du Cinema lo recuerda: “*Se trataba de alguien basado en una persona a la que yo había conocido, un hombre de un enorme encanto y de una gran crueldad, un hombre muy cultivado al que verdaderamente gustaba Wagner, un pederasta. Yo lo recreé pero las tijeras lo arruinaron. Había una escena, cuando tortura al prisionero, que he rodado como una escena de amor. Para mí era una escena de amor extraña, terrible, erótica. Pero cortaron lo esencial*”. En lo que queda de secuencia, a la que se refiere Dassin, podemos ver a un implacable capitán Munsey con una camiseta de tirantes, acercarse por detrás del infortunado preso que permanece atado firmemente a la silla de interrogatorios. Unos segundos antes

había bajado las persianas de sus ventanas lentamente, cómo recreándose en ello, y procedía a subir el volumen de la música de Wagner. Parece como si notásemos la repugnancia de sentir su cuerpo sudoroso rozándose con la espalda del preso, mientras empuña firmemente un garrote forrado de goma y le susurra las preguntas del interrogatorio. Toda esta descripción que acabo de realizar aparece realmente en la película, pero no adquiere su brutal significado hasta que no se nos cuenta la intención original de Dassin. A partir de estas explicaciones nos resulta más fácil interpretar algunas situaciones curiosas, como es el hecho de que un estirado capitán de policía se encuentre en su despacho con el torso semidesnudo.

La ciudad desnuda

Si *Fuerza bruta* supuso una innovación dentro del cine negro al trasladar la acción de un género, tradicionalmente urbano, a los márgenes de una cárcel, *La ciudad desnuda* (*The naked city*) es la aplicación del neorrealismo a un tipo de cine marcadamente expresionista. Es posible que muchos de ustedes hayan visto películas mejores que éstas dos, de he-

cho el mismo director hizo *Noche en la ciudad* o *Rififi* que, seguramente y para la mayoría, son dos obras estéticamente superiores; pero aquellas anteriores han sabido esquivar el modelo tradicional, sin duda exitoso, pero tributario de la novela negra. Aquí el protagonista no es policía, el detective o el gánster; y el escenario donde ocurren los acontecimientos tampoco es la gran ciudad –aunque nos lo pueda llegar a parecer-. Si en *Fuerza bruta* no hay ciudad, solamente una terrible cárcel, en *La ciudad desnuda* la Gran Manzana no es el decorado donde ocurren los acontecimientos, Nueva York es el verdadero personaje del film. Los policías son el pretexto o macguffin para radiografiarnos el alma de la ciudad. “Hay ocho millones de historias en la ciudad desnuda y ésta ha sido una de ellas”, dice Hellinger, en su papel de narrador, poniendo punto final a la película.

El título y esencia de la película nació a partir de la obra de un fotógrafo, casi legendario, de nombre Arthur H. Fellig y de sobrenombre: Weegee. Durante mucho tiempo, este ucraniano de nacimiento y neoyorkino de adopción, fue el fotógrafo del Nueva York menos glamuroso pero más auténtico. Vivía prácticamente en su coche, conectado a una emi-

sora de radio policial que tenía instalada en su vehículo. No había suceso sangriento que no contase con instantáneas de Weegee. Con frecuencia llegaba antes que la policía al lugar del delito y disponía de tiempo suficiente para recrearse en la mejor toma o en la imagen más impactante. El cine nos ha dado distintas traslaciones inspiradas en su vida, aunque la que se adapta más a este personaje es *El ojo público*, de Howard Franklin e interpretada por un convincente Joe Pesci. Las fotografías de Weegee nos muestran a un poeta de la marginalidad, el contraste de la urbe y el sufrimiento. A raíz de la publicación de un libro titulado también *La ciudad desnuda*, con la selección de sus mejores fotografías, Hellinger descubrió el tema que necesitaba para su siguiente película. Contrató también los servicios de Weegee en la foto fija promocional y le tomó prestado el título para su producción.

Dassin pretendía aplicar en su cinta el estilo neorrealista italiano. *Roma ciudad abierta*, le había producido una gran impresión al mostrarle las posibilidades del rodaje en exteriores, en contacto con la gente. Esta idea de utilizar exteriores urbanos no se aplicó por primera vez en Hollywood con Dassin.



Barry Fitzgerald, tras la pista de “McGillicudy”



The Naked City fue la primera gran película sobre Nueva York

Hay algunas películas anteriores, e incluso coincidentes en el mismo año, que utilizaron este método. Las dos más importantes son *La casa de la calle 92*, dirigida por Henry Hathaway, y *Brigada suicida*, de Anthony Mann. La primera hablaba de la infiltración del espionaje nazi para conseguir la bomba; la segunda se refiere a la persecución de una gran red de falsificación de moneda. Ambas tenían cierto interés (sobre todo la primera) pero no dejaban de ser un producto para la propaganda y promoción del FBI. La utilización de exteriores en ellas no podía entenderse como reivindicación neorrealista, partían de la misma técnica pero estaba totalmente ausente cualquier forma de compromiso social, como ocurría en el cine italiano (y en menor medida en *La ciudad desnuda*).

La pretensión de Dassin habría sido ignorada de no ser por el entusiasmo e incondicional apoyo mostrado por Hellinger. A los grandes estudios no les gustaba la idea de que su equipo saliese de la seguridad de sus decorados y se trasladase a un entorno tan poco controlable como la gran ciudad. A todo ello se unía que el modelo neorrealista no dejaba de ser una tendencia más propia de la izquierda

europea en general, o peor aún (dios nos libre) de los comunistas. Dassin quería mostrar una ciudad en la que se entremezclaran los distintos estratos sociales, donde se apreciase el contraste entre los barrios acomodados y los pobres. Esta idea de mostrar la ciudad con fronteras invisibles que separan el gueto de la zona residencial no era totalmente original, William Wyler, diez años antes, había rodado *Callejón sin salida*, una película con hechuras de cine negro, pero aún lejos de adaptarse al canon admitido por los críticos de este género.

Lo cierto es que el rodaje pudo llevarse a cabo sin ningún tipo de interferencia. El cine americano aprendería muchas cosas de esta experiencia que en Europa nació de la limitación de medios. Se probaron distintas formas de rodar con cámaras móviles, nuevos tipos de películas adaptadas a una luz natural y diferentes argucias para pasar desapercibido durante los rodajes en Nueva York. *La ciudad desnuda* se ha convertido en una muestra única de cómo una película puede prescindir de alguno de los requisitos más comúnmente aceptados para ser considerada como *noir*, sin que por ello sea excluida de esta clasificación. La única razón por la cual

está película es un excelente film pero no una obra maestra se la debemos a la fatalidad o a esa “mala salud de hierro” que desde hacía tiempo aquejaba a Mark Hellinger. Durante buena parte del rodaje, su afección cardio-pulmonar le impedía mostrarse en público para no alarmar a los ejecutivos de la Universal. Pudo grabar la voz en off con la que nos acompaña durante la película, y a duras penas aguantar hasta el final de la última toma. Hellinger le había garantizado que protegería a Dassin de cualquier intromisión del estudio. Dassin supervisó el montaje y se marchó a Nueva York a dirigir una obra de teatro. Pero la muerte se llevó a Hellinger cuando aún no se había celebrado el estreno y eso permitió a los directivos del Estudio hacer un nuevo montaje. No estaban dispuestos a admitir que apareciese con demasiada frecuencia un enfoque descaradamente social. Esa “maldita manía” que tenían los neorrealistas de mostrar la pobreza y el contraste entre la Nueva York marginal y la opulenta les parecía peligrosa y subversiva. Dassin confiesa que cuando acudió al estreno y vio el montaje, con la consiguiente supresión de escenas, se vino abajo: “*Trabajé en el montaje durante diez semanas día y noche. Fue un trabajo arduo y muy exigente, pero lo cortaron todo. Cuando vi La ciudad desnuda por primera vez lloré de rabia*”

La película, a pesar de todo, contó con las alabanzas de la crítica internacional, siendo reconocida como la primera muestra de neorrealismo norteamericano. Ese modelo sirvió de inspiración a muchos otros, que tomaron como propia una nueva forma de “documentalizar” el cine de ficción. Las películas “testimonio” se pusieron de moda y han llegado hasta nuestros días, aunque no todas tengan en su código genético un componente *noir*. Sin lugar a dudas, donde encontró su mejor acomodo este novedoso estilo fue en el campo televisivo; a principios de los sesenta se popularizaría una serie de la ABC con el mismo nombre de la película de Dassin. Seguramente si nos ponemos a realizar una revisión nostálgica de nuestra infancia frente a la pequeña pantalla hasta nuestros días, encontraremos muchos ejemplos de producciones que sitúan la investigación y la peripecia policial dentro de un marco urbano claramente delimitado. Les pondré algunos ejemplos. Por veinticinco pesetas, series policiales urbanas; un, dos, tres, responda otra vez: *Las calles de San Francisco*, *Canción triste de Hill Street*, *Ley y Orden*, *Corrupción en Miami* (hortera, pero puede valer)...etc.

Con la muerte de Hellinger, Dassin perdería a un amigo que le apoyó en todo momento, y el cine



Vemos la complejidad de rodar en exteriores en 1948

perdería a un hombre que podría haber sido fundamental frente a esos terribles nubarrones que se aproximaban desde Washington. Con Hellinger se iba todo un personaje, un hombre irrepetible, amante de los buenos trajes, la música de los locales nocturnos y la ciudad de Nueva York. Nadie llegará a saber nunca si su apariencia y gustos eran reales o formaban parte del personaje, construido por él mismo. Richard Brooks, que lo llegó a conocer muy bien, le rindió su particular homenaje con el libro *The producer*, sobre la vida de un peculiar productor "anónimo". Dassin le recordaba con especial cariño: *"Era también un hombre muy vanidoso y le gustaba impresionar a la gente. Se cortaba el pelo con mucha frecuencia: un peluquero particular venía al estudio y le cortaba el pelo, y él le daba una propina enorme. Murió por proteger una reputación: la reputación de ser uno de los mayores bebedores de brandy del mundo. Estaba muy orgulloso de un artículo de un periódico que decía <Existen dos hombres que realmente entienden de brandy, uno es Churchill y el otro Mark Hellinger>"*

DARRYL ZANUCK, EL HOMBRE DE LA FOX.

Terminada su etapa en la Universal, Dassin realizaría sus dos siguientes películas para la Twentieth Century Fox. Desde 1934, Darryl F. Zanuck se había convertido en el productor ejecutivo de la compañía y la auténtica mano firme que controlaba el

proceso creativo de películas que se irían realizando. Dassin llegó con un bagaje fílmico que le había reportado una fama de director eficaz, pero a nadie se le escapaba su ideología política. Esto ya lo tuvo muy claro al comienzo de su olvidable etapa de la MGM. Dassin, en la entrevista mantenida con Antonio Castro, recuerda una frase que se le atribuía a Louis B. Mayer o a Harry Cohn (el mandamás de la Columbia): *"Estos tíos son unos comunistas, pero la única razón por la que les mantenemos aquí es porque tienen talento"*. Su paso a la Fox le hacía experimentar sentimientos encontrados; por un lado la irreparable pérdida de un productor que siempre concedió a los directores un gran margen de independencia; por otro, la terrible amargura y humillación que le supuso ver cómo la que él pretendía iba ser su gran obra, y auténtico manifiesto estético, era desnaturalizada en la sala de montaje.

Dassin realizó dos películas con la Fox, pero lo que él aún no sabía es que la primera de ellas sería la última que rodaría en Estados Unidos en mucho tiempo. El Comité de Actividades Antiamericanas (En adelante nos referiremos a sus siglas en inglés: HUAC) había desplegado su poder desde 1947 y los primeros pulsos o amagos de resistencia, mantenidos por "los diez de Hollywood" estaban empezando a perderse. Las grandes compañías de la *Meca del Cine* habían dejado de proteger a sus trabajadores –y al mismo tiempo, a sus intereses– y se empezaban a plegar a los designios que ese Comité de la Cámara de Representantes imponía. Más adelante, cuando

analicemos en profundidad este triste periodo, podremos darnos cuenta de que la posibilidad de resistirse no era una utopía, Broadway consiguió mantenerse firme frente a buena parte de las presiones.

MERCADO DE LADRONES.

Pero aún faltaban algunos meses para que esto sucediese. Mientras tanto, Dassin había recibido el encargo de llevar al cine una novela de A.I. Bezzerides, de cuyo guion se ocuparía este mismo autor. La novela se publicó con el título de *Thieves' Market*, pasando a ser rebautizada en el cine como *Thieves' Highway*. El título en castellano respetaría la denominación en inglés (como ocurrió en la mayor parte de las películas de Dassin) llamándose *Mercado de ladrones*. Al igual que las dos películas anteriores y las tres próximas, tendré ocasión de referirme con detenimiento a dicho film y los detalles del rodaje, pero es inevitable poner al lector en situación y adentrarnos en el proceso creativo de las mismas, así como la particular relación con Zanuck, no siempre valorada por Dassin, y que le permitió rodar una excelente primera película y una posterior obra maestra.

Bezzerrides tenía una corta, pero interesante, trayectoria como guionista. Entre su carta de presentación cabe destacar guiones para películas como: *Pasión ciega* o *La hija del pecado*. Se da la circunstancia que *Pasión ciega* y *Mercado de ladrones* compartirían un origen común (ambas procedían de una novela



Darryl Zanuck, amo y señor de la Fox



Lee J. Cobb en uno de sus muchos roles de hampón.

del mismo autor) y una temática parecida, el mundo de los camioneros. Desde el primer momento hubo una total sintonía entre Bezzerides y Dassin. Los dos compartían la misma pasión por el mundo de los grandes mercados de alimentos, un universo donde late el auténtico corazón de la ciudad. Allí conflúan las grandes ambiciones con las pequeñas tragedias, los intermediarios sin escrúpulos y toda esa atomizada realidad de pequeños productores sometidos al capricho de aquellos “tiburones”. Si había alguna película que pudiese ser utilizada para cuestionar el mundo capitalista, *Mercado de ladrones* era la adecuada.

La primera gran diferencia que encontró Dassin era comprobar que Zanuck no era Hellinger. Éste era un productor de prestigioso, con influencia e importancia dentro de una poderosa *major*. Aquél era la misma *major*. Cuando evoca esos años, Dassin no es del todo benigno con Zanuck, le acusa de manipular el sentido de la historia o someterse a los dictámenes de la moralidad imperante. Pero Zanuck no es, ni mucho menos, su peor experiencia como director, seguramente habría podido beneficiarse bastante más de su relación de no haberse

torcido las cosas como se torcieron. Zanuck no era un idiota que sólo podía entender el cine en términos de rentabilidad. Algunas de las obras más “progresistas” salieron de la Fox, en una época en la que no había ni una hoja de un árbol de los jardines del estudio que no se cayera sin su conocimiento, y algunas veces sin su consentimiento. Ejemplos como: *Las uvas de la ira*, *Viva Zapata*, *Eva al desnudo* o *La barrera invisible*, dan palpable muestra de su implicación en un cine de calidad. Dassin rodaría en esa etapa la que para mí es su obra maestra: *Noche en la ciudad*. Por ello, una vez reconocida la deuda impagable que el cine de Dassin le debe a Hellinger, trabajar en la Fox con Zanuck era, visto lo visto, el mejor sitio donde podría estar.

Con *Mercado de ladrones* Jules Dassin vuelve a su territorio preferido, la gran ciudad con sus desigualdades y miserias, pero también donde la dignidad y el honor puede tener cabida entre los desheredados. En esta ocasión traslada su objetivo a la ciudad de San Francisco, aunque no tendremos oportunidad de contemplar sus empinadas calles, ni recrearnos en el Golden Gate; El gigantesco mercado de abastos de la metrópoli será la perfecta reproduc-

ción a escala de las tribulaciones que padecen las grandes ciudades norteamericanas. En esta obra, salvo el noble protagonista, interpretado por Richard Conte, no existe ningún personaje que en algún momento no demuestre mayor o menor grado de mezquindad. Todos los que pueblan ese mercado son de alguna forma víctimas de un sistema injusto que les obliga a mentir o a venderse. Enfrente, personificando al cruel capitalismo, está el personaje al que pone vida Lee J. Cobb; es el dragón al que nuestro puro e inocente caballero debe derrotar. Si nos tomamos la molestia de analizar las películas de Dassin englobadas dentro de la temática *noir*, observaremos que no existen gánsteres tradicionales que vivan del crimen o del delito en oposición a los defensores de la ley o de la ética. En todos los casos nos encontramos con “honrados” hombres de negocio o servidores de la ley, a los que su posición de dominio en algún sector o empresa les ha permitido expulsar a la competencia, usando cualquier procedimiento o método. Lo vimos con el capitán Munsey (*Fuerza bruta*), con Mike Figlia (*Mercado de ladrones*) y lo veremos con Nosseross y Kristo (*Noche en la ciudad*).



Una tórrida escena entre Conte y la Cortes, para el año en que se rodó.





A Dassin le gustaba mostrarse fugazmente en algunas de sus películas.

Dassin nos cuenta el viaje a San Francisco de un idealista justiciero para reclamar el dinero robado a su padre y tomar venganza de la invalidez causada a éste por los sicarios de un malvado intermediario de frutas. La película cumple perfectamente los cánones aristotélicos de planteamiento, nudo y desenlace, haciendo que prevalezca la justicia y triunfe el bien sobre el mal. Esto podría haber sido una historia convencional de no contener ese "cuarto y mitad" de dinamita anticapitalista y, por si fuera poco, convertir en protagonista a una prostituta. Esto último era totalmente inaudito en aquella época. Es cierto que en *La diligencia* de John Ford existía un personaje llamado "Dallas" que había sido expulsado del pueblo por ejercer el oficio más antiguo del mundo, pero Dallas se comportaba en todo momento como una buena chica, deseosa de sentar la cabeza, a diferencia de nuestra Rica (interpretada por Valentina Cortese) que se contoneaba provocativamente por los tugurios del mercado. De cómo Zanuck sugirió "maquillar" este contratiempo que ponía en peligro los pilares de la moral judeo-cristiana y los sabios preceptos del Código Hays, tendremos ocasión de explicarlo más adelante; sólo decirles que la solución que planteó no fue del agra-

do de Dassin y Bezzerides, así como el desenlace final de la historia.

A pesar de todo, *Mercado de ladrones* sigue siendo una película que merece mucho la pena ver y que resiste muy bien el paso del tiempo. Constituye un reflejo excelente de la codicia humana y el retrato realista de una sociedad norteamericana a la que la Gran Depresión había transformado en más injusta y desigual. Este "torpedo" anticapitalista tuvo su lanzamiento, además, en el momento más inoportuno, cuando guionistas, directores, actores y demás gente de mal vivir, empezaban a recibir cartas de citación del famoso Comité de la Cámara de Actividades Antiamericanas (HUAC).

La situación política era cada vez más comprometida. Durante los comienzos de este período convulso el autoproclamado *Comité de la Primera Enmienda*, formado por gentes de Hollywood contrarias a esa persecución política, manifestaba su frontal oposición a lo que estaba haciendo la HUAC. En un primer momento pudo dar la impresión de que esa toma de postura bastaría para que reculasen los políticos de Washington, pero había más idealismo que estrategia en esos "desfiles" de actores y directores por la capital norteamericana.

A todo eso se unió una pésima falta de visión por parte de los abogados Martin Gang y Bartley Crum, contratados por el Partido Comunista, al diseñar un modelo de defensa que adoptaba más la forma de una proclama política que de un planteamiento en-caminado a liberar a sus defendidos.

A Jules Dassin se le ocurrió una idea que podría desmontar las listas negras que se empezaban a confeccionar por parte de las grandes productoras. En el fondo se partía de una premisa totalmente cierta, a las *majors* no les hacía ninguna gracia que los políticos de les dijese como tenían que llevar su negocio. La creación de listas negras fue una concesión a la HUAC para evitar problemas mayores, pero era evidente que preferían seguir contando con los mejores directores, guionistas y actores, con independencia de su ideología política. La idea de Dassin consistía en realizar una película en la que interviniesen personas de tendencia progresista o liberales (en la acepción norteamericana, no europea). Dassin le plantea a Darryl Zanuck que adquiere los derechos de una novela de Albert Maltz: "*El viaje de Simon McKeever*", cuyo guion se encargaría de hacer John Huston e interpretar el papel protagonista su propio padre, Walter Houston. Zanuck considera que es una buena idea y para que tenga más posibilidades de que no naufrage le pide que se guarde absoluto secreto, y de esta forma, cuando trascienda el rodaje de dicho film se habrán hecho los desembolsos económicos suficientes como para ser ruinoso el plantearse dejar de rodar. Dassin acepta esta condición y se pone en contacto con Albert Maltz. Maltz, como recordarán, colaboró con Dassin en *La ciudad desnuda*, convirtiéndose en un buen amigo del director, aunque su relación ya venía de atrás pues ambos eran miembros del Partido Comunista. La situación del guionista estaba pasando por momentos delicados, tenía el dudoso honor de formar parte de la comprometedor lista de *Los Diez de Hollywood*. Esto que no dejaba de ser un grave inconveniente podía convertirse en una jugada maestra; si se consigue realizar una película a partir de una novela escrita por un "apestado" y dirigida, guionizada e interpretada por gente de izquierdas, sería tanto como extender el acta de defunción de las listas negras. A partir de ese momento, los estudios podrían lanzarse a rodar y a contratar sin miedo alguno. Dassin se puso en contacto con Maltz y le habló de entregarle una cantidad de dinero prometida por Zanuck, en concepto de derechos de autor, con la condición de que guardase silencio hasta bien comenzado el rodaje. Pero Maltz no pudo sus- traerse a la tentación de conceder una entrevista al

Hollywood Reporter, pensando que cuanto antes se supiera más pronto desaparecería la prohibición. El efecto fue totalmente el contrario, anunciar esa maniobra antes de que se pusiese en práctica, terminó provocando la anulación sine die de la película por parte de Zanuck, enfadado ante esta traición.

En esta tesitura el que peor parado salía era Dassin, ya que Zanuck cuando tuvo que dar explicaciones de esa película alegó que todo eso se había hecho a sus espaldas. No obstante, este productor era consciente en la delicada situación en que se encontraba Jules. Era un secreto a voces su militancia izquierdista y, para colmo, estaba el asunto del rodaje de *El viaje de Simon McKeever* con "lo mejor de cada casa" del progresismo americano. Conocedor, Zanuck, de que era cuestión de tiempo que la HUAC llamase a declarar a Dassin, le entregó un libro y un pasaje de avión, el libro lo tenía que adaptar para una película, el pasaje tenía como destino Londres, donde la rodaría. Para asegurarse de que la película no sufriese contratiempos le sugirió empezar rodando las escenas más caras y así poder contar con financiación hasta el final. A cambio le pide un favor, debe ampliar el papel de la protagonista femenina para que lo pueda interpretar Gene Tierney, que estaba pasando por una depresión a consecuencia de una ruptura sentimental y temía que intentase suicidarse. El hecho de trabajar delante de la cámara podría conseguir un efecto terapéutico sobre la actriz, como así fue. Dassin no tuvo inconveniente en dar más protagonismo a la Tierney y aceptó la petición de Zanuck. El resultado es una rotunda obra maestra del cine negro llama *Noche en la ciudad*.

NOCHE EN LA CIUDAD. VIDA, PASIÓN Y MUERTE DE HARRY FABIAN.

Llegado a este punto, me encuentro con un serio problema: cómo transmitirle al lector la admiración y el entusiasmo que te provoca la que, sin duda alguna, es su mejor película. Hasta entonces Dassin se había desplazado dando muestras de un meritorio aprendizaje, no exento de zancadillas y mejorando en cada obra el listón marcado por la anterior. Pero *Noche en la ciudad* es sin duda su mejor y más elaborado trabajo. Vuelve de nuevo a situar la acción en donde él se sentía más cómodo: la gran ciudad. En esta ocasión es Londres la elegida para su retrato. Un Londres más expresionista que nunca, que nos hacía recordar el Nueva York de Dassin o la ruinosa Viena de *El tercer hombre* de Carol Reed. Muchos críticos nativos se sintieron molestos por



Harry Fabian (Widmark) con el "Estrangulador"

esta visión de la ciudad, alegando que ningún inglés se reconocería en ella. Es probable que el paisaje humano de la película nos recuerde más a una descripción de Chicago o Nueva York, pero es una licencia creativa totalmente legítima. Dassin nos va a contar una tragedia en el país de Shakespeare, uno de los mejores escritores de tragedias.

Harry Fabian (Richard Widmark) personifica la búsqueda irrealizable de un sueño, pero en realidad todos los personajes del film son seres infelices o torturados a la búsqueda de un anhelo. El dueño del *Zorro plateado*, que haría cualquier cosa para que su mujer le quisiera; su esposa, que le detesta y sueña con tener un club propio; Kristo, el hampón del mundo de la lucha que sólo quiere el amor de su padre, y éste que sueña con los buenos tiempos en que la lucha era algo respetable; y, por fin, Mary Bristol (Gene Tierney) que sueña con casarse con Harry, salir del *Zorro plateado* y que su vida se parezca a esa fotografía que reposa en un mueble de su cuarto, cuando empezaba su noviazgo y tenían todo un mundo de esperanzas para ellos. Parece que los sueños de todos son imposibles de conciliarse. Y en medio, Harry Fabian, a quien el trágico destino que le espera no supondrá la felicidad para ninguno de los anteriores.

La película está llena de detalles que demuestran el talento a la hora de definir a los personajes. En los primeros compases nos muestra a Fabian corriendo desesperadamente para, de forma repentina, detenerse a recoger una flor caída de su solapa, en una muestra su coquetería dentro de su condición de delincuente de poca monta. Se agradece esta lección por parte de Dassin, cuando estamos aburridos de ver como mediocres directores utilizan recursos inverosímiles para presentarnos a sus personajes.

Antonio Castro en su libro "Violencia y Justicia" no coincide con la definición que le atribuyeron los críticos de *Cahiers de Cinema* a Jules Dassin: "el cineasta de la compasión". Sostiene Castro que el término "compasión" tiene una carga ideológica contaminada por la herencia del cristianismo. Lamento no estar de acuerdo con él. La compasión es un sentimiento de tristeza hacia otro u otros que nos hace empatizar en su dolor y nos mueve a intentar aliviarlo o remediarlo. No es necesario ser creyente para trabajar de médico en el tercer mundo o voluntario en un campo de refugiados. Dassin mira a sus personajes y los humaniza. Todos ellos son individuos que, en otras circunstancias, habrían hecho cosas buenas. Los retrata como seres que sufren y que quieren huir de su sufrimiento a cualquier pre-



Richard Widmark en uno de sus mejores papeles.



cio. Hasta el despiadado “Estrangulador” no pasa de ser un pobre gorila que pierde los nervios con el alcohol.

Noche en la ciudad cuenta con dos versiones debido a las vicisitudes sufridas por Dassin en su obligada marcha a Europa para el rodaje. Las diferencias entre una y otra versión son de poco más de cinco minutos, a favor de la inglesa. Conocer y poder comparar las dos no deja de tener su dificultad; a día de hoy sólo se puede conseguir un DVD editado en el Reino Unido que incluye ambas versiones. El conocimiento de esta doble copia se lo debo a la siempre inestimable colaboración de Ángel García Romero, que gracias a su talento de infatigable zahorí y a una prodigiosa habilidad “olfativa” para rebuscar en internet, propia de un cerdo truero (dicho sea con el mayor de los cariños y respetos) ha conseguido facilitarme una completa información al respecto

de esta rareza. La mayor duración no supone, en absoluto, una mejor calidad en su factura final ni que la versión que se hizo en los estudios ingleses esquivara las imposiciones censoras de los productores de la Fox. De hecho una vez visionada la copia inglesa, se puede afirmar que la norteamericana tiene un desarrollo más adecuado en las secuencias y en los momentos más determinantes de la película, por no hablar de haber prescindido, afortunadamente, de un supuesto “final feliz” que habría deslucido completamente el sentido trágico de la historia. Estas diferencias venían motivadas por el hecho de haber contado con montadores diferentes en uno y otro país. El pulso narrativo, indudablemente, está mejor reforzado en la copia que ustedes tendrán ocasión de ver. Lo mismo se puede decir de la banda sonora inglesa compuesta por Benjamín Frankel que, sin restarle méritos, carece de la fuerza e inten-

sidad que posee la versión americana de Franz Waxman. Es posible que la mano de Darryl Zanuck tenga mucho “de culpa” en el hecho de que terminase por imponerse en todo el mundo esta copia, además de ser el patrón de la Fox era un profundo conocedor del cine y podía distinguir cuando un producto necesitaba mejorar su acabado.

La película comienza con una voz en off describiendo la hora en que se inicia nuestra tragedia, mientras nos pasea en una vertiginosa persecución por los vericuetos del Londres más canalla. Veremos cómo Harry descubre la posibilidad de alcanzar los sueños que siempre le acompañaron desde niño, y que por una maldita vez la suerte no le da la espalda. Pero hay personas a las que el fracaso les acompaña siempre como una segunda sombra. Harry es una de ellas. Los acontecimientos se precipitarán haciendo que en los momentos en los que

parezca que existe una salida para él son el prólogo de una situación mucho peor que le obliga a mentir, traicionar y traicionarse. En el nudo de la historia hay una frase desgarrada de Mary Bristol a Harry Fabian que sintetiza el dolor de este pobre pícaro moderno: “*Me estás matando y te estás matando*”. y termina con uno de los finales más tristes y bellos del cine. *Noche en la ciudad* supondría un gran éxito en la carrera de Dassin y un inicial respiro, pues no dejaba de ser una película realizada a miles de kilómetros de los estudios de la Fox y en la que se jugaba mucho el propio Zanuck, al haber depositado en él su confianza.

ESPERANDO EN EUROPA

Una vez acabada, Dassin confía en que las aguas se calmen y decide intentar rodar en Italia. Le surge la posibilidad de realizar una versión de *Don Camilo*, la novela de Giovanni Guareschi, pero al final este proyecto termina naufragando. Está tan desesperado que aceptaría cualquier guion que le presentasen en Europa. Desde América no soplan buenos vientos, y se han terminado esos días en que la solidaridad nacida entre la gente del cine propició el auto-denominado Comité de la Primera Enmienda. Dicho

Comité se disolvió como un azucarillo desde el momento en el que sus miembros más preeminentes comprendieron que podrían perder el trabajo.

En el año 1951 se enteraría que su nombre ha sido mencionado por Dmytryk y Tuttle, en las declaraciones que éstos han realizado ante la HUAC, acusándole de comunista. Entre tanto, Dassin escribiría algunas obras breves de teatro y colaboraría en un par de guiones. Posteriormente viajaría a Nueva York para dirigir un documental sobre maestros de la interpretación musical, el título del mismo es *El trio*, y contaba con la presencia de Rubinstein, Heifetz y Piatigorsky. Nadie le llama de Hollywood, pero consigue trabajo en su otra vocación, el teatro. En el año 1952, Bette Davis le propone que la dirija en una obra de teatro musical. Dassin lo acepta con la condición de que figure su nombre en los carteles, quiere que su presencia ponga de manifiesto que no le tiene ningún miedo a las listas negras. Al comienzo de los ensayos recibe una citación para declarar ante el Comité, Dassin le dice al que se la entrega que aún no puede acudir, pues está en pleno periodo de ensayos y le resultaría muy complicado desplazarse a Washington. Fue recibiendo citaciones en cada ciudad donde actuaron, el funcionario que se la entregaba siempre era el mismo y llegó a mantener con él una fugaz amistad. Al llegar

a Nueva York recibió un telegrama anunciándole la suspensión definitiva de todas las audiencias. Dassin siempre ha asegurado en todas las entrevistas que le habría encantado declarar ante la HUAC y denunciar públicamente la persecución padecida por parte de la gente del espectáculo. Para él fue, en cierto modo, un poco frustrante. Le habría encantado tener su momento de gloria, toda vez que ya tenía asumido que no le iban a borrar de las listas negras, y se habría podido dar el gustazo de decir lo que opinaba del HUAC. Cuando se terminó esta aventura teatral decidió volver a Europa, que era el único sitio donde podía intentar rodar una película.

Una primera intentona tiene lugar a raíz de un ofrecimiento para rodar la comedia *El enemigo público número 1*, protagonizada por Fernandel y Zsa Zsa Gabor. La actriz no se siente muy cómoda ante la posibilidad de trabajar a las órdenes de un “odio-so comunista” y exige que se aclare en vínculo de Dassin y el partido comunista. A todo esto se añade la negativa del sindicato mayoritario de técnicos y trabajadores de cine (IATSE) a que se distribuya la película en Estados Unidos si es dirigida por Dassin. Como suelo suceder con frecuencia en ese país, los sindicatos de profesionales presumen de no tener sesgo ideológico, a diferencia de Europa, pero son manipulados con frecuencia por la clase política dominante (e incluso por la Mafia) hasta perder cualquier rastro de independencia. Vistas las dificultades, el productor del film decide prescindir de él, lo que provoca la solidaridad de los cineastas y de los sindicatos mayoritarios de Francia. El “affaire Dassin” trajo como consecuencia su ingreso, con todos los honores, en el Sindicato Francés de Directores.

Viaja a Italia ante la posibilidad abierta de dirigir una adaptación de la novela de Giovanni Verga: *Mastro don Gesualdo*. En Sicilia comienzan los preparativos, acompañado de su guionista, el escritor italiano Vitalino Brancati. Todo transcurriría con normalidad hasta que no tardó mucho en hacer aparición el largo brazo del Tío Sam. La embajadora norteamericana en Italia, Clare Boothe Luce, reclama que se expulse del país a Dassin. Brancati, que además de escritor era un periodista de prestigio, amenaza al gobierno de acusarle de convertir a Italia en una colonia de Hollywood si cede ante las pretensiones de la embajadora. La situación se hacía cada vez más turbulenta hasta que apareció, y terció en su favor, el joven ministro del interior Giulio Andreotti que tranquilizó a Dassin y le garantizó que podía estar en Italia el tiempo que estimase conveniente. Andreotti, a pesar de ser un político de ideología conservadora, era un zorro pragmáti-



co que despreciaba cualquier tipo de fanatismo y le gustaba tener amigos en diferentes bandos para garantizar su supervivencia política. A él se le atribuye la famosa frase: “*El poder desgasta, sobre todo al que no lo tiene*”. Su biografía está llena de momentos importantes y nubarrones oscuros, como la acusación de no hacer nada para impedir la muerte de Aldo Moro o su “peculiar” relación con la Mafia.

A pesar del apoyo prestado por el político democristiano, los productores no estaban por la labor de embarcarse en una película tan manchada de polémicas desde el inicio y renunciaron a continuar con el proyecto. Una vez más su pertenencia a las listas negras le perseguía más allá del Atlántico.

EL HUAC

Introducimos aquí un paréntesis en la larga biografía de nuestro director para tratar de comprender todo lo que ocurría por aquel entonces en ese convulso “bosque de acebos”, que ésa es la traducción de Hollywood. Dassin había concluido su carrera cinematográfica en Norteamérica con su mejor obra, *Noche en la ciudad*, que aunque británica en su gestación y rodaje, tiene todas las características del mejor cine negro de Estados Unidos. Es cierto que volvería a dirigir en 1968, pero el grueso de su cine, por cantidad y calidad, que haría en lo sucesivo sería fundamentalmente europeo. Y esto nos lleva a la ucronía de la que les hablaba al principio de este artículo; si aceptamos que el cine de Luis García Berlanga habría sido otro, y seguramente mucho mejor, de no haber tenido que “lidiar” con los censores del franquismo, esta extrapolación se puede aplicar en buena medida a un género cinematográfico como es el cine negro, nutrido por directores y guionistas de marcado carácter izquierdista y a los que el HUAC terminaría forzando al exilio o, mucho peor aún, a la autocensura. Un escritor puede considerar que su obra literaria tiene firmado un compromiso con la posteridad y por ello esperar pacientemente a que los tiempos mejoren o a que encuentre otro país que se la publique. Al fin y al cabo, la escritura es una aventura personal que sólo precisa talento, papel y algo con lo que escribir. Vasili Grossman no llegó a conocer en vida la publicación de su obra maestra *Vida y destino*, Henry Miller tuvo que esperar a que su obra se publicase en Francia, y Cela consiguió que *La familia de Pascual Duarte* viese la luz en Argentina ante los problemas que se le planteaban en España. Crear una película es algo totalmente distinto, supone un esfuerzo de coordinación de



Richard Nixon y John Parnell Thomas, auxiliados por Robert Stripling.

un gran número de gente con talento, acompañado de un desembolso económico fuera del alcance de un particular.

Cuando abordamos ese periodo lamentable que padeció el país más poderoso del mundo solemos caer en un exceso de brocha gorda a la hora de buscar calificativos y una simplificación nacida, con frecuencia, del desconocimiento. Para empezar, todos hemos asumido con naturalidad la etiqueta otorgada a esa persecución padecida en Hollywood: McCarthismo o Macartismo, que tanto da. Ese es el primer error. Joseph MacCarthy era un senador cuyas andanzas y paranoias anticomunistas no comenzarían a manifestarse hasta febrero de 1950; sin embargo los famosos “diez de Hollywood” (ocho escritores, un productor y un director) serían condenados por desacato en 1949, en un proceso de llamamientos que comenzó en 1947. Por otra parte, MacCarthy, como ya he explicado, era un senador y el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC) lo formaban congresistas miembros de la Cámara de Representantes, no del Senado. Para finalizar estas puntualizaciones, hay que aclarar que no se conoce por parte del senador MacCarthy ningún interés por escrito o de palabra respecto a la infiltración de comunistas en el mundo del cine o del espectáculo en general. A pesar de todo lo dicho

anteriormente, es un esfuerzo que conduce a la melancolía intentar convencer a la gente de que los ámbitos de persecución política, y en algunos casos de contraespionaje, eran caminos separados del mundo del espectáculo, sin apenas posibilidad de encontrarse. Qué había infiltración comunista en Estados Unidos era tan evidente como reconocer la existencia de espías occidentales tras el Telón de Acero. Los esposos Rosenverg, Harry Gold o los Cinco de Cambridge dan buena prueba del incasable trabajo de la KGB en Occidente. El problema radicaba cuando confundimos una cuestión que afecta a la seguridad nacional de un país democrático con el libre derecho que todos tenemos a expresar y transmitir ideas políticas. Por supuesto que había comunistas en Hollywood, de la misma forma que los había en Italia, Francia y en España (aunque clandestinamente). Dassin, Trumbo, Maltz, Miller o Dmytryk fueron militantes comunistas. Bueno ¿y qué? ¿Acaso Fuerza bruta o Mercado de ladrones eran un arma de destrucción masiva para conquistar las mentes de los inocentes norteamericanos? ¿Acaso los ejecutivos y productores de los grandes estudios eran un atajo de idiotas que producían las películas que les indicaban sus directores? En este punto hay que recordar, no sin cierto sonrojo, que en 1943 y 1944 se produjeron películas de un desca-



Los esposos Rosenberg, primero comunistas ejecutados por espionaje.



Joseph McCarthy.

rado contenido prosoviético, precisamente en unos momentos que interesaba ser amigo del aliado comunista en la lucha contra el Tercer Reich. Si quieren un botón de muestra ahí tienen títulos como *Song of Russia* o *Misión en Moscú* (esta última cinta llega a franquear los límites de la indecencia política al justificar las purgas estalinistas y los procesos de Moscú de finales de los años treinta).

Una vez aclarados algunos malentendidos sobre la persecución anticomunista en Hollywood vamos a explicar, lo más clara y resumidamente posible, el origen y el funcionamiento del HUAC. Su nacimiento hay que datarlo en 1938, en la Cámara de Representantes del Congreso (la llamada cámara baja). Su finalidad era combatir la subversión, significara esto lo que significara. Lo cierto es que tardó poco tiempo en centrarse en la investigación de actividades comunistas o antifascistas en el seno de Hollywood. Su primer presidente fue Martin Dies, que vería como su labor acabaría siendo postergada en 1940 al tener Estados Unidos problemas mucho mayores en Europa y en las costas del Pacífico. Volverían las actividades de este comité a adquirir un mayor protagonismo a partir de 1946 e impulsadas por uno de sus miembros más ultramontanos: John Rankin. Se procedieron a realizar citaciones a miembros de diferentes asociaciones y a ejecutarse las

primeras sentencias por desacato a dicho comité. Pero no sería hasta 1947 cuando de la mano de su nuevo presidente, John Parnell Thomas, comenzaría en Hollywood la caza de comunistas, amigos de comunistas y gente que ni era una cosa ni otra pero que tuvo la mala suerte de “pasar por ahí”. Entre los miembros más importantes del Comité contarían con la presencia - además de Parnell Thomas- de John McDowell y un político que en el futuro daría muestras de “probada e intachable integridad”: Richard Nixon. Poco tiempo después abandonaría Nixon, siendo sustituido por John S. Wood.

Durante ese periodo de funcionamiento se investigaron y citaron a cerca de medio centenar de testigos (amistosos e inamistosos) traduciendo en diecinueve testigos inamistosos, para al final quedar reducida su cifra a diez de ellos (los Diez de Hollywood) y al dramaturgo alemán, Bertolt Brecht. Lo de éste último testigo es francamente chocante, fue citado por el Comité, mostrándose en todo momento educado y colaborador, negando absolutamente su vinculación con el comunismo para, pocos días después, tomar un avión con rumbo a la República Democrática Alemana, donde viviría hasta el final de sus días.

Pasado este tiempo, se terminarían las consecuencias penales frente a las citaciones del HUAC

pero se abrirían unas nuevas medidas probablemente más demoledoras: las listas negras. A partir del año 1951 se generalizarían los llamamientos a profesionales del cine, de la radio y de la televisión. Por aquel entonces, Parnell Thomas se había visto obligado a abandonar el Comité acusado de corrupción (el karma se encargó de hacer de las suyas con él y posteriormente lo haría con Nixon). Estos llamamientos podían ser desatendidos por los testigos, de hecho Dassin nunca acudió a ninguno de ellos, pero implicaba pasar a formar parte de una lista negra de la que era muy difícil salir y, con ello, perder cualquier oportunidad de volver a trabajar en el mundo del cine en mucho tiempo. Arthur Miller se personó ante el HUAC de forma voluntaria, seguramente motivado por la denegación de expedirle el pasaporte para asistir a los estrenos de sus obras en Europa. En ningún momento se mostró contrario a responder a las preguntas del Comité, salvo que supusieran dar el nombre de personas que, directa o indirectamente, él tuviera conocimiento de haber militado o simpatizado con el partido comunista. De hecho Miller mantuvo esa militancia hasta 1947, año en que decidió abandonar el partido asqueado por el férreo control ideológico que pretendía ejercer sobre los escritores y guionistas. Miller, al igual que Albert Maltz, siempre manifestaron un profundo desencanto por la deriva autoritaria experimentada por ese partido, pero esto no era motivo para vulnerar el legítimo derecho a la intimidad en sus creencias y convicciones que tenían las personas conocidas por ellos en ese periodo de tiempo.

Broadway fue una meritoria y ejemplar excepción en esa epidemia de miedo y delación padecida en ese periodo. En 1955 el HUAC orientó su artillería frente a los teatros de Manhattan, pero los dueños y productores teatrales no admitieron ni consideraron la posibilidad de confeccionar listas negras. Muchos de los repudiados por la industria cinematográfica terminarían refugiándose en Broadway. Puede decirse que éste sería el último intento de ganar notoriedad por parte del Comité. Tras este fracaso su peso e influencia fueron decayendo, así como las propias listas negras. En el año 1963, coincidiendo con el final de mandato de su último presidente, Francis Walter, el HUAC quedaría subsumido en el House Internal Security Committee. Pero realmente el certificado de defunción de las listas negras tendría lugar en 1960, con motivo del estreno del film de Kubrick, *Espartaco*. En dicha película aparecería bien visible entre sus créditos el nombre de Dalton Trumbo, probablemente el miembro más egregio de la lista de los Diez de

Hollywood. Es cierto que Jules Dassin presume, y con razón, de ser el primer blacklisted que estrenó con su nombre en Estados Unidos. Su película *Rififi* pudo ser vista unos años antes en el cine Plaza de Nueva York y en un reducido número de salas más de todo el país, pero es indudable que el impacto mediático que supuso el estreno de *Espartaco* y el nombre de Trumbo con letras grandes sería demolidor. Alguien como Trumbo, que no había dejado de escribir guiones -pero bajo pseudónimo- de nuevo podía reivindicar su nombre; "su nombre", como lo haría Arthur Miller, cuando puso esa magnífica declaración de principios en boca de John Proctor, el protagonista de *Las brujas de Salem*: "Porque es mi nombre; Porque no puedo tener otro nombre en mi vida! ¿Cómo puedo vivir sin mi nombre? ¡Les he dado mi alma; mi nombre no!"

LOS DIEZ DE HOLLYWOOD

Los miembros que tuvieron el dudoso honor de formar parte de esa lista fueron los guionistas Alvah Bessie, Lester Cole, Jonh Howard Lawson, Ring Lardner, Albert Maltz, Samuel Ornitz y Dalton Trumbo; los directores Herbert J. Biberman y Eduard Dmytryk y el productor Adrian Scott. Todos ellos decidieron acogerse a la Quinta Enmienda constitucional (derecho a no autoinculparse) en lugar de la Primera Enmienda (libertad de conciencia, expresión y asociación). Esta decisión era justificada por sus abogados como una forma de evitar ser acusados de desacato, lo cierto es que era una forma implícita de reconocimiento de culpa y, en último término, no evitó que fuesen condenados por desacato. Todos terminarían cumpliendo una condena breve de cárcel y una multa de mil dólares. Pero la cárcel no era lo peor, el perjuicio de ser incluido en una lista negra era la más grave de las consecuencias. Tanto es así, que la voluntad y las convicciones de Dmytryk se quebraron y terminó testificando y dando nombres para poder obtener una rehabilitación profesional. Este testimonio cerraría cualquier esperanza de volver a trabajar a Jules Dassin, ya que él y otros directores y guionistas serían los mencionados por Dmytryk ante el Comité. Aquí radica la diferencia entre Dmytryk y Maltz, o posteriormente Arthur Miller, los dos últimos también se habían mostrado críticos con el sectarismo del partido comunista pero, a diferencia del primero, se mantuvieron firmes en su negativa a delatar a nadie.

En 1983, con motivo del Festival de Internacional de Cinema de Barcelona, el escritor Román Gubern



Foto de los famosos "Diez de Hollywood"

invitó a participar en un coloquio a un grupo de antiguos damnificados por su pertenencia a las listas negras, en concreto: los directores Jules Dassin y John Berry, los guionistas Daniel Taradash y Walter Bernstein y la actriz mexicana Rosario Revueltas. El encargado de moderar dicho coloquio sería el propio Román Gubern. Lo que desconocían estos *blacklisted* es que de una forma bienintencionada, pero torpe, se invitó a Eduard Dmytryk a que participase, exponiendo su visión de los hechos. No cabe duda de que la presencia de Dmytryk podía aportar mucho al conocimiento profundo de ese periodo, era el último superviviente de los Diez de Hollywood y sabía lo que era sufrir el estigma de la lista negra, pero había cometido el pecado de pasarse al "lado oscuro", terminando por delatar a antiguos compañeros de profesión. De hecho, Dassin y Berry fueron incluidos en las listas negras después de ser citados por Dmytryk en su comparecencia ante el HUAC. El coloquio se convirtió en un tumultuoso intercambio de insultos, reproches y exabruptos. Los invitados, espoleados por Dassin, abandonaron el escenario en protesta por la presencia de Dmytryk. Este inci-

dente puso de manifiesto lo frescas que estaban las heridas y lo lejana que estaba cualquier esperanza de reconciliación final. Años después, también lo experimentaría en sus carnes Elia Kazan en la entrega de los Oscar. Dalton Trumbo, cuando pasó la marea anticomunista, hizo unas consideraciones más conciliadoras, mencionando que todos, en el fondo, habían sido víctimas y habían tenido que hacer o padecer cosas que no querían. Me remito a lo recogido por nuestro compañero Roberto González en el espléndido reportaje sobre Elia Kazan (revista nº 21 del Cineclub).

Dassin, en respuesta a esas nobles y atinadas consideraciones de Trumbo a las que me he referido, las cuestionó utilizando unos razonamientos que sería bueno tener también en cuenta: "*Trumbo fue un gran profesional, pero es verdad que durante la caza de brujas no sufrió tanto como otros. Fue tan listo como para arreglárselas escribiendo bajo pseudónimo y, quizás porque sufrió menos que otros, fue más capaz de perdonar*". Ésta creo que es la diferencia determinante entre el grado mayor o menor de sacrificio que sufrieron algunos represaliados. Para un direc-



Ficha policial correspondiente a la entrada en prisión de Dalton Trumbo

tor de cine, o para un actor, el ser incluido en una lista negra suponía la expulsión definitiva del paraíso. Fueron muchos los guionistas que, al igual que Trumbo, pudieron seguir trabajando con pseudónimo o escribir novelas o teatro. Jules Dassin o Joseph Losey pudieron probar fortuna en Europa, pero no todos los directores tuvieron tanta suerte. Hombres como Dmytryk quedaban condenados a convertirse en artistas sin arte -en feliz expresión contenida en el film *Noche en la ciudad*- personas a las que les habían arrebatado la posibilidad de ejercitar un talento para el que habían nacido. No pretendo justificar el comportamiento de Dmytryk, y otros tantos, pero me parece de una simplificación maniquea repetir el argumentario tan famoso de Orson Welles, aduciendo que lo que impulsó a los delatores no fue salvar sus vidas, sino “salvar sus piscinas”. Kazan llegó a reprochar a sus detractores que le habría gustado escuchar alguna autocrítica a la luz de los terribles crímenes cometidos por el estalinismo. Por el contrario, pesaba un manto de silencio ante lo que ocurría al otro lado del “Checkpoint Charlie”, y una tolerancia, trufada de autoengaño para poder man-

tener prietas las filas en los partidos comunistas de Occidente. Circula en diferentes reseñas biográficas de Dassin la afirmación de que decidió abandonar el partido en 1939, a raíz del pacto Hitler-Stalin. No tengo claro este punto. En primer lugar, porque no existe más evidencia que su propia declaración, recogida décadas después. En segundo lugar porque no coincide con las declaraciones efectuadas en la entrevista mantenida con Antonio Castro. En ellas y con relación a las presiones que sufrió el guionista Albert Maltz, que le obligaron a retractarse de su desviacionismo ideológico de la línea impuesta por el partido, Dassin manifestó extrañeza y afirmó que en ningún momento el partido le presionó para hacer un tipo de cine determinado. Estamos hablando de los años cuarenta, si hacemos caso a la versión condescendiente de su salida del partido comunista (1939), Dassin habría abandonado la militancia con mucha anterioridad, ¿Qué tipo de presiones puede hacer una asociación política a alguien que no milita en ella y que se ha ido dando un portazo? Si nos atenemos al comportamiento manifestado por buena parte de los partidos comunistas de Oc-

cidente, consistente en justificar la alianza con los nazis como un paso importante para preservar la supervivencia del comunismo frente a las potencias extranjeras, no se produjo una desbandada considerable en la militancia. Llegó a ser interpretado este matrimonio contra natura como una simbiosis para protegerse del verdadero enemigo: el capitalismo. Se puede decir que el primer gran “delator” que hizo tambalear los partidos comunistas del mundo libre y hacer que la militancia los abandonase fue Nikita Krushev. El mandatario soviético, con motivo del XX Congreso del PCUS, intervino dando a conocer el famoso “informe secreto” en el que ponía de manifiesto los excesos del estalinismo, las purgas y el culto a la personalidad. Estas declaraciones procedentes del paraíso comunista hicieron que un alto número de militantes abandonase el partido, especialmente notable fue la desertión producida entre los afiliados de Estados Unidos. Miles de vendas caerían dejando al descubierto los ojos de sus portadores, vendas que en su momento fueron aceptadas sin ningún tipo de crítica u oposición.

No querría dejar en el mismo plano de igualdad a los que se mantuvieron firmes sin dar nombres y a los que no pudieron soportar la presión social y laboral y terminaron alimentando el insaciable apetito del HUAC y la gentuza que lo presidía. Dassin, Maltz y Trumbo hicieron lo correcto y Kazan o Dmytryk no; pero ahora, con la serenidad y la perspectiva del recuerdo, debemos ser benignos con aquellos a los que las circunstancias políticas les convirtieron en rehenes de paranoicos sin escrúpulos. Un número abrumador de gente de nuestro entorno, mayores de sesenta años, presume de la implacable lucha y rebelión cívica que emprendieron durante el franquismo, según esto es incomprensible que el dictador muriese de viejo en la cama de un hospital. La Resistencia francesa frente al nazismo fue uno de los mayores y exagerados mitos que se autoinculcaron nuestros vecinos del norte para justificar su colaboracionismo. Y como estos hay cientos de ejemplos que demuestran que es más fácil ejercer de héroe con efectos retroactivos que cuando silban las balas a tu alrededor. La caza de brujas se produjo en un contexto de “tormenta perfecta” en el que el miedo al enemigo del Este, la complicidad de los grandes estudios, que odiaban hacer lo que hacían pero que no querían ser tachados de antipatriotas, los políticos oportunistas y la frivolidad de algunos sectores de la *gauche divine*, que jugaban a hacer la revolución mientras se tomaban su dry martini, colaboraron a su desencadenamiento. Esa tormenta se llevaría a su paso todos los sueños de



La banda del Stephanois, con un peculiar abrelatas.



Jean Servais en una sobria y prodigiosa interpretación.

muchos creadores y las películas que pudieron ser y no fueron. Conviene que saquemos conclusiones de ello, ahora que la corrección política es la nueva ideología dominante en el mundo actual y muchas novelas o películas que hace tiempo eran indiscutibles obras maestras, ahora son tachadas de belicistas, machistas, homófobas o racistas por parte de un gran número de gente de epidermis extremadamente sensible. Pero no nos detengamos. Dassin ha llegado a Europa para quedarse.

EL ROBO MÁS SILENCIOSO

Cuando más negro se presentaba el futuro para él, surge una propuesta inesperada y que tendrá consecuencias determinantes para asentarse definitivamente en Europa. Dassin recibe la llamada de un productor francés para que adapte una novela de Auguste Le Breton: *"Du Rififi chez les hommes"*, una novelucha barata de gánsteres y delincuentes de los bajos fondos de París, plagada de argots y difícilmente traducible fuera de su país. El productor, Henri Berad, pensó en Dassin porque el argumento de la novela reflejaba la lucha de dos bandas de

delincuentes, argelinos y corsos. En aquellos días Argelia vivía el inicio de su guerra de independencia y les preocupaba mucho que esta película pudiese ser entendida como una provocación al pueblo argelino. Berad razonó que podría camuflarse el argumento situando el conflicto entre dos bandas norteamericanas, y para ello qué mejor que contar con un director de allí que había acreditado un notable talento en la realización de films de ese género.

Cuando cayó en manos de Dassin la novela, se encontró con el problema de entender lo que ponía, dado el todavía limitado dominio del francés del norteamericano. Utilizar un diccionario convencional para ayudarse tampoco servía de mucho, como he señalado antes, la novela estaba escrita con abundantes palabras en argot, y hasta para un nativo le sería muy complicada su lectura. El productor le concedió un fin de semana para que tomase una decisión. Jules se puso en contacto con un amigo para que le ayudase con la traducción. Terminada la tarea descubrió que en su interior había todo un despliegue de violencia, proxenetismo, y asesinatos (Dassin, en entrevistas posteriores, llegó a computar 45 escenas de violación y sadismo) que convertían la historia en todo un disparate gore. Pero

en uno de los capítulos se describía el robo a una joyería y a partir de ahí decidió construir la película. Antes de eso tenía otro reto, convencer al productor para prescindir de la presencia de bandas norteamericanas y situar la historia entre delincuentes franceses, era mucho más verosímil. Después de largas discusiones lograron que Henri Berad entrase en razones, ya sólo quedaba la elaboración del guion a partir de esa anécdota del robo en la joyería. De esta tarea se ocupó el propio Dassin, que trasladaría el libreto a René Wheeler para que fuese traducido al francés, adecuando los diálogos a los bajos fondos parisinos.

En principio esa adulteración de la historia no gustó nada a Auguste Le Breton, pero más adelante, cuando la película empezó a cosechar alabanzas y premios, aceptó de buen grado este "apaño". La fama de *Rififi* le permitiría vender más novelas –igual de horribles– y ganarse la vida como escritor popular. Le Breton era un personaje escapado de cualquier novela suya. Algunos sostenían (sobre todo él mismo) que todo lo que describían sus novelas lo había conocido de primera mano. Para muchos otros no era más que un entrañable farsante que presumía de tipo duro para dar más verosimilitud a su obra.



Dassin (o Perlo Vita) en el papel de Cesare.

Para el cineasta Alain Corneau el prodigio de un film como *Riffifi* radica en la capacidad de aunar dos cinematografías, la americana y la francesa. El cine negro americano tiene un componente gótico-anglosajón, con una inconfundible estilización gracias a la aportación del expresionismo, incrementada con la llegada en tropel de realizadores alemanes y centroeuropeos que huían del Tercer Reich. El *noir* francés siempre estuvo más cerca del modelo “Simenon”, sobrio y equilibrado. Se puede decir que con *Riffifi* los estilos se funden adquiriendo un alto grado de elegancia que escapa del cine negro americano y francés tradicional. Más que una hibridación, podríamos hablar de reinención de un director, apestado en su país natal, que traslada todo su dolor y un cierto grado de nostalgia oculta en sus imágenes.

Tendremos ocasión de hablar en profundidad de esta película más adelante. Pero me he permitido titular este capítulo con uno de los hallazgos más brillantes y celebrados de *Riffifi*, el robo en la joyería, una auténtica demostración de talento en la puesta en escena prescindiendo de diálogos y música durante los cerca de veintisiete minutos que dura el golpe. Nadie echa de menos una palabra,

Dassin consigue crear tensión a partir de las maniobras silenciosas que llevan a cabo los miembros de la banda del *Stéphanois*, comportamiento que conjuga mejor con el *modus operandi* de este tipo de robos, en contraste con la costumbre del cine moderno que introduce diálogos inútiles en secuencias donde el silencio debería imponerse. Esta ausencia de diálogos estaba presente en su cabeza cuando elaboró el guion, pero no así la ausencia de música ya que había encargado la composición de una breve pieza sinfónica a Georges Auric, que se quedó un tanto frustrado cuando Dassin le confesó que en la mesa de montaje había tenido ocasión de ver las dos versiones, con música y sin ella, y la que carecía de música le parecía que tenía mucha más fuerza. No se equivocó en absoluto. *Riffifi* suponía también el redescubrimiento de Jean Servais, tachado de conflictivo por anteriores directores franceses dada su tendencia a la bebida. Servais nos da una lección interpretativa de economía gestual, donde la mirada del actor es más expresiva que las muecas de muchos intérpretes obsesionados con el “método”.

Riffifi es una historia que nos habla de desengaño y de lealtad a un código moral del hampa, un orden ético alternativo que se dignifica castigando a los que lo infringen. Dassin vuelve a poner de manifiesto lo que opina de los delatores y lo hace aplicándose a sí mismo el castigo. Digo esto porque el propio director interpreta un papel importante en la película, Cesare “el Milanés”, un experto en cajas fuerte de la banda del *Stéphanois* al que los acontecimientos terminan forzando a delatar a sus compañeros, convirtiéndose en un chivato. Hay buenos delinquentes y despreciables criminales, hay malas mujeres y entrañables amigos. Y sobre todo hay en el film mucho *riffifi*. Palabreja que creó escuela y que podría traducirse como reyerta, bronca violenta o, más adecuadamente: “rifirrafe”. Esta palabra serviría para encabezar todo un catálogo de novelas y películas de gánsteres y malhechores. Por servir, sirvió para titular una memorable comedia italiana de Monicelli: *Rufufu*. Aunque en realidad dicho título se correspondía con el adjudicado por los distribuidores españoles a esta película. El título original sería *I soliti ignoti* (Los desconocidos de siempre), pero muchos seguimos prefiriendo el título español.

Riffifi le otorgaría el reconocimiento de la crítica y del público europeo. La gente de Cahiers, se deshizo en elogios al trabajo de Dassin y el propio Truffaut llegaría a decir: “*De la peor novela que he leído, Dassin hizo la mejor película de cine negro que he visto nunca*”. Conseguiría con ella la Palma de Oro en Can-

nes, y en dicho festival conocería a la que sería su musa y segunda esposa: Melina Merkouiri.

LA PASIÓN GRIEGA

El éxito de *Riffifi* le permitió poder contar con algunas ofertas que se adecuasen al tipo de cine que al le gustaría dirigir. La primera que le sedujo fue la adaptación al cine de la novela de Nikos Kazantzakis “*Zorba el griego*”. Cuando Dassin estaba ya preparado para lanzarse a localizar exteriores surgió un problema que lo complicó todo. Desde el primer momento pensó que el papel protagonista lo debería interpretar Nikolas Cherkasov. Para los que no les suene, Cherkasov era un prestigiosísimo actor ruso, famoso por haber encarnado el papel de *Ivan el Terrible* en la monumental película de Eisenstein. Pero esto quedaba fuera de toda consideración, era un actor ruso y, para colmo, miembro del Comité Central del PCUS.

A pesar de todo, el acercamiento a la obra literaria de Kazantzakis le animó a plantear la posibilidad de rodar “*Cristo de nuevo crucificado*”. El problema era cómo rodar en Grecia la novela de un escritor criticado por blasfemo y revolucionario. La propia iglesia ortodoxa lo había excomulgado. Todo esto no dejaba de ser paradójico, ya que Kazantzakis era, a su manera, un hombre de profundas creencias religiosas, azotadas por contradicciones políticas que le hacía no ser tomado en serio por los comunistas más estrictos y odiado por los creyentes ortodoxos. En esa situación de ver como todas las puertas de Grecia se le cerraban estaba, hasta que le plantearon trasladar el rodaje a su isla natal, Creta. En Creta el escritor era un emblema y orgullo para sus pobladores. La idea de llevar al cine una novela de su hijo más ilustre entusiasmó a los cretenses. Bueno a todos no, la Iglesia Ortodoxa de la isla se opuso frontalmente a que se rodase en el interior de alguno de sus templos o se utilizasen algunas imágenes de ellos. A Dassin no le preocupó mucho esta prohibición pues la acción de la novela transcurría en un humilde pueblo griego de la Turquía asiática, y por medio de los decorados y el talento de su director artístico, Trauner, podrían levantar algún sencillo templo ortodoxo y un pequeño poblado, sin necesidad de grandes alardes ni presupuestos.

El que debe morir, que es así como se acabaría titulando, es probablemente la película donde el director ha tenido más control sobre el resultado final, partiendo de la idea de adaptar la novela que él escogió hasta las modificaciones que sobre



El pope le asegura que no tartamudeará cuando hable al pueblo

ella decidió hacer. El productor era Henri Berard, el mismo que le propuso rodar Riffi un año antes. No puso impedimento a que se adaptase una obra tan controvertida, y aunque arrugó un pozo el ceño cuando Dassin le dijo que rodaría en blanco y negro y cinemascope, terminó cediendo. Es probable que entre las deficiencias que podamos encontrar en esta buena película no estén estas dos condiciones técnico-estéticas. El cinemascope le ayudaba a potenciar la sensación de amplitud en la descripción del paisaje y contribuía, además, a conseguir un aspecto teatral muy acorde con el planteamiento inicial de la novela. El blanco y negro era un territorio en el que Dassin se sentía más cómodo, y con mayor motivo en un film donde el color podría distraernos del componente trágico de la historia. No obstante, puede que sea criticable la singular interpretación que hace del desenlace final de la novela. A Dassin le puede su vena revolucionaria y el compromiso social unido a ella. En el último capítulo del libro de Kazantzakis, una vez cumplido el dramático e inexorable final anunciado de una vida paralela a la de Jesús (Como así nos lo recuerda el título de la misma: *Cristo nuevamente crucificado*), los humildes y desarrapados griegos errantes, abandonan con dolor el

pueblo ingrato que les niega cobijo y continúan su éxodo en busca de mejor suerte. Pero en su partida hay tristeza y desesperanza. Es la irreversibilidad fatalista que puebla muchos de los relatos de este escritor cretense. Dassin, por el contrario, se niega a aceptar la derrota y arma a estos “parias” para hacer frente, fusil en mano, a los mezquinos y crueles habitantes de Lycovrissi y al propio ejército otomano que está a punto de llegar.

En mi opinión, discutible por supuesto, una obra literaria sólo puede ser digna de una adaptación libre, e incluso contradictoria, una vez que ha conocido un número razonable de versiones convencionales y respetuosas con la voluntad del autor original. Hay tantas visiones de Fausto, Hamlet, El Quijote o Don Juan, que es perfectamente legítimo salirse del camino trazado y “pervertir” creativamente el texto primigenio. Esto es lo que hizo en su momento Dassin con *El corazón delator* de Poe, al convertir una historia obsesiva y paranoica, llena de mensajes freudianos, en una rebelión contra un tirano explotador. Creo que Kazantzakis no se merecía que el profundo pesimismo que se destila en su novela fuese trastocado en un heroico “final feliz”, donde la segura muerte que les espera al pope Fotis y sus

fieles, pretende transmitir una luz de esperanza al patio de butacas para decirles que la revolución es posible.

Su estreno tuvo lugar en Cannes, un año después de Riffi, (coincidiendo, ironías del destino, con el día de la muerte del senador McCarthy). Cocteau, que era el presidente del jurado de esa edición, le abrazó después de la proyección. Pero a los pocos días los críticos de Cahiers du Cinéma le despellejaron. Su película fue acusada de pecar de un maniqueísmo simplista, donde los buenos son muy buenos y los malos muy malos. Tuvo un éxito internacional descriptible, aunque no se podría hablar de fracaso. Con el tiempo, Dassin también terminaría por aceptar que a pesar de ser la obra en la que volcó más entusiasmo, no le quedó como a él le habría gustado. Se sentía incómodo por la superficialidad en la descripción de algunos personajes, cuando él precisamente había destacado por lo contrario en anteriores películas. Le apenaba especialmente el haber podido traicionar, en cierta manera, el legado de Kazantzakis. Y aunque el guion lo elaboró en colaboración con Ben Barzman (otro blacklisted), la traducción al francés se la encargó al escritor André Obey, al que algunos críticos hacen responsable de



La llegada de los refugiados al pueblo.

un exceso de teatralidad en los diálogos que podría ser también un motivo que influiría en la desigual aceptación que tuvo en Francia y en otros países de Europa. A raíz de esto, muchos críticos que antes lo admiraban fueron implacables con él. Truffaut se expresó así de duramente sobre Dassin: “Nos decíamos: el cine americano nos gusta, y sus cineastas son esclavos. ¿Cómo será cuando sean hombres libres? Y a partir de que son hombres libres hacen películas de mierda. A partir de que Dassin es libre, va a Grecia y hace *El que debe morir*. En definitiva, nos gustaba un cine de pura fabricación en serie, donde el director era únicamente una pieza más del engranaje durante las cuatro semanas de rodaje, y cuyo montaje era llevado a cabo por alguien diferente, incluso en el caso de un gran autor...la libertad en el cine la merece muy poca gente: supone un control de demasiados elementos diferentes, y es muy raro que la gente tenga talento en todos los estadios y momentos de la fabricación de una película”. Estas implacables palabras puede que tengan un elevado porcentaje de verdad como consideración general, pero son tremendamente injustas con toda la obra anterior de Dassin. *Noche en la ciudad* y *Rififi* son películas en las que podemos decir que el control del director fue determinante

en la primera y absoluto en la segunda, y sin embargo son, sin ninguna duda, sus mejores obras.

A pesar de todas estas matizaciones, *El que debe morir* es una muy buena película que además tiene la particularidad de ser una perfecta radiografía del planteamiento ideológico y moral de Jules Dassin. En ella está su testamento vital con una crítica de la sociedad estamentada entre poderosos y humildes; la opresión del tirano, personalizada en el ejército otomano; la solidaridad entre los más pobres y la reivindicación de la violencia como legítima arma contra la injusticia. En España este tipo de cinematografía de autor dispondría de una plataforma natural para los amantes del cine “con mensaje”, La Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid (antecedente de la Seminci). En su presentación en dicho Festival obtuvo el primer premio, por delante de Fellini que concursaba con *Las noches de Cabiria* que conseguiría el segundo premio. Ese mismo año, Luis García Berlanga se llevaría una mención especial por su excelente e injustamente desconocida película: *Los jueves milagro*.

Me he permitido subtitular este reportaje sobre Dassin con una frase que me consta también le fascinaba a Antonio Castro, su más importante biógrafo en nuestro país. La pronuncia el despreciable pope Gregoris, refiriéndose al bondadoso Manolios, convertido ahora en un nuevo Jesucristo: “*Maldito el orgulloso que bajo pretexto de justicia pretende cambiar el orden divino*”.

LA LEY DE PORTO MANACORE

En 1958, Dassin se planteó la adaptación del último premio Goncourt. La novela, escrita por Roger Vailland, situaba la acción en un imaginario pueblo del sur de Italia, donde retrataba los conflictos y las relaciones de poder a partir de un cruel juego en el que el poderoso humillaba al débil. La novela no sentó especialmente bien a los italianos, especialmente a los del sur, pues cargaba las tintas en la descripción de un mundo donde la picaresca y la ausencia de ética constituía la atmósfera natural de sus habitantes. Abordar una adaptación cinematográfica de una novela con menos de dos años de existencia conlleva una serie de riesgos evidentes. Para empezar, falta la necesaria prudencia de esperar a que el libro madure y deje el suficiente “poso” en la sociedad en la que le ha tocado nacer. Con frecuencia novelas elogiadas por público y crítica no consiguen superar la prueba de la década siguiente, volviéndose pastiches a los que nadie recuerda ya



o, si lo hacen, son objeto de burla por haber pasado de moda. Éste es quizá el principal pecado achacable estrictamente a Dassin. El resto de los errores y virtudes de su aventura italiana los iremos viendo a continuación.

Como decía, Dassin se propuso llevar al cine dicha novela elaborando personalmente el guion de la misma. Se ocupó de contratar a todos los técnicos y buena parte de los actores, incluso había elegido a la protagonista principal, una jovencísima y desconocida Claudia Cardinale, sólo le faltaba la confirmación de los productores, y ésta no llegaba. Una mañana le despertó esa confirmación, enlazada a una condición innegociable: la actriz principal debería ser Gina Lollobrigida. Esto era un disparate. La protagonista tenía que parecer una jovencita de apenas quince años y “La Lollo” superaba los treinta. La famosa actriz nunca se caracterizó por un especial talento interpretativo, más allá de una innegable belleza y esa sensualidad mediterránea, un tanto “neumática”, que la hizo famosa. Si a todo esto se le unían, además, sus maneras de diva insoportable, es comprensible que el rodaje se le hiciera cuesta arriba a Dassin.

La acción transcurre en Porto Manacore, un pueblo en el que nunca pasa nada, salvo ver como transcurren las vidas de sus habitantes encerrados



"La Lollo" con Brasseur

en él. La única diversión consiste en jugar al juego de "La ley" (passatella) en el que quien gana impone sus condiciones y humilla al perdedor. Ese juego es una trampa amañada, como lo es cualquier cosa en la que participa Matteo Brigante (Yves Montand), el matón del pueblo que manda en Porto Manacore, campando a sus anchas e imponiendo sus condiciones a todos; a todos menos a la bella Marietta (Gina Lollobrigida) y al terrateniente del pueblo, Don Césaire (Pierre Brasseur). Matteo y Don Césaire desean a Marietta, pero ella lo que desea es salir del pueblo y encontrar a alguien que la merezca. Ese hombre puede ser Enrico (Marcello Mastroianni), un ingeniero agrónomo procedente del norte; Marietta sólo necesita convencerle. Pero la vida en el pueblo cuenta con la presencia de más protagonistas, que de una u otra forma confluyen en dar sentido a la historia final. Es el caso doña Lucrezia (Melina Merkouří), la esposa del juez Alessandro, que al igual que Marietta vive marchitándose en el pueblo y sueña con huir con su enamorado, el joven Francesco (Raf Mattioli), hijo de Matteo Brigante.

Marietta al final conseguirá engañar y dar un escaño a Matteo, hacer que Don Césaire le deje en herencia una fortuna y seducir a Enrico para fugarse con él. Lamentablemente Lucrezia no tendrá esa suerte, ya que el débil Francesco carece del valor suficiente para contravenir la voluntad de su padre y escapar con ella. Ante esta amarga decepción Lucrezia no podrá resistir más y se suicidará. El resto de la obra transcurre entre el paisaje y el paisanaje de Puerto Manacore (el pueblo elegido en realidad se llamaba Carpino), donde los hombres del lugar se sientan en la plaza y comentan entre ellos lo que sucede y lo que probablemente sucederá, convirtiéndose en una especie de coro de tragedia griega.

La película tiene unas pretensiones caleidoscópicas y esa particularidad puede ser también su punto débil. Hay algunas escenas musicales con Yves Montand cantando con los ladronzuelos del pueblo, que corren el riesgo de producir un distanciamiento del espectador ante lo que está viendo, por no hablar de la siempre excesiva Lollobrigida, que en compañía de Mastroianni convierten muchas se-

cuencias de la película en momentos que nos hacen recordar a las típicas comedias populares como *Pan, amor y fantasía* (precisamente, también interpretada por "La Lollo") rompiendo la tensión dramática de la historia. La ley debería ser un feroz alegato que nos hablase del Poder con mayúsculas, a partir de la descripción del poder con minúscula, representado en la vida de Porto Manacore. Una crítica contra la opresión de los débiles por el capricho de los fuertes. Desgraciadamente no consiguió entusiasmar al público popular por ser demasiado compleja para recibirla como un divertimento, pero tampoco a la crítica especializada que sacó a la luz todos sus defectos, e incluso se inventó algunos que no lo eran.

LA PUTA FELIZ

La Ley no respondió a las expectativas comerciales que todos esperaban. La recaudación no llegó a cubrir todos los costes de la película. Pero parecía que algo se estaba empezando a mover en Estados Unidos. La United Artists había contactado con Dassin para proponerle sellar un contrato de colaboración de cara a la realización de futuros proyectos del director. Él sólo tenía que limitarse a presentarles propuestas y esperar que le fuesen aceptadas por los ejecutivos de la UA. Pero los diferentes proyectos que fue presentando fueron rechazados sin dar explicaciones. Algunos de ellos llegarían a rodarse por otros directores, tal es el caso de *Les dimanches de la Ville-D'Avray* y *El día más largo*. Todo esto demostraba que el problema seguía teniéndolo él y que, de una u otra forma, las lista negras continuaban en funcionamiento. La muerte del senador McCarthy no suponía ninguna mejora, al fin y al cabo ese político grotesco y borrachín había caído en desgracia tiempo atrás y no era respetado ni por el sector más anticomunista del Partido Republicano. El problema era más profundo, no se trataba sólo de oponerse a que un director izquierdista realizara sus películas, Dassin era además el espejo que les mostraba su rostro más sectario en los años más difíciles. Admitir su vuelta era tanto como reconocer su culpa en la colaboración con la HUAC. Probablemente Hollywood querría pasar página, pero la presencia de Dassin, o de otros como él, les obligaba a recordar su colaboración en esa caza de brujas.

Ante la falta de propuestas de trabajo, decide embarcarse por su cuenta en una nueva película sobre una idea que le venía rodando en la cabeza desde hace tiempo. La historia, partiendo de un formato de comedia convencional, pretendía ser una



Hayao Miyazaki y sus criaturas

crítica a la política exterior norteamericana en su incesante tarea de conformar los países de su ámbito de influencia en una fotocopia de su modo de vida tradicional, en una implantación de su "american way of life", privando de sus propias señas de identidad a las culturas que colonizaba. El argumento estaba planteado en forma de parábola. El protagonista, un intelectual norteamericano llamado Homero Thrace, en su viaje por Europa se siente fascinado por la alegre desinhibición de Illya, una prostituta griega que vive feliz en su mundo, acostándose solamente con los clientes que ella elige y sin ningún tipo de remordimiento. Esta fascinación de Homero no evita que sienta una profunda decepción por el modo de vida de los legítimos descendientes de la Grecia clásica, un pueblo aquél entregado a las artes, la filosofía y las ciencias. De esa Grecia ya no queda nada. Por eso decide Homero reeducar a Illya hasta que se convierta en una digna heredera

de sus antiguos padres. La película pretendía llevar el provocador título de *La puta feliz*, pero su amigo y guionista Harry Kurnitz le propuso cambiarlo por el definitivo y más apropiado: *Nunca en domingo*.

No tardaron en presentarse los primeros problemas económicos, a pesar de que los costes de la película eran ridículos, el dinero destinado a pagar a la actriz principal estaba muy por debajo de lo normal, pero no suponía ningún problema ya que la persona elegida era Melina Merkouí que, aunque aún no había oficializado su relación sentimental con el director, se podía decir que era "más que amiga" de éste. Contratar al actor protagonista era lo que terminaba de disparar todo el presupuesto, ya que Dassin estaba convencido que ese papel le venía como anillo al dedo a Jack Lemmon. Pero a pesar de la buena amistad que le unía con él, pagarle un sueldo máximo de 6000 dolares era algo inasumible para el cache de un actor de prestigio. Se intentó



buscar algún otro intérprete de renombre venido a menos como Van Johnson, pero su sueldo no bajaba de los 20.000.

En ese trance de profunda desesperación se encontraba Dassin hasta que Melina le comentó que conocía a un actor norteamericano que podría cobrar mucho menos, e incluso trabajar gratis. Cuando le preguntó dónde podría encontrar a ese "mirlo blanco", Melina le respondió que lo podría hallar siempre que se mirase al espejo. No era la primera vez que Dassin se veía obligado a asumir un papel ante la ausencia forzosa de un intérprete, ya le había ocurrido cinco años antes en el rodaje de Riffi, cuando tuvo que encarnar a Césaire "el milanés". La



Homero confraternizando con los aborígenes

idea no le terminaba de agradar al director, no se sentía cómodo interpretando, a pesar de la larga experiencia en el mundo de la escena, pero no tenía otro remedio si quería continuar con la película. A pesar del éxito final que tendría *Nunca en domingo*, Dassin siempre reconocería que uno de los principales puntos débiles del film fue su interpretación, o especialmente por no haber podido contar con los servicios de Jack Lemmon. Es evidente que Jules Dassin no es un gran actor y que el tono un poco “chaplinesco” con el que abordaba algunas secuencias, hacía que resultase difícil tomarse en serio el significado oculto de la historia. Y también es indiscutible que Lemmon habría sido una alternativa excelente, capaz de simultanear el registro cómico con una apariencia de estirada respetabilidad anglosajona. Curiosamente, este mismo actor sería el coprotagonista en el film de Billy Wilder: *Irma la dulce*, una historia que guarda un extraordinario parecido – pero sólo aparente – con *Nunca en domingo*. Aunque haciendo memoria, hay dos películas en las que Jack Lemmon nos hace recordar al prejuicioso y moralizante Homero Thrace: ¿Que ocurrió entre mi padre y tu madre?, también de Billy Wilder y la

olvidada e interesante *Maccaroni*, de Ettore Scola.

Nunca en domingo, como indiqué anteriormente, fue todo un éxito de taquilla y un gran espaldarazo por parte de la crítica, los festivales y las distintas academias. Fue nominada a los Oscar, a los Bafta, a los Globos de Oro y supuso para Melina Merkoúri obtener el premio a mejor actriz en el Festival de Cannes. La historia, unida a la música de Manos Hadjidakis, fue tan exitosa que poco tiempo después acabaría transformada en comedia musical en Broadway: *Illya Darling*, interpretada por la propia Melina Merkoúri. Se vuelve a demostrar que las películas no sólo triunfan y fracasan con independencia de la voluntad de su creador, sino también que la intención del propio autor no tiene porqué coincidir con lo que interpreta el público. La gente veía una comedia desenfadada en la que se enfrentaba el modelo de moral dominante en la sociedad frente a una visión abierta y sin ataduras del amor y de las relaciones humanas. Sin embargo, Dassin se planteaba en la historia de “la puta feliz” un paralelismo con los países a los que la influencia norteamericana les termina arrebatando sus señas de identidad, dándoles a cambio una idea de felicidad y de pro-

greso artificial y sin alma. Una vez más sucede que la parábola arrebató el sitio y la razón de ser a la verdadera historia encerrada en ella. En cualquier caso todo esto también es discutible. Una interpretación maliciosa de las intenciones de Dassin nos llevaría a entender que los demás países de la órbita de Estados Unidos somos, por decirlo de alguna manera, “el buen salvaje” al que conviene no sacarle de su estado primitivo para no contaminar su forma de vida. La cultura, el progreso y hasta el agua corriente no son algo prioritario si corremos el riesgo de que nos roben el alma, como les ocurre a los indígenas cuando pretender hacerles una fotografía. En definitiva, el “mensaje” que pretendía transmitir Dassin podría ser interpretado desde un punto de vista reaccionario, al caer en el paternalismo de tratar a los demás pueblos como menores de edad, a los que se les prohíbe evolucionar y progresar por entender que aún no están lo suficientemente preparados para el acceso a la cultura. En fin, da igual. Yo prefiero quedarme con la idea que supone ver como un occidental puritano y estirado no consigue entender que en el soleado mediterráneo se anteponga la “joie de vivre” y las relaciones sociales sobre otras cosas. Interpretación probablemente mayoritaria para el gran público de su tiempo.

Antonio Castro, al referirse a *Nunca en domingo*, le gusta rebautizarla como “Nazarín en el Pireo”. Para los que no recuerden la película de Buñuel, Nazarín era un piadoso clérigo que en su afán de hacer el bien por donde pasaba, lo único que conseguía era complicar las cosas mucho más de lo que estaban antes. Ser bueno es algo que no todo el mundo debería poder permitirse.

FEDRA, TRAGEDIA EN PAPEL COUCHÉ

Nunca en domingo le daría a Dassin la suficiente autonomía para seguir experimentando con otro tipo de cine. En esta ocasión decidió probar suerte con la tragedia clásica de Eurípides, *Hipólito*, en la que uno de sus personajes principales es Fedra, la princesa cretense que se enamoró de su hijastro, Hipólito, el hijo de Teseo. No sabemos si esta idea nació de su pasión por el teatro o por influencia de Melina Merkoúri, gran conocedora e intérprete del teatro griego, lo cierto es que vuelve a poner sobre el tapete la discusión sobre la conveniencia o no de adaptar o “modernizar” las obras clásicas, para las hacerlas más accesibles al gran público. Con frecuencia se sostiene que dicha modernización desnaturaliza el mito y no termina de gustar ni al



Fedra abriéndose paso entre el "coro griego"

público tradicional o conservador ni al que le agrada la innovación teatral.

El primer reto era el trasladar a nuestros días a esos personajes de la tragedia. Ya no hay héroes y reyes griegos que luchan entre sí. En la Grecia actual (1960) lo más parecido a los poderosos reyes de la antigüedad eran los multimillonarios que en sus astilleros construían grandes barcos y superpetroleros para surcar los mares del mundo. Su lujo y esplendor era conocido para todo el que siguiese las crónicas de sociedad de la prensa. Los Livanos, Onassis o Niarchos, competían y conspiraban entre ellos para aumentar más aún su cuota de poder entre las grandes navieras del planeta.

Fedra (Melina Merkouíri) es la esposa del poderoso armador griego Thanos (Raf Vallone), casado en segundas nupcias con ella. De su primera esposa conserva un hijo, Alexis (Anthony Perkins). A petición de su esposo decide viajar a Londres para encontrarse con su hijastro y convencerle que vuelva a casa, pues su padre tiene grandes planes para él en la empresa. De este encuentro surge el amor entre los dos. Fedra, después de unos días de encendida pasión, comprende que es un amor imposible y

vuelve a Grecia, pidiéndole que no la siga. Thanos sigue insistiendo en su vuelta y Fedra, que no puede evitar desear volver a verle, consigue convencer a Alexis. Thanos tiene en su mente casar a su hijo con su prima Ercy, la hija de la hermana de Fedra que es la esposa de su principal competidor, Andreas. Esta unión les permitiría unir a las dos grandes navieras. Esta idea despierta unos irreprimibles celos en Fedra, que terminan desencadenando la confesión de ella ante su marido. Thanos, lleno de furia, golpea brutalmente a su hijo y lo maldice. Alexis huye roto de dolor y sin querer escuchar a Fedra, que le confiesa que no puede vivir sin él. En su huida se estrella con su potente coche muriendo. Fedra, por su parte, desolada por su marcha se suicida. Las muertes de los dos coinciden con la notificación de los fallecidos en el naufragio del barco más importante de Thanos, el "S.S. Fedra".

Dassin trató de buscar paralelismo en todo momento entre el clásico griego y la revisión contemporánea. Esto lo podemos ver no sólo en la traslación de la historia al mundo de los magnates griegos, sino en toda una serie de símbolos de la obra de Eurípides. Es el caso de las viudas del puerto, que

nos recuerdan a los coros de las tragedias. La joya lanzada por Fedra al Támesis, el símbolo del fuego y el agua en su estancia con Alexis en Londres o la muerte de éste en su potente coche deportivo de doscientos de caballos.

Para los amantes de las similitudes con la vida real, el personaje del viejo armador, padre de Fedra y su hermana Ariadna, nos recuerda poderosamente al multimillonario griego Livanos, padre de Tina y Eugenia que eran esposas de Onassis y Niarchos, respectivamente. El personaje de Thanos es un hombre impulsivo y hecho a sí mismo, como lo fue Onassis, y el de Andreas más sofisticado y de familia acomodada, como Niarchos. En todo este adorno argumental creado por Dassin para el *aggiornamento* de la tragedia clásica, aparecen algunas poderosas coincidencias más con la vida real, pero no les aburriré con más datos anecdóticos. Como pueden ver, en 1961 por el precio de una entrada de cine se podía disfrutar de una tragedia griega, mientras te ponías al día en las noticias de la prensa del corazón.

Fedra, siendo una interesante película, no deja de ser un experimento un tanto fallido en la modernización de la tragedia griega. El propio Dassin admitiría más adelante que probablemente debemos evitar las contextualizaciones temporales y guardar fidelidad a la obra del autor original. No siempre funciona esta modernización y, si lo que queremos es trasladar la tragedia a nuestro tiempo, siempre podremos contar con escritores contemporáneos que nos han demostrado que también hay sitio para ella en el siglo XX, *La muerte de un viajante* de Arthur Miller es un buen ejemplo de ello.

TOPKAPI, EL ROBO ENTENDIDO COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

Dassin necesitaba reponerse del fiasco que supuso Fedra y estaba abierto a cualquier propuesta de cierto interés que se le presentara. No tardó en recibir el encargo de adaptar la novela de Eric Ambler: *"La luz del día"*. Acto seguido se puso en contacto con un amigo suyo para confeccionar el guion cuanto antes. Lo único que sabemos de dicho enigmático guionista es que se trataba de alguien, que al igual que él, tenía problemas por su orientación izquierdista, y que entre su palmarés se encuentra el haber conseguido un Oscar. Es difícil saber a quién se refiere Dassin, en la lista podrían estar Ring Lardner Jr, Dalton Trumbo o algún otro guionista posterior a los "diez de Hollywood", lo cierto es que nunca ha querido revelar la identidad de dicho autor. Una





Una de las principales razones del éxito de *Topkapi* es su extraordinario elenco

vez elaborado ese guion, Dassin lo rechaza categóricamente porque abundaban las escenas violentas e injustificadas, y el robo que era el eje de la película, estaba plagado de tiroteos y muertes, lo cual también entraba en contradicción con el modelo de atraco perfecto, limpio y sincronizado del que se sentía orgullo gracias a *Rififi*. Hay que reseñar que ésta era la primera colaboración seria con una productora norteamericana, la United Artist. Dassin aún tenía dificultades para que le permitiesen rodar en su país de origen, pero por lo menos conseguía financiación y soporte de una de las grandes. Aun así las cosas no fueron tan fáciles para conseguirlo, el guionista se opuso a cambiar el texto tal como reclamaba Dassin y el propio productor se ponía de parte del guionista. Jules se plantó y dijo que se negaba a dirigir dicho film en esas condiciones. Al final, la propia UA terminaría dando la razón a Dassin y le permitiría cambiar totalmente dicho guion, aunque sin la colaboración del primer guionista, con el que no volvería a tener ningún tipo de relación. Se le facilitó el poder contar con alguien más receptivo a las sugerencias del director. La persona elegida fue Monja Danischewsky, un guionista y productor curtido en uno de los mejores estudios de Europa, la Ealing, lo cual además le garantizaba esa experiencia en crear un envoltorio humorístico donde poder

esconder su “dinamita” ideológica, algo muy propio de las mejores películas de esta productora (*Oro en barras*, *El quinteto de la muerte*, *Wisky a go-go*, ..).

La obra se separa de todo lo que había hecho hasta el momento. En primer lugar aborda un atraco donde los ladrones son los protagonistas y “héroes” principales de la película. Algunos dirán que eso ya se le había ocurrido a Dassin diez años antes con *Rififi*. Es cierto, pero *Rififi* es una película de cine negro en toda regla, donde el trasfondo argumental nunca permite convertir en divertimento el robo. Los actores, en este tipo de cine, encierran la suficiente complejidad vital como para que no sea posible reírnos de sus preocupaciones. Y además, en segundo lugar, *Topkapi*, está planteada como una trama decididamente comercial destinada al disfrute del gran público, pero con una implacable y mordaz crítica al sistema (esto último, no conseguido de forma muy eficaz desde mi punto de vista).

Se suele comentar que *Topkapi* tiene algunos hallazgos narrativos interesantes que la hacen precursora. Para ello se pone como ejemplo el que desde el primer minuto ya sabemos quién es el culpable y el delito que se pretende cometer. Esto es una verdad a medias; en la excelente *Oro en barras* ya se utilizaba esta fórmula. En ella, Alec Guinness, conversa con un enigmático personaje -al que no ve-

mos- confesándole toda la trama laboriosa que tejió para terminar robando un cargamento de oro perteneciente al banco donde trabajaba. Dicho interlocutor oculto, en un principio podría ser interpretado como un recurso ideado por el director para contarle al auditorio su historia. Luego veremos que cumple una doble función. En lo que verdaderamente resulta innovadora *Topkapi* es que en esos minutos iniciales en los que se desvela lo que va a ocurrir, se rompe “la cuarta pared” y somos los espectadores los que participamos de esa confesión, mientras la bella Elizabeth nos mira a los ojos y nos conduce al lugar donde va a realizar el golpe.

Como ya le ocurrió con *Nunca en domingo*, Dassin pretendía en realidad decir algo que no termina de estar claro que el público lo haya entendido. El director fundamenta su película como un ataque mordaz al capitalismo, al utilizar el robo como una forma de burlarse de sus riquezas y su poder, representado en la gummy de esmeraldas que se encuentra en la fortaleza de *Topkapi*. No lo discuto, pero sus mensajes son lo suficientemente confusos como para no conseguir ese fin. *Oro en barras* o *El quinteto de la muerte*, se burlan de forma más eficaz del sistema, mostrándonos el robo de los lingotes atesorados por un banco inglés “capitalista”, en el caso de la primera película; o en el intento de hacer



El siempre brillante Robert Morley

comprender a la ancianita, de forma infructuosa, que robar un banco no tiene consecuencias negativas para la gente porque el seguro cubriría lo robado, en el caso de la segunda. En *Topkapi* estamos hablando de robar una obra de arte de un museo público, cuya razón de ser no tiene nada que ver con el modelo económico de su régimen político. También hay museos en la URSS. Además, para rizar el rizo, poco antes de finalizar la película los protagonistas ya están volviendo a planear un nuevo golpe en el mismísimo Kremlin (que, como todo el mundo sabe, era un símbolo capitalista en los años sesenta).

Topkapi fue una película precursora dentro de su género como en su día lo fue *Rififi*. Si en ésta el robo perfecto, planificado y minucioso, estaba planteado en un contexto de cine negro, con su atmósfera pesimista típica de este lenguaje, en aquella se trata por primera vez al robo como un arte y a sus autores como artistas. Es este tipo de cine de golpes perfectos, la muerte no es el destino que les espera a sus protagonistas al final de la película. La mayor parte de las veces consiguen su propósito y huyen con el botín, y las veces que no lo hacen las consecuencias no son mayores que un breve periodo de cárcel. Todos los intervinientes en el golpe son auténticos

maestros en su oficio y las relaciones entre ellos son cordiales, cuando no divertidas. Es verdad que *Oro en barras* es una comedia -y anterior a *Topkapi*- pero el film de la Ealing no describe a dos ladrones profesionales, sino a dos honrados ciudadanos que se han cansado de serlo y quieren salir de pobres. El número de películas basada en estos planteamientos es innumerable, muchas de ellas de serie B, pero para ilustrar el ejemplo les podría citar algunas de mis favoritas surgidas pocos años después de la cinta de Dassin: *Como robar un millón y...* (1966), *Un trabajo en Italia* (1969) o *Un diamante al rojo vivo* (1972). Me he limitado a mencionar las más próximas en el tiempo e influidas por el "efecto Topkapi", y pasando por alto los subproductos de serie B, aunque seguro que ustedes recordarán muchas más.

Dassin vuelve a disfrutar del placer de rodar en una gran ciudad como Estambul, aquí no predominan los callejones oscuros ni los contraluces como en sus anteriores y excelentes películas urbanas, pero tal como nos muestra en pantalla las plazas, calles y mercados, denota un amor especial por ese entorno en el que creció de niño y al que le debe lo mejor de su cine. Detalles como la coordinación del golpe en el interior del estadio durante los campeonatos de lucha, mientras

la gente entra y sale de sus gradas, convirtiendo ese edificio en un ser vivo que se mueve y aplaude entusiasmado, en involuntaria complicidad con el resultado del golpe, resulta el mejor homenaje que Dassin le podría rendir a la ciudad.

Topkapi es radicalmente provocadora al convertir a sus héroes en seres que demuestran placer en infringir la ley, y en el caso de su protagonista femenina: la ley y la moral (ladrona y ninfómana confesa). Pero el requisito para que el público los quiera es que todos sean respetables y refinados, incluso el patético Arthur S. Simpson (Peter Ustinov) que finge ser un reputado historiador de la Grecia clásica para poder rapiñar unos cuantos dólares a los turistas.

Más adelante tendré ocasión de reflexionar detalladamente sobre algunas de sus más interesantes aportaciones y en especial la de sus actores (sobre todo Peter Ustinov, Robert Morley y Akim Tamiroff). En una película coral, con ropaje de ácida comedia, es fundamental que los intérpretes rocen la excelencia y esta película no sería la misma sin la presencia de estos tres maestros.

ACTIVISMO Y DECADENCIA (1966-1980)

A partir de estos años Dassin realizará siete películas, algunas de ellas fallidas, otras decepcionantes, tres de ellas desconocidas y una absolutamente mala. Como pueden ver, su itinerario cinematográfico se había convertido en una cuesta debajo de mal cine, abocado a estrellarse sin contemplación en una última película indigna de su pasado, y probablemente indigna del pasado de cualquier director. Esta decadencia la podemos achacar a distintos factores. Seguramente su unión con Melina Merkoúri (formalizada definitivamente en 1966) le llevó a cambiar sus prioridades y a centrarse en el activismo político, sobre todo a raíz de la instauración en Grecia de la Dictadura de los Coroneles en 1967. Tampoco hay que olvidar que el talento creativo tiene un periodo de fecundidad que siempre, más tarde o más temprano, termina caducando. Pero es posible que la explicación sea más sencilla que todo eso. Si nos tomamos la molestia de analizar su currículum cinematográfico llegaremos a la conclusión de que sus mejores películas, las que pueden clasificarse como excelentes y obras maestras, corresponden a su etapa de cine declaradamente "negro", donde sus aspiraciones sociales podían conjugarse perfectamente con el pulso de la ciudad o de la cárcel. *Fuerza bruta*, *La ciudad desnuda*, *Mercado de*

ladrones, *Noche en la ciudad* y *Rififi* constituyen una clasificación diferente dentro de su cine, son miembros privilegiados del "Hall of Fame" del cine negro. Nunca lo llegaremos a saber -y en eso consiste la ucronía- pero de no haber existido la Guerra Fría, de no haberse extendido la paranoia anticomunista a la sociedad civil, de haberse mostrado más contundentes los estudios de Hollywood en la protección de sus trabajadores, Dassin habría continuado haciendo buen cine urbano y retratando lo mejor y lo peor de la sociedad, mientras nos contaba bellas y desgarradoras historias, combinando sabiamente expresionismo y neorrealismo.

Dicen que muchos pueblos asiáticos sólo ingieren leche durante sus primeros años de infancia y que con la madurez su sistema digestivo ha terminado desarrollando una intolerancia a la lactosa que les imposibilita su consumo. Se estarán preguntando: ¿A dónde quiere llegar con esta historia tan peregrina?". Verán, nuestro cine nace a partir de un entorno y unas condiciones sociales y económicas determinadas. Unas peculiaridades que le diferencian del cine norteamericano. Es más, nosotros conocemos mucho mejor su cultura y su modo de vida de lo que ellos conocen la nuestra. A un director norteamericano le resulta más difícil hacer cine europeo que a un europeo triunfar en Hollywood. Dassin estaba impresionado por el cine de Rossellini, Carné, Ophüls, Eisenstein o Antonioni pero él no podía hacer ese cine, de la misma manera que Truffaut no podía hacer el cine que firmaba Kurosawa. A partir de *El que debe morir*, trató de asemejar su cinematografía a la europea, por la que sentía un profundo amor, pero él no era europeo; por la misma razón que a un chino del interior le sienta mal tomarse un vaso de leche. Consiguió hacer un cine apreciable, en un principio, pero lejos de sus mejores trabajos. Lo más parecido a una "europeización" brillante de su cine nos la dio con *Rififi*, pero contaba con la indudable ventaja de manejarse en un género que dominaba perfectamente.

LAS 10:30 DE UNA NOCHE DE VERANO

En 1966 rodaría su única película en nuestro país: *Las 10:30 de una noche de verano*. A partir de un relato de Marguerite Duras y con un guion elaborado a medias con ella, se tuvo que ocupar de dirigirla después de la renuncia presentada por Joseph Losey. La razón de dicho abandono hay que buscarla en una fuerte discusión mantenida entre los dos directores y que condujo a su definitiva enemistad.



Julían Mateos y Melina

La historia se centra en un triángulo amoroso formado por María (Melina Merkouíri), Paul (Peter Finch) y Claire (Romy Schneider) amiga de ambos, aparece también de forma breve, pero dotando de sentido a la obra, la figura de nuestro joven galán de entonces, Julián Mateos. Les acompaña a los tres, la hija del matrimonio, Judith. La pareja está pasando por una crisis matrimonial que lleva a refugiarse en alcohol a María. Por otra parte, la atracción entre Paul y Claire es cada vez mayor. Durante sus vacaciones en España deciden refugiarse por la tormenta en una localidad próxima a Madrid. Allí les dicen que un hombre ha asesinado a su pareja y al amante que estaba con ella, la policía ha acordonado la zona y lo están buscando. Durante un paseo nocturno, María descubre al fugitivo y le ayuda a salir del pueblo. Al día siguiente se enteran que el homicida se ha suicidado. Una vez en Madrid, después de haber descubierto que su marido y su amiga son amantes, acuden los tres a una sala flamenca. Allí beben y

se entregan a una extraña catarsis provocada por la música, las palmas y el taconeo. María abandona el local y desaparece de la vida de ellos.

La película acabó siendo uno de los varios trabajos fallidos del director que no termino de satisfacerle a él ni a la propia Duras, ya que en entrevistas posteriores le trasladaba las responsabilidades del fracaso, diciendo que: "*Dassin es un director inteligente, pero en modo alguno es un artista*". Para cualquier español que la llegue a ver, tendrá la ocasión de recrearse con toda esa colección de sobados tópicos sobre el alma y el carácter de la "raza" española.

OPUS IGNOTA

Agrupo en este epígrafe tres películas desconocidas para la mayor parte del público, entre los que me encuentro. Son un documental, una obra de ficción y un film que mezcla ficción y documental.



Cartel de *The Rehearsal*

Survival!/Comme un éclair, nació a partir de un encargo del gobierno israelí. Fue rodada en 1967 y trata de la Guerra de los Seis Días. Describe la situación de Israel previa a dicho conflicto, como se desarrollan las hostilidades, los preparativos para el combate y las consecuencias tras la declaración del alto el fuego. El documental provocó muchas críticas, antes incluso de su estreno, al no centrarse también en la situación del pueblo palestino y las causas que motivaron dicha guerra. Dassin se quejó de que su documental había sido montado ofreciendo la visión de una sola de las partes y se opuso a que su nombre figurase entre los créditos de esa película.

Uptight. (1969). Película interesante por dos motivos, la vuelta de Dassin a Estados Unidos para rodar una película y el hecho de que dicho film fuese un remake de *El delator*, novela de O'Flaherty, que ya fue adaptada en 1935 por John Ford. Lo novedoso de esta adaptación es que sustituye la historia de un activista que delata a un compañero, durante la ocupación británica en Irlanda, por el conflicto vivido en Estados Unidos en los años sesenta entre el grupo armado de los Panteras Negras y la policía. Se decidió rodar en Cleveland, dados los problemas existentes para hacerlo en Nueva York. La película comenzó su rodaje coincidiendo con el asesinato

de Martin Luther King, pudiendo utilizar imágenes del sepelio dentro de la película y utilizando este hecho en el propio guion. Poco más se puede decir de una película que la Paramount retiró de la circulación poco después, debido a las enormes presiones sufridas por diferentes poderes fácticos. Poco más se puede decir de un film del que no se tiene conocimiento alguno, más allá del interés y desprecio que siempre han suscitado en Dassin los delatores. Confiamos que en un futuro pueda volver a verse, aunque sólo sea como documento sociológico.

The Rehearsal (1974). En 1973, durante la Dictadura de los Coroneles la policía entra por la fuerza en la Universidad de Atenas provocando una masacre entre los estudiantes allí encerrados. Este hecho y la propia necesidad de criticar dicha dictadura, fue el motivo que animó a Dassin y a Melina para lanzarse al rodaje de un semidocumental en el que participaron actores, artistas y escritores de prestigio, norteamericanos y griegos, aportando cada uno su crítica y recitando textos y poesías relacionadas con la cultura griega. Todo esto dentro del contexto de un supuesto ensayo de una película sobre tan sangrientos acontecimientos. En dicho ensayo se mezclan imágenes documentales con dramatizaciones de actores profesionales y aficionados. Para todos aquellos que estén interesados, *The Rehearsal* no se comercializa pero puede encontrarse en la plataforma Youtube gratuitamente pero sin subtítular.

LA PROMESA AL AMANECER

Coproducción franco-americana de 1970 basada en una novela autobiográfica de Romain Gary. Dassin compró los derechos como regalo de cumpleaños para Melina, que sentía adoración por dicha novela.

La historia se inicia a comienzo de los años veinte, Nina Kacewa (Melina Merkouíri) es una conocida actriz de cine mudo en Leningrado. Para ella sólo hay una cosa en la vida: conseguir un futuro brillante para su hijo, Romain. Primero intentó convertirlo en bailarín, después violinista, pero Romain no está dotado para la danza o la música. Por fin, consigue un gran logro: ser campeón de tenis de mesa, lo cual supone una gran satisfacción para su madre.

Un día, en el transcurso de un rodaje al que asiste de invitado Romain, éste comprende que su madre está enamorada de Ivan Moosjoukine (Jules Dassin), un famoso actor ruso. Nina es consciente que la única forma de superar ese amor es alejándose de Ivan. Al día siguiente hace las maletas y pone rumbo a Cracovia junto con su hijo y su criada, Aniela.



Nina y Romain, felices en Leningrado

Una vez allí, descubren que encontrar un sustento fuera de tu hogar es muy difícil y Nina va gastando poco a poco todo lo que tenía ahorrado. Pronto el hambre y la necesidad entrarán en su casa. La situación es tan desesperada que hasta la fiel Aniela, se ve obligada a robar en las tiendas lo que puede para que los tres tengan algo que llevarse a la boca. Pero Nina tiene una idea que les ayudará salir de ese pozo. Ayudada por su buen gusto y una elegancia adquirida en su profesión de actriz, finge ser la representante en Cracovia de un famoso modisto francés. El negocio prospera hasta que Nina discute con una amiga, la señora Mailler, a causa de la conflictiva relación que tiene su hija con Romain. Ella, despechada y conocedora del secreto de Nina, se venga revelando la verdad a toda Cracovia. Este escándalo provocará que deje de entrar el dinero en la casa, y unido a las dificultades que está pasando Romain en su escuela por culpa del creciente antisemitismo, hacen que Nina tome la decisión de poner rumbo a Francia. En el tren que los conduce a Niza,



le hace una promesa a Romain: "siempre te amaré y siempre permaneceré a tu lado".

Una vez en Francia, intentará vender el poco ajuar valioso que le queda, especialmente un samovar de plata y una cubertería. Pero en las tiendas de empeño y en las joyerías apenas le dan una décima parte de su valor. Entonces, echando mano de sus dotes interpretativa, finge ser una rica aristócrata exiliada y consigue ir vendiendo todas su valiosas pertenencias a los turistas ricos. En Niza conocerá a Monsieur Serusier, con el mantendrá una sincera amistad y un apoyo en los peores momentos. Romain, por su parte, va progresando brillantemente en la escuela y ya es casi un hombre. Se comporta como un auténtico francés y empieza a tener su primera aventura amorosa con la joven Marietta. Nina al enterarse, experimenta una contradictoria sensación, una mezcla de celos maternos con orgullo de ver a su hijo convertido en un apuesto jovencito.

Pasan los años, estalla la Segunda Guerra Mundial y Romain, ya adulto, se alista para defender a



Francia, primero de piloto para su país y posteriormente como miembro de los cuerpos extranjeros al servicio de la RAF inglesa. En Inglaterra volverá a encontrarse con el que fue gran amor de su madre, Ivan Mosjoukine. A partir de este reencuentro comenzará a sospechar que dicho actor es posible que sea su padre. Mientras tanto en Francia, Nina cansada y vieja, sigue trabajando duro para poder sobrevivir. Romain desconoce las penalidades por las que está pasando su madre, de la que no deja de recibir cartas allá donde esté, incluso cuando los aliados le destinan al norte de África. A su regreso a Niza, con el grado de capitán y condecorado con la Gran Cruz de la Liberación, descubre que su madre falleció tres años atrás y que todas las cartas que ella le escribió se las había entregado a Monsieur Serusier para que las fuese enviando periódicamente, y de esta manera cumplir su promesa de no abandonarle nunca.

La película tenía muchas razones para interesar a Dassin, y no solamente la predilección de Melina Merkouí por la novela. Por un lado la dura realidad del exilio, que tanto llegó a sufrir Dassin; por otro, retomar de nuevo esa mística en la relación madre-hijo, apuntada en su anterior cinta, *Las 10:30 de una noche de verano*. La historia poseía los suficientes alicientes para despertar el interés del público, pero lamentablemente no lo consiguió y la crítica

no fue más benigna. El argumento quizá podría haber tenido mejor aprovechamiento en otros realizadores del estilo de David Lean, ya que Dassin no era de la clase de directores con experiencia en la realización de una película-rio, con una fuerte carga melodramática. Una vez pasado el estreno su comercialización posterior ha sido muy limitada, resultando francamente difícil conseguir copias de la misma en el mercado. Por razones evidentes no hemos mencionado al principio el nombre del actor que interpreta a Romain, al haber sido encarnado por diferentes intérpretes: François Raffoul (a los 9 años), Didier Audepin (a los 15 años) y Assan Dayan (a los 25). A modo de curiosidad, *Riffifi*, *Nunca en domingo* y *Promesa al amanecer* son las únicas películas en las que Jules Dassin tiene una presencia como actor algo más que testimonial.

UN GRITO DE PASIÓN (1978). MEDEA FRENTE A MEDEA.

Después de una exitosa carrera internacional, Maya (Melina Merkouí) vuelve a su tierra a interpretar la tragedia de Eurípides a las órdenes de Kostas (Andreas Voutsinas), un prestigioso director. Las diferentes visiones de la obra, unida a la vanidad de la actriz, hacen que las relaciones entre ambos sean cada vez más insostenibles. Un día, mientras se está documentando para la obra, Maya tiene conocimiento de una mujer encarcelada a la que llaman la "Medea de Glyfalda", una americana enloquecida que asesinó a sus tres hijos para vengarse de la infidelidad de su marido. Motivada más por razones publicitarias que por interés en ahondar en el personaje, decide ir a la cárcel a visitarla. Dicho encuentro será todo un fracaso a causa del morbo provocado por ella misma al permitir que llegue a oídos de la prensa sensacionalista, que acude en masa a la prisión. La reclusa, de nombre Brenda (Ellen Bustyn) se siente insultada y manipulada por Maya, y rechaza cualquier contacto con la actriz. Maya comprende su error y trata de disculparse por su comportamiento mandándole un ramo de flores, lo que consigue alegrar a Brenda y permitir un nuevo acercamiento entre las dos. Poco a poco, lo que nació como una aproximación por puro interés comercial, se convertirá en una profunda identificación de Maya en Brenda y de Brenda en Maya. La actriz comienza a conocer la dimensión del sufrimiento de Medea, que no es otro que el Brenda. Esta comunión entre las dos personas la enriquecerá en el plano humano, haciendo de ella más

humilde y más preparada para el reto de interpretar el clásico. El día del estreno, Maya, totalmente invadida por el personaje, transmite todo el drama y la amargura que padece la esposa de Jasón, mientras en su celda, sola, Brenda grita su dolor.

Toda la obra se desenvuelve entre una evidente dualidad. Probablemente sea una de las películas más ambiciosas de Dassin, aunque lamentablemente no consiga los resultados que perseguía. Los críticos cinematográficos la acusaron de pretenciosa y con una sobreactuación desmesurada de Melina; los críticos teatrales se sintieron molestos por la poca fidelidad al texto de Eurípides. Pero es bueno poner en valor algunos de los aciertos aportados, o intentados, por Dassin. A lo largo de la cinta asistimos a ese juego de espejos entre Brenda y Maya, conformando entre las dos la propia esencia de la verdadera Medea. Es además una exploración del cine dentro del cine y del teatro dentro del teatro. Buena prueba de todo esto es la referencia visual que nos muestra Dassin de la película de Bergman, *Persona*, por la que el director tenía verdadera predilección. Si tienen, si tenemos, de verla o volver a verla, convendría que le volviésemos a dar una nueva oportunidad a *Un grito de pasión*.



Un triste final en la carrera de Dassin

CIRCULO DE DOS (1980). ¿POR QUÉ LO HICISTE, JULES, POR QUÉ?

A la que no les recomiendo que le den ninguna oportunidad es a su última película, aborrecida por todos los que la han visto, y especialmente por el propio Dassin. *Círculo de dos* nació como un artefacto para seguir promocionando a Tatum O'Neal, una oscarizada estrella infantil en *Luna de papel* y un auténtico despojo interpretativo a partir de la adolescencia. Nada en esta película funciona; el guion es lamentable, la puesta en escena es relamida e insufriblemente cursi y los intérpretes principales da la impresión de que se aburren haciendo esta película. La mediocridad de Tatum O'Neal no preocuparía en exceso, se podría decir que viene de serie, lo lamentable es contemplar como un actorazo del talento de Richard Burton demuestra tan poco interés en actuar y se limita a pasar ese trago cuanto antes. Dado que mi "contrato" con el Cineclub me obliga a contarles el argumento de la película, allá vamos:

Sarah Norton, una adolescente a punto de cumplir los dieciséis años conoce a un otrora famoso pintor -ahora ya retirado y sin falta de motivación- en un cine porno. Ashley StClair, que así se llama, queda sorprendido y atraído por la naturalidad y

frescura de la muchacha, pero no le da más vueltas al asunto, él tiene sesenta años y podría ser su abuelo. En un segundo encuentro fortuito en una cafetería se produce una mutua simpatía y supone el inicio de una relación de amistad entre los dos. Le visita con frecuencia en su estudio e incluso llega a posar para él. Poco a poco ella se siente más atraída por el pintor. Los problemas comienzan cuando todo esto llega a conocimiento de sus padres. Ashley, que en el fondo la quiere, se da cuenta que es una relación condenada al fracaso y le dice eso de "fue bonito mientras duró", alejándose de ella y poniendo rumbo a Nueva York para intentar volver a ser el pintor que fue. Y hasta aquí puedo (quiero) leer.

Círculo de dos es demasiado ñoña para ser *Lolita* y demasiado aburrida para ser *Lost In Translation* y sobre todo es un pobre final en el legado cinematográfico de Dassin. Si no fuera por el director y los actores intervinientes, tendría el nivel suficiente como para poder ser comparada con esos subproductos televisivos de sobremesa que gustan de tener títulos cursis e intercambiables tales como: "mágica obsesión", "pasión prohibida", "amor sin remisión" o cosas por el estilo. Curiosamente ese mismo año de 1980, en nuestro país se estrenó una película de temática similar, pero infinitamente me-

jor y que llegó a cosechar un gran número de galardones internacionales, estando entre las cuatro seleccionadas al Oscar a la mejor película extranjera. Me estoy refiriendo a *"El nido"* de Jaime de Armiñán, una extraordinaria película con Héctor Alterio y Ana Torrent como protagonistas. Se la recomiendo encarecidamente.

No me queda nada más que añadir del Jules Dassin director; a partir de esa década comenzaría a dedicarse a recorrer el mundo con su esposa, que se convertiría en Ministra de Cultura de Grecia durante dos legislaturas. En ese periodo de tiempo lucharon mano a mano en todos los foros internacionales por conseguir la devolución de los "Mármoles de Elgin", arrancados de la Acrópolis de Atenas en el siglo XIX. Lamentablemente no lo consiguieron, pero una causa es buena no porque se pueda ganar, sino porque valga la pena luchar por ella. Melina Merkouíri volvería fugazmente, a ocupar la cartera de Ministra de Cultura hasta que en 1994 un cáncer de pulmón nos privó de su presencia. Desde entonces, Dassin continuaría con el activismo internacional que inició su mujer, creando la Fundación Melina Merkouíri para mantener vivo su legado. Fundación que presidiría hasta su muerte, en 2008, a la avanzada edad de 96 años.

Referencias

Jules Dassin. Violencia y justicia. Antonio Castro, Andrés Rubín de Celis y Santiago Rubín de Celis. (Madrid, T&B Editores, 2002)

Jules Dassin. Fabien Siclier y Jacques Levy. (París, Edilig, 1986)

Las tres vidas de Jules Dassin, 1911-2008. Amor López Jimeno. (EAE, 2012)

Diccionario de la Caza de Brujas. Javier Coma. (Barcelona, Inédita Editores, 2005)

La caza de Brujas en Hollywood. Román Gubern. (Barcelona, Anagrama, 1970, reedición 2005)

Cine y política: un repertorio de víctimas. Homero Alsina Thevenet (El Viejo Topo, nº 49, 1980)

Las heroínas trágicas griegas en la filmografía de Dassin. Alejandro Valverde García.(revista Metakinema, octubre 2012)

Entrevista a Jules Dassin (Lluís Bonet Mojica, La Vanguardia, 6 de julio de 1988)

Testimonio de Edwar Dmytryk ante el HUAC. 25 de abril de 1951, Documentación traducida y conservada en los Archivos de la Universidad Complutense de Madrid.



A ritmo de Bouzouki: la música en el cine de Jules Dassin

Al repasar las bandas sonoras que acompañan la filmografía de Jules Dassin, enseguida nos percatamos de la increíble diversidad de nacionalidades y estilos que ha distinguido a sus compositores, lo que, en cierto modo, es un reflejo de la carrera misma del cineasta, con sus derivas, sus errores y sus aciertos. Habiéndose iniciado en la época del Hollywood dorado, cuando el sistema de estudios dictaba las reglas del juego obligando a los directores a colaborar con quien en aquel momento se encontraba bajo el yugo de la productora, Dassin no pudo elegir a los músicos que hubiera deseado. Tampoco a los actores, guionistas, fotógrafos, decoradores o cualquier otro profesional entonces al servicio de Hollywood. Ni siquiera podía decidir qué películas quería dirigir y cuáles no. En todo caso, este repaso va a permitir conocer desde un ángulo diferente la trayectoria de un cineasta en el que el interés de sus sucesivas propuestas se encuentra tan ligado a sus convicciones personales, como a las difíciles condiciones en que debió sacar adelante cada uno de sus proyectos.

Su primer esfuerzo desde la silla de director tuvo lugar bajo techo de Metro-Goldwyn-Mayer con *The Tell-Tale Heart* (1941), un cortometraje que iba a suponer, por así decirlo, su examen de ingreso en la liga de los largometrajes. El equipo técnico y artístico le vino impuesto, por lo que el compositor, Sol Kaplan (1919-1990), también salió de la nómina de MGM. El corto de Dassin fue, de hecho, la primera partitura firmada por Kaplan (entonces aún con el apellido Krandel), y en ella demostró un buen uso del estilo programático característico del romanticismo, que Hollywood había hecho suyo tras el advenimiento del sonoro. La música resulta tan eficaz como previsible y se hace presente en exceso, ofreciendo sus mejores momentos a medida que se aproxima el desenlace, cuando los acordes más graves del piano primero, y la orquesta en pleno después, sustituyen el ritmo obsesivo de los latidos del corazón.

Kaplan volvería a colaborar con Dassin en su siguiente film, *Nazi Agent* (1942), aunque en esta ocasión de manera no acreditada, como uno más dentro del pelotón de compositores ayudantes —junto al



ruso Daniele Amfitheatrof (1901-1983), el polaco Bronislaw Kaper (1902-1983) y el norteamericano David Snell (1897-1967)—, siendo en este caso el firmante de la banda sonora el también recién llegado Lennie Hayton (1908-1971), entonces un conocido *jazzman* y arreglista de orquestas de salón, que, en muy poco tiempo, alcanzaría la posición de jefe del departamento musical de MGM. La partitura de este *thriller* propagandístico, como casi todas las bandas sonoras creadas entonces en el seno de la productora, no pasaba de ser un habilidoso trabajo de sastrería musical, sin dejar ni un solo segundo de silencio y subrayando al milímetro cada acción del film.

En idéntica línea, pero cambiando el registro de suspense por la comedia, Bronislaw Kaper capitaneó en esta ocasión el equipo de *The Affairs of Martha* (1942), contando como colaboradores con los habituales Amfitheatrof y el italiano Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968). A modo de curiosidad, destacaremos que este último había compuesto en 1938 un concierto para guitarra (Nº 1, Op. 99) dedicado al prestigioso guitarrista español Andrés Segovia, considerado un antecedente del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. Por su parte, Kaper se convirtió, tras algunos éxitos personales como *El cisne* (*The Swan*, 1956/ Charles Vidor), *Los hermanos Karamazov* (*The Brothers Karamazov*, 1958/ Richard Brooks), *Con él llegó el escándalo* (*Home from the Hill*, 1960/ Vincente Minnelli) o *Rebelión a bordo* (*Mutiny on the Bounty*, 1962/ Lewis Milestone), en uno de los compositores estrella de MGM, y también de los más célebres en la historia del cine.

Otro film propagandístico, en este caso la grotesca *Reunión en Francia* (*Reunion in France*, 1942), permitió a Dassin contar con el germano Franz Waxman (1906-1967), ya entonces considerado una



primera figura gracias a obras maestras como *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, 1935/ James Whale), y que en aquel momento acababa de terminar *Rebeca* (*Rebecca*, 1941) con Alfred Hitchcock. No obstante, para la ocasión aplicó el piloto automático y se limitó a adaptar piezas de Beethoven, Mendelssohn, Wagner y, cómo no, el himno de *La Marsellesa*, con la profesionalidad que siempre le caracterizó y ayudado por los todoterreno Castelnuovo-Tedesco y Eric Zeisl (1905-1959).

Los siguientes cuatro títulos de Dassin para MGM y, a la postre, los que finiquitaron su contrato con el estudio, contaron con un veterano de la casa como George Bassman (1914-1997), reconocido especialmente por sus valiosas aportaciones al cancionero norteamericano. Su trabajo en *Young Ideas* (1943), *The Canterville Ghost* (1944), *A Letter for Evie* (1946) y *Two Smart People* (1946) se ajusta como un guante a las exigencias de cada género según los estándares del departamento musical de la Metro. En éstos, y en tantos otros casos similares a lo largo de su carrera, Bassman ejerce más como supervisor y coordinador que como creador, y engarza con habilidad el trabajo de sus subordinados, especialmente intenso en el caso del film protagonizado por Charles Laughton, donde a Amfitheatrof y Castelnuovo-Tedesco se unieron el arreglista y adaptador Robert Franklyn (1918-1980) y un David Raksin (1912-2004) a punto de consagrarse con su mítica y romántica partitura para *Laura* (*Laura*, 1944/ Otto Preminger). Como decíamos, si bien Bassman no pasará a la historia como un creador de bandas sonoras memorables, al menos pudo despedir su carrera con una de las grandes melodías del *western* norteamericano, la portentosa *Duelo en la alta sierra* (*Ride the High Country*, 1962/ Sam Peckinpah).



Una vez concluida su etapa en la Metro, es interesante fijarse en que varios de los compositores que trabajaron para Dassin padecieron, al igual que él, persecuciones por parte del Comité de Actividades Antiamericanas. Concretamente Sol Kaplan y George Bassman. El primero fue acusado en 1953 de mantener amistad con un actor bajo investigación, John Garfield, mientras que al segundo le apartaron de los circuitos profesionales en 1948, tras salir a la luz que su madre había simpatizado con el ideario comunista durante sus años de estudiante. No obstante, cuando estas denuncias tuvieron lugar, hacía tiempo que Jules Dassin ya no trabajaba para Metro-Goldwyn-Mayer. Su siguiente escala, reclutado por el productor independiente Mark Hellinger, sería en los estudios Universal.

Es en este periodo cuando empezamos a encontrar bandas sonoras realmente interesantes en la filmografía de Dassin. La singularidad de estas obras se explica, en primer lugar, por la libertad con que el compositor se enfrentó a su trabajo, lejos de las restricciones y férreas directrices impuestas por el sistema de estudios. Y, en segundo lugar, por la genialidad natural del músico: Miklós Rózsa (1907-1995). Llegado a Inglaterra desde su Hungría natal en 1935, Rózsa comenzó a escribir música de cine para los hermanos Korda (Alexander, Zoltan y Vincent, que también eran emigrantes húngaros), instalándose en California a principios de la década de los 40. Durante sus primeros años en Hollywood acertó a negociar con los estudios contratos de poca duración que además no fueran excluyentes. Con Universal firmó en 1945 por un periodo de tres años, facilitando que el citado Hellinger, impresionado tras escuchar sus innovadoras partituras para *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944/ Billy Wilder), *Recuerda*

(*Spellbound*, 1945/ Alfred Hitchcock) y *Días sin hue-lla* (*The Lost Weekend*, 1945/ B. Wilder), le ofreciese componer la banda sonora de un *film noir* titulado *Forajidos* (*The Killers*, 1946/ Robert Siodmak). A éste, y completando la célebre "trilogía del crimen" de Mark Hellinger, habría que añadir *Fuerza bruta* (*Brute Force*, 1947) y *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, 1948), a través de cuyas bandas sonoras Rózsa pulverizó cualquier esquema previo y reinventó la música del género: a sus brutales embestidas repletas de fuerza, violencia y dramatismo, añadió un inesperado trasfondo de tristeza y compasión capaz de humanizar tanto a los héroes como a los villanos. Después de estos dos trabajos con Dassin, el autor se reafirmó como un auténtico maestro del cine negro en títulos como *El abrazo de la muerte* (*Criss Cross*, 1949/ R. Siodmak) o *La jungla de asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950/ John Huston), creando escuela y allanando el terreno para acceder a otros géneros y abordar trabajos aún más ambiciosos. Al conocer que Hellinger había fallecido durante la postproducción de *La ciudad desnuda*, Rózsa quiso rendirle un homenaje y le dedicó el tema final de la película, *The Song of a City*, una emocionada celebración de la vida en la gran ciudad. Por otra parte, estas tres obras forman un conjunto musical tan compacto, que varios años después, en 1958, el compositor decidió reunir sus bandas sonoras con la forma de una suite sinfónica en seis movimientos, bajo el título *Background to Violence*, interpretada por la Frankland State Symphony Orchestra y editada por el sello Decca.

El siguiente film de Dassin, todavía en territorio americano, fue *Mercado de ladrones* (*Thieves' Highway*, 1949), una nueva muestra de cine negro neorrealista al estilo de *La ciudad desnuda*, pero po-

tenciando el contenido social por encima de la intriga criminal. La producción estaba amparada por el gurú Darryl F. Zanuck bajo el paraguas de 20th Century Fox, uno de los grandes estudios de Hollywood, cuyo estricto sistema de contratación era muy similar al practicado por la Metro. El jefe del departamento musical era el todopoderoso Alfred Newman (1901-1970), uno de los grandes nombres de la banda sonora y el compositor que, con nueve premios Oscar en su haber, más estatuillas doradas ha ganado en la historia del cine. Desde su posición privilegiada, Newman se adjudicaba la composición de aquellas bandas sonoras que consideraba más interesantes u ofrecían mayores posibilidades para el lucimiento. Tal fue, a priori, el caso del nuevo film de Dassin, aunque finalmente el trabajo del músico, realizado con más inercia que inspiración, no sobresaliera en un año en el que tuvo que hacer frente a una decena de bandas sonoras originales, así como ocuparse personalmente de los arreglos, adaptaciones y otros cometidos musicales en nada menos que siete partituras ajenas.

Con la sombra del senador McCarthy acechando sobre la intelectualidad norteamericana, y Jules Dassin empezando a despertar ciertas sospechas ante el Comité de Actividades Antiamericanas, a Darryl F. Zanuck le pareció oportuno trasladar el rodaje de *Noche en la ciudad* (*Night and the City*, 1950) desde los Estados Unidos a Inglaterra. Un movimiento en principio nada sospechoso, ya que la acción de la novela en la que se basa el film, escrita por Gerald Kersh en 1938, transcurre en los bajos fondos de un deprimido Londres. De este modo, y gracias a las facilidades que la industria británica ofreció al contingente norteamericano enviado por la Fox, *Noche en la ciudad* se convirtió en una coproduc-



ción entre ambos países. Como parte de los acuerdos de producción, se estableció que la música sería compuesta por el británico Benjamin Frankel (1906-1973), que había firmado con los representantes ingleses de la Fox un contrato por valor de 750 libras, y a tal efecto, una vez finalizado el montaje de 101 minutos, Muir Mathieson dirigiría las partituras frente a la Royal Philharmonic Orchestra. Sin embargo, Zanuck consideró realizar unos ligeros cambios para el montaje que se exhibiría en las salas norteamericanas, reduciendo ligeramente la duración del film. Nada realmente importante, pero que exigiría reajustar la música de Frankel y volver a grabar determinados fragmentos. Ignorante cada país de las políticas contractuales del otro, nadie se percató de que, en Estados Unidos, cuando un compositor compone una banda sonora, ésta pasa a ser propiedad del estudio contratante, mientras que en el Reino Unido es el compositor quien adquiere los derechos de explotación de la música, recibiendo el pago únicamente por su utilización en la película. Lógicamente, el compositor americano cobra unos honorarios más elevados, pues a cambio se despoja de cualquier derecho intelectual sobre su música, mientras que el británico únicamente cede su uso, quedando como propietario legítimo y permanente de la obra musical. La única solución fue, entonces, contratar a otro compositor en Estados Unidos y rehacer toda la partitura, para lo cual Zanuck se decidió por Franz Waxman, un viejo conocido de Dassin de los tiempos de *Reunión en Francia*, en aquel momento viviendo un periodo glorioso en su carrera como compositor independiente no vinculado a ningún estudio, lo cual le permitía aceptar trabajos de cualquier naturaleza sin importar las políticas que imperasen en la productora. Recién

terminada su banda sonora para *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Blvd.*, 1950/ B. Wilder), producida por Paramount, Waxman aceptó este nuevo encargo a cambio de su habitual tarifa de 12.500 dólares, adelantándose a Frankel en cuatro semanas sobre las fechas de grabación. Como resultado de tan rocambolesco malentendido, *Noche en la ciudad* ha quedado como la única película producida en plena era de los grandes estudios con dos versiones distintas, y cuya principal diferencia reside en la banda sonora.

No deja de ser curioso que, a pesar de las muchas coincidencias vitales que unen a estos dos compositores, sus estilos fueran tan radicalmente opuestos. Ambos nacieron en 1906 de familias de origen judío, los dos fueron niños prodigio de la música, iniciaron carreras simultáneas como intérpretes de jazz durante los años 20, y en un momento dado, tanto Frankel como Waxman decidieron dedicarse profesionalmente a la composición para el cine. Sin embargo, mientras el británico se entrega a un estilo formal y academicista, pegado a la imagen en una perpetua repetición de pequeñas células musicales que se acoplan a la acción antes que explorar las posibles implicaciones emotivas, Waxman analiza el conjunto por encima de las partes y procura imbuir la totalidad del relato de un tono más efusivo, más dramático y, por consiguiente, con una mayor eficacia expresiva. Con motivo de la recuperación y edición discográfica de estas dos bandas sonoras en el año 2003, el propio Dassin comentó: «Por primera vez en mi vida he podido escuchar la música que escribió Franz Waxman para *Noche en la ciudad* separada de las imágenes. Me ha impresionado enormemente el modo en que llegó a comprender todo el drama y la compasión que encierra el personaje de

Richard Widmark. Su agonía y desesperación al sentir que su sueño ya no va a realizarse. Es por y para dicho personaje que Waxman escribió esta música».

El destierro artístico de Dassin comenzó en 1950, nada más pisar suelo estadounidense a su vuelta de Gran Bretaña. Zanuck le invitó amablemente a mantenerse al margen durante un tiempo mientras amainaba la tormenta, viéndose obligado, finalmente, a salir de los Estados Unidos y buscar trabajo en Europa, lo que no le resultó nada fácil. Tras casi cinco años de agonía, al fin le fue posible implicarse en la realización de un film en Francia, *Rififi* (*Du rififi chez les hommes*, 1955), película que arrasó en el festival de Cannes y puso el nombre de su director en boca de toda la cinefilia mundial. Por decisión de los productores franceses, la banda sonora le fue encargada a Georges Auric (1899-1983), ya entonces una celebridad tras haber sido, junto al multifacético artista Jean Cocteau, miembro del grupo de Los Seis, donde también se encontraban algunos de los músicos franceses más importantes de principios de siglo, como Eric Satie, Darius Milhaud o Arthur Honegger. Para Cocteau, Auric ya había compuesto, en un tono abiertamente impresionista, varias bandas sonoras maravillosas, entre las que es obligado destacar *La bella y la bestia* (*La belle et la bête*, 1946) y *Orfeo* (1950), además de haber extendido su trabajo hasta Inglaterra con varias producciones de los Estudios Ealing como *Al morir la noche* (*Dead of night*, 1945/ Alberto Cavalcanti et al.), *Pasaporte para Pimlico* (*Passport to Pimlico*, 1949/ Henry Cornelius) y *Oro en barras* (*The Lavender Hill Mob*, 1951/ Charles Crichton). Apunto estaba también de emprender carrera en Hollywood, donde ya había musicado *Vacaciones en Roma* (*Roman Holiday*, 1953) para William Wyler, cuando abordó su



brillante trabajo de *Riffi*. Además de adaptar e incorporar en su partitura la canción *Le Riffi* —escrita por Philippe Gérard y Jacques Larue e interpretada por Magali Noël en la secuencia del *night club*—, flexibilizando su melodía a conveniencia, unas veces de forma nerviosa y enérgica, otras más sugerente o misteriosa, lo más destacable de su banda sonora es precisamente aquello que no se escucha; es decir, la extensa pieza que compuso para la secuencia del atraco. En efecto, aunque finalmente, y con gran acierto por parte de Dassin, este momento decisivo quedó completamente en silencio, Auric había ideado un sofisticado tema con aires de marcha fúnebre pero de ritmo creciente, con la intención de presagiar las fatales consecuencias que el robo acarrearía a los implicados.

Sumamente satisfecho con el resultado, Dassin volvió a contar con Auric para su siguiente film, *El que debe morir* (*Celui qui doit mourir*, 1957), nuevo triunfo del director en Cannes, pero cuya escueta banda sonora se limitó a ambientar adecuadamente la trama, al igual que hizo el compositor y musicólogo rumano-italiano Roman Vlad (1919-2013) en *La loi* (1959). Con todo, de estos dos últimos trabajos merece destacarse la inclusión de cierto naturalismo folclórico que anticipa el periodo griego de Dassin: en *El que debe morir* mediante la participación, como intérprete, del compositor heleno Manos Hadjidakis, responsable, tres años después, de la famosísima partitura de *Nunca en domingo* (*Pote tin Kyriaki*, 1960); y en *La loi*, a través un misterioso erotismo que emanan los personajes de Gina Lollobrigida y Melina Mercouri, mientras se recrea la opresiva atmósfera rural del sur de Italia.

Para la mencionada *Nunca en domingo*, así como en la posterior *Topkapi* (*Topkapi*, 1964), Dassin contó

con los servicios de un ilustre compositor ateniense, el mencionado Manos Hadjidakis (1925-1994), que ya con una de sus primeras bandas sonoras, para el film protagonizado por Melina Mercouri *Stella* (1955/ Michael Cacoyannis), había presentado al público occidental su instrumento predilecto, el bouzouki, de cuerda pulsada y similar a una mandolina, cuyo sonido metálico enseguida se asocia con la música folclórica griega. Su memorable partitura para *Nunca en domingo* reavivó el interés de todo el mundo por este instrumento y por la música de aquel país, entendida, empero, desde la única y limitada perspectiva de la *joie de vivre*. Junto a un variopinto conjunto de melodías populares, Hadjidakis acertó al componer la canción principal, *Ta paidia tou Peirai*, para la que también escribió la letra como un homenaje a las maravillas de vivir en el puerto heleno de El Pireo. Aunque su traducción a casi todas las lenguas fue *Los niños del Pireo*, en los países de habla inglesa se cambió por el previsible *Never on Sunday* [Nunca en domingo], con el fin de que la canción resultara más fácil de identificarse con la película. Adaptada a decenas de idiomas, la canción se hizo enormemente popular, siendo José Guardiola quien le puso voz en España durante los años 60, mientras que la cantante francesa Dalida llegó a grabarla en francés, italiano, alemán y también español. Por supuesto, la versión original estaba entonada por Melina Mercouri con su peculiar voz, y valió a su compositor el Oscar a la mejor canción original de 1960.

Menos conocida que su antecesora, la banda sonora de *Topkapi* merece todos los elogios y supone un importante paso adelante en la fusión de instrumentos tradicionales griegos con una orquesta sinfónica. El resultado, tremendamente disfrutable y

que también incluye una brevísima canción interpretada por Mercouri, transmite con total frescura un sentido de frenética diversión absolutamente contagioso y terapéutico. Sin abandonar Grecia, otro de los grandes compositores de aquel país, Mikis Theodorakis (1925) —con quien Dassin volvería a colaborar en su postrera e ignota *The Rehearsal* (1974)—, aceptó componer la banda sonora de *Fedra* (*Phaedra*, 1962). Menos folclórica y notablemente más oscura que los trabajos de su compatriota Hadjidakis, la música de este film reúne estilos que van desde el jazz y los bailes de salón, a fragmentos de alta intensidad dramática, entre los que destaca el trágico tema de amor titulado *Agapimou*, presente también en una nostálgica versión cantada por Melina Mercouri.

En el terreno de las rarezas se encuentran los dos siguientes títulos de Dassin, *10:30 P.M. Summer* (1966) y *Uptight* (1968). Ciertamente extraña, la primera de estas películas fue una coproducción entre España, Francia y Estados Unidos —aunque el film nunca llegó a estrenarse en nuestro país—, por lo que contó con la participación del prestigioso compositor madrileño Cristóbal Halffter (1930) al frente de la Orquesta Manuel de Falla. Eventualmente interesado por la música de cine, en la presente ocasión se mantuvo dentro de la más completa discreción, quedando eclipsado su trabajo por la inclusión de piezas de Salvador Bacarisse y Dimitri Shostakovich, aunque el resultado fuera más decorativo que otra cosa. Para el segundo título, una producción enteramente norteamericana que lidiaba con la coetánea problemática de los conflictos raciales, Dassin se subió al carro del *blaxploitation* y reclutó al *jazzman* negro Booker T. Jones, virtuoso cantante y multi-instrumentista especializado en *Blues*, *R&B*, *Soul* y *Funky*, que aportó al film varias canciones propias como *Johnny*, *I Love You*,

Blues in the Gutter y *Time Is Tight*, aunque tras esta experiencia nunca después volvería a firmar ninguna otra banda sonora.

Del último tramo en la filmografía de Jules Dassin, realmente sólo *Promesa al amanecer* (*Promise at Dawn*, 1970) despierta cierto interés entre los seguidores de su obra o los amantes de la música de cine. *Gritos de pasión* (*Kravgi gynaiikon*, 1978), a pesar de haber disfrutado de estreno comercial en España, pasa por ser uno de los filmes menos conocidos del director, y su banda sonora, nunca editada en formato discográfico, está firmada Yannis Markopoulos (1939), un compositor de obras de concierto, canciones y música para cine y teatro, comprometido con su país y del que poco ha trascendido más allá de las fronteras griegas. Por su parte, el suizo Bernard Hoffer (1934), firmante de una anodina partitura para la olvidable *Círculo de dos* (*Circle of Two*, 1980), a lo sumo pasará a la historia como el creador, junto a Jules Bass, de la pegadiza sintonía del *Anime* televisivo *Thundercats* (2011-12).

Nos despediremos, por lo tanto, recordando *Promesa al amanecer* y la figura de quien escribió su banda sonora, el gran Georges Delerue (1925-1992). Convertido en figura de culto tras su fructífera relación con François Truffaut y otros cineastas de la *Nouvelle Vague*, Delerue se encontraba en 1970 en un momento particularmente feliz. Aún fresca su nominación al Oscar por *Ana de los mil días* (*Anne of the Thousand Days*, 1969/ Charles Jarrott), los mejores directores de Europa y Estados Unidos se lo disputaban en un intento por dar prestigio a sus largometrajes, seducidos, además, por el genio incomparable del compositor. La banda sonora de *Promesa al amanecer* es un auténtico festival de su música, rebotante de tal variedad de estilos, que casi parece un currículum del compositor. Destaca en especial por su estilo neoclásico que combina música barroca, deliciosos vales, apuntes "a lo Mozart", recreaciones de los conciertos para mandolina de Vivaldi y un sinfín de melodías folclóricas de reminiscencias rusas. Parece claro que la intención de Dassin era volver a conectar musicalmente con los momentos más exultantes de sus anteriores *Nunca en domingo* y *Topkapi*. No en vano, en el vinilo editado en su momento en Norteamérica se llegó a incluir una exótica canción, ausente en el film, titulada *I'm Greek* [Soy griega], escrita por Pierre Delanoë, Jules y Richelle Dassin (hija del director), y cantada por la propia Melina Mercouri. Todo ello, en el fondo, bastante desajustado y fuera de tono, si tenemos en cuenta que el film, lejos de ser una comedia, era, ante todo, un drama sumamente amargo y desencantado. (AGR)



Compositores. 01. Manos Hadjidakis - 02. Miklós Rózsa - 03. Georges Auric - 04. Franz Waxmann
05. Benjamin Frankel - 06. Mikis Theodorakis - 07. Georges Delerue - 08. Bronislau Kaper - 09. Cristóbal Halffter
10. Booker T. Jones - 11. Roman Vlad - 12. Sol Kaplan - 13. Yannis Markopoulos - 14. Bernard Hoffer
15. Daniele Amfitheatrof

NUESTRO TESTIGO DE LA CONCIENCIA

Con esta obra comenzaría su etapa de director Jules Dassin. Como ya comentamos al comienzo de nuestro monográfico, su llegada a la MGM pasaba por un periodo de formación inicial en el departamento de cortometrajes de esta productora. Este corto no habría pasado de ser una meritoria obra de un "becario" de no ser por tres características que le convierten en un film con entidad propia. La primera de ellas era el indiscutible talento de su director y, sobre todo, la perfecta utilización de los recursos teatrales, de los que era un profundo conocedor. La segunda viene dada por una serie de beneficiosos malentendidos que le permitieron contar con más medios técnicos, materiales y humanos de los que podía aspirar un novato. Dichos equívocos ya los he comentado en páginas anteriores, pero para refrescarles la memoria les diré que tienes más posibilidades de triunfar en una empresa si la gente se piensa que eres el hijo del jefe. La tercera característica, y probablemente fundamental, es la habilidad de Dassin para esquivar la dificultad de un relato en forma de monólogo, consiguiendo que la acción se impusiese al diálogo. A todo esto se añadía la "traición" argumental, totalmente justificada, de la obra de Edgar Allan Poe. Como recordarán, los que la hayan leído, *El corazón delator* se centra en la confesión de un delito, a unos imaginarios interlocutores, por parte de un pobre perturbado al que su locura, unida al remordimiento, le llevan a sufrir el tormento de sentir el latido del corazón del hombre al que ha descuartizado y ocultado en el suelo de su cuarto. Cuando se publicó el relato, la crítica literaria atribuyó distintas interpretaciones a dicho crimen, desde el acto de matar al padre como símbolo de rebeldía, hasta el miedo al ojo de la justicia, representado en el ojo velado del anciano. Dassin lo aborda de una manera como nunca se lo habría planteado el escritor: La rebelión del oprimido frente al opresor. La locura aquí es un efecto colateral provocado por su situación de víctima.

Cuando nos enfrentamos a una obra sobradamente interpretada o adaptada, el auténtico mérito es tener la capacidad de desviarse del camino trillado por la mayoría y abrir una nueva interpretación, con independencia de si esa era la voluntad del escritor. El único requisito es que esa traición no suponga un insulto o un desprecio de la obra original. No es el caso. Tengo más dudas al respecto cuando se trata de una primera adaptación, pero de esto hablaremos más adelante, cuando lleguemos a su película *El que debe morir*.

En sus diecinueve minutos, *El corazón delator*, nos describe a un pobre hombre esclavizado a la mesa de un telar manual, incapaz de liberarse por el miedo y el sometimiento que le inflige un implacable amo y señor del que ha dependido buena parte de su vida. La narración nos anticipa el singular talento auditivo de nuestro protagonista y el rostro del odio y el terror, representado por el amo. Dassin echa mano de buena parte de las herramientas expresionistas aprendidas en sus años anteriores, en lo referente al tratamiento de la luz, y con poco más que una buena utilización de los largos silencios, unos acertados primeros planos y el recurso del zoom como instrumento dramático, consigue terminar con "sobresaliente cum laude" esta particular tesis que le valdría continuar en la MGM. Aunque esto no tengo muy claro que, posteriormente, Dassin lo interpretase como una circunstancia afortunada.

La película contaría con la presencia de Joseph Schildkraut, un prestigioso actor de origen austriaco y que se forjó profesionalmente en el cine mudo europeo y posteriormente americano. Con la llegada del sonoro mantuvo un cierto reconocimiento, llegando a obtener un Oscar al mejor actor de reparto por la película: La vida de Emilio Zola. Esa experiencia interpretativa a la hora de dotar de expresividad a su mirada, nacida de su pasado en el cine mudo, le sería de gran utilidad a Dassin en este corto, donde las palabras tienen un peso puramente accesorio.

El cortometraje obtuvo diferentes premios y aún hoy en día sigue siendo una obra breve y redonda, donde la teatralidad tiene un gran peso sin por ello perder su esencia de relato cinematográfico.

Esta obra está al acceso de cualquiera -de forma libre y sin pirateo alguno- en las páginas de internet. El cineclub UNED Soria se ha limitado a subtitular los pocos diálogos que se producen en sus escasos veinte minutos. Para los amantes de las versiones tradicionales y aferradas al texto original, pueden compararla con la interpretada por Vincent Price, en un monólogo que tiene rango de auténtica master class.



El corazón delator

(The Tell Tale Heart)

Cortometraje: USA, 1941

Director: Jules Dassin

Producción: Metro-Goldwyn-Mayer

Guion: Doane Hoag (Relato Edgar A. Poe)

Fotografía: Paul Vogel

Música: Sol Krandel

Dir. Artístico: Richard Duce

Montaje: Adrienne Fazan

Intérpretes: Joseph Schildkraut, Roman Bohnen, Will Wright, Oscar O'Shea

Duración: 19 minutos

proyección

09.01.2018



Fuerza bruta

(Brute Force)

USA, 1947

Director: Jules Dassin

Producción: Universal-International

Productor: Mark Hellinger

Guion: Richard Brooks, (sobre un texto de Robert Patterson)

Fotografía: William Daniels A.S.C.

Música: Miklos Rozsa

Dir. Artístico: Bernard Hezbrun y John F. De Cuir

Montaje: Edward Curtiss

Sonido: Charles Felstead y Robert Pritchard

Intérpretes: Burt Lancaster, Hume Cronyn, Charles Bickford, Sam Levine, Howard Duff, Yvonne De Carlo, Art Smith, Jeff Corey, Ella Raines, Anita Colby, John Hoyt, Jack Overman, Ann Blyth, Roman Bohnen, Vince Barnett, Richard Gaines, Frank Puglia, Charles McGraw

Duración: 97 minutos

Idioma: Inglés

B/N

NO, NADA ESTÁ BIEN.

Llueve a mares en Westgate. Parece como si nunca fuese a dejar de llover en Westgate. La situación se ha tensado hasta el punto de que un inspector estatal de prisiones acude a ella para trasladarle un ultimátum al alcaide: o pacifica la cárcel o le obligará a presentar su dimisión. El alcaide es un pobre diablo al que le aterra la posibilidad de quedarse sin empleo, y siempre termina cediendo a las sugerencias del jefe de los guardias: el capitán Munsey, un ser cruel e implacable que maniobra soterradamente para hacerse con el puesto de director de Westgate. El resto de los guardias son personajes intercambiables, meros peones al servicio de un sistema penitenciario injusto. Sólo hay una excepción, el Dr. Walters. Él es plenamente consciente de las atrocidades e injusticias que se cometen, pero se ha convertido en un hombre amargado y pesimista, ahogando su frustración en el alcohol.

No hay nada que se escape del control de Munsey, tiene una red de soplones que le mantienen informado de cualquier cosa. Estos delatores son usados por él y posteriormente desechados humillantemente, quedando sujetos a la "justicia" que aplican los presos para con los chivatos. Munsey se ha vuelto adelantar a los planes de los internos, ha conseguido enterarse de un nuevo intento de evasión organizado por Joe Collins. Éste será el momento adecuado para tenderle una trampa a Collins, provocar una matanza y conseguir que este suceso le salpique al alcaide, precipitando su sustitución.

Nunca el cine americano, ni probablemente europeo, había producido una película que reflejara la crueldad de su sistema penitenciario. Hemos visto a prisioneros de guerra maltratados o apiñados en sus barracones, pero asumimos que no dejan de ser víctimas de un conflicto, donde soldados y prisioneros cumplen un rol y se nos permite odiar a esos carceleros porque llevan puesto el uniforme de un país enemigo. Aquí no. Desde el primer momento se nos muestra claramente quienes son las víctimas y a quienes debemos odiar. Ese era el gran reto de Jules Dassin y del guionista Richard Brooks (sobre una novela de Robert Patterson), conseguir que los presos de la celda R17, y por extensión la mayoría de los reclusos, tengan el favor del público desde el primer momento. ¿Pero cómo conseguirlo?, se preguntaba Dassin. Si esa gente estaba encarcelada era por haber cometido delitos, algunos probablemente horribles. Esta era la primera objeción que se plantearon resolver Hellinger, Dassin y Brooks. Al

final, a alguno de ellos se le encendió la bombilla: no podían conseguir que todos los presos de Westgate tuviesen un pasado honorable, pero dado que la acción giraba alrededor de la esa celda podrían lograr que los delitos o las motivaciones que los condujeron allí tuviesen más que ver con el robo y sus variantes, que con el homicidio. Esto nos llevaría a la segunda objeción más importante, planteada por Hellinger: "*Tenemos que hacer que aparezcan mujeres en la película*". Era absurdo, toda la historia transcurría entre las rejas de una prisión masculina. Pero a Brooks se le ocurrió una idea que solventaría las dos objeciones. Echando mano del recurso del flashback, se nos muestran cuatro episodios del pasado de los protagonistas en el que, además de aparecer las novias o las esposas de ellos, se nos revelan las razones que les llevaron a la cárcel. La idea, dada las circunstancias de la época, parecía ingeniosa, pero su realización, para muchos críticos, presentaban algunas deficiencias que deslucían la película; estos cuatro saltos en el tiempo daban la impresión de ser un precipitado parche o "pegote" que en algunos momentos fracturaban el clímax de la misma.

Fuerza bruta es la primera gran declaración de principios de Jules Dassin. En ella se pone de manifiesto su tesis, tantas veces vista en películas posteriores: la violencia se legitima no por quien la ejerce, sino por el destinatario de la misma. Como buen comunista, desprecia a todo el que rompe la paz y la armonía interna del grupo social oprimido, personificando su odio en el delator (la caza de brujas empezaba a desplegarse en Hollywood). El primer asesinato orquestado en la cárcel de un chivato es un prodigio de bella e implacable crueldad, más parecido a una coreografía de ballet que a cualquier otra cosa. Tendremos ocasión de contemplar otro "ajusticiamiento" más en los estertores de la cinta, sin concesiones, sacrificando al traidor al incorporarlo como un integrante forzoso del apoteósico final "deus ex machina", en la mejor tradición teatral aprendida por Dassin.

A pesar de los problemas que tuvo con la censura, el film conserva buena parte del espíritu que le quería dar Dassin: transmitir al espectador la misma sensación de desesperanza y claustrofobia. Y sobre todo, reconocerles a los presos, esos expulsados del paraíso, que la revolución también tiene un sitio reservado para ellos.

proyección

09.01.2018

TRAS LA PISTA DE J.P. MACGILLICUDDY

Partiendo de una historia de Malvien Wald, guiñizada por Albert Maltz, Dassin se embarcó en su segundo gran largometraje. No obstante, esta película tiene diferentes padres que podrían reivindicar su colaboración. En primer lugar Hellinger y Dassin, hijos orgullosos de la “ciudad que nunca duerme”. Dassin siempre ha presumido que conocía algo mejor la ciudad real que Hellinger, al que le achacaba que “su” ciudad de Nueva York era fascinante, literaria y fotogénica, pero le faltaban matices sociales. Tampoco es muy justa esta apreciación de Dassin; Hellinger no procedería del gueto, pero se había formado a sí mismo –al igual que Dassin– y durante muchos años, desde las páginas de los diarios, se había convertido en el cronista no oficial de la ciudad. Cada día les contaba a sus lectores una historia nueva nacida entre el asfalto de la *Gran Manzana*. Por último, conviene que rindamos un merecido tributo a la persona que, sin saberlo, puso el título y la inspiración: Arthur H. Fellig, más conocido por Weegee.

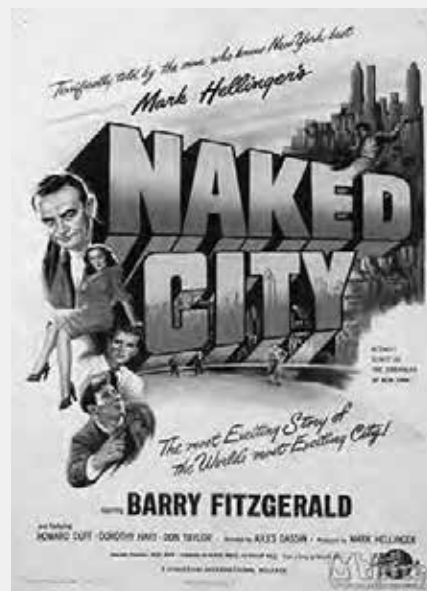
Con frecuencia se suele decir que la trama en el cine negro está supeditada a la ambientación y a la descripción de los personajes. En este caso la ambientación y los personajes coinciden. Jules Dassin, inspirado por el neorrealismo italiano, convirtió a Nueva York en la auténtica protagonista, en el personaje por excelencia. De los cincuenta y un días que duró el rodaje solamente uno se realizó en estudios. Las calles, las estaciones de metro y los puentes de la ciudad fueron el auténtico decorado. Para ello cambiaron todos los procedimientos de rodaje tradicionales, se camuflaron cámaras detrás de espejos, se experimentó con objetivos de gran angular y diferentes tipos de calidades en la química de la película para aprovechar los contrastes entre los rodajes en interiores de la ciudad y los realizados al aire libre. Es probablemente, la película de cine negro más luminosa, donde se evita el juego de sombras y claroscuros, tradicional en este género, en favor de un naturalismo que en ocasiones se vuelve expresionista en secuencias formidables como la persecución en el Puente de Williamsburg. Este despliegue de talento le supuso a William H. Daniels la consecución del Oscar a la mejor fotografía. Conseguiría también otra estatuilla al mejor montaje, aunque este premio, dadas las circunstancias que acontecerían al final del rodaje, no es seguramente que el que más le enorgullecía a Dassin.

La película comienza con un plano aéreo de la ciudad y una voz en off de Mark Hellinger presen-

tando y presentándose. Nueva York produce muchas historias y la que nos contará el narrador es una más. Mientras Manhattan se empieza a despejar a punto de que el sol salga, una joven modelo es asesinada en su domicilio por dos criminales. A partir de ese momento el experimentado teniente Muldoon (Barry Fitzgerald) y el joven detective Halloran (Don Taylor) comienzan la investigación del caso que se convierte en una descripción rutinaria, pero interesante, del *modus operandi* de la policía. Las pesquisas les llevarán a demostrar la implicación como cómplice de Frank Niles (Howard Duff), pero falta por encontrar al verdadero autor del homicidio. En estos casos Muldoon recurre a un nombre imaginario con el que bautizar a su desconocido delincuente: J.P. McGillicuddy. Ese nombre durará el tiempo que tardan en dar con su paradero, descubriendo que dicho asesino es el malvado Garzah, alias “el armónica” (Ted de Corsia). El final de la película engarzará con los mejores momentos visuales del cine negro clásico.

El resultado final es excelente, pero aun así está alejado de lo que pretendía Dassin. Hellinger que respaldó en todo momento a su director asegurándole que respetaría el montaje final que decidiese realizar, no pudo evitar que tras su muerte, pocos meses antes del estreno, los productores de la Universal manipulasen totalmente su montaje, suprimiendo algunas secuencias y descafeinando las intenciones de cine social perseguidas por Dassin, intenciones que guardaban total coherencia con un modelo de cine neorrealista. Cometeríamos una tremenda injusticia si dejásemos sin reconocimiento la labor del guionista. Para muchos el germen medular de la película procede de Albert Maltz, mientras que la puesta en escena es mérito exclusivo de Dassin. Conviene recordar que Maltz fue uno de los “diez de Hollywood”, que terminarían gozando del dudoso privilegio de formar parte de las listas negras.

Hellinger, con su voz, da por terminada la historia de Jean Dester que copó las portadas de la prensa popular durante un corto espacio de tiempo: “...*Su pasión acabó. Su nombre, su rostro, su historia valieron cinco céntimos al día durante seis días. Mañana un nuevo asunto estará en portada*”



La ciudad desnuda

(The Naked City)

USA, 1948

Director: Jules Dassin

Producción: Universal-International

Productor: Mark Hellinger

Guion: Albert Maltz y Malvin Wald

Fotografía: William H. Daniels

Música: Miklos Rozsa y Frank Skinner

Dir. Artístico: John F. Decuir

Montaje: Paul Weatherwax

Sonido: Leslie I. Carey y Vernon W. Kramer.

Intérpretes: Barry Fitzgerald, Howard Duff, Dorothy Hart, Don Taylor, Frank Conroy, Ted de Corsia, House Jameson, Anne Sargent, Adelaide Klein, Grover Burgess, Tom Pedi, Enid Markey, Arthur O'Connell

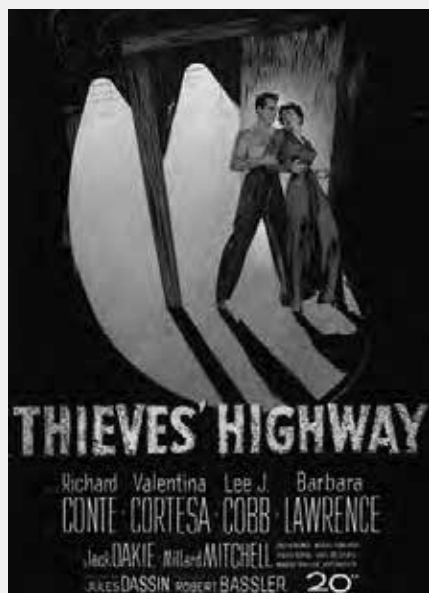
Duración: 96 minutos

Idioma: Inglés

B/N

proyección

10.01.2018



Mercado de ladrones (Thieves' Highway)

USA, 1949

Director: Jules Dassin

Producción: Twentieth-Century-Fox

Productor: Robert Bassler

Guión: A.I. Bezzerides (adaptación de su propia novela)

Fotografía: Norbert Brodine

Música: Alfred Newman

Dir. Artístico: Lyle Wheeler y Chester Gore

Montaje: Nick De Maggio

Intérpretes: Richard Conte, Valentina Cortese, Lee J. Cobb, Barbara Lawrence, Jack Oakie, Millard Mitchell, Joseph Pevney, Morris Carnovsky, Tamara Shayne, Kasia Orzazewski, Norbert Schiller, Hope Emerson

Duración: 94 minutos

Idioma: Inglés

B/N

EL VIENTRE DE LA CIUDAD

Tras su regreso del frente, Nick Garcos (Richard Conte) se reencuentra con su padre, cuyas piernas están mutiladas a causa de un accidente provocado por un intermediario mayorista que le estafó el dinero procedente de los cargamentos de tomates transportado por el padre de Nick. Dicho mayorista es Mike Figlia (Lee J. Cobb) un personaje siniestro, cuya mala reputación es conocida por todos los camioneros, pero no es impedimento para que controle buena parte de los cargamentos que llegan al mercado de San Francisco. Lo que Figlia no puede conseguir con el engaño lo hace utilizando la violencia de sus matones. Nick decide pasar a la acción para recuperar el dinero de su padre, gastándose todos sus ahorros en un cargamento de manzanas y asociándose con Ed Kinney (Millard Mitchell), un camionero amigo de su padre. Ambos se dirigirán a San Francisco en un viaje peligroso, jugándose la vida en la carretera.

Al llegar al mercado de San Francisco Nick descubrirá que no es más que otro pobre infeliz al que Figlia puede robar prácticamente sin que se entere. Con el fin de asegurar el engaño, este hampón contratará los servicios de una prostituta para que lo mantenga distraído mientras su camión es desvalijado de todo el cargamento. El resto de la historia será un lento aprendizaje –de una sola noche– para descubrir en quién puede confiar y que no siempre las chicas decentes están entre estas personas. La candidez de este pobre camionero contrasta con ese mundo de pícaros y supervivientes en el comercio del regateo. Por un momento Nick nos recuerda al inocente Pinocho perdido en la Isla de los Juegos, a merced del Cochero y sus sicarios.

Dassin siempre manifestó pena por el resultado final de esta película. Sus principales quejas procedían, en primer lugar, de la escasez de recursos económicos para rodarla como él quería. Un mercado es un hervidero de vida y de movimiento de vehículos de madrugada y por la noche, justo a la hora en que es más caro el rodaje. Las secuencias nocturnas fueron insuficientes y se tuvo que conformar con rodar en interiores. Para un neorrealista “a la americana” esto era una claudicación seria. En cualquier caso, el número de minutos de rodaje en el exterior seguía siendo, con diferencia, muy superior al de la mayoría de los directores norteamericanos. La segunda causa que motivó su descontento fue la alteración de la novela y el guion adaptado. En el texto original sólo aparece una mujer: Rica, la prostituta. Pero esto no terminaba de convencer a

Zanuck, ya que sostenía que al público le costaría querer a este personaje. En palabras suyas, rememoradas por Dassin: “*El público la aceptará y le caerá mejor de una única manera: que mostremos a otra chica, decente y correcta, que luego resulte estar a la altura de la mierda. Falta un personaje.*” Creo que la sugerencia de Zanuck no era del todo disparatada, considerando si consideramos que estábamos en plenos años cuarenta, pero Dassin y Bezzerides deberían haberle dado más contenido a este personaje. De haberlo hecho así, al contraponer el sentido de la ética y la lealtad de Rica frente a la “moral oficial”, representada por Polly, al público le habría resultado más creíble, y qué mejor forma de reivindicar a los desheredados y marginados del mundo frente a la buena gente que dicta como deben ser los modelos de conducta aceptables.

Hay una última modificación en el desenlace final de la película, introducida sin el conocimiento de Dassin. Dicho cambio tenía un tufllo a moralina que desautorizaba la visión que Dassin tenía de la violencia como instrumento liberador frente a la brutalidad. Un policía lo resume mucho mejor que yo en los momentos finales de la historia: “*Vera señor, no puede ir por ahí pegando palizas. La ley es la ley y debe que respetarla. Cuidarse de tipos como Figlia es cosa nuestra.*”

Mercado de ladrones combina una innegable denuncia social con un ligero poso de naturalismo urbano que nos recuerda, siquiera lejanamente, al *Ventre de París* de Zola. El mercado se convierte de nuevo en un personaje más que en un entorno. Su naturalismo en la descripción del bullicio, en ese febril deambular de sus habitantes, nos traslada a la primera gran obra que supo explicar las turbulencias de su tiempo a partir de la descripción de un mercado.

proyección

11.01.2018

EL ARTISTA SIN ARTE

Exterior noche. Una voz en off nos anuncia que es de noche en la ciudad de Londres. Un Londres de 1931 a las 21:30 de cualquier día de un frío y húmedo invierno. A partir de ese momento la cámara seguirá a nuestro protagonista huyendo del alguno de los muchos prestamistas o propietarios de garitos que le reclaman alguna deuda. Esta es la vida de Henry Fabian (Richard Widmark), un hombre siempre detrás de alguna brillante idea que le permita salir del arroyo y tener una existencia a altura de sus pretensiones. Cada negocio, cada posibilidad de éxito y dinero fácil se convierten en la razón que justifica cualquier pequeño o gran embuste. De ello no si libra ni siquiera su novia, Mary Bristol (Gene Tierney), que soporta con tristeza y desengaño como aquel hombre del que se enamoró y que le prometió sacarla del Zorro plateado, aprovecha cualquier descuido para robarle un puñado de libras para invertir en el negocio definitivo. Henry es un pobre perdedor, pero él no lo sabe. Es un "artista sin arte", como lo definiría un amigo común de los dos.

Henry y Mary trabajan en el Zorro plateado, un tugurio propiedad de Phill Nosseross (Francis L. Sullivan) casado y enamorado de Helen (Googie Withers) que le desprecia y sólo vive con él para juntar dinero suficiente que le permita montar su propio club nocturno. Todo transcurriría como siempre en la vida de Henry, con sus pequeños trapicheos y negocios fallidos, hasta que le sale al paso la oportunidad de su vida para conseguir ser un poderoso empresario del mundo de la lucha. Pero lamentablemente el mundo de la lucha ya tenía un poderoso empresario: Kristo (Herbert Lom), un educado hombre para los negocios y un implacable gánster para deshacerse de los competidores. La inquina hacia Henry es mayor al enterarse de que está utilizando al padre de Kristo, Gregorius, un antiguo luchador, para construirse un prestigio que le permita organizar una gran pelea. Henry conseguirá el dinero suficiente de la mano de Helen a la que hará creer que lo va a utilizar para adquirir la licencia de un club cerrado. Nosseross también se comprometerá a prestarle la mitad del dinero, pero al enterarse del engaño de su esposa, unido al miedo de provocar a Kristo, finge mantenerse al margen en calidad de socio anónimo, pero en realidad sabe que fracasará y con su fracaso también recuperará la compañía de Helen.

Toda la película es una trama de conspiraciones a la que son ajenos su novia y el viejo luchador, Gregorius, probablemente porque son los únicos que no han nacido para vivir y entender los bajos

fondos. Henry Fabian es un superviviente, astuto, encantador y mentiroso. Podría decirse que había nacido para ser un pícaro más, sino fuera porque el destino le deparó interpretar el papel principal en una tragedia. Su propia novia, agotada de ver como Henry vive continuamente en una mentira que le impulsa a huir hacia adelante, le dice en un momento del film: *"Me estás matando. Y te estás matando"*. Pero Mary sueña con un novio normal, viviendo una vida normal, alejada del pegajoso humo que flota en el Zorro plateado. Henry nació para ser alguien importante, pero no sabe cómo. Por eso en los tramos finales de la película, cuando su destino está marcado inexorablemente, surge ante él la posibilidad de alcanzar el triunfo económico a costa de su propia inmolation. Es una muestra más de cómo en un acto de nobleza y sacrificio en favor del ser amado hay también en Henry una forma de conseguir el éxito a título póstumo.

Cuando Zanuck le ordenó a Dassin que marchara rumbo a Londres para escapar de los vientos anticomunistas que soplaban en Hollywood, nadie podía prever que este pretexto diese como resultado una obra maestra. Zanuck planteó esta película como una buena terapia antidepresiva para la pobre Gene Tierney, a la que una ruptura sentimental casi la llevaba al suicidio. El productor le rogó a Dassin que le diese más peso al personaje principal femenino y así podría tener una excusa para mandar a Gene al extranjero y olvidarse de sus problemas. Es cierto que el papel de Gene Tierney no es el eje de la historia, pero es un gran personaje dentro de una trama coral que gira alrededor de nuestro héroe de tragedia: Richard Widmark. En la carrera de este actor sería difícil saber cuál es su mejor interpretación, pero el Henry Fabian de Dassin está entre las cinco mejores indudablemente.



Noche en la ciudad (Night And The City)

USA, 1950

Director: Jules Dassin

Producción: Twentieth-Century-Fox

Productor: Samuel G. Engel

Guion: Jo Eisinger (novela de Gerald Kersh)

Fotografía: Max Greene

Música (UK): Benjamin Frankell

Música (USA): Franz Wasman

Dir. Artístico: C.P. Norman

Montaje (UK): Sideney Stone

Montaje (USA): Nick De Maggio

Sonido (UK): Peter Handford

Sonido (USA): Roger Herman

Intérpretes: Richard Widmark, Gene Tierney, Googie Withers, Hugh Marlowe, Francis L. Sullivan, Herbert Lom, Stanislaus Zbyszko, Mike Mazurki, Charles Farrell, Ada Reeve, Ken Richmond

Duración: 96 minutos (101 minutos la versión inglesa)

Idioma: Inglés

B/N

proyección

12.01.2018



Rififi

(Du Rififi Chez Les Hommes)

Francia 1955

Director: Jules Dassin

Producción: Prima Film y Soci   Nouvelle Pathe Cinéma

Productor: Henri Berard

Guion: Jules Dassin, René Wheeler y Auguste Le Breton (adaptación de su novela)

Fotograf  : Philippe Agostini

M  sica: Georges Auric

Dir. Artístico: Auguste Capelier

Decorador: Alexandre Trauner

Montaje: Roger Dwyre

Intérpretes: Jean Servais, Carl M  hner, Robert Manuel, Jules Dassin, Magali No  l, Pierre Grasset, Robert Hossein, Janine Darcey, Marie Sabouret, Claude Sylvain, Marcel Lupovici

Duración: 117 minutos

Idioma: francés

B/N

EL ÚLTIMO GOLPE

Tony “el Estefan  s” (Jean Servais) ha vuelto de la cárcel. Después de cinco años de reclusión, enfermo y amargado, ahora apura sus días jugándose el poco dinero que le queda en cualquier timba que le quiera admitir. Han pasado cinco años pero parecía que ha transcurrido un siglo; su novia le desplum   y se fue con otro, en las partidas de póker nadie le presta dinero y su fama de experto atracador sólo la conocen los más allegados a él. Uno de ellos es su buen amigo Jo “el sueco” (Carl M  hner), que evitó la cárcel gracias a que Tony no le delat   cuando fue detenido por la policía, lo cual le supuso “comerse” algún año más de condena. Jo es lo más parecido a una familia que le queda a Tony, el hijo de aquel es su ahijado y le hace sentirse t  o o quizá abuelo y disfrutar de un entorno familiar como lo hace la gente honrada. Jo, para sacarle de su situación de precariedad económica y hacer que de nuevo se sienta vivo, le propone un preparar un golpe a la mejor joyería de París. Con la ayuda de su amigo Ferratti y ellos dos, podrán conseguir un dinero fácil reventando el escaparate. Tony al principio se niega a volver a su anterior vida, pero cuando descubre que su novia está ahora viviendo con el dueño de un nigh club parisino (*La edad de oro*) decide darle su merecido de una forma que hoy sería un ultraje a las reglas de la corrección política. Pero al espectador no se le mostrará el escarmiento, solamente una vieja foto en la pared que nos diría que otro tiempo fueron felices. Después, por desesperación y despecho, les dice a sus amigos que est   listo para el golpe. Pero no sería un robo cualquiera, éste sería un robo con clase. Sin violencia, pero desvalijando todo lo que puedan de la joyería.

A partir de este momento la película se centra en los preparativos de ese golpe y en las futuras consecuencias posteriores. Dassin, para ello, nos pasear   por el París nocturno “canalla” y suburbial, y por las grandes y lujosas calles que confluyen en la Place Vend  me. Toda la película es una reivindicación de la ciudad como decorado en la línea del mejor cine de Dassin. Bueno, toda no. En mitad de la misma se desarrolla durante casi media hora el robo que más ha influido en este tipo de género cinematográfico, veintisiete minutos sin diálogo ni música que atraparán al espectador, haciéndole formar parte de la banda del Estefan  s.

Se cuenta de Dassin que en esos años de exilio en París, sin ninguna oferta firme de trabajo y con serios problemas económicos, recibí una propo-
sición telefónica del productor Henri Bérard para

llevar al cine la novela de Auguste Le Breton : “*Du rififi chez les hommes*”. A Dassin casi se le salen los ojos de las órbitas de la emoción y, tratando de evitar que no se notase mucho su desesperación, dijo que la conocía muy bien y que además era una novela j  qu   adoraba! Por supuesto Dassin no había oído hablar en su vida de dicho relato, como tampoco ninguna persona que frecuentase únicamente librerías decentes. Su escritor se especializó en una descripción de los bajos fondos violenta y descarnada, en la que la falta de talento literario se suplía con un estilo directo en la narración, plagada de argots del mundo del crimen francés. Dassin se centr   solamente en el capítulo del robo, y alrededor de éste rehízo totalmente el guion.

A *Rififi* se la suele comparar con *La Jungla de Asfalto* (  sta es anterior a *Rififi*) y con *Atraco perfecto*, dos auténticas obras maestras dentro de esta modalidad de cine negro de atracos. No obstante ofrece algunas diferencias interesantes que reafirman el modelo de cine –y de vida– por el que se regía Dassin y también las peculiaridades propias del cine europeo. Para empezar, aquí se nos muestra un golpe perfecto sin disparar un tiro o empuñar un arma. La   nica pequeña violencia que se ejerce es cuando atan y amordazan a los porteros de la finca. En *Rififi* tampoco hay policía, o por lo menos no aparece, el único código que se aplica es el del hampa que nos permite distinguir entre delincuentes con honor y sin él. La banda de Tony se convierte en esta película, sin honrados servidores de la ley, en la única que se guía por algo parecido a la   tica en su actuación, a diferencia de la gente de Pierre Grutter (Marcel Ludovici), el dueño de *La edad de oro*, que para que al espectador no le quepa duda de su baja moral, es además confidente de la policía.

Est  n ustedes invitados a participar en el último golpe de la banda del “Estefan  s”, su jefe es un buen hombre y protege a su gente. Pero no le cuenten esto a nadie. En este oficio la delación est   penada con la muerte.

proyección

16.01.2018

EL EVANGELIO SEGÚN DASSIN

Lycovrissi es un pequeño pueblo griego, bajo administración turca, donde se celebra cada siete años la pasión de Cristo. En dicha representación participan los vecinos, asignándose a cada uno un papel. Manolios será este año Jesucristo, la viuda Katerina, Maria Magdalena y así hasta completar la lista de personajes que participarán en la obra de teatro.

Esta apacible tranquilidad es alterada con la llegada al pueblo de una larga comitiva de gente desahogada y hambrienta, procedentes de un pueblo lejano arrasado por la tropas otomanas. Dicha multitud está encabezada por su clérigo, el pope Fotis. A su llegada piden a las fuerzas vivas de Lycovrissi que les acojan y les den techo y comida, pero el pope del pueblo, Grigoris, se opone y les acusa de que traen el cólera. Es una burda mentira, pero muchos en el pueblo la aceptan porque tienen miedo de acoger a esos desconocidos que se comerán sus víveres y, además, pueden soliviantar al Aga turco, y hacer que el ejército decida castigarlos a ellos también.

Los refugiados terminan afincándose a las afueras del pueblo, con la esperanza de que los vecinos de Grigoris tengan caridad cristiana con ellos. A partir de ese momento se producirá una transformación en algunos habitantes, personificada por el pobre pastor Manolios, que se apiadará de los recién llegados y tratará de ayudarles. El pope Fotis le pide que intente convencer al pueblo. A Manolios le asusta ser portavoz, es tartamudo. Pero el pope le dirá que Dios hará que pueda hablar con normalidad. Toda la película avanzará de forma inexorable hasta cumplirse el destino que anunciaba la novela de Kazantzakis, en la que se inspira esta película: *Cristo de nuevo crucificado*. Habrá gente que se una a Manolios y habrá otros que lo traicionen. También será el momento de que el protagonista adquiera conciencia de su propio destino, convirtiéndose en alguien distinto a ese pastor del que muchos se reían. Katerina descubrirá con él su verdadera naturaleza y dejará de ser la prostituta oficial del pueblo.

Esta es la primera película en la que Dassin se separa del género de cine negro, que con tanto éxito había realizado. No contamos sus películas anteriores en la MGM, porque para Dassin fue un cine impuesto en el que él se limitó a ser un esclavo de lujo, pero sin capacidad de modificar ni una línea del guion. Con *El que debe morir* se aproxima nuestro autor a una forma de narrar más próxima a la europea, lo cual no terminó de entusiasmar a algunos ilustres miembros de la Nouvelle Vague que entendieron que su cine había perdido buena parte de su

esencia. Lo cierto es que el film seguía contando con ese estilo neorrealista a la americana y gusto por la puesta en escena que le hacía experimentar con el formato del cinemascope para que el propio encuadre fílmico recordase a la obra de teatro que cada siete años se celebra en el pueblo. Los decorados corrieron de nuevo a cargo de Trauner y supusieron la construcción de algunas iglesias expresamente, ya que la Iglesia Ortodoxa había prohibido que se usase su patrimonio monumental para rodar una historia basada en la novela del "excomulgado" Kazantzakis. Algunos le criticaron a Dassin que su fervor revolucionario le había conducido a la alteración del final, ofreciendo un desenlace más propio de la línea de un combativo activista que del estilo propio de Kazantzakis. La película, no obstante, cuenta con muchos factores para hacerla recomendable. Si en su momento el relato del autor griego trazaba un boceto del alma humana, representada en el pueblo de Lycovrissi, hoy es más actual que nunca al hacernos recordar el terrible drama que supone el ser un refugiado, alguien sin patria y sin futuro.

Esta sería la primera colaboración de una larga lista de apariciones de Melina Merkouri en el cine de Jules Dassin, y el flechazo definitivo no sólo con la Merkouri, sino también con la cultura griega, de la que llegaría a ser su embajador más ilustre.



El que debe morir (Celui Qui Doit Mourir)

Francia-Italia 1956

Director: Jules Dassin

Producción: Indusfil-Prima Film-Cinétel-Filmsonor-Da.Ma.Produzione

Productor: Henri Berard

Guion: Ben Barzman y Jules Dassin (según la novela de Nikos Kazantzakis)

Fotografía: Jacques Natteau

Música: Georges Auric

Dir. Artístico: Max Doury

Montaje: Pierre Gillette y Roger Dwyre

Intérpretes: Jean Servais, Carl Möhner, Grégoire Aslan, Gert Fröbe, Teddy Bilis, René Lefèvre, Lucien Raimbourg, Melina Mercouri, Roger Hanin, Pierre Vaneck, Dimos Starenios, Nicole Berger, Maurice Ronet, Fernand Ledoux

Duración: 122 minutos

Idioma: francés

B/N

proyección

17.01.2018



Nunca en domingo

(Jamais Le Dimanche/Pote Tin Kyriaky)

Grecia 1960

Director: Jules Dassin

Producción: Melinafilm y Lopert Pictures

Productor: Mario Stavropoulos y Stefano Vlachos

Guion: Jules Dassin

Fotografía: Jacques Natteau

Música: Manos Hadjidakis

Dir. Artístico: Alekos Zonnis

Montaje: Roger Dwyre

Intérpretes: Melina Mercouri, Jules Dassin, George Foundas, Titos Vandis, Mitsos Liguissos, Dimitris Papamichael

Duración: 91 minutos

Idioma: inglés-griego

B/N

¡Y AL FINAL, SE FUERON A LA PLAYA!

Illya camina por el puerto del Pireo, saludando a los pescadores y a los trabajadores de los astilleros. Mientras avanza hacia el mar, va despojándose totalmente de su ropa y se lanza a sus aguas como una Venus (perdón, como Afrodita). Esa es Illya (Melina Mercouri) una "puta feliz". Escoge a los clientes que le caen bien y les cobra lo que quiere según sus posibilidades económicas. Homero Thrace (Jules Dassin) es un norteamericano, aprendiz de intelectual, que llega en barco a las costas griegas y queda fascinado ante la alegre desenvoltura de Illya. A su fascinación por la prostituta se une la desolación de comprobar que los hijos y herederos de los grandes filósofos y dramaturgos de la antigüedad han perdido cualquier interés por su pasado. Es cierto que Illya no se pierde un domingo para acudir al teatro y presenciar las obras de Eurípides, Sófocles o Esquilo. Al día siguiente, a sus amigos del puerto del Pireo les contará la obra que ha visto, suprimiendo el aspecto más trágico y morboso, para concluir su relato diciéndoles que al final todos los personajes se van a disfrutar a la playa.

Esta inocente inconsciencia desespera a Homero y le gustaría reeducar a Illya para que se convierta en la griega que debería ser y no la que es. En esa pretensión le apoyará "Mister Sin Rostro", el hombre que controla a las prostitutas del puerto y que no está contento con que Illya les metas cosas raras en la cabeza a sus chicas. A Homero no le agrada colaborar con ese despreciable proxeneta, pero dado que es un fin noble el que persigue el americano, acepta esa colaboración. A partir de ese momento Illya no tendrá que preocuparse en trabajar, solo estudiar las montañas de libros de literatura, filosofía o historia que le facilita su moderno Pígalión, todo sea por alcanzar la noble empresa de transformar a esa Afrodita en una Atenea. Homero irá descubriendo como el alma y la cultura de los pueblos no sólo está en su pasado ni el contenido de unos libros, sino que, al igual que un río, va recorriendo los caminos de la Historia, adaptándose a cada paisaje y cada momento. También descubrirá que pactar con Mister Sin Rostro supone en último término traicionar sus nobles pretensiones de liberar a la gente de la incultura, convirtiendo a la gente en esclavos de una pretensión que ellos nunca buscaron.

Dassin quería contar una historia en clave de comedia, que pretendiese ser una parábola de las relaciones de poder establecidas por los grandes países -personificados en el norteamericano Homero Thracer- sobre las naciones de su área de influencia.

Él siempre se quejó del resultado final, y no porque no funcionase en taquilla, todo lo contrario, *Nunca en domingo* fue un éxito en medio mundo, sino porque el público no hubiese terminado de entender el significado oculto de la historia. Esto pone de manifiesto que las películas, una vez estrenadas, pueden ser exitosas y contar con el favor del público a partir de unas premisas con las que el director no contó nunca a la hora de realizarlas. Con estas premisas, años después llevaría a Broadway una adaptación de esta historia, con la propia Melina en el papel protagonista y con la mejor música de Manos Hadjidakis. Conviene recordar que el tema "Los niños del Pireo" obtuvo el Oscar a la mejor canción en 1960.

Ustedes tómense la molestia de acudir a verla y podrán descubrir si estamos ante una película poseída por un ardiente mensaje anticapitalista o, por el contrario, no ven otra cosas que una divertida historia sobre anglosajón puritano en la desinhibida Grecia. En cualquier caso, les aseguro que tendrá un desenlace de su agrado, ya que sé de buena tinta que al final todos se irán a la playa.

proyección

18.01.2017

TRAS LA DAGA DEL SULTÁN

Elizabeth (Melina Merkouíri) nos mira a los ojos y nos invita a que la sigamos al interior del Museo de Topkapi. Una vez allí, nos revela su propósito: robar la gümia con incrustaciones de esmeraldas del Sultán. Y es que Elizabeth sólo tiene dos grandes pasiones en la vida: los hombres y las piedras preciosas. Para ese golpe sólo puede contar con el mejor. Acudirá a proponérselo a su antiguo amigo-amante, Walter (Maximilian Schell). Es el Leonardo da Vinci del robo y cómo todo buen artista desprecia el uso de la violencia para obtener ese fin. Su planificación no permite dejar un cabo suelto y por eso contará para ese golpe con gente experta pero sin antecedentes policiales. Todos ellos serán unos especialistas perfectos en cada tarea asignada. Y para dar un golpe perfecto necesitan también la inestimable colaboración de un perfecto idiota, el bueno de Arthur (Peter Ustinov). La intervención de la policía secreta turca, alertada por otro entrañable idiota, Geven (Akim Tamiroff) obliga a ir variando la planificación del robo, pero no trastocará el modo diseñado por Walter para entrar en el palacio-museo. A partir de estas premisas asistiremos a un vertiginoso carrusel de acontecimientos que sólo confluyen en una única meta y cuyos protagonistas principales son nuestros ladrones, digo nuestros porque el público desde el primer minuto de la película decidirá también formar parte de la banda.

Dassin demuestra con *Topkapi* y anteriormente con *Rififi* que, en otras circunstancias de la vida, habría sido un ladrón excelente. Vuelve de nuevo a demostrarnos como se puede realizar un gran golpe sin disparar un solo tiro. Hoy en día parece que este tipo de “gestas” contra la propiedad privada no suponen una novedad llamativa pero en 1960, si exceptuamos las excelentes películas de la Ealing, no había otra cosa que pistoleros con antifaz y pasamontañas atracando a punta de pistola. Los procedimientos del robo en *Topkapi* son tan bellos y espectaculares que muy pocos directores posteriormente se han resistido a copiar algo de ellos. Brian de Palma en *Misión Imposible*, no se “cortó un pelo” a la hora de fotocopiar el acceso a una cámara acorazada, para indignación de Dassin que posteriormente al estreno de este film se quejó de que de Palma no hubiese tenido la decencia de mostrarle en público o en privado el más mínimo agradecimiento por la idea original de la que este último debería ser tributario.

A diferencia de *La ciudad desnuda*, *Noche en la ciudad* y *Rififi*, la puesta en escena de Dassin no utiliza

las posibilidades dramáticas que ofrece el escenario urbano. La visión de Estambul se reduce a una sucesión de planos documentales y a una visita por diferentes lugares pintorescos de la capital turca que no guardan ninguna relación con lo que la historia nos pretende narrar. Solamente Dassin vuelve a convertirse en el cronista urbano que fue en las secuencias que nos narran el robo, contraponiéndolas con los campeonatos de lucha, dentro del apasionado hervidero en el que se ha convertido el estadio. En esos minutos en los que Elizabeth y Page juegan al gato y al ratón con los desbordados agentes de policía, mientras sus cómplices intentan llevarse la daga del museo, el recinto deportivo y sus alrededores nos recuerda a la frenética persecución del desenlace final de *La ciudad desnuda*.

Pero los dioses disfrutan al ver como los hombres se afanan y luchan, y cuando más cerca están de alcanzar sus sueños les cortan la cuerda que les sostiene. No hay premio para el ladrón, y no porque Dassin crea que la ley debe prevalecer sobre el delito, no es un moralista. En el fondo es un pesimista compasivo que sabe que sus criaturas son ratas de laboratorio corriendo por un laberinto, bajo la mirada curiosa de un hombre con bata blanca. Siempre existirá un detalle burdo que termine por arruinar sus sueños. En *Rififi* era una pequeña joya que el ingenuo Cesare entregó a una chica, en *Topkapi* será un pajarillo que acude sin que nadie le invite. La diferencia radica en que ahora se nos permite reinos de su suerte. Así sabremos cómo se sienten los dioses.



Topkapi

USA 1964

Director: Jules Dassin

Producción: F-H Productions

Productor: Jules Dassin

Guion: Monja Danischewsky (según la novela de Eric Ambler)

Fotografía: Henri Alekan

Música: Manos Hadjidakis

Dir. Artístico: Max Douy

Montaje: Roger Dwyre

Intérpretes: Melina Mercouri, Peter Ustinov, Maximilian Schell, Robert Morley, Jess Hahn, Gilles Segal, Akim Tamiroff

Duración: 120 minutos

Idioma: inglés

Color

proyección

19.01.2017



EL EMPERADOR DE LOS SUEÑOS

HAYAO MIYAZAKI

“Quiero capturar la esencia del movimiento. La animación es una manifestación de ese deseo”

HAYAO MIYAZAKI

La animación no es un “género”, sino una forma artística que permite abordar cualquier género y cualquier tema. Este arte ha sido despreciado muchas veces como algo menor, “dibujos animados”, un entretenimiento sencillo y fácil para niños. También es verdad que muchas películas y series de animación (¿la mayoría?), simplistas y creadas para el consumo rápido, confirman esos prejuicios... Pero otras veces (también muchas, si miramos sin ideas preconcebidas) las películas animadas han demostrado que pueden hablar de cosas que nos conciernen, y hacerlo de manera artística, sin dejar de ser divertidas y fantásticas. Sin duda, el cineasta que más ha hecho para demostrar, con su obra, que la animación puede ser un arte grande, y al mismo tiempo llegar a un público masivo de todas las edades y de todo el mundo, es Hayao Miyazaki, el maestro japonés.

Sería muy limitativo decir que sus películas son obras maestras “de la animación”. Son obras maestras del cine. Hoy día, Miyazaki es un clásico vivo. A partir de *La Princesa Mononoke* y *El viaje de Chihiro*, sus obras han llegado a un público masivo en todo el mundo, sin importar los países ni las diferencias culturales. Como ha dicho el propio director, “*creo que eso demuestra que, a pesar de nuestras diferencias superficiales, los humanos tenemos mucho en común*”. En cuanto a sus colegas, es sin duda la figura más respetada en el mundo de la animación. John Lasseter (Pixar): “*No hay un solo día que no utilice lo que he aprendido estudiando sus películas*”. Barry Cook y Tony Bancroft (*Mulan*): “*Hayao es como un dios para nosotros*”. Eric Goldberg (*Pocahontas*): “*Hayao es un maestro del cine, controla completamente los elementos que hacen grande una película de animación. El que lo consiga con esa gracia visual, economía y pasión por las alegrías y miedos de la infancia, es asombroso*”. Hensel Butoy (*Fantasia 2000*): “*No conozco otro artista más admirado y respetado en la industria de la animación que Hayao, como narrador y cineasta*”.

En un arte tan proclive a las historietas de buenos y malos, Miyazaki abjura del maniqueísmo y de las opciones binarias. En sus películas, el “bien” y el “mal” pueden ser caras de la misma moneda (Yubaba-Zeniba en *El viaje de Chihiro*), o puede haber antagonistas inteligentes y valerosos, que hagan cosas malas con la mejor intención (Lady Eboshi en

La Princesa Mononoke). Cuesta encontrar en sus filmes villanos tradicionales, que sean sólo malos-mala-sombra (sobran dedos en una mano: Cagliostro, Lepke en *Conan* y Muska en *El castillo en el cielo*). Según su amigo y socio Isao Takahata, se debe a que trabaja tanto sobre los personajes y se implica tanto con todos ellos, que no puede verlos de manera unidimensional. Esa misma visión no maniquea se extiende a sus temas recurrentes, como la ecología. La destrucción del medio ambiente a manos del hombre es una preocupación constante, pero Miyazaki no postula que la naturaleza primigenia sea “buena” y el progreso “malo”, también señala que la naturaleza puede ser hostil y peligrosa, y que el progreso es necesario. Censura la codicia (los sirvientes de *El viaje de Chihiro*), pero simpatiza con los trabajadores honrados, aunque dañen la tierra (los mineros de *El castillo en el cielo*, las trabajadoras de Eboshi en *La Princesa Mononoke*). Así que la clave está en buscar el equilibrio entre lo viejo y lo nuevo, el respeto a la tradición y el avance inevitable.

Otros temas recurrentes en sus películas son: el vuelo y las máquinas o criaturas voladoras, el crecimiento y la maduración, las metamorfosis, el viento y el agua, los otros mundos paralelos, la reinención de la mitología japonesa, la artesanía frente a la industria, la literatura y las localizaciones europeas, los trenes, la guerra... Y la presencia de personajes femeninos fuertes, inteligentes y valerosos. En el aspecto artístico, sus películas son deslumbrantes por la calidad y riqueza de la animación, y por las maravillosas bandas sonoras de Joe Hisaishi.

Para Miyazaki, la creación de una película es un proceso abierto. Aunque prepara minuciosamente sus proyectos, no lo tiene todo calculado desde el principio, sino que deja que se vaya haciendo sobre la marcha. A menudo empieza la fase de producción sin tener un guión terminado: “*Yo no soy el que hace la película, la película se hace ella misma y yo no tengo más remedio que seguirla*”. Al mismo tiempo, está convencido de que el cine es un trabajo colaborativo: “*Un principio que mantengo al dirigir es que procuro utilizar todo lo que crea mi equipo. Aunque no encaje del todo, nunca lo desperdicio y siempre intento usarlo de la mejor manera posible*”.

Miyazaki es el paladín y máximo representante de la animación “tradicional”, la animación 2D dibujada a mano, en una era dominada por las imágenes generadas por ordenador. A partir de *La Princesa Mononoke*, ha incorporado efectos digitales, pero manteniendo siempre la primacía del dibujo a mano. En 2005, dijo estas lúcidas palabras sobre el futuro de la animación artesana: “*Si es un arte en extinción, no podemos hacer nada. La civilización avanza. ¿Dónde están ahora los pintores de frescos? ¿Dónde están los pintores de paisajes? ¿Qué están haciendo ahora? El mundo cambia. Yo he tenido la suerte de poder hacer el mismo trabajo durante 40 años. Eso es raro en cualquier época*”.

Este año presentamos un ciclo “integral” que incluye los once largometrajes dirigidos por Hayao Miyazaki para el cine. En las páginas siguientes, además, repasaremos sus trabajos como guionista y productor, sus series de televisión y sus obras en el *manga*.



Hayao Miyazaki y sus criaturas

Antes de empezar, unas cuestiones de orden, para entendernos. En este artículo, citaremos los nombres japoneses a la manera occidental, primero el nombre y después el apellido (o sea, Hayao Miyazaki y no Miyazaki Hayao). Y, para los títulos de las películas relevantes, mencionaremos el título español, si lo hay (sea de cine o vídeo), el japonés original (transcrito a nuestro alfabeto) y el inglés internacional, para facilitar su identificación.

Suban al Gatobús, que empieza el viaje.

HAY QUE TRATAR DE VIVIR

Hayao Miyazaki nació el 5 de enero de 1941, en la ciudad de Akebono-cho, en el distrito de Bunkyo, en Tokio. Su padre, Katsuji Miyazaki, era ejecutivo en una fábrica de piezas para aviones de caza, propiedad de su tío, que entre otras cosas producía alerones para los cazas "Zero". Así pues, la aviación estuvo presente en su vida desde el principio, y empezó a dibujar aviones desde niño. Por otra parte, su madre era una mujer intelectual, gran lectora, que también fue una gran influencia para él. Hayao era el segundo de cuatro hermanos. Entre 1944 y 1946, la familia tuvo que evacuar Tokio para huir de los bombardeos, y se afincaron en Utsunomiya y Kanuma, en la prefectura de Tochigi. La familia se mudó otras tres veces en los cinco años siguientes. Entre 1947 y 1955, su madre padeció tuberculosis vertebral, y estuvo mucho tiempo hospitalizada (una dura experiencia infantil que resurgirá en *Mi vecino Totoro*).

En los años 50, en plena era de la reconstrucción y el desarrollo económico de Japón, el joven Miyazaki quedó fascinado por el *manga*. El autor más célebre de la época era Osamu Tezuka (*New Treasure Island*, *Astro Boy*), cuyas creaciones y estilo visual inspirarían las futuras series de animación japonesas de los años 60 y 70 ("*cuando estaba en primaria y secundaria, sus mangas eran los que más me gustaban*", dijo luego). Estando en el instituto, le deslumbró el que se considera el primer largometraje japonés animado en color: *Legend of the White Serpent* (Hakuja Den, 1959), dirigido por Taiji Yabushita para los estudios Toei Doga. La película le causó una fuerte impresión, y luego confesaría que hasta se había "enamorado" de la protagonista. Hasta entonces, había pensado dibujar *manga*, pero en ese momento decidió convertirse en animador. No obstante, sabía que aún le quedaba mucho por aprender. Se le daba bien dibujar aviones, tanques y barcos de guerra... pero le costaba más dibujar personas ("*una habilidad necesaria, si quería trabajar en la animación*").

Miyazaki se graduó en 1963, en la Universidad de Gakushuin, en Ciencias Políticas y Economía, con una tesis sobre la teoría de la industria japonesa. Según sus recuerdos, era muy mal estudiante, porque se pasaba el tiempo dibujando, y había elegido esa carrera porque pensaba que no tendría que estudiar mucho y le quedaría tiempo para el arte, siempre de manera autodidacta ("*no quería ir a una escuela de arte para aprender la técnica, porque no me gusta estudiar*").

En abril de 1963, entró a trabajar en Toei Doga (más tarde Toei Animation), que a la sazón era la firma más importante de animación en Japón. Allí conoció a otro "aprendiz" que había entrado casi al mismo tiempo, Isao Takahata (1935), que se convertiría en su socio durante el resto de su carrera, futuro cofundador de Studio Ghibli y director de *Heidi, Marco, La tumba de las luciérnagas, Recuerdos del ayer, Pompoko, Mis vecinos los Yamada y El cuento de la princesa Kaguya*.

En Toei, después de unos meses de formación, Miyazaki empezó a trabajar como *inbetweenner* (el ayudante de animación que dibuja las imágenes intermedias de transición entre los dibujos clave o *key animation*), en *Okami shonen Ken* (1963), primera serie de TV de animación del estudio; en la película *Rock el valiente* (Wanwan Chushingura, 1963), dirigida por Daisaku Shirakawa, sobre un cachorro que reúne a un grupo de animales para vengarse del tigre y el zorro que han matado a su madre (se llegó a estrenar en España en 1965); en la serie *Shonen ninja Kaze no Fujimaru* (1964); y en la película *Garibaa no uchu ryoko* (1965) de Yoshio Kuroda, que llevaba el tema de los viajes de Gulliver al espacio, y en la que consiguió colar algunas sugerencias sobre el guión (que al final se descubriera que los robots asesinos eran personas encerradas en carcasas robóticas). Estos primeros trabajos fueron un gran aprendizaje para Miyazaki. Los presupuestos eran ajustados, los plazos perentorios y el sistema de producción estandarizado. Adquirió experiencia, precisión y rapidez, pero lógicamente su alma de ar-



Hayao Miyazaki en sus comienzos



La princesa encantada (1968)

tista se debía de sentir insatisfecha ante ese trabajo propio de una cadena de montaje... En esta época, le deslumbraron películas extranjeras como la rusa *La Reina de las Nieves* (Snezhnaya Koroleva, 1957), de Lev Atamanov, o las obras del animador francés Paul Grimault (*Le Roi et l'oiseau*), que le hicieron ampliar su perspectiva sobre el potencial del arte de la animación.

En el plano personal, en 1964 se enamoró de su compañera, la animadora Akemi Ota, con la que se casó en 1965. Han tenido dos hijos, el futuro director Goro (1967) y Keisuke.

Miyazaki ascendió a animador principal con la serie en blanco y negro, de 26 episodios, *Hustle Punch* (1965-1966); el protagonista era un oso valiente (Punch) que junto a sus amigos, un ratón (Touch) y una comadreja (Bun), se enfrentaban a un lobo malo (Dr. Garigari). Luego, trabajó como animador en la serie *Rainbow Sentai Robin* (1966-1967), basada en el *manga* de Shotaro Ishinomori, sobre un equipo de cinco héroes que defendía la Tierra contra unos invasores, y en dos episodios de *Sally la maga* (Mahotsukai Sally, 1968), adaptación del *manga* de Mitsuteru Yokoyama, inspirado a su vez en la telecomedia americana *Embrujaada*... Pero, de estos, años, quizá lo más destacable sea su primera colaboración con Isao Takahata en *La princesa encantada* (Taiyō no ôji Horusu no daibōken / The Little Norse Prince, 1968), el primer largometraje dirigido por Takahata. El supervisor de animación fue Yasuo Otsuka (nombre que volveremos a encontrar), y Miyazaki fue diseñador de escenarios y animador



El gato con botas (1969)

principal. La acción ocurre en un reino nórdico indeterminado; el joven Horus o Hols, poseedor de una espada mágica, trata de defender una aldea frente a Grunwald, un demonio del hielo que ha destruido la tierra de sus padres; conoce a una joven misteriosa, Hilda, con un oscuro secreto (para el crítico Dani Cavallaro, este personaje sería un anticipo de las futuras heroínas de Miyazaki). Aunque fue un fracaso comercial, lo que dolió mucho a Takahata (no volvió a dirigir una película para Toei), se convirtió en una película de culto entre los estudiantes. Su siguiente trabajo también fue para un largometraje, *El gato con botas* (Nagagutsu o haita neko, 1969), dirigido por Kimio Yabuki sobre un guión del famoso dramaturgo Hisashi Inoue, basado en el cuento de Perrault; el supervisor de animación fue Yasuji Mori, y Miyazaki fue animador principal, además de contribuir al diseño, el *storyboard* y aportar ideas para el guión. La película tuvo tanto éxito que Toei produjo dos secuelas, en las que no intervino Miyazaki.

En 1969, publicó su primer *manga*, bajo el seudónimo de Akitsu Saburo. Se titulaba *Sabaku no Tami* (La Tribu del Desierto) y era una historia situada en el siglo XI, en el Asia Central devastada por las guerras. Apareció en 26 entregas en un periódico infantil (*Shonen shojo shinbun* / *Boys and Girls Newspaper*), entre el 12 de septiembre de 1969 y el 15 de marzo de 1970. Según Jeff Lenburg, su estilo recogía

la influencia de Osamu Tezuka y al mismo tiempo anticipaba la futura *Nausicaä* (incluso aparece una ciudad fortificada llamada "Pejite"). Su siguiente *manga*, y el primero publicado con su nombre, fue una adaptación de la película *El gato con botas*, que apareció por entregas en la edición dominical del periódico *Chunichi* en 1969.

A continuación, trabajó como animador principal en tres películas para el cine. Una, *La nave fantasma* (Soratobu Yureisen / Flying Phantom Ship, 1969), dirigida por Hiroshi Ikeda. El protagonista es un joven, Hayato, cuya ciudad es devastada por un robot gigante, enviado desde una nave voladora fantasma, que mata a sus padres y destruye todo; el joven se enfrenta a la invasión para descubrir lo que se oculta detrás... Según Jeff Lenburg, además de la animación, Miyazaki pudo aportar ideas al guión. La siguiente fue *La isla del tesoro* (Dobutsu takarajima / Animal Treasure Island, 1971), también dirigida por Hiroshi Ikeda, una adaptación infantil de la novela de Stevenson, en la que todos los personajes son animales humanizados, excepto Jim y Kathy. Y después, *Alí Babá y los 40 ladrones* (Ari-Baba to yonjuppiki no tozoku, 1971), dirigida por Hiroshi Shidara, una versión heterodoxa del cuento de las mil y una noches: es una secuela que ocurre varias generaciones después, el descendiente de Alí se ha convertido en un tirano, y 40 perdedores se unen al genio para derrocarlo.

Takahata y Miyazaki empezaron a sentirse demasiado constreñidos en Toei Doga. No tenían suficiente autonomía creativa, y el estudio imponía siempre sus reglas, como que a los niños les gusta siempre ver animales, o que hay que limitarse a argumentos clásicos... Ambos abandonaron Toei en 1971 y pasaron a A-Productions Studio, donde se reunieron con su amigo Yasuo Otsuka. Su primera idea fue una adaptación de *Pippi Calzaslargas*. Viajaron a Suecia para entrevistarse con la autora, Astrid Lindgren, pero su propuesta fue rechazada de plano. Ante este fracaso, Takahata y Miyazaki se unieron a Otsuka, que estaba trabajando en la serie *Lupin III* (Rupan sansei, 1971-1972) para Tokyo Movie Shinsha... Pero de *Lupin III* hablaremos más adelante, en el capítulo dedicado a *El castillo de Cagliostro*.

Después de la primera serie de *Lupin III*, Isao Takahata y Hayao Miyazaki colaboraron en *Panda y sus amigos* (Panda Kopanda / Panda Go Panda, 1972-1973), también una producción de Tokyo Movie Shinsha. Se trata de dos medimetrajes, de 35 y 38 minutos, *Panda Kopanda* (1972) y *Panda Kopanda: Amefuri Saakasu no Maki* (1973), dirigidos por Takahata, con argumento, guión, diseño de escenarios y



animación principal de Miyazaki. Esta fue la primera vez que Miya-san fue acreditado como guionista, aunque anteriormente había contribuido con ideas a los argumentos. Yoichi Kotabe y Yasuo Otsuka fueron los directores de animación. Estas películas surgieron en plena moda de los pandas, a raíz de la adquisición de dos ejemplares chinos para el zoo de Tokio. Una niña pequeña, Mimiko, se queda sola en casa cuando su abuela se va de viaje (insiste en que no tiene miedo y sabe cuidarse, hace la compra, etcétera). Un día, se encuentra a un pequeño panda, Panny, durmiendo en su puerta. Juegan y se hacen amigos. Entonces llega Papá Panda, preguntando por su hijito; cuando descubre que Mimiko es huérfana, se ofrece a ser su "papá". Total, que la niña y los dos pandas parlantes deciden vivir juntos como una "familia": Papá será el padre, la niña la madre y el pequeño panda el hijo, o algo así (todo esto es un poco inquietante, si se piensa). Oportunamente, la casa está rodeada por un bosque de bambú que proporciona sustento a los pandas. Por la mañana, Papá se va a su "oficina" (su "trabajo" en el zoo), y el pequeño se empeña en ir a la escuela con Mimiko, haciéndose pasar por un panda de peluche. Un policía descubre a los pandas en casa de la niña y avisa al zoo. Después de muchas peripecias, incluyendo el emocionante rescate del niño panda de una presa,



los pandas vuelven libremente al zoológico, pero se les permite salir después de su "trabajo" para vivir con Mimiko (fichan y cogen el tren de cercanías, como cualquier trabajador japonés). En la segunda parte, la "familia" primero se ve implicada con los líos de un circo, a cuenta de un pequeño tigre fugitivo, luego hay una inundación (un mundo sumergido, como en *Ponyo*) y el momento culminante es el rescate del tren de los animales del circo. Efectivamente, todo esto puede resultarnos, además de desconcertante, un poco familiar, pues *Panda Kōpanda* es un claro antecedente de *Mi vecino Totoro*: el Papá Panda anticipa al Tororo grande, incluso en su aspecto y su lenguaje corporal, al igual que Mimiko se parece a Mei (con un toque de Pippi Calzaslargas, por las coletas y la autonomía personal).

El segundo crédito de Hayao Miyazaki como director (después de *Lupin III* que firmó junto a Takahata) fue una preciosidad de cinco minutos titulada *Yuki no Taiyō / Yuki's Sun* (1972). Más que un cortometraje o un episodio piloto, es un *tráiler* o resumen de una serie que no llegó a realizarse: una adaptación del comic de Tetsuya Chiba sobre Yuki, una niña de diez años que vive en un orfanato y nunca ha conocido a sus padres. Yuki es alegre, llena de energía, tiene un gran corazón y una debilidad peculiar: cuando se siente muy feliz, golpea

a quien tiene al lado. Una voz en *off* acompaña las imágenes y narra su historia que, como digo, parece más un resumen o presentación de una película o serie inexistente: Yuki es trasladada a otra residencia, con una familia rica, cuyo padre es detenido luego, encuentra una pista sobre su madre, etcétera. Todo esto con una animación encantadora, y un personaje valeroso que anticipa futuras heroínas del director.

ABUELITO, DIME TÚ

Para lo que ahora se llama la *Generación E.G.B.*, que ha dado pie a tantos libros, programas y memoriales, materia prima de la rentable industria de la nostalgia, las series televisivas de *Heidi* (1974) y *Marco* (1976) siguen figurando entre nuestros recuerdos más entrañables e imborrables. La curación de Clara (*spoiler*) o el encuentro entre Marco y su madre (*spoiler*) están entre los grandes momentos televisivos de nuestra vida, comparables a la llegada del hombre a la Luna (que no sé si vi en persona en su momento), la muerte de Chanquete (*spoiler*) o cualquier acontecimiento de la Transición... Bueno, lo cierto es que yo, por razones que no hacen al caso, no conseguí ver el último episodio de *Marco* en su



Heidi (1974)

día, después de 51 semanas anteriores de paciente espera (hablamos de una época en la que no existía el video doméstico), de modo que no sé si al final llegó a encontrar a su madre (vale, lo supe mucho después gracias al DVD).

El origen de estas series fue un ambicioso proyecto de Nippon Animation llamado **World Masterpiece Theatre**. Era un contenedor o “serie de series” que pretendía adaptar al *anime* algunas grandes obras de la literatura occidental para niños, preferiblemente de dominio público y libres de derechos de autor. Isao Takahata y Hayao Miyazaki participaron en varias de ellas, el primero como director y el segundo como diseñador de fondos y animador (en cinco). Este trabajo le permitió viajar por Europa para documentarse y dibujar las arquitecturas y paisajes europeos, que aparecerán en las series y también en sus futuras películas. Una dificultad, a efectos de nuestro estudio, es que, no habiendo estado allí, no podemos saber realmente hasta dónde llegó el papel de Miyazaki. Por ejemplo, en las dos series más famosas (*Heidi* y *Marco*), Miya-san está acreditado “sólo” como diseñador de escenarios y fondos. Pero cuesta creer que no ayudara al diseño de los personajes o que, siendo su amigo Takahata el director, no contribuyera al desarrollo del guión. Sin embargo,

en la publicidad de sus películas posteriores, se le llamará a veces “*el creador de Heidi y Marco*”, lo que también resulta claramente exagerado.

Heidi (Arupusu no Shojo Haiji / Heidi, Girl of the Alps, 1974) se basaba en la novela de Johanna Spyri (1827-1901), publicada originalmente en dos partes, *Heidi: Los años de aprendizaje y viajes* (1880) y *Otra vez Heidi: Heidi hace uso de todo lo aprendido* (1881), que se reunirían en un solo tomo en 1885. Heidi, diminutivo de Adelheid (Adelaida), es una niña huérfana que ha sido criada por su tía Dete. Cuando a ésta le surge un trabajo, la lleva al pueblo de Dörfli, donde vive su abuelo, a quien llaman “El Viejo de los Alpes”, en una cabaña de las montañas. La bondad y alegría de la niña van ablandando al viejo ermitaño y Heidi vive feliz en los Alpes con su abuelo, las cabras y su amigo Pedro, el cabrero. Pero su tía vuelve y la obliga a ir a Frankfurt, como “dama” de compañía de una niña inválida, Clara. Las dos se hacen grandes amigas, pero las travesuras, la ingenuidad y la rusticidad de Heidi, que ahora las montañas y no consigue adaptarse a la gran ciudad, desesperan al ama de llaves, la estricta señorita Rottenmeier... La novela de Spyri sigue siendo una lectura grata hoy en día, muy amena y conmovedora, con personajes y sucesos bien trazados, que no resulta sensiblera ni (excesivamente) lacrimógena. La serie consta de

52 capítulos de media hora, y los guiones se deben a Isao Matsuki, Hisao Okawa, Masayori Sasaki, Kuroda Masao y Hiroshi Saito. Se trata de una adaptación bastante fiel, dadas las circunstancias, que respeta el argumento general del libro, que recoge todos los personajes sin desnaturalizarlos (el recordado diseño visual de éstos se debe a Yoichi Kotabe) y que únicamente inventa algunas peripecias y episodios adicionales (había que rellenar 26 horas de emisión), como el pajarito “Pichi”, ausente del libro.

Heidi se emitió en España en 1975 y causó sensación. Creo que en esto mi recuerdo es exacto. Sin duda, habríamos visto otras series de animación japonesa antes, pero ninguna de esta categoría. Por lo que toca a Miyazaki, nos deslumbró la belleza de los fondos, tanto los paisajes alpinos como los decorados urbanos, tanto la cabaña del abuelo como la mansión de los Sassemann en Frankfurt. Y el agua, y el fuego. Vale, a veces hacíamos chistecillos, pero nos aprendimos la canción de memoria (en japonés inventado: “*mochimó chrikana*”), y el nombre “Rottenmeier” pasó al lenguaje común como sinónimo de persona autoritaria y rígida (en realidad, el ama de llaves no es malvada, sólo es prisionera de una idea muy estrecha de lo correcto, pero es consciente de ser sólo una empleada, no es la madrastra de Cenicienta). El éxito de la serie hizo que se crearan tres “películas” para cine, a partir de un montaje reducido de los episodios, en cuya edición no participó Takahata (la primera sobre la estancia de Heidi en las montañas, la segunda sobre su temporada en la ciudad, y la tercera sobre el regreso a los Alpes). Al menos dos de ellas llegaron a estrenarse en nuestros cines: *Heidi en las montañas* (con casi millón y medio de espectadores, según la base de datos del ICAA), y *Heidi en la ciudad*. Las tres están editadas en DVD. Lo curioso es que este montaje reducido resulta más fiel al libro, al tener que ir a la esencia y suprimir los episodios añadidos (y hoy día, purismos aparte, es una buena alternativa si uno no tiene paciencia para la serie completa). En 2015, se ha producido una nueva versión de *Heidi* en animación 3D, que conserva el diseño de personajes de la serie de Takahata, pero carece de su encanto perenne.

Me acuerdo menos de *El perro de Flandes* (Furandasu no inu / The Dog of Flanders, 1975), aunque algo debí de ver. Era una adaptación de la novela de Ouida (seudónimo de la escritora inglesa Marie Louise de la Ramée, 1839-1908), publicada en 1872, sobre la amistad entre un niño huérfano, Nello (o Nicolás, según doblajes), que vende leche en un carro con su abuelo, y un perro maltratado, Patrash. La acción ocurre en las Ardenas (Bélgica). El director



fue Yoshio Kuroda, y Miyazaki trabajó como animador. La serie se emitió por TVE a partir de 1977.

Marco, de los Apeninos a los Andes (Haha wo tazunete sanzenri / 3000 Leagues in Search of Mother, 1976) fue otra serie mítica de nuestra infancia. Su origen era la novela *Corazón* (1886) de Edmondo De Amicis (1846-1908), un clásico de la literatura infantil y juvenil. La novela está narrada a modo de diario por un escolar de 11 años, Enrico Bottini, y abarca un curso, de octubre a julio (según el autor, hubiera podido titularse *Historia de un curso escrita por un alumno de tercero en un grupo escolar*). En el diario se interpolan una serie de relatos, el *cuento mensual*. Pues bien, el *cuento mensual* de mayo de titula *De los Apeninos a los Andes*, y es la historia de un niño genovés de trece años, Marco, cuya madre se había ido a Argentina para trabajar sirviendo en alguna casa rica. Dos años después, han dejado de llegar noticias, y Marco decide viajar solo a Argentina en busca de su madre... Se trataba de un relato corto, por lo que el guión de la serie, de 52 episodios de media hora, tuvo que añadir numerosos personajes secundarios, incidentes y peripecias, empezando por el inseparable compañero de Marco, el mono Amedio ("Mi mono Amedio y yoooo...", etcétera). El director fue Isao Takahata, y Miyazaki fue animador y también se encargó del diseño de fondos y paisajes, aprovechando la variedad de escenarios de la serie, desde Génova ("En un puerto italiano, al pie de las montañaaaaaa...") hasta la vastedad de los amplios horizontes de Argentina. Al igual que pasó con *Heidi*, se hizo un montaje reducido en forma de



Ana de las Tejas Verdes (1979)

película, en el que no participó Takahata, que llegó a estrenarse en nuestros cines en 1977 con el título de **No te vayas mamá (Marco)**.

La siguiente serie del **Masterpiece Theatre** fue **Rascal** (1977), adaptación de la novela autobiográfica *Rascal: A Memoir of a Better Era* (1964) de Sterling North, la primera situada en América. El autor relataba su infancia en Wisconsin y su relación con un mapache al que rescató cuando era un cachorro y que conservó como mascota. Miyazaki fue animador principal. No tengo consciencia de haberla visto, ni he tenido tiempo de buscarla ahora, pero les adelanto que los mapaches serían protagonistas años más tarde de una famosa película de Takahata para Studio Ghibli.

Finalmente, **Ana de las Tejas Verdes** (Akage no An / Anne of the Green Gables, 1979), adaptación de la serie de novelas de Lucy Maud Montgomery (1874-1942), protagonizada por Anne Shirley, una huérfana que vivía en Canadá en el siglo XIX, fue dirigida por Isao Takahata, con Yoshifumi Kondo como diseñador de personajes y director de animación. Constaba de 50 episodios de media hora, y Miya-san se ocupó del diseño de fondos y paisajes. En su día se emitió por TVE con gran éxito.

Otras obras adaptadas por Nippon Animation para **Word Masterpiece Theatre** fueron: *Perrine*,

Las aventuras de Tom Sawyer, *La familia Robinson*, *Lucy*, *Las montañas de Ana*, *Katoli*, *La princesa Sara*, *Pollyanna*, *Mujercitas*, *El pequeño lord*, *Las aventuras de Peter Pan*, *Papá Piernas Largas*, *La Novicia Rebelde*, *Jackie y su mascota*, *Los chicos de Jo*, *Tico y sus amigos*, *Los cielos azules de Romeo*, *Lassie*, *Remy*, *la niña sin hogar*, *Los miserables* y *El largo viaje de Porphy*, pero Miyazaki no trabajó en ninguna de ellas, que sepamos.

LA INDUSTRIA DEL FUTURO

Antes de participar en *Ana de las Tejas Verdes*, Hayao Miyazaki creó la primera serie que pudo firmar en solitario: **Conan el niño del futuro** (Mirai shōnen Konan / Future Boy Conan, 1978). Es una obra de inmensa importancia, por su calidad intrínseca y por su lugar en la obra de director, como un prototipo donde encontramos apuntados la mayor parte de sus temas y de sus rasgos de estilo. Miya-san escribió el argumento, dibujó el *storyboard* y dirigió la serie, de 26 episodios de media hora, con la colaboración de Isao Takahata (*storyboard* y dirección de dos episodios) y de Yasuo Otsuka (director de animación).

La historia se basa en una novela de ciencia ficción del autor norteamericano Alexander Kay (1904-1979) titulada *The Incredible Tide* (La marea increíble), publicada originalmente en 1970. Leyendo la novela ahora, es fácil ver por qué interesó a Miyazaki, pues contiene elementos que serán recurrentes en su cine: un mundo contaminado y alterado, una pequeña comunidad que intenta sobrevivir y prosperar entre vecinos más poderosos y belicosos, personajes que se comunican con los pájaros... Hasta el Nuevo Orden de la novela, y el comisionado Dyce y la doctora Manski, que trabajan para ese régimen, pueden verse como embriones de Kushana (*Nausicaä*) y Lady Eboshi (*Mononoke*): personas que pretenden reconstruir el mundo y asegurar la supervivencia de la humanidad, cuya intención es esencialmente positiva, pero que se corrompen por su afán desmedido de poder y por su incapacidad de comprender la naturaleza.

El planteamiento de la serie es el siguiente: en 2008 se produce una guerra mundial a base de "bombas electromagnéticas" (?) que causa la casi completa extinción de la humanidad, una alteración del eje terrestre y la inundación de casi toda la tierra firme. Los intentos de evacuación de los supervivientes hacia el espacio fracasan. Una nave averiada consigue aterrizar en una isla. Veinte años después, Conan, un niño de 11 años, vive en la isla



Conan, el niño del futuro (1978)



Conan, el niño del futuro (1978)

con su abuelo. Un día, encuentra en la playa, inconsciente, a una chica de su edad, Lanna, y la lleva a la cabaña. Lanna le dice que está buscando a su abuelo, el Dr. Lao. Poco después, llegan unos soldados en un hidroavión, dirigidos por la autoritaria Monsley, que también están buscando al legendario Dr. Lao, el único científico capaz de reactivar la energía solar en su ciudad. Se llevan a Lanna, pero Conan se sube al avión y consigue que se estrelle en una isla. Allí encuentra a un niño salvaje, Jimsy, del que se hace amigo. Mientras, llega el barco del Capitán Dyce, el Barracuda, y recoge a Monsley y los suyos, así como a Lanna, Conan y Jimsy, tras diversas peripecias. Todos terminan llegando a "Industria" (en español en el original), la ciudad-factoría en la que se pretende recuperar la civilización mecánica, administrada por el implacable Lepke y servida por un grupo de científicos...

El guión es una versión libre de la novela, aunque hay que reconocer que incorpora muchos elementos de ésta. Los principales lugares de la acción (la isla perdida, Industria, High Harbor) son los mismos. Hay personajes que casi no cambian: Monsley (doctora Mansky en la novela), Jimsy, el rebelde Orlo, Mazal (la tía de Lanna), el Dr. Lao (Briac Roa en el libro). Otros sí se modifican considerablemente: Conan y Lanna tienen 17 años en la novela, y unos 11 en la serie, el capitán Dyce pasa de ser un amenaza-

dor comisionado a un personaje cómico (aunque al final adquiere nobleza y heroísmo). La serie añade el personaje de Lepke, que pasa de rígido burócrata a tirano implacable; es el único personaje totalmente negativo, y uno de los pocos villanos absolutos del cine de Miyazaki. La estructura narrativa es diferente: en la novela hay dos líneas simultáneas que se alternan, una en Industria, donde está Conan, y otra en High Harbor, donde está Lanna, y sólo se cruzan en la última parte. En la serie, los dos se encuentran al principio y viven juntos sus aventuras. En el libro, Conan llevaba años solo en la isla, mientras en la serie vive con su abuelo (aunque sospechamos que no es su verdadero abuelo, sino otro superviviente de la nave espacial que le ha adoptado).

Los lugares donde se desarrolla la acción son diversos y fascinantes. La isla perdida de Conan, desierta (salvo por el niño y su abuelo), en la que los restos de la nave estrellada se han convertido en una cabaña. La isla Plastip, acumulación de basura plástica que se convierte en la materia prima de la reconstrucción (fabrican "pan" a base de plásticos). Industria, la isla-factoría donde se pretende recuperar el complejo militar-industrial (y repetir los errores que llevaron a la destrucción anterior), con su Torre del Sol, el inquietante centro de control donde operan los científicos (restos del mundo anterior), y los siniestros subterráneos donde se

hacían los obreros. High Harbor, el paraíso rural, cubierto de vegetación, una pequeña comunidad pacífica donde se cultiva comida natural, pero que sufre el acoso del bandido Orlo y sus renegados... El diseño y caracterización de los personajes también son muy ricos y complejos, a años luz de lo corriente en una serie de animación infantil, lo mismo que el desarrollo de la historia. La animación y los fondos no pueden tener el nivel de *Chihiro*, claro, pero en su contexto son de una calidad extraordinaria, lo mismo que el diseño de los artilugios y decorados y toda la planificación visual.

En total, *Conan* es una obra maestra en su género. Vista hoy día, lo cual les recomiendo vivamente (está editada en DVD), sorprende por dos motivos. Uno, porque destaca claramente sobre todas las series de animación de la época (compárenla con *El bosque de Tallac*, por decir algo). Otro, porque en ella encontramos el embrión de *Nausicaä* y otras películas de Miyazaki, un anticipo de todo lo que vendrá.

CABALLERO Y LADRÓN

Arsène Lupin, el “caballero ladrón”, es la creación más perdurable del novelista francés Maurice Leblanc (1864-1941). El personaje vio la luz en julio de 1905, en el nº 6 de la revista *Je Sais Tout*, con el relato *La detención de Arsène Lupin*, y su éxito superó enseguida todas las expectativas. Concebido como réplica a Sherlock Holmes, pero también heredero de Rocambole y Robin Hood, el infatigable Arsène Lupin es un ladrón de guante blanco, detective y maestro del disfraz. Sus orígenes son misteriosos: su padre, Théophraste Lupin, era profesor de gimnasia, esgrima y boxeo (!); pero la familia de su madre renegó de ese don nadie y le obligó a tomar el apellido materno (d'Andréssy); el joven estudió derecho, medicina, lenguas clásicas, boxeo y prestidigitación. Lupin es galante, valeroso, inteligente, audaz, *bon vivant* y seductor (“*Todos sus defectos tomaban la apariencia de cualidades excesivas y todos sus vicios parecían virtudes ocultas aún por desarrollarse*”, escribe Leblanc). Como ladrón refinado, dedicado a convertir el robo en obra de arte, se sitúa al margen (o en contra) de la ley, pero a menudo representa el bien y (a su manera) la justicia, pues lucha contra criminales peores que él, y siempre emplea la astucia antes que la violencia. Sus aventuras son alambicadas y folletinescas, con intrigas, suplantaciones, trampas y persecuciones, en ocasiones incluyendo elementos fantásticos (recuerden que su autor también creó un par de novelas pioneras de ciencia ficción). Maurice Leblanc escribió 17 novelas y 39 relatos de Lupin, que se publicaron por entregas en revistas y luego en 24 libros (novelas o recopilaciones de cuentos), siempre con éxito. Sus aventuras han sido llevadas al cine en numerosas ocasiones, desde 1908 (*The Gentleman Burglar* de Edwin S. Porter) hasta nuestros días, así como al teatro, la televisión y el cómic, incluyendo cinco nuevas novelas escritas por el prestigioso tándem Boileau-Narcejac entre 1973 y 1979. Con motivo de este artículo, yo he leído ahora *La condesa de Cagliostro* (obviamente) y he podido comprobar que siguen siendo libros muy amenos y entretenidos, que se disfrutan igual que siempre.

Podría parecer chocante que a Arsène Lupin le saliera un nieto en Japón: el Lupin III (*Rupan Sansei*) creado por el *mangaka* Monkey Punch (seudónimo de Kazuhiko Kato, 1937). Pero hay que recordar que el personaje siempre había sido popular en el país del sol naciente. Antes del *manga* de Monkey Punch, encontramos al menos cuatro películas japonesas basadas en el personaje de Maurice Leblanc: *Las aventuras de Arsenio Lupin* (Hachi ichi san, 1923),



El castillo de Cagliostro (1979)

de Kenji Mizoguchi (nada menos), *Nanatsu no hôseki* (1950) de Keisuke Sasaki, *Tora no kiba* (1951) de Shunkai Mizuho y *Kao no nai otoko* (1955) de Tadashi Ashihara... El *manga* de Lupin III se presentó por primera vez al público en agosto de 1967, y se convirtió en un gran éxito, que dio lugar a varias series de televisión, películas de animación (entre ellas, la que nos interesa), películas de acción real y videojuegos. En la creación de Monkey Punch, Lupin III es nieto del Arsène Lupin original, pero también tiene mucho de James Bond: un ladrón inteligente, mago del disfraz, inventor, atlético, amante de la diversión y la buena vida (más “ladrón” y menos “caballero”, por así decirlo). A su lado, hay personajes recurrentes como la bella y misteriosa Fujiko Mine, el tirador Daisuke Jigen y el samurái Goemon Ishikawa XIII, aunque en el *manga*, a diferencia de las futuras series y películas, cada uno vaya a lo suyo y raramente trabajen juntos. Enfrente, su eterno antagonista es el inspector Zenigata de la Interpol, su particular Javert (para el autor, Lupin y Zenigata serían una especie de *Tom y Jerry* humanos), con quien, pese a todo, mantiene una relación de mutuo respeto.

El Lupin del *manga* original es más cínico, duro y grosero que el de sus versiones animadas, y las páginas creadas por Monkey Punch incluyen mayores dosis de sexo y violencia. Aunque sea nieto del Lupin original, la estirpe del protagonista resulta por lo demás misteriosa, su apariencia es étnicamente indefinida, parece que vive en Japón y lo más que llegamos a saber es que es “*medio francés, medio japonés*”. Por cierto, los editores del *manga* se olvidaron del pequeño detalle de adquirir los derechos de los herederos de Maurice Leblanc, por eso el personaje tuvo que rebautizarse en algunos mercados (“Edgar” en Francia, “Wolf” en Estados Unidos), hasta la expiración del *copyright*.

La productora TMS (Tokyo Movie Shinsha) asumió el proyecto de crear una serie de animación basada en el *manga* de Monkey Punch. Tras un *episodio piloto* (1969), de presentación de los personajes, que generó cierta desconfianza por el contenido violento del material, finalmente fue adquirida por Yomiuri Television. La primera serie de *Rupan Sansei / Lupin III*, que constaría de 23 episodios, emitidos entre el 24 de octubre de 1971 y el 26 de marzo de



El castillo de Cagliostro (1979)

1972, fue producida por Yutaka Fujioka, con diseño de personajes de Yasuo Otsuka (basados en los de Monkey Punch), y el director elegido fue Masaaki Osumi. Pero la acogida de los primeros episodios no fue nada alentadora. La productora decidió introducir cambios para que la serie fuera más atractiva, y el director Osumi fue reemplazado por Hayao Miyazaki e Isao Takahata, que por entonces estaban disponibles al haberse cancelado la adaptación de *Pippi Calzaslargas* en la que estaban trabajando. Miyazaki y Takahata, reclutados por Otsuka, que había trabajado anteriormente con ellos, se hicieron cargo de la dirección desde el episodio 7 hasta el 23 (a causa del calendario de producción las aportaciones de los tres directores se superpusieron, pero el episodio 9 fue el último supervisado por Osumi). Imprimieron a la serie mayor energía y dinamismo, alejándose del tono más grosero del *manga* original, y consiguieron que *Lupin III* fuera un gran éxito. Actualmente, hay un consenso entre los estudiosos para considerar que se trata de la primera serie de *anime* dirigida a un público adulto y no sólo infantil o familiar.

Poco después, TMS produjo una segunda serie animada de *Lupin III*, con 155 episodios, emitidos entre el 3 de octubre de 1977 y el 6 de octubre de 1980. Y, al mismo tiempo, la primera adaptación al cine: *Rupan Sansei: Rupan tai Kuron* (1978), dirigida por Soji Yoshikawa y conocida internacionalmente como *The Mystery of Mamo* o *Lupin vs. the Clone*. Para la segunda película, el productor ejecutivo Yutaka Fujioka contrató como director a Hayao Miyazaki, quien pudo firmar así su primer largometraje: *El Castillo de Cagliostro* (Rupan Sansei: Kariosutoro no Shiro / Lupin III: The Castle of Cagliostro, 1979), el comienzo de nuestro ciclo.

Miyazaki escribió el guión con Haruya Yamazaki, integrando diversas fuentes. En primer lugar, el *manga* de Monkey Punch, claro, en la lectura más ligera y luminosa de la serie de *anime*, con sus cinco personajes principales. Pero también elementos de las novelas originales de Maurice Leblanc, especialmente *La condesa de Cagliostro* (1924), que fue la duodécima aventura de Arsène Lupin en orden de escritura y publicación, pero la primera en orden cronológico, y presenta un Lupin de veinte años

que aún se hace llamar Raoul d'Andréssy. No es que el argumento de la novela, en sus detalles y personajes, tenga mucho que ver con el guión final del film, pero sí se toman algunas cosas. Sobre todo, la referencia a la leyenda del supuesto "Conde de Cagliostro" (Joseph o Guiuseppe Balsamo, 1743-1795), aventurero, mago, alquimista, charlatán y farsante, que recorrió las cortes de Europa en el siglo XVIII. En el guión de Miyazaki y Yamazaki no hay ningún equivalente a la malvada y fascinante Josefina Balsamo, Condesa de Cagliostro, la antagonista de Lupin en la novela (que volvería en *La venganza de la Condesa de Cagliostro*, 1935). Sí hay un tesoro oculto (aunque la idea de que esté bajo el agua coincide más con otra novela de Leblanc, *La señorita de los ojos verdes*, 1927), y hay una heroína romántica que también se llama Clarisse... En todo caso, con estos mimbres, Miyazaki y Yamazaki urdieron una trepidante narración de aventuras.

Las condiciones de producción no fueron precisamente lujosas. El presupuesto era relativamente bajo, y el plazo de entrega muy ajustado. Miyazaki tuvo apenas siete meses para completar la película



El castillo de Cagliostro (1979)

(le vino bien la rapidez adquirida en la televisión). El diseño de los personajes, adaptado del *manga* por Yasuo Otsuka, estaba ya establecido. Los actores que pusieron las voces a los cinco hijos fueron los mismos de la serie: Yasuo Yamada (Lupin, con chaqueta verde, como en la primera temporada), Eiko Masuyama (Fujiko), Kiyoshi Kobayashi (Jigen), Makio Inoue (Goemon) y Goro Naya (inspector Zenigata). A ellos se añadieron Sumi Shimamoto (Clarisse) y Taro Ishida (Cagliostro). El director empezó a trabajar en el proyecto en mayo de 1979, con el desarrollo del guión y el diseño del *storyboard*. La película se sitúa en una Europa de fantasía, tomando elementos de Italia, Mónaco, Luxemburgo, Suiza, Francia, Alemania... Miyazaki incluso pudo reciclar bocetos alpinos que conservaba de *Heidi*, combinados con una reinvención fantástica de los castillos bávaros y el Monte Sant-Michel. La ambientación tiene el detallismo y la mezcla de hiperrealismo y fantasía propios del director, y que encontraremos en sus obras mayores (no sin algún patinazo: hay una secuencia al principio, que supuestamente ocurre en la Europa continental, donde los coches circulan por la izquierda, a la manera japonesa, aunque el volante sí está a la izquierda). El trabajo de animación propiamente dicho, supervisado por

Yasuo Otsuka, empezó en julio de 1979 y tuvo que completarse en cinco meses justos, terminando en noviembre del mismo año. Las limitaciones de tiempo y presupuesto no permitieron a Miyazaki llevar a la realidad todas sus ideas, y en algún momento tuvo que adoptar soluciones económicas, con planos estáticos (una panorámica general en la escena de la fiesta, en la que las figuras no se mueven) o animación limitada.

El Castillo de Cagliostro se estrenó en Japón el 15 de diciembre de 1979, distribuida por Toho. Inicialmente, no fue un gran taquillazo, pero fue atrayendo más público y generando más aprecio con cada reposición, hasta alcanzar su actual estatus de culto. Según Colin Odell y Michelle LeBlanc, el vestido de boda de la Princesa Sayako (2005), hija del Emperador, se basaba en el de Clarisse. El autor del manga original, Monkey Punch, consideró la película "excelente", aunque sin dejar de señalar que el Lupin de Miyazaki era muy diferente al suyo. En Estados Unidos, se presentó en Boston en la World Science Fiction Convention (septiembre de 1980), y se estrenó en los cines, doblada al inglés, el 3 de abril de 1991, con buenas críticas (en el primer doblaje USA, Lupin se convirtió en "The Wolf" por los mencionados problemas de *copyright*). El film no llegó

a los cines españoles, donde aún no conocíamos a Miyazaki ni a Lupin (la serie aún no se había emitido nunca en España).

Poco después, Miyazaki escribió y dirigió dos episodios de la segunda serie de *Lupin III* (1980), que firmó con el seudónimo "Telecom" (la compañía para la que trabajaba entonces, como instructor de animadores). Fueron el 145, *Shi no Tsubasa* (Albatross: Wings of Death), y el 155, último de la temporada y oportunamente titulado *Saraba Itoshiki Lupin Yo* (Goodbye Beloved Lupin). En *Albatross*, aparece uno de los temas recurrentes del cine de Miyazaki: la aviación. El Albatros del título es un avión gigante inspirado en el hidroavión Dornier Do X, que a su vez había servido de base al Giganto de *Conan, el niño del futuro* (1978) y será precedente de las aeronaves pesadas de *Nausicaä* (1984) y *Porco Rosso* (1992). Por su parte, *Goodbye Beloved Lupin*, es una gran aventura como el *Cagliostro*, con una heroína similar a Clarisse, pero con un tema más sombrío: un corrupto contratista de defensa, robots asesinos y Tokio bajo la ley marcial. Con este episodio, los caminos de Miyazaki y Lupin se separaron para siempre (o hasta ahora).

Por su parte, Lupin sigue hasta hoy en activo y sin dar muestras de cansancio, tan eterno como James Bond. A la segunda serie, siguieron otras tres series de animación para televisión, *Lupin III Part III* (1984), *Lupin III: The Woman Called Fujiko Mine* (2012) y *Lupin III Part 4* (2015). Otras cinco películas para cine: *Legend of the Gold of Babylon* (1985), dirigida por Seijun Suzuki y Shigetatsu Yoshida, *Farewell to Nostalgia* (1995), dirigida por Shunya Ito y Takeshi Shirato, *Dead or Alive* (1996), dirigida por el propio Monkey Punch, *Lupin III vs. Detective Conan: The Movie* (2013), dirigida por Hajime Kamegaki (un *crossover* entre los dos célebres personajes, Lupin y el Detective Conan, no confundir con *Conan, el niño del futuro*), y *Daisuke Jigen's Gravestone* (2014), dirigida por Takeshi Koike. Varias OVAs (*original video animation*): *The Plot of the Fuma Clan* (1987), *Return of the Magician* (2002), *Green vs. Red* (2008) y *Lupin Family Lineup* (2012). Otros tantos programas especiales para televisión: *Bye Bye, Lady Liberty* (1989), *Elusiveness of the Fog* (2007), *Lupin III vs. Detective Conan* (2009) primer encuentro entre ambos personajes, *Blood Seal: Eternal Mermaid* (2011) y *Princess of the Breeze: The Hidden City in the Sky* (2013). Dos películas de imagen real: *Lupin III: Strange Psychokinetic Strategy* (1974) de Takashi Tsuboshima y *Lupin III* (2014) de Ryuhei Kitamura, y otras en preparación. Y si esto parece poco, también ha habido dos adaptaciones teatrales y dos do-

cenar de videojuegos para Arcade, Game Boy, Sega Saturn, PlayStation y Nintendo DS. Alguno de ellos (*Cliff Hanger*, 1983) utilizó imágenes de **Cagliostro**.

A España, *Lupin III* nos llegó con un considerable retraso. El *manga* de Monkey Punch se publicó por primera vez en nuestro país en 2006, por el sello Ediciones MangaLine, que editó cinco tomos, recopilando los doce volúmenes de la obra original. Esta edición se lanzó a lo grande en el XII Salón del Manga de Barcelona (noviembre de 2006), con presencia del propio autor, que firmó ejemplares. La serie de animación había llegado a nuestras pequeñas pantallas en los años 90, cuando el lanzamiento de las televisiones privadas y las autonómicas, con tantas horas de programación que llenar, generó una verdadera eclosión de *anime* televisivo (*Bola de Dragón*, *Campeones: Oliver y Benji*, *Doraemon*, *Chicho Terremoto*, *Los Caballeros del Zodiaco*, *Sailor Moon*, *Pokémon*, *Digimon*, *Evangelion*, etcetera). Tele 5 emitió en España en los 90 las tres primeras series de *Lupin III*, aunque sin respetar la cronología (para orientarnos, hay un código de color: *Lupin* lleva chaqueta verde en la primera serie, roja en la segunda y rosa en la tercera). Aparte del desorden, esta emisión televisiva cambió el nombre de los personajes, que quedaron *des-japonizados*: *Lupin* se salvó, pero Fujiko se convirtió en “Patricia”, Jigen en “Óscar”, Goemon en “Francis”, y el inspector Zenigata en “Basilio” (!!!). En cuanto a la película de Miyazaki, *El Castillo de Cagliostro*, no estrenada en nuestros cines, tenemos ahora una edición en DVD (Selecta Visión), correcta, aunque sin extras.

LA VIDA SE ABRE CAMINO

Tras su experiencia con *Lupin*, Miyazaki trabajó sobre varias ideas de películas, que no llegaron a materializarse, como una adaptación del cómic *Rowlf* de Richard Corben para Tokyo Movie Shinsha. La revista mensual *Animage*, editada por Tokuma Shoten, se puso en contacto con él para publicar una serie de artículos sobre su trabajo. Eso llevó a la oferta de publicar un *manga* original por entregas en la revista, y así fue como creó *Kaze no Tani no Naushika* (*Nausicaä del Valle del Viento*), sobre unas ideas que había empezado a pergeñar para una película. Miyazaki tomó el nombre de un personaje secundario de *La Odisea* de Homero: Nausicaä (“la de niveos brazos, semejante a las diosas en talle y en hermosura”), hija de Alcínoo, rey de los felacios, y de la reina Arete, que encuentra en la playa a Ulises y lo lleva ante su padre; según Aristóteles, Nausicaä



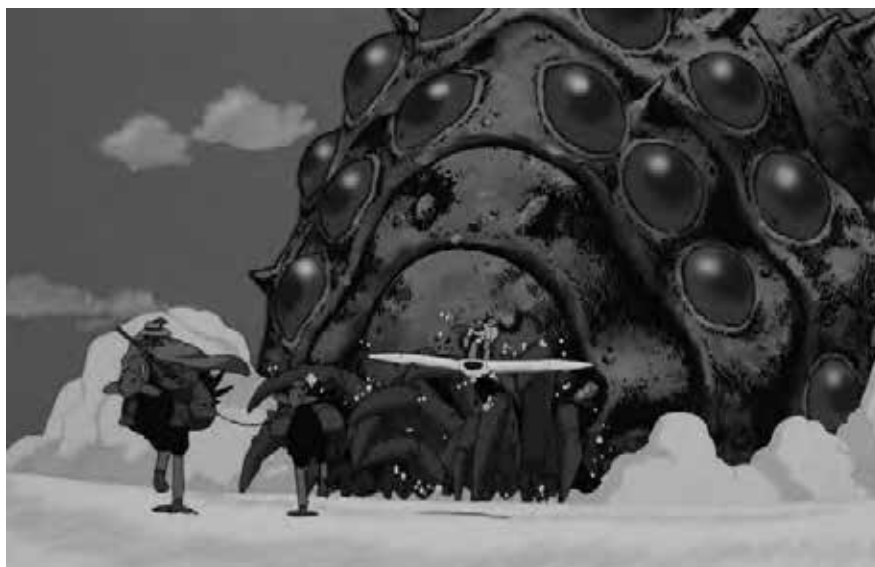
Nausicaä del Valle del Viento (1984)

se casaría después con Telémaco, hijo de Ulises. El autor se inspiró también en el cuento folklórico japonés de *La Princesa que amaba los insectos*, en el caso real de la contaminación de la Bahía de Minamata por mercurio, en novelas occidentales de ciencia ficción y fantasía como las de Ursula K. Le Guin (*Crónicas de Terramar*), J. R. R. Tolkien (*El Señor de los Anillos*) y Frank Herbert (*Dune*), en los trabajos del botánico japonés Sasuke Nakao, para el trasfondo medioambiental, y en sus propias obras anteriores (Dani Cavallaro observa que Nausicaä es continuadora de Lanna, de *Conan, el niño del futuro*, y de Clarisse, de *El Castillo de Cagliostro*). En el aspecto visual, Miyazaki se basó en los bosques de la isla de Yakushima y en las marismas de Sivash (“mar podrido”) de Ucrania, pero también en la fantasía de los cómics de Moebius (Jean Giraud) como *Arzach* (1975-1976), y otros trabajos de los Humanoides Asociados publicados en *Métal Hurlant* (para nosotros, en la añorada revista *Tótem*).

Nausicaä empezó a publicarse en *Animage* en febrero de 1982. La acción ocurre mil años después del apocalipsis nuclear, los “siete días de fuego”. La protagonista, Nausicaä es una joven princesa guerrera del Valle del Viento, una pequeña comunidad que intenta salir adelante pacíficamente, amenazada

por la expansión de un bosque tóxico, habitado por insectos mutantes, y por la guerra entre dos reinos vecinos... El cómic es monocromo, dibujado principalmente a lápiz e impreso en tinta sepia. Al principio, Miyazaki abordó el trabajo con reticencias. No estaba convencido de su propio talento como *mangaka*, ni quería dedicarse a eso. Impuso dos curiosas condiciones: que podría suspender el *manga* si le surgía algún trabajo en el cine, y que la editorial no podría adaptar el material para la animación. Al final, la novela gráfica de Nausicaä alcanzaría más de mil páginas (59 capítulos) y se publicaría de manera intermitente entre febrero de 1982 y marzo de 1994, recopilándose después por Tokuma Shoten en siete volúmenes, que han conocido numerosas reediciones en japonés y en inglés. En España, *Nausicaä del Valle del Viento* ha sido publicada por Editorial Planeta, primero en seis tomos sucesivos (2001) y luego completa en dos volúmenes de lujo (2013). El *manga* es una obra monumental, mucho más desarrollada y compleja que la película, y que disfruta de su propio estatus de culto.

El éxito del cómic hizo que la editorial intentara que Miyazaki revocase su veto a una adaptación animada. Primero, le propusieron realizar un cortometraje de 15 minutos. El autor planteó a cambio



Nausicaä del Valle del Viento (1984)

una OVA (*original video animation*) de 60 minutos. Tokuma dobló la apuesta, ofreciéndose a producir un largometraje para el cine. Así nació **Nausicaä del Valle del Viento** (Kaze no Tani no Naushika / Nausicaä of the Valley of the Wind, 1984). La película, cuyo guión escribió el propio Miyazaki, se basa en los primeros 16 capítulos de la novela gráfica (los dos primeros tomos, *grosso modo*). La historia tuvo que ser adaptada: a diferencia de la narración abierta del cómic, el film debía tener un principio y un final, aunque Miyazaki expresó después su descontento con el desenlace, por basarse en un “suceso milagroso” y con cierta apariencia “religiosa”. El film fue producido por Tokuma Shoten, en asociación con Hakuhodo, una gran empresa de publicidad donde trabajaba Shiro Miyazaki, el hermano menor del director. Hay que señalar que originalmente **Nausicaä** no fue una película de Studio Ghibli, compañía que no se crearía hasta el año siguiente, aunque luego sería redistribuida bajo ese sello y el DVD se editaría en la Colección Studio Ghibli. El habitual socio de Miyazaki, Isao Takahata, asumió (a regañadientes) el trabajo de productor. No fue una colaboración fácil: a pesar de su experiencia compartida y su respeto mutuo, sus ideas sobre la realización cinematográfica eran completamente diferentes.

El trabajo de preproducción empezó en mayo de 1983. La película se creó con un presupuesto muy ajustado (un millón de dólares, al cambio) y en un

tiempo récord para una obra de tal complejidad: sólo pasarían diez meses desde la idea hasta el estreno. El libro *The Art of Nausicaä of the Valley of the Wind* (1984), el primero de los libros “*The Art of*” que acompañarán todos los filmes del director, documenta minuciosamente el proceso de creación visual de la película, desde los primeros bocetos hasta los *storyboards* y las imágenes definitivas, así como el tránsito de los personajes desde el *manga* hasta el cine. Colin Odell y Michelle LeBlanc han señalado la ironía que supone que Miyazaki adoptara para el cómic una iconografía épica y detallada, inspirada en Moebius, que iba a ser, por definición, muy difícil de animar. Aun así, a la vez que preparaba la película, el director tuvo tiempo de escribir, dibujar y colorear con acuarelas, el cómic *The Journey of Shana* (Shuna no Tabi), un volumen único que fue publicado por Animage en junio de 1983. Es la historia de Shuna, un príncipe de un país muy pobre, cuyo pueblo está muriendo de hambre, que decide viajar hacia la Tierra de los Dioses, donde se supone que crece el legendario Trigo Dorado, para conseguir algunas semillas. Algunas ideas de este *manga* se fusionarán con el mundo de Ursula K. Le Guin en *Cuentos de Terramar* (2006).

En el plano personal, Miyazaki sufrió una dolorosa tragedia: la muerte de su madre, en julio de 1983.

El trabajo de animación a pie de obra de **Nausicaä**, que empezó en agosto de 1983, le fue encomen-



Nausicaä del Valle del Viento (1984)

dado a la pequeña compañía independiente Topcraft, conocida por sus trabajos para la americana Rankin-Bass: **The Hobbit** (1977), **Return of the King** (1980) y **The Last Unicorn** (1982), dirigidas por Arthur Rankin y Jules Bass. Los animadores trabajaron a destajo, cobrando por fotograma dibujado. Por las limitaciones económicas, la película se dibujaría “por tercios”, es decir, sólo se dibujaron realmente 8 de los 24 fotogramas que deben verse por segundo (56.000 en total). Eso permitió ahorrar costes, pero hizo que el movimiento no fuera completamente fluido. Sin embargo, Miyazaki compensó esas limitaciones con un *storyboard* cuidadosamente concebido, con una rica planificación (planos generales, primeros planos, planos subjetivos) para contar la historia con medios visuales. En una época pre-digital, en la que no se podía recurrir a las imágenes generadas por ordenador, Miyazaki y su equipo desarrollaron soluciones artesanales e imaginativas para animar secuencias tan asombrosas como el movimiento de los Oms (gigantescos insectos que nos hacen pensar en los gusanos de arena de *Dune*), o la resurrección de Demonio del Fuego (esta secuencia fue animada por Hideaki Anno, futuro director de **Neon Genesis Evangelion**).

La actriz Sumi Shimamoto, que había interpretado a Clarisse en **El Castillo de Cagliostro**, puso voz a Nausicaä, encabezando un reparto vocal con gran experiencia, o con mucho camino por



Nausicaä del Valle del Viento (manga)

delante en el *anime* y que en bastantes casos había trabajado ya con Miyazaki o Takahata: Yoshiko Sakakibara como Kushana, Hisako Kyouda (*Ana de las Tejas Verdes*) como Obaba, Goro Naya (el inspector Zenigata de *Lupin III*) como Yupa, Ichiro Nagai (el capitán Dyce de *Conan*) como Mito, Kohei Miyauchi (*Conan, Cagliostro*) como Goru, Yuji Matsuda (futuro Ashitaka en *Mononoke*) como Asbel, Miina Tominaga como Rastel, Iemasa Kayumi (*Lupin III, Conan*) como el oficial Kurotowa, y Makoto Terada como alcalde de Pejite...

Y en la ficha técnica se incorporó un nombre que estaba destinado a ser inseparable de Miyazaki: el compositor Joe Hisaishi (seudónimo de Mamoru Fujisawa), que compondrá la música de todas sus películas posteriores.

Nausicaä del Valle del Viento se estrenó en Japón el 11 de marzo de 1984, distribuida por Toei, con gran éxito. También sirvió de base a tres videojuegos publicados hacia 1984, para los dispositivos que había entonces (NEC PC-6001, NEC PC-8801 y MSX). Fue la última vez que una película de Miyazaki se adaptó como videojuego. La compañía norteamericana New World Pictures, de Roger Corman, adquirió los derechos de distribución del film en Estados Unidos, pero sus responsables perpetraron un auténtico salchicho. Buscando acomodarse a su limitada



La falsificación americana de Nausicaä

idea del público infantil, cortaron unos 23 minutos de la película, eliminando las partes "lentas", destruyendo el mensaje medioambiental, alterando el argumento con un cutre doblaje y cambiando hasta el nombre de los personajes (Nausicaä se convirtió en "Zandra"), aunque sí conservaron la música de Joe Hisaishi... Con el título de *Warriors of the Wind*, el simulacro se estrenó en Nueva York en junio de 1985, con escaso éxito (para rematarlo, el póster del film, que imitaba el de *Heavy Metal* con el tipo de letra de las películas de *Star Trek*, relegaba a la protagonista al fondo y presentaba personajes que no aparecen en el film: un ciborg encapuchado, un caballo alado, un tipo siniestro con espada de luz tipo *Star Wars*). Miyazaki-san, que consideró esta versión una "burla", aprendió una lección de esta espantosa experiencia: en lo sucesivo, se aseguraría por contrato de que el montaje de sus películas no pudiera ser alterado en el extranjero, sin su autorización expresa. *Warriors of the Wind* se editó en VHS en Estados Unidos en diciembre de 1985, y en España también apareció, directamente en vídeo, como *Guerberos del viento*, en 1987...

Pero la tropelía se rectificó primero en España: el 7 de mayo de 2010, se estrenó de manera limitada en nuestros cines una versión restaurada de *Nausicaä del Valle del Viento*, con el metraje íntegro y en VOSE. Poco después, la versión completa se editó en DVD por Aurum, en VO y con un nuevo doblaje. En Estados Unidos, Disney adquirió los derechos para un nuevo lanzamiento del film, esta vez en versión íntegra: *Nausicaä of the Valley of the Wind*, editada en 2005. De la adaptación al inglés se ocuparon Cindy y Donald Hewitt, que ya lo habían hecho con *El viaje de Chihiro* y *Porco Rosso*, y el nuevo doblaje contó con un reparto de lujo: Alison Lohman (Nausicaä), Patrick Stewart (Yupa), Uma Thurman (Kushana), Chris Sarandon (Kurotowa), Edward James Olmos (Mito) y Mark Hamill (Alcalde de Pejite).

Nausicaä del Valle del Viento fue la primera obra maestra de Miyazaki, y se convirtió en el "piso piloto" del Studio Ghibli, la factoría que iba a revolucionar el cine de animación en los años siguientes. Su éxito empujó a Miyazaki y Takahata a emprender la aventura de la creación del estudio. Algunas veces se ha hablado de la posibilidad de una secuela, dado que el *manga* aún daría para varias películas más, pero el director siempre lo ha negado, y hoy por hoy no parece muy probable que llegue a suceder jamás... Pero la maravillosa Nausicaä sigue viviendo, como veremos.

EL SABUESO ERA ÉL

Me pregunto si, mientras Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) estaba escribiendo *El perro de los Baskerville* (1902), una de las aventuras más memorables (y terroríficas) de Sherlock Holmes, pudo llegar a imaginarse que ochenta años después, sería su legendaro detective quien se convirtiera en... perro (o zorro).

Supongo que Miyazaki-san, un enamorado de Italia, se apuntaría con ilusión al proyecto de *Sherlock Holmes* (Meitantei Holmes / Sherlock Hound, 1984-1985), una serie de animación producida conjuntamente por la RAI italiana y la japonesa TMS (Tokyo Movie Shinsha). Miyazaki creó la serie en colaboración con los animadores italianos Gi (Gina) y Marco Pagot, a los que admiraba profundamente (más tarde daría al protagonista de *Porco Rosso* el nombre de Marco Pagot y a su bella enamorada el de Gina). Se trataba de una versión libre de las aventuras de Sherlock Holmes, que no adaptaba directamente las novelas y cuentos publicados por



Sherlock Holmes (1984-1985)

Conan Doyle, sino que inventaba argumentos originales y rocambolescos, en los que normalmente interesaba más el aspecto aventurero y de acción que el deductivo.

El eje eran las peripecias del gran detective Sherlock Holmes (Taichiro Hirokawa), ayudado por el doctor Watson (Kosei Tomita), para desbaratar los malvados planes del Profesor Moriarty (Chikao Otsuka), que en cada episodio intentaba ejecutar algún rebuscado robo, fraude, sabotaje o secuestro. La peculiaridad es que los personajes son perros. Salvo, quizás, Holmes (brillante, inteligente y ágil), que tiene morro y orejas de zorro, y Moriarty, que es un lobo gris (se trata de un genio del mal que actúa personalmente en las fechorías, ayudado por dos esbirros cobardes y quejicas, Smiley y Todd). Watson es un terrier escocés. La joven señora Hudson (Yoko Asagami), casera de Holmes y Watson (a la que Miyazaki insistió en hacer inteligente y llena de recursos, aunque el estudio le puso cortapisas) es un golden retriever. El inspector Lestrade (Shozo Iizuka) es un bulldog... La acción se desarrolla en una versión alternativa de la Inglaterra victoriana, con elementos *steampunk* y tecnología anacrónica: automóviles, aeroplanos, submarinos, dirigibles y demás artilugios futuristas, frecuentemente creados por el infatigable Moriarty.

La serie consta de 26 episodios de media hora. El productor ejecutivo fue Yutaka Fujioka, el diseño de escenarios es de Kazumi Yamamoto, la música

de Kentaro Kaneda, el montaje de Marco Visconti y Takeshi Seyama, y la fotografía de Hirotaka Takahashi. Hayao Miyazaki realizó el *storyboard* con Sunao Katabuchi, y está acreditado como director de toda la serie, junto a Marco Pagot como supervisor. Pero el proceso de producción fue bastante accidentado. Miyazaki dirigió personalmente, a pie de obra, sólo seis episodios, que se rodaron en 1981 (antes de *Nausicaä*, pues): *La pequeña cliente*, *El rapto de la Señora Hudson*, *La esmeralda azul*, *El Tesoro sumergido*, *Los acantilados de Dover* y *Las monedas desaparecidas*. Luego hubo un parón por problemas de derechos con los herederos de Conan Doyle, y cuando se reanudó el rodaje, los restantes episodios los dirigieron Kyosuke Mikuriya y otros. La serie se emitió originalmente en Japón entre noviembre de 1984 y mayo de 1985, con mucho éxito. También llegó a España (recordarán la sintonía española: "*Sherlock Holmes, es el único y genial...*").

Sherlock Holmes fue el último trabajo de Miyazaki para la televisión como director. Vista ahora, es ágil y divertida, graciosa, colorista y con gran ingenio visual y curiosos artefactos, pero... si se compara con *Conan* (no digamos con *Nausicaä*) no deja de parecer un paso atrás...

A cambio, en 1985 Hayao Miyazaki, Isao Takahata y los productores Toshio Suzuki y Yasuyoshi Tokuma, dieron un gran salto adelante: la creación de **Studio Ghibli**, fundado oficialmente el 15 de junio de 1985. El nombre elegido por Miyazaki resume



su amor por la aviación, el viento e Italia. "Ghibli" era el sobrenombre de un avión, el Caproni Ca.309 "Ghibli", y también es el nombre libio del siroco, el viento cálido del desierto.

Studio Ghibli ha producido una veintena de largometrajes, entre ellos todas las películas sucesivas de Miyazaki, empezando por *El castillo en el cielo*, y de Isao Takahata, pero también ha dado oportunidad a otros directores. A diferencia de otros estudios de animación, se ha centrado principalmente en el cine (sólo ha producido una película para televisión), aunque también ha creado cortometrajes y publicidad. Este año, nos ha llegado su primera coproducción con otros países (Francia y Bélgica) y con un director europeo: *La tortuga roja* (2016) de Michaël Dudok de Wit, que tenemos en la pantalla grande de nuestro Cine Club.

LA ISLA FLOTANTE DE... (BUENO, YA SABEN)

Después de sus dos primeros y más célebres viajes, al país de los enanos (Liliput) y al de los gigantes (Brobdingnag), el doctor Lemuel Gulliver incumple su tibio propósito de quedarse en casa, y se embarca por tercera vez, como cirujano de un barco que zarpa rumbo a las Indias Orientales. En una parada en Tonkín (actual Vietnam), el capitán le nombra patrón de una pequeña balandra para comerciar por los mares cercanos, mientras él atiende otros asun-



El castillo en el cielo (1986)

tos. El buque es capturado por dos grupos de piratas, a falta de uno. Un pérfido holandés (sic) pretende matar a Gulliver, pero el noble capitán pirata japonés le perdona la vida y le deja a la deriva en un pequeño bote... Gulliver alcanza sucesivamente varias islas, a cuál más desolada, hasta que, en una de ellas, o mejor sobre una de ellas, ve algo prodigioso: una gigantesca isla flotante (*"una isla en el aire, habitada por hombres capaces —como parecía— de subirla o bajarla, o hacer que avanzase, según deseaban"*). Iza-do hasta la isla de Laputa (pues éste es su nombre) Gulliver descubre que se mantiene en el aire y se desplaza mediante la combinación de una superficie inferior lisa de diamante y el giro de una gigantesca magnetita (piedra imán). Los laputianos, quizá por vivir entre nubes, sólo se interesan por la música y las matemáticas, pero desprecian la geometría práctica, así que todas las casas están mal construidas y no hay un solo ángulo recto. Además, están siempre abstraídos, y los ricos llevan a su lado a unos criados sacudidores para que les saquen de su trance zurrán-doles en los ojos, la boca o los oídos, según proceda...

Hayao Miyazaki leyó *Los viajes de Gulliver* (1726) siendo niño, y la poderosa idea de una isla flotante, plasmada por Jonathan Swift en su libro, se quedó agazapada en su imaginación, hasta convertirse en la semilla de *El castillo en el cielo*. En una curiosa coincidencia, o signo de predestinación, el

autor había situado la isla precisamente cerca y al este de Japón, como se puede ver en un mapa de la edición original. La película reconoce su deuda con Swift, pero al mismo tiempo se desmarca de él: el personaje del joven Pazu comenta que la isla de Laputa aparece en *Los viajes de Gulliver*, pero que esa versión es *"sólo ficción"*, literatura, no la isla real que vio su padre... (Obviamente, ni Swift ni Miyazaki tenían la menor idea del significado del nombre en español). Además, la película integraría otras influencias. Por un lado, la idea de una "Isla del Tesoro" (Stevenson) flotante. Por otro lado, y muy importante, el mundo de los mineros, que Miyazaki conoció en un viaje a Gales en 1985, en la época de las duras huelgas de los sindicatos mineros contra la política de Margaret Thatcher, que llevarían al cierre de las minas consideradas "no rentables" y a la liquidación de los sindicatos. *"Estuve en Gales justo después de la huelga de los mineros. Vi tantos lugares con maquinaria abandonada, minas abandonadas... El tejido industrial estaba allí, pero faltaba la gente. Eso me causó una fuerte impresión"*, dijo Miyazaki más tarde, añadiendo: *"Mucha gente de mi generación ve a los mineros como un símbolo, una raza de luchadores en extinción; intenté reflejar la fuerza de esas comunidades en mi película"*. Todo esto se integró en una historia fantástica, retrofutura, en la que el vuelo juega, una vez más, un papel esencial.



El castillo en el cielo (1986)

El castillo en el cielo (Tenkū no Shiro Rapyuta / Laputa: Castle in the Sky, 1986) fue la primera película producida por Studio Ghibli, tras su fundación en 1985. El director Hayao Miyazaki escribió el guión y elaboró el *storyboard* y las líneas generales del diseño del film (como es habitual, luego publicó un libro con sus bocetos y diseños: *The Art of Laputa*). Aparte de las diversas fuentes de inspiración (desde *Gulliver* hasta Julio Verne, Terry Gilliam y Monty Python), se trata de una historia original, que no se basa en ninguna novela o *manga* preexistente (al contrario, sería adaptada posteriormente a la letra impresa, en una *novelización* en dos volúmenes, escrita por Osamu Kameoka e ilustrada por Miyazaki, publicada por Tokuma Shoten). La película ocurre en un tiempo y lugar imaginarios, que podrían ser una versión alternativa de finales del siglo XIX o comienzos del XX (la borrosa fotografía de Laputa tomada por el padre de Pazu está fechada en 1868). La ciudad minera donde vive Pazu, con su maquinaria herrumbrosa, está inspirada en las minas de Gales, pero con una vuelta de tuerca fantástica: esas imposibles construcciones en las verticales del desfiladero, ese ferrocarril elevado que nos recuerda las vagonetas de las minas de *Indiana Jones y el Templo Maldito* (1984) de Steven Spielberg... El principal *tour de force* es la propia isla de Laputa, de una asombrosa complejidad arquitectónica: desde



El castillo en el cielo (1986)

la herencia de la Antigüedad Clásica, los templos de Grecia y Roma, hasta la alta tecnología de la guarida de un villano de James Bond, pasando por las ilustraciones de Alan Lee para *El Señor de los Anillos*, las pinturas de Brueghel, *Metrópolis* de Fritz Lang, los delirios de Escher o la contraposición entre superficie y submundo de *La máquina del tiempo* de H. G. Wells... Entre una cosa y otra, un despliegue de máquinas voladoras fabulosas y anacrónicas, en las que se dan la mano Leonardo Da Vinci y el conde Zepelín: enormes dirigibles que no son exactamente como los reales, o aparatos imaginarios como los *flaptors* de los piratas, que parecen grandes insectos mecánicos.

La fase de producción empezó en junio de 1985 y duró hasta julio de 1986. El equipo era, en su mayor parte, el mismo de *Nausicaä*: aparte de Miyazaki, el productor Isao Takahata, el productor ejecutivo Yasuyoshi Tokuma, el compositor Joe Hisaishi, y el grueso de los animadores, que procedían de Topcraft. Al igual que la anterior película, se animó “por tercios”, con 69.262 fotogramas dibujados y 381 colores, para una duración de 125 minutos. En esta era pre-digital, algunas escenas como la aparición de Laputa entre las nubes, requirieron una trabajosa animación por capas. Para dar vida a los personajes, Miyazaki reunió un sólido reparto de voces, con actores experimentados en el *anime*, pero también en el cine de imagen real. Keiko Yokozawa (Sheeta) había trabajado en *Marco*, *El bosque de Tallac*, *Dora-*

mon y *El osito Misha* (¡qué recuerdos!) y tendría una larga carrera hasta su retiro en 2011. Mayumi Tanaka (Pazu) ha participado en 170 películas y series de *anime* (entre ellas, *Bola de Dragón*, *One Piece*, *Chicho Terremoto* y *Ulises 31*). Kotoe Hatsui (Dola) era una veterana actriz de cine de imagen real, desde 1957, en películas de Shoei Imamura, Kaneto Shindo y Seijun Suzuki, entre otros. Minori Terada (Musha) también llevaba trabajando en el cine desde 1964, con Kihachi Okamoto, Kinji Fukasaku, Shoei Imamura y Hirokazu Koreeda (de hecho, éste es uno de sus pocos trabajos de doblaje). Fujio Tokita (Tío Pom) era actor de cine desde 1959, con Kurosawa, Imamura, etcétera. Ichiro Nagai (General), otro veterano desde 1960, había sido el capitán Dyce en *Conan*, Mito en *Nausicaä* y había trabajado en *Lupin III*, *Marco*, y muchas otras.

El castillo en el cielo se estrenó en Japón el 2 de agosto de 1986, en 103 salas. Al principio, no tuvo un éxito tan grande como *Nausicaä*, pero tampoco fue mal: en su primera vuelta reunió 800.000 espectadores en Japón y fue la película de animación de mayor éxito del año. En sucesivas reposiciones, su prestigio y su éxito fueron creciendo. Actualmente, es un clásico muy querido por el público nipón, que sigue batiendo récords en sus frecuentes reemisiones televisivas (en 2013, durante una de esas reposiciones, se generaron 143.199 tuits por segundo con la palabra “*Balus*” que pronuncian los protagonistas en el climax del film).

En Estados Unidos, se presentó por primera vez en julio de 1987 en el festival Los Angeles International Animation Celebration. El primer doblaje en inglés fue una versión precipitada y un tanto chapucera, destinada inicialmente a su exhibición en vuelos internacionales de Japan Airlines. No obstante, en marzo de 1989 llegó a estrenarse brevemente en los cines norteamericanos, distribuida por Streamline Pictures, con el título de *Laputa: Castle in the Sky*. Esta versión también se estrenó en el Reino Unido como *Laputa: The Flying Island*. En 1998, Buena Vista Pictures (Disney) grabó un nuevo doblaje, con un reparto lujoso: James Van Der Beek (Pazu), Anna Paquin (Sheeta), Mark Hamill (Musha), Cloris Leachman (Dola), Richard Dysart (Tío Pom), Jim Cummings (General) y Mandy Patinkin (Louie). Esta nueva versión introduce varios cambios en el original. Se añaden frases en lo que eran momentos de silencio, se modifican algunos diálogos, y lo más relevante: la banda sonora de Joe Hisaishi, orquestal y electrónica, se reemplaza por una nueva banda sonora del mismo compositor, más extensa y puramente sinfónica, que reelabora y expande los temas del original... A diferencia de lo que había pasado con *Nausicaä*, todos estos cambios fueron autorizados por Studio Ghibli y Miyazaki. Disney pensó distribuir esta versión doblada en cine, pero al final se publicó directamente en DVD en 2003, como *Castle in the Sky* (se omitió la palabra *Laputa* por su carácter ofensivo o jocoso para los hispanohablantes).

En España, *El castillo en el cielo* no se estrenó en los cines. Llegó en DVD en 2003, de la mano de Buena Vista, y en 2010 editada por Aurum. Dicen que en algún doblaje la isla se rebautizó como “Lapuntu”. No sé, pero en el último doblaje de Aurum dicen claramente “Laputa” (con perdón). En japonés suena algo así como “Lapta” (siempre es preferible la VO).

LAS CRIATURAS DEL BOSQUE

Hayao Miyazaki estuvo mucho tiempo dando vueltas a la historia que llegaría a convertirse en *Mi vecino Totoro* (Tonari no Totoro / My Neighbor Totoro, 1988). Su origen más remoto procedía de su propia vida. Entre 1947 y 1955, cuando él era niño, su madre sufrió tuberculosis vertebral (enfermedad de Pott) y estuvo varios años hospitalizada (un tema que volverá a aparecer en *El viento se levanta*). Esa dolorosa experiencia, la angustia por la enfermedad de su madre, se relacionó con sus fantasías infantiles sobre criaturas imaginarias que vivían en el bosque (una combinación que toca una cuerda universal,



Mi vecino Totoro (1988)

piensen en *Un monstruo viene a verme*). A principios de los 80, Miyazaki presentó su idea a la productora Telecom, donde trabajaba entonces, pero fue rechazada. Más tarde, después de *El castillo en el cielo*, Studio Ghibli aún no era autosuficiente, seguía necesitando el apoyo de productoras externas para sacar adelante sus proyectos. Y, aunque ahora cueste creerlo, a la vista de su estatus legendario, *Totoro* tampoco despertó en ese momento el entusiasmo de los inversores: una película infantil, sobre dos niñas y unos monstruos fantásticos, en el Japón rural de los años 50, sin verdadero conflicto ni acción, no parecía que fuera a atraer multitudes.

La fórmula que permitió a *Totoro* llegar al cine fue tan ingeniosa como inusual: Miyazaki, Takahata y un reticente Suzuki, planearon producir conjuntamente dos películas, quizá uno de los programas dobles más desconcertantes de la historia del cine. Por una parte, *La tumba de las luciérnagas* (Hotaru no haka / Grave of the Fireflies, 1988), una adaptación animada de la estremecedora novela de Akiyuki Nosaka, la odisea de un chico preadolescente y su pequeña hermana, que intentan sobrevivir en el devastado Japón del final de la Segunda Guerra Mundial, que dirigiría Isao Takahata. Por otra, la película de Miyazaki, *Mi vecino Totoro*, que inicialmente iba a ser un mediometraje de acompañamiento, pero fue creciendo hasta convertirse en un largo

(aunque más breve que los dos anteriores filmes del director). La “lógica” económica era ésta: aunque ambos proyectos eran arriesgados, al menos uno podía funcionar, y parecía que *La tumba de las luciérnagas*, al basarse en una novela de éxito y tener valor “educativo” (de hecho, en el futuro se proyectaría en centros escolares), permitía esperar una recaudación suficiente para salvar las cuentas del empeño. De esta manera, Ghibli se asoció con Tokuma Shoten, los editores de *Animage*, y con Shinchosha, la editorial que había publicado la novela de Nosaka, y consiguieron luz verde... Aunque los temas profundos de ambas películas estén muy relacionados (la infancia enfrentada al dolor y la muerte), y cada una sea una obra maestra por derecho propio, en su forma externa no pueden ser más opuestas. *La tumba de las luciérnagas*, de Takahata, es dura y realista, quizá uno de los *animés* más trágicos de la historia, que debió de suponer un verdadero *shock* para sus primeros espectadores. *Mi vecino Totoro*, de Miyazaki, es fantástica, alegre y encantadora, con su lado oscuro (la enfermedad de la madre es una sombra constante, la muerte está rondando, aunque sea fuera de campo), pero esencialmente optimista y luminosa.

Hayao Miyazaki escribió en solitario el guión, que no se basa directamente en ninguna fuente, novela o *manga* preexistente. En el folklore y la mi-

tología japonesa hay “espíritus del bosque”, claro, pero los “Totoros” en concreto, con sus peculiares características, son una creación del director. Miyazaki ha dicho incluso que los Totoros no son “espíritus”, sino animales. Su aspecto integra varias criaturas, desde los gatos hasta los búos. Se supone que su nombre procede de la mala pronunciación de la pequeña Mei de “*tororu*” (*trol* en japonés), o bien de su recreación del sonido que producen (tres bostezos sucesivos, que a la niña le suenan como “*to-to-ro*”). Hay tres tamaños: el Totoro grande (Oh-Totoro), de color gris, el intermedio (Chuu-Totoro), azul, y el pequeño (Chibi-Totoro), que puede ser blanco, transparente o invisible... Aunque en la película sólo salen estos tres, no hay que creer que sean los únicos del mundo: algunas acuarelas previas de Miyazaki (ver el libro *The Art of Totoro*) muestran un Gatobús lleno de Totoros.

En las primeras versiones de la historia, el protagonista iba a ser un niño, lo que reforzaría el aspecto autobiográfico del relato. Luego pasó a ser una sola niña, de seis años, un concepto que se utilizó en varios bocetos y llegó a plasmarse en uno de los carteles oficiales del film. Finalmente, la niña se desdobló en dos hermanas, de cuatro y once años: Mei (que suena igual que “*May*”, mayo en inglés) y Satsuki (que también significa “*mayo*” en japonés antiguo). El carácter original del guión no impide



Mi vecino Totoro (1988)



Mi vecino Totoro (1988)

que detectemos influencias literarias, en especial de *Alicia en el País de las Maravillas*: la primera aparición del apresurado Totoro pequeño, que conduce a Mei al agujero que permite entrar al mundo fantástico, es similar al Conejo Blanco que siempre llega tarde, y la sonrisa del Gatobús evoca la del Gato de Cheshire.

Frente al futuro lejano de *Conan* y *Nausicaä*, o el pasado alternativo de *El castillo en el cielo*, *Totoro* ocurre en un tiempo y lugar cercanos y reales: hacia 1958 (“cuando la televisión aún no había llegado a los hogares”, en palabras del director), en la zona rural de las colinas de Sayama, cerca de la ciudad de Tokorozawa, a unos 30 kilómetros del centro de Tokio, cerca de donde había crecido Miyazaki. El director artístico Kazuo Oga tradujo sus ideas a unos fondos minuciosamente dibujados e iluminados, que plasman la belleza de la tierra, las granjas, las casas, los cultivos de arroz, el bosque, el agua (la lluvia, la charca de los renacuajos), los cielos, de ese mundo casi desaparecido (actualmente Tokorozawa es una ciudad-dormitorio, y el propio Miyazaki

se ha implicado en una fundación para salvar lo que queda de las colinas circundantes). En palabras de Suzuki, la película plasma “la naturaleza pintada con colores traslúcidos”. Oga y su equipo estudiaron mapas e imágenes de la zona, para recrear el territorio y la vegetación. También las casas de campo, el vestuario, las nubes y la atmósfera. Y la presencia de pequeños templetos sintoístas, con iconos de piedra, junto a los caminos. La reconstrucción del Japón rural de 1958 se extiende a las costumbres. Esa niña responsable que, a diferencia de los nuestros, se encarga espontáneamente de hacer las tareas y las comidas y de cuidar de su hermana. O que el padre se baña con las niñas, algo que a nosotros nos extraña, pero que es absolutamente habitual en Japón (los padres pueden bañarse con sus hijas hasta la pubertad, y con los hijos toda la vida).

La producción simultánea de las dos películas, con presupuestos ajustados y planes de trabajo muy apretados, fue un constante desafío, por no decir una pesadilla. Según Toshio Suzuki: “El proce-

so de hacer esas películas al mismo tiempo en un solo estudio fue un verdadero caos. La filosofía del estudio, de no sacrificar la calidad, tenía que ser mantenida estrictamente, así que la tarea parecía casi imposible. Al mismo tiempo, nadie en el estudio quería perderse la oportunidad de hacer las dos películas. Quizá no volviera a presentarse otra”. Como siempre, el director cuidó mucho el reparto. Noriko Hidaka (Satsuki) contaba ya con una docena de créditos como dobladora de anime en TV (tenía 26 años) y ha seguido poniendo su voz hasta hoy a más de doscientos títulos (*Ranma ½*, *Detective Conan*, *Death Note*, *Little Witch Academy*). Chika Sakamoto (Mei) también era mayor que su personaje (29 años), había hecho un pequeño papel en *Nausicaä*, volvería en *Nicky* y sigue doblando *animes* (*Ojos de gato*, *Sailor Moon*, *Digimon*). Lo mismo que Sumi Shimamoto (Yasuko, la madre), que había interpretado a Clarisse (*Cagliostro*) y a Nausicaä, y volvería como Toki en *La Princesa Mononoke*, entre otro centenar de *animes*. En cambio, Shigesato Itoi (Tatsuo, el padre),



Mi vecino Totoro (1988)

es actor entre otras cosas (creativo publicitario, escritor, ensayista y creador de los juegos *Mother* o *Earthbound* para Nintendo); como actor, sólo ha trabajado media docena de veces, entre ellas la que nos ocupa y *Tokio Blues* (Norwegian Wood, 2010) de Tran Anh Hung. Tanie Kitabayashi (abuela de Kanta) era una gran actriz veterana (1910-2010), de teatro y cine, con más de 130 películas desde 1950, incluyendo obras de Kaneto Shindo, Kon Ichikawa, Shohei Imamura y Kihachi Okamoto.

Mi vecino Totoro se estrenó en Japón el 16 de abril de 1988, con *La tumba de las luciérnagas* de Isao Takahata. Ambas películas fueron aclamadas por la crítica, pero su éxito no fue inmediato; quizá era un programa doble demasiado desconcertante para el público... En mayo de 1988, Tokuma publicó en Japón una serie de cuatro volúmenes de *ani-manga*, que adaptaban el film, con imágenes y textos tomados de la película. Por el lado económico, lo que salvó al Studio Ghibli fue algo a lo que hasta entonces Miyazaki se había resistido: el *merchandising*, cuan-

do los peluches de Totoro empezaron a venderse como rosquillas. El resto es historia: la popularidad de *Totoro* siguió creciendo de manera imparable hasta nuestros días. Totoro se convirtió en el personaje animado más querido por los niños japoneses y en un verdadero monumento nacional, con proyección mundial. Su figura se incorporó al logotipo de Studio Ghibli. Ha dado nombre a un asteroide descubierto en 1994 (10160 Totoro). Hizo un *cameo* en *Toy Story 3* (2010), pues el creador de Pixar, John Lasseter, es un apasionado de Miyazaki en general y de *Totoro* en particular. En la Expo 2005, celebrada en Japón, cuyo lema fue el "Amor a la Tierra" (Aichi), se reconstruyó una casa rural japonesa inspirada en la del film. En las colinas de Sayama está el "Hogar de Totoro", una zona natural preservada gracias a la Totoro no Furusato Foundation, con apoyo de Miyazaki. Y hoy día pueden hacerse una foto junto al Totoro grande, a tamaño natural, en el Museo Ghibli de Mitaka (cerca de Tokio), donde siguen vendiéndose los muñecos.

Como había ocurrido con *El castillo en el cielo*, el primer doblaje en inglés se hizo por Streamline Pictures, para su visionado en vuelos intercontinentales de Japan Airlines (lo que tiene su gracia, dado el amor de Miyazaki por la aviación). Ese mismo doblaje fue estrenado de manera limitada en los cines de Estados Unidos por Troma Films, en mayo de 1993. Tuvo muy buenas críticas, incluyendo una entusiasta de Roger Ebert. Se editó en vídeo en 1994, de la mano de Fox, convirtiéndose en un *best-seller*, el mayor éxito americano de Miyazaki hasta entonces. En 2006, Disney la reeditó en DVD con un nuevo doblaje y un reparto estelar, incluyendo el acertado detalle de contar con dos hermanas como protagonistas, Dakota Fanning (Satsuki) y Elle Fanning (Mei), además de Timothy Daly (padre), Lea Salonga (madre) y Pat Carroll (abuela). Todavía escaldado por el atropello de *Nausicaä*, Miyazaki fue inflexible sobre la versión inglesa de su film: no permitió ningún corte ni alteración en el montaje, ni cambios en los nombres de los personajes (salvo el "Gatobús": "Nekobasu" en japonés, "Catbus" en inglés), y la traducción tenía que ser lo más fiel posible al original, sin alteraciones, añadidos ni simplificaciones por razones culturales.

En España, *Mi vecino Totoro* se estrenó directamente en VHS en 1996 (doblada, claro). Pero el 30 de octubre de 2009, cuando Miyazaki ya era venerado en nuestro país, llegó limitadamente a los cines españoles, en versión original subtitulada, previamente a su relanzamiento en DVD.

A Miyazaki le han preguntado muchas veces sobre una posible secuela de *Totoro*, pero él siempre

se ha negado. Por una parte, nunca ha querido hacer secuelas de sus películas. Por otra, y más importante, su idea es que Satsuki y Mei, seguramente, no van a ver nunca más a los Totoros (por eso en los créditos finales las niñas aparecen en la casa con sus padres, no junto a los Totoros). Lo que cuenta el film es una etapa, un momento de crisis e inquietud (la ausencia de la madre), y la aparición de los Totoros responde a una necesidad espiritual, para superarla. En la visión de Miyazaki, la entrada en el mundo fantástico no es un refugio ni una evasión de la realidad, sino un tránsito que ayuda a volver a la realidad con fuerza renovada (lo veremos también en *El viaje de Chihiro*). Cuando la madre vuelve a casa, Mei y Satsuki vuelven a ser niñas "normales" ("si las niñas se hubieran quedado en el mundo de Totoro no hubieran podido volver al mundo humano", ha dicho Miyazaki). No obstante, con el tiempo, sí hizo una especie de secuela: *Mei and the Kittenbus* (Mei to Konekobasu, 2003), un cortometraje de trece minutos, destinado a su exhibición en el Museo Ghibli, que narra una aventura de Mei (nuevamente con voz de Chika Sakamoto) con el "Gatitobús", un "Gatobús" hijo en el que apenas puede entrar la niña: esa noche, viajando en el "Gatitobús", Mei descubre un cielo lleno de Gatobuses que transportan Totoros hacia el bosque, donde se encuentra nuevamente con "su" Totoro...

Volviendo a la cronología, después del estreno de *Mi vecino Totoro*, Miyazaki regresó al *manga* con *La Era de los Hidroaviones* (The Age of Seaplanes / Note Hikotei Jidai), que se publicó mensualmente, entre marzo de 1989 y mayo de 1990, en *Model Graphix*, y era un anticipo de *Porco Rosso*, como veremos.

LA MENSAJERÍA DE LA BRUJA

Inicialmente, Hayao Miyazaki no iba a ser el director de *Nicky, la aprendiz de bruja* (Majo no Takkyubin / Kiki's Delivery Service, 1989). La película se basaría en la novela homónima (*Majo no Takkyubin*) de Eiko Kadono, escritora japonesa (Tokio, 1935), sobre una joven bruja, Kiki, que, a los trece años, se va de casa, junto a su gato negro, Jiji, para completar su preceptivo año de aprendizaje en una ciudad desconocida. El libro se había publicado en 1985, con ilustraciones de Aiko Hayashi, había tenido un gran éxito y había recibido varios premios de literatura infantil. Luego (ya después de la película) fue traducido al inglés (*Kiki's Delivery Service*), italiano (*Kiki, consegna a domicilio*), chino, coreano, sueco (*Kikis Expressbud*) e indonesio (*Tatipan Kilat Penyhir*). Eiko Kadono

ha publicado también cinco secuelas, con nuevas aventuras de la pequeña bruja, entre 1993 y 2009. Actualmente, y salvo futuras reediciones, la versión inglesa del libro original sólo se encuentra a precios que superan nuestro presupuesto; la italiana es la más asequible en estos momentos (y la que yo he leído, porque mi japonés no llega al nivel de un niño de diez años).

Hacia 1987, Toshio Suzuki alcanzó un acuerdo con la editorial del libro, para llevarlo al cine. En esos momentos, Miyazaki y Takahata estaban ocupados con *Mi vecino Totoro* y *La tumba de las luciérnagas*, respectivamente, de manera que Miyazaki aceptó únicamente el papel de productor, con la idea de que el guión y la dirección recayeran en miembros de las nuevas generaciones de Studio Ghibli. La productora encargó el guión a Nobuyuki Isshiki, y el director previsto era Sunao Katabuchi (hubiera sido su primera película; antes, había escrito cuatro guiones para *Sherlock Holmes* y había dirigido episodios para televisión; más tarde dirigiría la serie *Black Lagoon* y otras películas hasta la reciente *En este rincón del mundo*). Pero el primer guión de Isshiki no convenció a Miyazaki, que después de terminar *Totoro* decidió hacerse cargo de la escritura y eventualmente también de la dirección (Katabuchi se quedó como ayudante de dirección). El proyecto se había planeado inicialmente como un especial de una hora para televisión, coproducido por Nippon TV, pero, para cuando Miyazaki completó el guión y el *storyboard*, se había convertido en un largometraje.

En el prólogo al libro *The Art of Kiki's Delivery Service* (Tokuma Shoten, 1989), Miyazaki explica lo que más le interesó de la novela de Eiko Kadono: que era una “excelente obra literaria para niños”, que retrataba con calidez el abismo que existía entre la independencia y la confianza, en las esperanzas y el espíritu de las chicas japonesas contemporáneas. En otros tiempos, la independencia económica era equivalente a la independencia espiritual; pero en la sociedad actual, en la que cualquiera puede ganar dinero saltando de un trabajo temporal a otro, no hay conexión entre la independencia económica y la espiritual. “Cuando abandonar la seguridad del hogar ya no es nada especial... puede resultar más difícil que nunca conseguir un verdadero sentido de independencia, dado que tienes que superar el proceso de descubrir tus propios talentos y expresarte”, escribe el director. En el mundo de la novela, las brujas no tienen muchas más habilidades que las chicas corrientes. El único poder extraordinario de Kiki es el de volar, no puede hacer pócimas ni conjuros (no es Harry Potter), pero tiene la responsabilidad de vivir



Nicky la aprendiz de bruja (1989)

un año en una ciudad desconocida, para ejercitar su talento y lograr que la gente la reconozca como una verdadera bruja (Miyazaki la compara con alguien que llegara solo a Tokio para abrirse camino en el mundo de la animación). “En la vida de Kiki se refleja la de muchas chicas japonesas de hoy, que son amadas y apoyadas por sus padres, pero ansían las luces brillantes de la ciudad y van allí para hacerse independientes”. En la novela original, la protagonista supera las dificultades gracias a su buen corazón, pero Miyazaki pensó que, en la película, era necesario dar un tratamiento más serio al problema de la independencia, que es el principal para muchas chicas jóvenes (“Kiki va a sufrir más contratiempos y aislamiento que en el original”). El vuelo la libera de la tierra, pero esa libertad va acompañada por la angustia y la marginación. “En muchas series de televisión, la magia sólo es un medio para realizar los sueños de las chicas, se convierten en ídolos sin sufrir dificultades; la bruja de esta historia no posee esa clase de poder tan oportuno” (Miyazaki).

Aparte de reforzar ese elemento de fondo, el tema de la independencia y la soledad, el guión de Hayao Miyazaki modificó muchos aspectos de la novela. El libro de Eiko Kadono tiene una estructura episódica, cada capítulo es una aventura de Kiki en su nueva ciudad de Koriko, en la que conoce a nuevos personajes: va a la playa, le roban la escoba y

se hace amiga del ladrón (un amante de la aviación que quería la escoba para volar), salva el maratón de Año Nuevo, escribe un poema, entrega un paquete al capitán de un barco mercante, etcétera. El guión del film mantiene la idea básica y los principales personajes, pero intenta darle una estructura narrativa más lineal, omitiendo muchos episodios del libro (como los que hemos mencionado). El principio, cuando Kiki se va de casa, llega a la ciudad, conoce a Osono, devuelve el chupete al niño y se queda en la panadería, es prácticamente igual que el libro, hasta hay frases literales. También el episodio en que Jiji tiene que hacerse pasar por un gato de peluche y Kiki conoce a la joven pintora... Pero el guión añade el momento crucial en que la protagonista pierde sus poderes (su confianza) y también el clímax con el dirigible (Miyazaki y sus máquinas voladoras), que no aparecen en la novela. Al parecer, a la autora no le hicieron mucha gracia estos cambios, pero Miyazaki y Suzuki lograron convencerla... Por cierto, el título original del libro y la película (*Majo no Takkyubin*) no incluye el nombre de la protagonista, y se podría traducir como *La compañía de mensajería rápida de la bruja*. “Takkyubin” es una marca registrada de Yamato Transport, que se ha incorporado al lenguaje común como sinónimo de mensajería puerta a puerta. Es como si dijéramos “El SEUR (o UPS o DHL o FedEx) de la bruja”. En la versión española, el



Nicky la aprendiz de bruja (1989)

nombre de la protagonista se cambiaría de “Kiki” a “Nicky”, por razones que no requieren explicación (un caso similar al de cierta isla flotante).

En la película, la acción ocurre en una versión alternativa de los años 50, en la que no habrían tenido lugar las guerras mundiales ni la catástrofe del Hindenburg (pues siguen volando los dirigibles de pasajeros). Se ubica en un lugar indeterminado de Europa. La ciudad de Koriko combina elementos de Estocolmo, Nápoles, Lisboa, París y San Francisco. Para Miyazaki, un lado estaría en la costa del Mediterráneo y otro en la del Báltico. En todo caso, Suecia y Estocolmo son la inspiración principal. Miyazaki había estado allí en los 70, para su fallida adaptación de *Pippi Calzaslargas*, y volvió con su equipo para filmar imágenes de Estocolmo y Visby, en la isla de Gotland, que fueron la base para la ciudad del film y para sus habitantes. Aunque, por supuesto, el diseño de producción de Hiroshi Ohno no pretende hacer una reconstrucción documental de las calles de Gamla Stan, sino una recreación imaginaria (incluyendo bromitas: el nombre de la panadería “Gütiokipänjä” es un juego con las palabras japonesas “Guchokipa”, piedra-papel-tijera, y “panya”, panadería; y un autobús lleva un cartel de “Ghibli”).

El diseño de los personajes estuvo a cargo de Katsuya Kondo, que tomó como referencia las ilustraciones de Aiko Hayashi para el libro, pero

las reinventó libremente para acercarlas al mundo Ghibli: por ejemplo, el pelo de la protagonista, que era largo en la novela, se convierte en corto para facilitar la tarea de animación. La actriz Minami Takayama puso voz tanto a Kiki como a Ursula, su amiga pintora. Una decisión curiosa y técnicamente complicada (pues ambos personajes dialogan en varias escenas), pero que viene a indicar, aunque sea de manera imperceptible para la mayoría de los espectadores, que Ursula sería una versión un poco más madura de Kiki. Takayama (Tokio, 1964) es una actriz con 170 créditos como dobladora de *anime* (*Doraemon*, *Ranma 1/2*, *Escaflowne*, *Detective Conan*, *Moomin*, *Love Live*, *Susurros del corazón*), además de compositora y vocalista del dúo pop Two-Mix. Por su parte, Rei Sakuma (Jiji) y Kappei Yamaguchi (Tombo), también acumulan hasta hoy centenares de créditos vocales en el *anime*. En cambio, Keiko Toda (Osono), ha actuado mucho en doblaje, pero también en cine y TV de imagen real. Mieko Nobusawa (Kokiri, la madre de Kiki) había trabajado en *Marco* y había puesto voz a Lanna en *Conan*, *el niño del futuro*. La veterana Haruko Kato (1922-2015) tenía amplia experiencia en cine y TV de acción real (y luego sería Madame Sulliman en *El castillo ambulante*). En un pequeño papel (Baby), recuperamos a Chika Sakamoto (Mei en *Totoro*). Y el propio Miyazaki aparece dibujado, en la esquina



Nicky la aprendiz de bruja (1989)

superior derecha del encuadre, en la escena en que varias personas ven por televisión el desenlace del incidente del dirigible (es muy fugaz, hay que parar el DVD para verlo).

El minucioso trabajo de animación, dirigido por Shinji Otsuka, Katsuya Kondo y Yoshifumi Kondo, combina la belleza visual de la ciudad y los paisajes, la atención al detalle y la expresividad de los movimientos (según Richard Williams, la forma de andar de cada personaje es tan individual y característica como su rostro). Se dibujaron manualmente 67.317 fotogramas, usando 462 colores. Como curiosidad, el cuadro que pinta Ursula (*Ship Flying Over the Rainbow*) fue creado por alumnos de una escuela especial de Hachinhoe para niños con minusvalías. Aunque Kiki vuela con su escoba, no faltan máquinas voladoras más sofisticadas: el artillugio casero que está construyendo el soñador Tombo, el mencionado dirigible, y un avión histórico real (el cuatrimotor Handley-Page HP42 de los años 30, que ve Kiki en la escena de los títulos de crédito iniciales).

La película se estrenó en Japón el 29 de julio de 1989, con gran éxito. Reunió 2.640.000 espectadores en su primera vuelta, recaudando el equivalente a 18 millones de dólares de entonces y convirtiéndose en la película japonesa más taquillera del año. Como en anteriores ocasiones, el primer doblaje al inglés lo hizo Streamline Pictures, para los vuelos in-

ternacionales de Japan Airlines, con Lisa Michelson como Kiki. En 1998, Disney realizó un nuevo doblaje para su distribución en vídeo en Estados Unidos, con un reparto notable: Kirsten Dunst (Kiki), Phil Hartman (Jiji), Janeane Garofalo (Ursula) y Debbie Reynolds (Señora). Fue todo un *best seller*, con excelentes críticas... a pesar de la absurda campaña de boicot de un minoritario grupo conservador cristiano (Concerned Women for America), que alegó que la apología de la brujería y de la independencia de las niñas iba contra los valores familiares (!).

Esta vez, parece que Miyazaki-san fue un poco más flexible con la integridad de su obra, porque la versión Disney presenta notables diferencias con la original japonesa, todas aprobadas por el director y por Studio Ghibli. Se incluyen muchas frases adicionales, en momentos en que los personajes están lejos, de espaldas o en *off*... que son redundantes e innecesarias. El polémico Jiji de Phil Hartman pretende ser más cómico y cínico que el original (y se incluye una última frase suya, ausente en la versión japonesa, que sugiere que Kiki vuelve a entender al gato). Las dos canciones japonesas de los títulos iniciales y finales, cantadas por Yumi Arai, se reemplazan por dos nuevas canciones en inglés, compuestas e interpretadas por Sydney Forest. También se añaden efectos de sonido y piezas musicales adicionales de Paul Chihara en la banda sonora (al igual que con los diálogos adicionales, parece que se trata de miedo al silencio). Ah, y Kiki toma chocolate caliente en vez de café (que los americanos no consideraban apto para niños). En 2010, Disney lanzó una nueva versión en DVD en Estados Unidos, que revertía algunos de esos cambios: se eliminaban varias frases adicionales de Jiji y se recuperaban las canciones japonesas.

Todo esto tuvo un efecto chocante también para nosotros. La película no se estrenó en nuestros cines en su momento. En el primer DVD español, editado por Buena Vista (Disney) en 2003, se incluyen los idiomas japonés, español e inglés. Pero tanto el doblaje como los subtítulos españoles se corresponden con la versión americana, y no con la VO japonesa, porque incluyen todas esas frases adicionales que no existen en la versión japonesa. Las canciones del principio y el final son las americanas, traducidas al español. Por tanto, ver esta edición de la película en japonés con subtítulos en español resulta un tanto desconcertante, pues aparecen subtítulos que "traducen" frases que no oímos... En 2013, Aurum editó un DVD y Blu-Ray con un nuevo doblaje español más fiel a la versión original y con subtítulos ajustados al audio japonés.



La historia ha tenido otras encarnaciones. En 1989, Tokuma Shoten publicó una versión *manga* de cuatro volúmenes, utilizando los dibujos y diálogos de la película. En 1993, se estrenó en teatro en Japón una versión musical, adaptada por Yukio Ninagawa y dirigida por Kensuke Yokouchi, con Youki Kudoh como protagonista. Durante algún tiempo, se habló de una posible versión en imagen real a cargo de Disney, que no llegó a materializarse (¿afortunadamente?). En cambio, sí se hizo una en Japón: *Nicky, la aprendiz de bruja* (Majo no Takkyubin / Kiki's Delivery Service, 2014), dirigida por Takashi Shimizu y protagonizada por Fuka Koshiba. No es un *remake* del film de Miyazaki, sino una adaptación de las dos primeras novelas de Eiko Kadono. En España, se presentó en el Festival de Sitges de 2014 y se editó posteriormente en DVD, así que pueden verla... para apreciar aún más la de Miyazaki.

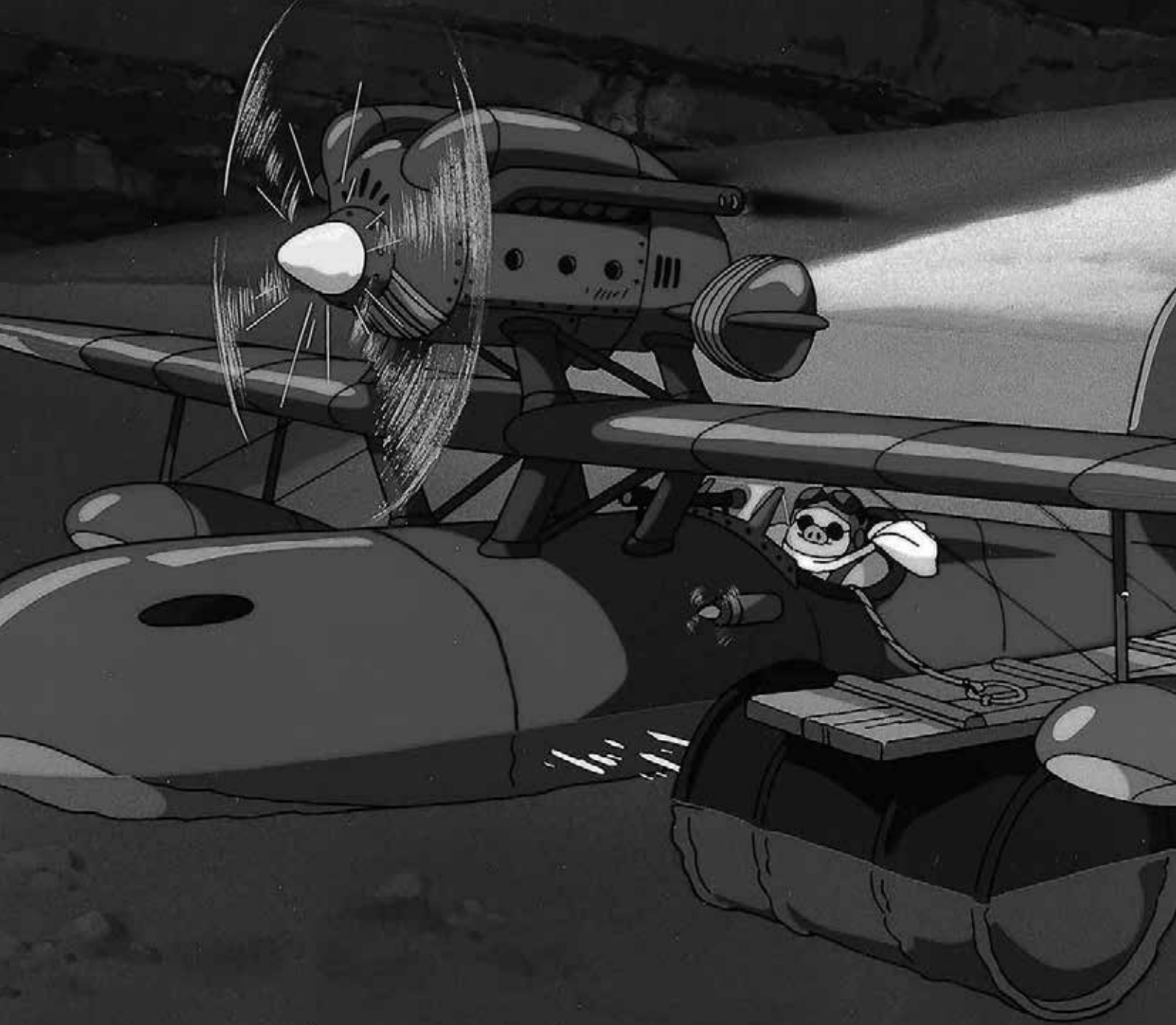
Por su parte, Isao Takahata escribió y dirigió su segunda película para Studio Ghibli: *Recuerdos del ayer* (Omohide poro poro / Only Yesterday, 1991), en la que Miyazaki participó como productor. Ampliando una vez más las fronteras de la animación, Takahata concibió su película como un drama para un público adulto, principalmente femenino, pero resultó que tuvo un gran éxito entre todos los públicos. Se trata de una preciosa historia sobre el paso del tiempo y la persistencia de los sueños (y

las culpas) de la infancia. Se desarrolla en dos épocas, el año 1982, en el que la protagonista tiene 27 años, y el año 1966, en el que tiene 10. El tratamiento visual es diferente: dibujo detallado y realista para el "presente" y un dibujo algo abocetado y colores pastel (prefigurando *Mis vecinos los Yamada*) para el "pasado". En un verano, la protagonista vuelve al campo, y descubre que su "yo" de quinto curso le ha seguido. Las dos épocas se alternan, y de alguna manera ese "yo" del pasado conduce al personaje de la mano hacia el futuro. Por el camino, da mucho que pensar. Es una verdadera obra maestra.

Y hablando de recuerdos del ayer, en los años 70 Miyazaki había empezado a desarrollar el argumento de una serie de televisión para Toho, que concibió como versión libre de 20.000 leguas de viaje submarino de Jules Verne: trataba de dos huérfanos, un chico y una chica, perseguidos por villanos, que se unían al Capitán Nemo a bordo del Nautilus. El proyecto no cuajó en su momento, pero algunas ideas resurgirían en *Conan y El castillo en el cielo*. A finales de los 80, Toho se asoció con Granax para producir la serie, recuperando el argumento de Miyazaki: *El misterio de la piedra azul* (Fushigi no umi no Nadia / Nadia: The Secret of Blue Water, 1990-1991), una serie de 39 episodios de 25 minutos, en la que Miyazaki no tuvo participación directa, más allá del uso de su historia. En la serie, situada a comienzos del siglo XX, Nadia es una acróbata de circo adolescente que busca a su padre y que conoce a Jean-Coq Ratille, un inventor de su edad; perseguidos, ambos son rescatados por un submarino misterioso y se ven implicados en una complicada aventura. La serie fue dirigida por Hideaki Anno (*Neon Genesis Evangelion*).

SI LOS CERDOS VOLARAN...

El origen de *Porco Rosso* (Kurenai no buta / Porco Rosso, 1992) fue bastante inusual. Studio Ghibli aceptó un encargo de la compañía aérea Japan Airlines, para crear una película de 45 minutos, con destino a su exhibición exclusiva en vuelos internacionales de JAL. En principio, se trataba de hacer algo sencillo y "tonto", que los agotados ejecutivos viajeros pudieran disfrutar entre cabezada y cabezada, sin tener que pensar mucho... Como sabemos, la aviación es una de las grandes pasiones de Hayao Miyazaki, y la idea de hacer una película sobre aviones para proyectarse en aviones debió de resultarle irresistible. Pero el proyecto iría creciendo hasta convertirse en un ambicioso largometraje para el



Porco Rosso (1992)



Porco Rosso (1992)

cine, con un presupuesto de 9,2 millones de dólares de entonces (el equivalente en yenes). Toshio Suzuki decidió que sería la siguiente película del estudio, después de *Recuerdos del ayer* (1991). Japan Airlines se mantuvo como coproductora del film, junto a Tokuma Shoten y Nippon TV.

Miyazaki basó su guión en una serie de historietas titulada *La era de los hidroaviones* (Zassou Note: Hikotei Jidai / Miscellaneous Notes: The Age of Seaplanes), que el director había escrito y dibujado, y que se había publicado entre marzo de 1989 y mayo de 1990, en *Model Graphix*, una revista dirigida a los aficionados al modelismo. En estos cómics, Miyazaki presentaba versiones más o menos fantásticas o “reimaginadas” de aviones y tanques de las primeras décadas del siglo XX, en locas aventuras cuyos personajes eran frecuentemente cerdos humanizados (algunos de estos dibujos, o similares, aparecerán en los títulos finales de la película). La idea de un cerdo aviador, en un mundo de humanos, era lo bastante excéntrica para haber llevado a la película “tonta” prevista inicialmente, o a un entretenimiento ligero al estilo de *El castillo de Cagliostro* o incluso de la serie perruna de *Sherlock Holmes*. Y, efectivamente, el *manga* tiene un tono más ligero, en él no se menciona el pasado del protagonista ni aparece el personaje de Gina... Pero el desarrollo del guión

de la película, sin renunciar a la diversión, la acción y las peleas, la fue llevando hacia un enfoque más serio y dotado de una sorprendente hondura dramática. Para empezar, ésta es una de las pocas películas de Miyazaki que se sitúan en una época histórica determinada y un lugar concreto, un mundo real (con la salvedad de que nadie parezca extrañarse de que un cerdo hable y pilote aviones): finales de los años 20 y principios de los 30, en las costas del Mar Adriático, entre Italia y Dalmacia, con una parte en Milán. Es la dura época de la Gran Depresión, entre las dos guerras mundiales y en pleno auge del fascismo. Por otra parte, mientras Miyazaki preparaba el film, en 1991, estalló la guerra en Croacia, lo que dejaba poco lugar para bromas.

Todo eso marcó un tono más reflexivo para el proyecto, que ya no podría parecerse a una aventura de Lupin III, sino que sería una elegía tragicómica, un hermoso canto a aquellos audaces pilotos de los años 20, de oscuro pasado y en constante peligro de muerte, con referencias a películas clásicas de aviadores, como *Alas* (Wings, 1927) de William A. Wellman, o *Sólo los ángeles tienen alas* (Only Angels Have Wings, 1939) de Howard Hawks, unidas al espíritu de *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz. El protagonista tiene mucho de Humphrey Bogart y Clark Gable, mientras su antagonista, el piloto-

actor americano Donald Curtis, lo tiene de Errol Flynn, Ronald Colman... y hasta Ronald Reagan (por sus aspiraciones a la presidencia). Como influencias literarias, está la obvia de Hemingway (expatriados, camaradería y peleas a puñetazos), pero Miyazaki ha reivindicado expresamente la de Roald Dahl y su cuento *No llegarán a viejos* (*They Shall Not Grow Old*, primera publicación en español incluida en sus *Cuentos completos*, Alfaguara, 2013). Al director siempre le han apasionado los relatos de aviadores de Dahl, y de éste toma una de las escenas clave de la película, cuando Porco ve una nube de aviones fantasma, los pilotos muertos en la última guerra (en el cuento de Roald Dahl, el protagonista-narrador escribe: “Entonces los vi. Muy por delante y por encima de mí vi una línea de aviones volando a través del cielo. Avanzaban en una única fila oscura, todos a la misma velocidad y con el mismo rumbo, muy cerca unos de otros, siguiéndose cola con cola. La línea se extendía atravesando el cielo hasta donde alcanzaba la vista. Fue por cómo avanzaban, por la urgencia con que apretaban el ritmo de vuelo, como barcos navegando con un fuerte viento en popa. Viéndolos lo supe todo. No sé por qué ni cómo, pero sabía que aquéllos eran los pilotos y las tripulaciones que habían muerto en el campo de batalla y que ahora, en sus aviones de siempre, hacían su último vuelo, su último viaje”).

Pero, bueno, la gran pregunta que podemos hacernos es: ¿por qué un cerdo? El cerdo es un animal que siempre ha resultado simpático a Miyazaki, que lo ha empleado en muchos dibujos. El director incluso se ha caricaturizado frecuentemente a sí mismo como uno, asimilándose a sus rasgos (y bromeando sobre la creciente barriguita de la mediana edad). *Porco Rosso* presenta el personaje masculino más elaborado y complejo del cine de Miyazaki, y según Toshio Suzuki, también sería el más cercano al carácter del propio director, el más “autobiográfico”. Miyazaki rechaza la idea de que el hombre sea la especie elegida, y cree que en el mundo hay otras cosas hermosas, importantes y que valen la pena (“poner a un cerdo como héroe reflejaba esos sentimientos”). Porco Rosso tiene cabeza de cerdo, pero su corpachón (torso, piernas, brazos, manos) es humano. Más allá del contundente “Prefiero ser un cerdo que un fascista”, la película no ofrece ninguna explicación “lógica” sobre la transformación porcina del protagonista, al que entrevemos como humano, con la cara tachada, en una fotografía de 1912 (¿maldición, hechizo, percepción subjetiva?). Podemos creer que representa su amargura, o sus remordimientos por lo que tuvo que hacer en la guerra, o su rechazo de la humanidad, o su culpabi-



Porco Rosso (1992)

lidad por haber sobrevivido a todos sus camaradas (“los buenos están muertos”). Esto enlazaría con la mencionada secuencia onírica de los aviadores fantasmagóricos. En otra hermosa escena, la joven Fio, medio dormida, mira a Porco, que está sentado en el escritorio, y puede verlo fugazmente con su apariencia humana (¿es un sueño?). Al final, después de la larga pelea a puñetazos, Curtis insiste en que le muestra su cara (que no vemos), sugiriendo que (quizás) ha podido recuperar su rostro humano tras el beso de Fio... En todo caso, sea su porcinidad real o metafórica, Porco Rosso es el único personaje “fantástico” en el contexto “realista” de la película (dentro de lo que cabe, pues los piratas de Mamma Aiuto son directos herederos del clan de Dola de *El castillo en el cielo*). Por cierto, su nombre humano, Marco Pagot, es un homenaje al guionista y animador italiano homónimo, con quien Miyazaki había colaborado en *Sherlock Holmes* (1984). Los nombres de otros personajes homenajean a famosos aviadores italianos, como Ferrarin, Visconti y Baracca, y la ficticia factoría milanesa “Piccolo” también es un guiño a Caproni y Piaggio.

En cuanto al reparto de actores, el protagonista, Shuichi Mori (Porco Rosso) ya había empezado a trabajar en doblaje en los años 60; ha puesto voz a unos cuantos *animés* y videojuegos, pero

también le hemos podido ver en persona, en un pequeño papel en *Shall We Dance?* (1996) de Masayuki Suo. Tokiko Kato (Gina), además de actriz es cantante (canta las dos canciones de la película); en su breve filmografía, hay películas de imagen real como *Hachiko Monogatari* (1987) de Seiji Koyama (más conocida por su *remake* americano de Lasse Hallström). Para Akemi Okamura (Fio) este fue uno de sus primeros trabajos, luego ha doblado un centenar de *animés* (incluyendo *Pokemon* y *One Piece*). Tsunehiko Kamijo (jefe de los Mamma Aiuto) es un experto doblador de *anime* que volvería a trabajar con Miyazaki en *La Princesa Mononoke* y *El viaje de Chihiro*. Y el actor más prolífico del reparto principal es Akio Otsuka (Donald Curtiss), con más de trescientos créditos a sus espaldas hasta hoy, incluyendo el capitán del dirigible de *Nicky la aprendiz de bruja* y el Rey de *El castillo ambulante*, más series de televisión, películas y videojuegos.

Los aviones son un elemento esencial del diseño de producción del film, y en ellos Miyazaki combina, como siempre, el detallismo y la fantasía. No se trata de aeronaves imaginarias, como en *El castillo en el cielo*, pero tampoco son cien por cien reales, porque al director no le interesa reproducir mecánicamente los planos o fotografías de un avión, sino recrearlos con su imaginación. Los aviones de la

película son “casi” históricos, versiones ligeramente reinventadas de modelos verdaderos (en una época, no lo olvidemos, en que la aviación experimentaba con prototipos atrevidos e inverosímiles, como los de Caproni que veremos en *El viento se levanta*). Miyazaki explicó, por ejemplo, que tenía unos diagramas muy buenos de un trimotor italiano, el Savoia-Marchetti S.M.79, pero no sabía como era el interior; podía haber ido fácilmente a Italia y haberlo visto en un museo, pero prefirió imaginárselo (“si hubiera visto el avión real, habría perdido mi motivación”). Igualmente, el hidroavión rojo de Porco Rosso (cuyo motor, por cierto, lleva la marca “Ghibli”, aunque sea un Fiat Folgore A.S.2) se basa en el Savoia S-21 italiano, pero no lo reproduce exactamente, sino que fusiona elementos de otros aparatos, como el Macchi M-33. El del villano Curtis es un Curtiss R3C. En el *flashback* de la guerra, la escuadrilla de Marco pilota el Macchi M-5 y los alemanes el Hansa-Brandenburg CC... Pero se pone el mismo cuidado en los decorados, escenarios y complementos, cuya plasmación es casi “neorrealista” (la ciudad de Milán bajo el fascismo, un cine, la fábrica de Piccolo, la comida). Como siempre, el habitual libro *The Art of Porco Rosso* (ed. Tokuma Shoten, 1992) documenta en detalle el proceso de diseño, bocetos y creación visual de la película.

Porco Rosso se estrenó en Japón el 18 de julio de 1992, con gran éxito: fue la película japonesa más taquillera del año, y el *anime* más taquillero de la historia en Japón (un puesto que mantendría cinco años, hasta el estreno de *La Princesa Mononoke* en 1997). El éxito sorprendió al propio Miyazaki, que consideraba la película demasiado idiosincrática para gustar a un público amplio y pensaba que se dirigía a espectadores de mediana edad (“el por qué les gusta a los niños es un misterio para mí”, dijo). En 1993, ganó el premio al mejor largometraje en el Festival de Cine de Animación de Annecy (Francia). Como era habitual, tuvo un primer doblaje al inglés con destino a los vuelos de Japan Airlines. En 2003, Disney hizo un nuevo doblaje para su lanzamiento americano en DVD, con un notable reparto: Michael Keaton (Porco), Cary Elwes (Donald Curtiss), Kimberly Williams-Paisley (Fio), Susan Egan (Gina), Brad Garrett (jefe de Mamma Aiuto) y David Ogden Stiers (Piccolo).

Y marcó un doble hito para nosotros. Esta película fue la primera de Miyazaki y Studio Ghibli que se estrenó en nuestros cines de manera “normal” (o sea, más o menos en su momento), el 1 de septiembre de 1994, doblada al castellano. Además, el estreno español fue el primero de esta película en

un país occidental. Y una curiosidad adicional: en la ficha de doblaje encontramos a Michelle Jenner, futura actriz famosa y frecuente dobladora, poniendo voz a las díscolas niñas secuestradas... En Francia, se estrenó el 21 de junio de 1995, con Jean Reno doblando al protagonista.

En 2010, circuló la noticia de que Miyazaki, que nunca había querido hacer secuelas de sus películas, estaba preparando una continuación de *Porco Rosso*, que iba a titularse *Porco Rosso: The Last Sortie* y estaría ambientada en la Guerra Civil Española, con un protagonista envejecido. Sin embargo, posteriores informaciones de Studio Ghibli desmintieron que el proyecto estuviera en producción, o que fuera algo inminente, y al cierre de esta edición no se ha vuelto a saber del asunto...

Volviendo a la cronología, Miyazaki no participó directamente en la creación de la siguiente película del estudio, *Puedo escuchar el mar* (Umi ga kikoeru / Ocean Waves, 1993), la primera producción Ghibli para televisión y la primera no dirigida por Miyasani por Isao Takahata, aunque éste sí fue el productor. Dirigida por Tomomi Mochizuki, era un estimable drama romántico juvenil sobre un triángulo de amor-amistad en un instituto de provincias, entre dos amigos adolescentes y una chica conflictiva que llegaba trasferida desde Tokio.

Miyazaki-san sí fue productor ejecutivo de la tercera (y sorprendente) película de Isao Takahata para Ghibli: *Pompoko* (Heisei Tanuki Gassen Ponpoko / Pom Poko, 1994). El guión se debe a Takahata, sobre un "concepto" de Miyazaki, que presenta un tema medioambiental de una manera absolutamente chocante. A finales de los años 60, el desarrollo urbanístico amenaza el bosque donde vive un grupo de mapaches ("tanuki"). Los mapaches contraatacan utilizando su poder de transformación: los más avanzados pueden adoptar cualquier forma. Desde la comisión de actos terroristas, hasta la suplantación de los humanos a la manera de ladrones de cuerpos, o la presentación de un desfile de figuras y colores, los "tanuki" libran una batalla perdida de antemano... El diseño de los "personajes" es descaharrante. Los mapaches tienen cuatro formas: la "realista" que muestran frente a los humanos (como de documental de animales), la bípeda (caminan sobre dos piernas, llevan ropa y hablan), una difuminada o simplificada (cuando se emborrachan, bailan o son golpeados), y las transformaciones (en las que pueden parecer cualquier cosa). Los "tanuki" son juerguistas, amorales y malévolos, muy lejanos de los animalitos de Disney. Llena de referencias a la cultura japonesa (muchas de las cuales nos per-



demos los espectadores occidentales), la película es divertida y amarga (la reflexión final de los mapaches que se han adaptado a vivir como humanos, trabajando y cogiendo el tren de cercanías), una gozada para ver sin prejuicios.

Como un cambio de tercio, y para despejarse durante un bloqueo creativo durante la escritura del guión de *La Princesa Mononoke*, Miyazaki dirigió el vídeo musical de animación *On Your Mark* (1995), sobre una canción del dúo de rock japonés Chage & Aska. Sin diálogos ni un argumento lineal, el vídeo presenta un futuro *distópico* en el que la humanidad vive en una ciudad subterránea.

También en esta época, Miyazaki escribió el guión de *Susurros del corazón* (Mimi wo sumaseba / Whisper of the Heart, 1995), basado en el *manga* de Aoi Hiiragi. Es un excelente drama juvenil, sin elementos fantásticos (fuera de los sueños, diseñados por la artista Naohisa Inoue) y que casi podría haber sido una película de acción real (el cartel de la película y los tráilers son engañosos, porque muestran la escena onírica de la protagonista entre las nubes con el gato Barón, haciendo creer que es una aventura fantástica). Shizuku es una joven de 14 años, lectora voraz, que observa que todos los libros que saca de la biblioteca los ha leído antes un tal Seiji. Un día, siguiendo a un gato callejero, llega a una misteriosa tienda de antigüedades, donde conoce al

amable Shiro, el anciano propietario. Y resulta que su nieto es Seiji, un joven inteligente y sensible que sueña con dedicarse a construir violines. Decidida a crear también algo, Shizuku empieza a escribir una historia, inspirándose en el enigmático gato de porcelana que ha visto en la tienda, Barón. El director de la película fue Yoshifumi Kondo, veterano animador que debutó en la dirección con este film (lamentablemente, Kondo falleció en 1998, después de haber trabajado como supervisor de animación en *La Princesa Mononoke*).

La película tuvo una especie de secuela indirecta, *Haru en el reino de los gatos* (Neko no ongaeshi / The Cat Returns, 2002), producida por Miyazaki, con guión de Reiko Yoshida y dirigida por Hiroyuki Morita, que retoma al gato Barón, esta vez en una historia fantástica protagonizada por una adolescente que viaja al Reino de los Gatos.

EL VIAJE DE ASHITAKA

Los éxitos sucesivos de *Nicky la aprendiz de bruja* (1989), *Porco Rosso* (1992) y otras películas de la productora como *Recuerdos del ayer* (1991), *Pompoko* (1994) y *Susurros del corazón* (1995), permitieron a Studio Ghibli dar (por fin) luz verde al proyecto más grande de Hayao Miyazaki y del estudio hasta entonces, y a una de las películas más ambiciosas de la historia de la animación: *La Princesa Mononoke* (Mononoke Hime / Princess Mononoke, 1997).

Ya en 1980, Miyazaki concibió una primera versión de *Mononoke Hime* y dibujó diversos bocetos. Era totalmente diferente de la futura película, tanto en la historia, que se inspiraba en *La Bella y la Bestia*, como en la concepción visual. Un señor feudal, después de perder una batalla, se refugia en una casa que pertenece a un "Mononoke", un espíritu del bosque con forma de león o gato gigante (*Mononoke* significa "espíritu", "fantasma" o "monstruo", según los casos). El Mononoke amenaza con comérselo, pero él le ofrece un trato: si le perdona la vida, le entregará a una de sus hijas como esposa. De vuelta a casa, el duque debe enfrentarse al inminente ataque del ejército enemigo y, desesperado, hace otro trato con un espíritu diabólico, al que permite ocupar su cuerpo, a cambio de hacerle más fuerte. Convertido en invencible, derrota al enemigo. Para librarse de su cariñosa tercera hija (San), que conoce su horrible secreto, se la entrega como esposa al Mononoke. Pero la princesa le dice al Mononoke que no se casará con él si antes no libera a su padre del espíritu diabólico que le posee. Él



La Princesa Mononoke (1997)

acepta, y ambos parten en busca de una cura para la maldición. Hablan con una gran tortuga sabia, que les da un objeto sagrado (un espejo de bronce), pero les advierte de que el padre sólo podrá salvarse si aún conserva algo de humanidad en él... Mientras, el poder diabólico del duque ha crecido y oprime la región con mano de hierro. San y el Mononoke se enfrentan a él, y después de muchas peripecias logran derrotar al demonio. El padre muere, pero antes recupera su humanidad. Y el Mononoke y San se retiran juntos a su hogar en las montañas, como marido y mujer...

Como verán, este primitivo argumento se parece muy poco, o nada, al de la película definitiva. Los personajes son distintos (aunque se conserve el nombre de San, futura "Princesa Mononoke"), y también es diferente el aspecto visual (el Mononoke parece un Totoro con cabeza de Gatobús). Por otro lado, como versión de *La Bella y la Bestia*, presenta una peculiaridad muy significativa, que difiere de las demás adaptaciones del cuento clásico: al final, el Mononoke no recupera su aspecto humano, aunque San lo haya visto como un joven, en el espejo mágico... Durante varios años, Miyazaki intentó llevar esta idea al cine, pero ningún estudio la aceptó. Pensaban (con razón) que sería un proyecto muy caro y muy complicado. Sólo pudo plasmarla, más

tarde, en un lujoso libro que incluía el relato y sus dibujos (ed. Tokuma Shoten, 1993). Pero el director no abandonó su deseo de hacer un gran relato histórico, y sus primeras ideas para *Mononoke* fueron desarrollándose y evolucionando hacia un guión mucho más complejo e interesante, incluyendo a un nuevo protagonista, el joven Ashitaka. Miyazaki incluso se planteó cambiar el título inicial por *Ashitaka Sekki* (La historia, o la leyenda, de Ashitaka). Aunque nunca sabremos cómo hubiera sido aquella primera *Mononoke Hime*, todo parece indicar que salimos ganando con la espera.

La Princesa Mononoke se sitúa en la era Muromachi (1392-1573). Miyazaki eligió este período porque en él empezó a cambiar en Japón la relación entre el hombre y la naturaleza: creció la producción de hierro y muchos bosques fueron talados para combustible. Al mismo tiempo, fue una época confusa, pero más libre, en la que el poder del Emperador era sólo nominal, aún no se había consolidado el rígido sistema de clases que dominará los tiempos posteriores, y florecieron nuevas formas artísticas (Miyazaki: *El Japón de la era Muromachi era un mundo en el que el caos y el cambio eran la norma, una época más fluida, en la que no había distinciones entre campesinos y samuráis, en la que las mujeres eran más libres*). A nuestro director no le interesaba hacer una película

convencional de samuráis; sí aparecen príncipes y guerreros, pero también se fija en figuras marginales (monjes, campesinos, mercenarios, leprosos, prostitutas). Miyazaki sostiene que la Historia del Japón es mucho más rica y variada de lo que suele mostrar el cine "histórico". En la película, aparece una comunidad protoindustrial (la Ciudad de Hierro de Lady Eboshi) y su enfrentamiento con la agricultura tradicional; los señores feudales contra el lejano Mikado; y el pueblo de los Emishi, una cultura en trance de desaparición (el clan Emishi del film es una licencia poética; en la realidad, este pueblo perdió su independencia a finales del siglo VIII y en la era Muromachi ya estaba asimilado). Pero, claro, esa minuciosa evocación histórica se enriquece con la fantasía y con una mitología propia: los dioses, animales gigantes, caminan sobre la tierra, el gran espíritu Shishigami domina el bosque, intentando proteger los últimos reductos puros e incontaminados, y una princesa salvaje, San, criada por la diosa-loba Moro, guarda el bosque frente a los humanos... La fabulación del film se inspira en el folklore japonés, pero en sus detalles concretos es una creación original de Miyazaki, como ocurre con los Kodama (esas figuras blancas cuyas cabezas giran con un sonido cliqueante) y con el dios-ciervo Shishigami (con sus ojos humanos y su sonrisa enigmática).

La realización de la película, producida por Studio Ghibli en colaboración con Tokuma Shoten, Nippon Television y Dentsu, fue un empeño descomunal. Miyazaki empezó a escribir el guión definitivo en agosto de 1994, y comenzó a dibujar el *storyboard* en abril de 1995. El trabajo de animación empezó en julio de 1995 y terminó en junio de 1997, apenas un mes antes del estreno. Sin caer en la idolatría de los números (satirizada en la portada de *Astérix y Cleopatra*), recordaremos que el montaje final dura 135 minutos, y que se dibujaron 144.000 fotogramas (por tanto, se empleó una ratio de 18 fotogramas por segundo, que permite una animación más fluida de lo habitual en el *anime*). Ha circulado la leyenda de que Miyazaki dibujó personalmente 80.000 fotogramas; eso no es verdad, ni hubiera sido humanamente posible; lo que sí hizo fue supervisar todo el trabajo de animación, revisando y, en algún caso, corrigiendo con su propia mano algunos dibujos clave, cuando sentía que no eran correctos... El director contó con tres experimentados supervisores de animación: Masahi Ando (*Porco Rosso*, *On Your Mark*), Kitaro Kosaka (*Susurros del corazón*) y Yoshifumi Kondo (supervisor de animación de *La tumba de las luciérnagas*, *Nicky la aprendiz de bruja* y *Recuerdos del ayer* y director de *Susurros del corazón*).



La Princesa Mononoke (1997)

Y con nada menos que cinco directores artísticos de primera categoría: Kazuo Oga (*Totoro*, *Recuerdos del ayer*, *Pompoko*), Nizou Yamamoto (*Sherlock Holmes*, *El castillo en el cielo*, *La tumba de las luciérnagas*), Satoshi Kuroda (*Porco Rosso*, *Susurros del corazón*), Naoya Tanaka (*Puedo escuchar el mar*) y Youzou Takeshige (*On Your Mark*). Miyazaki y sus diseñadores visitaron los bosques de Yakushima en Kyushu y las montañas de Shirakami-Sanchi en Honshu, que serían la inspiración visual para los paisajes naturales de la película. Por otra parte, se fijaron en el cine de John Ford para concebir la Ciudad del Hierro (Tatara) como una “ciudad de frontera” poblada por marginados y minorías oprimidas que encuentran allí su libertad y su dignidad.

Aunque el grueso de la animación se hizo de manera artesanal, *La Princesa Mononoke* fue la primera película de Miyazaki que utilizó de manera sustancial las imágenes generadas por ordenador (CGI). Los efectos digitales se emplearon en 100 planos, totalizando alrededor de 15 minutos. De ellos, 10 correspondieron a pintura digital (se “pintaron” digitalmente unos 10.000 fotogramas de los 144.000 del film, con una paleta de 550 colores, deliberadamente restringida, según el concepto del diseñador

Michiya Yasuda), y los otros 5 minutos a diversas técnicas (*texture mapping*, renderización 3D, *morphing*, partículas y composición digital). Studio Ghibli había creado en 1995 un departamento de CGI, encabezado por Yoshinori Sugano (que había trabajado en los elementos digitales de *Pompoko*), el cual se amplió considerablemente para *Mononoke*. La práctica totalidad de los efectos digitales de la película se realizaron dentro del estudio, sin recurrir a firmas externas (salvo la habitual IMAGICA para la posproducción). La clave, y la mayor dificultad, fue que el director no quería imágenes digitales como las de *Toy Story*, quería que parecieran pintadas, que se fundieran con la animación artesanal, de manera que no chirriaran. Por ejemplo, se animaron digitalmente las “serpientes” que brotan del dios-jabalí Tatarigami y luego del brazo de Ashitaka (renderización 3D); la muerte y descomposición de Tatarigami (*morphing*); las estrellas en el cuerpo del Didarabocchi, el caminante nocturno en el que se transforma Shishigami (partículas); momentos que requieren la integración de varias “capas”, como el de Tatarigami persiguiendo a Ashitaka (composición digital); y secuencias en que el fondo debe moverse al mismo tiempo que se mueve la cámara, para no parecer un fondo pintado

estático (*texture mapping*). Al terminar la película, el director de fotografía, Atsushi Okui, dijo: “Si la digitalización sigue progresando, el trabajo de cámara en las películas de animación puede desaparecer. Siento que *La Princesa Mononoke* puede ser la última animación que fotografiamos con película convencional, así que hemos intentado convertirla en una recopilación de técnicas de animación no computerizadas”.

Como es habitual en las películas del director, el reparto no se limita a intérpretes de doblaje, sino que incluye grandes actores del teatro y el cine de imagen real. Youji Matsuda (Ashitaka) había puesto voz a Asbel en *Nausicaä*. Yuriko Ishida (Mononoke) había trabajado en *Pompoko*, pero también en muchas series dramáticas de TV de imagen real. Yuuko Tanaka (Lady Eboshi) es una popular actriz de cine y televisión (la hemos visto en *Eijanaika* de Shohei Imamura). Sumi Shimamoto (Toki, una animosa trabajadora de la Ciudad del Hierro) había interpretado a Nausicaä. Tsunehiko Kamijo (Gonza) había puesto voz al jefe de Mamma Aiuto en *Porco Rosso*. Hisaya Morishige (dios-jabalí Okkoto) era famoso en el teatro japonés como Tevye en *El violinista en el tejado*, además de dos centenares de películas y telefilmes. Akihiro Miwa (la diosa-loba Moro) es actor, cantante, compositor y escritor, famoso por interpretar papeles femeninos, y protagonista del film de culto *Black Lizard* (1968) de Kinji Fukasaku, sobre una obra de Mishima. Mitsuko Mori (la médium Hii-Sama) era otra famosa actriz de cine y televisión que había doblado a Angela Lansbury en la versión japonesa de *Se ha escrito un crimen...*

La Princesa Mononoke se estrenó en Japón el 12 de julio de 1997, con un éxito descomunal. Se convirtió en la película más taquillera de la historia en Japón, superando el record de *E.T.* (1982), que llevaba quince años imbatido, aunque fue rebasada poco después por *Titanic* (1997). Se calcula que, en los primeros ocho meses, la vio en el cine una décima parte del total de la población japonesa. Miyazaki ha destacado siempre que, a pesar de su violencia y oscuridad, los niños entendieron la película mejor que los adultos. Relató la anécdota del gobernador de Tokio, que le había confesado que le había parecido muy complicada y no sabía de qué trataba: “Pero los niños de primaria la captaron a la primera”. La valoración crítica fue igualmente sobresaliente, y el film ganó el premio de la Academia Japonesa (el Oscar nipón) a la Mejor Película, siendo el primer film de animación en obtener este importante galardón (la Academia japonesa no creó un premio específico para el mejor film de animación hasta 2007; el primero lo ganó *La chica que saltaba a través del*



La Princesa Mononoke (1997)

tiempo). También fue propuesta por Japón para el Oscar a la mejor película de habla no inglesa, pero no alcanzó la nominación.

Sin llegar al nivel japonés, la repercusión internacional fue también formidable. Aunque, como hemos visto, algunas películas anteriores de Miyazaki se habían estrenado, de forma más o menos limitada, en algunos países occidentales (*Porco Rosso* abrió camino en el nuestro), **La Princesa Mononoke** fue la que puso en el mapa el nombre del director para un público amplio, más allá de los círculos apasionados por el *manga* y el *anime*, que no eran tan numerosos entonces. Y también fue una de las películas que abrieron las puertas para la difusión mundial del cine de animación japonés.

En Estados Unidos, se estrenó en diciembre de 1997, distribuida por Disney, pero a través de su sello *pseudo-indie* Miramax (se consideró demasiado violenta para la marca del ratón). Steve Alpert había hecho una primera traducción literal al inglés, para los subtítulos, que luego fue adaptada para el doblaje por el novelista Neil Gaiman (*Sandman*, *Neverwhere*, *Buenos presagios*, *Coraline*, *American Gods*). La versión de Gaiman no altera sustancialmente el original, únicamente pretende que los

diálogos suenen naturales en inglés. Sí sustituye algunos nombres japoneses por otros más genéricos (Shishigami se convierte en "Spirit of the Forest"), y añade algunas explicaciones culturales necesarias para un público no japonés (que Ashitaka se corte ceremoniosamente el pelo significa que ha "muerto" para su pueblo, que ha cortado su vínculo con él, no que quiera viajar más fresco). El reparto de voces del doblaje fue de lujo, con Claire Danes (San), Billy Crudup (Ashitaka), Minnie Driver (Lady Eboshi), Billy Bob Thornton (Jigo), Gillian Anderson (Moro), Jada Pinkett-Smith (Toki) y Keith David (Okkoto). El jefe de Miramax, Harvey Weinstein, se empeñó en cortar la película para hacerla más "comercial", pero en este punto la postura de Miyazaki-san y Studio Ghibli fue inflexible, resistieron la agresividad del temible Weinstein y no permitieron que se cortara ni un solo minuto del film. Según se cuenta, el productor Toshio Suzuki envió a Weinstein una katana con una etiqueta: "*Nada de cortes*". Por desgracia, la carrera comercial de **Mononoke** en Estados Unidos no fue tan buena como se esperaba: se estrenó con poca publicidad y en pocos cines, y fuera por falta de apoyo o por incomprensión cultural (una película larga, sin buenos ni malos claros y sin un típico fi-

nal feliz), sus resultados de taquilla iniciales fueron decepcionantes. Pero recibió grandes elogios de *popes* de la crítica como Janet Maslin, Roger Ebert y Kenneth Turan, y en su primer lanzamiento en vídeo (1998) se convirtió en un *best seller*. Funcionó mucho mejor en los cines de Europa, consolidando un éxito mundial.

En España, se estrenó en los cines el 7 de abril de 2000, en versión doblada al español. Un poco tarde, pero menos es nada. Las críticas fueron excelentes, y funcionó razonablemente bien en taquilla... Todas las versiones internacionales eligieron mantener "**Mononoke**" en el título (**Princess Mononoke**, **La Princesa Mononoke**, etc.). En realidad, como hemos indicado, "**Mononoke**" no es un nombre propio, el nombre de la princesa es San. "**Princesa Mononoke**" es como la llaman sus enemigos, y no como elogio, precisamente: en la cultura japonesa, un "**Mononoke**" es un espíritu, fantasma o monstruo, puede ser un goblin, o el alma de un muerto, o un espíritu de la naturaleza, un ser travieso o diabólico, a quien se atribuyen desde pequeñas molestias a grandes desastres.

Después de terminar el agotador rodaje y montaje de **La Princesa Mononoke**, circuló la noticia de que Miyazaki había anunciado su retirada del cine...

Sería el primero de muchos informes sobre “retiros” que, afortunadamente, han resultado un tanto exagerados. Al parecer, en este caso, fue más bien un malentendido: lo que dijo el director en una rueda de prensa fue que pensaba que *Mononoke* iba a ser el último largometraje que hiciera “de esta manera”. Se refería a que, hasta entonces, había revisado personalmente cada fotograma de sus películas, retocándolos cuando lo consideraba necesario. Esa forma de trabajar (que no era la de la mayoría de los directores, que confiaban en un supervisor de animación), era lo que tendría que cambiar, dado que su vista ya no era la de antes. También anunció oficialmente que pensaba dejar Studio Ghibli, para hacer sitio a los jóvenes, aunque seguiría colaborando como guionista o productor. Sabemos que planeaba escribir un nuevo guión para que lo dirigiera Yoshifumi Kondo (que había debutado como director con *Susurros del corazón* en 1995), pero “Kon-Chan”, como le llamaban sus compañeros del estudio, falleció repentina y prematuramente el 21 de enero de 1998, a los 47 años de edad, a causa de una disección aórtica, una tragedia que afectó mucho a Miyazaki.

En todo caso, el abandono de Studio Ghibli por Miyazaki quedó en un amago de portabilidad: renunció formalmente el 14 de enero de 1998, creó un nuevo estudio, Butaya, como “lugar de retiro”, pero volvió a Ghibli el 16 de enero de 1999. Como sabemos, cambió de planes. En lugar de retirarse, comenzó a preparar su obra cumbre: *El viaje de Chihiro*.

Mientras, en Studio Ghibli, Isao Takahata había escrito y dirigido *Mis vecinos los Yamada* (Hohokekyo Tonari no Yamada-kun / My Neighbors the Yamadas, 1999), una comedia muy original y revolucionaria, tanto por su argumento (la adaptación de las tiras cómicas de Hisaichi Ishii sobre una familia “normal” en el Japón contemporáneo, con estructura de episodios y no lineal) como por su forma (con dibujos aparentemente sencillos, como bocetos sin terminar, que en realidad se crearon digitalmente).

NADA SE OLVIDA, ES SÓLO QUE NO PUEDES RECORDARLO

Antes de empezar a trabajar en *La Princesa Mononoke*, Miyazaki se había interesado por la novela *Kiri no muko no fushigi na machi* (La ciudad encantada más allá de la niebla), publicada en 1980 por Sachiko Kashiwaba, un libro infantil sobre una niña que se pierde en un país aparentemente normal, pero po-



El viaje de Chihiro (2001)

blado por personajes extraños y envuelto en una atmósfera misteriosa y surrealista. Al parecer, se trataría de un relato de formación, impregnado de la cultura popular japonesa y de su mundo de espíritus de la naturaleza (según la contraportada de la traducción italiana, *La città incantata al di là delle nebbie*, la única edición no japonesa que he encontrado, que relaciona el libro con *Alicia en el país de las maravillas* y *El mago de Oz*). A Miyazaki le había intrigado la pasión de un miembro de su equipo por este libro, e intentó escribir un tratamiento cinematográfico, que fue rechazado... Tiempo después, concibió otra historia, titulada *Entotsu-kaki no Rin* (Rin the Chimney Painter), que tampoco llegó a nada y de la que se sabe muy poco (Miyazaki: “Era una historia contemporánea, con una heroína un poco más mayor, pero también fue rechazada; terminó siendo una historia con una anciana terrorífica que dirigía una casa de baños”).

Como ya habrán notado, algunos elementos de esas ideas descartadas llegarían a integrarse en la futura película *El viaje de Chihiro* (Sen to Chihiro no kamikakushi / Spirited Away, 2001). El argumento definitivo de ésta empezó a tomar forma por una experiencia personal del director. Cada verano, pasaba un tiempo en su cabaña de las montañas con un grupo de amigos que tenían hijas de alrededor de diez años. Al fijarse en lo que leían las niñas, vio que se trataba exclusivamente de *shoujo manga*

(un subgénero de *manga* dirigido principalmente a chicas adolescentes que, aunque puede tratar cualquier género, del histórico al fantástico, se centra en amores y noviazgos). “Pensé que este país sólo ofrecía cosas como novios y romances a las niñas de diez años, pero al mirar a mis jóvenes amigas sentí que no era eso lo que realmente querían. Y me pregunté si podría hacer una película en la que pudieran ser heroínas”, ha explicado Miyazaki. Para crear a la protagonista, Chihiro, se fijó en las niñas reales de diez años, quería una heroína que fuera una chica corriente, alguien con la que el público pudiera identificarse (“es una historia en la que los personajes descubren algo que ya está dentro de ellos y que sale a la luz por unas circunstancias particulares”). A partir de ese personaje, creó el argumento: en el Japón contemporáneo, una niña de diez años viaja en coche con sus padres; el padre toma un desvío equivocado, y terminan en un extraño mundo de dioses y espíritus, donde la protagonista tiene que encontrar la fuerza para sobrevivir y salvar a sus padres, que han sido convertidos en cerdos. Siempre tuvo presentes a sus jóvenes amigas, preguntándose en cada momento si podrían hacer lo que hace Chihiro, si sería demasiado para ellas... El primer borrador de guión hubiera alcanzado la imposible duración de tres horas, que el director fue ajustando hasta las dos horas.

Para crear visualmente el mundo fantástico de la película, Miyazaki se basó en dos espacios que le



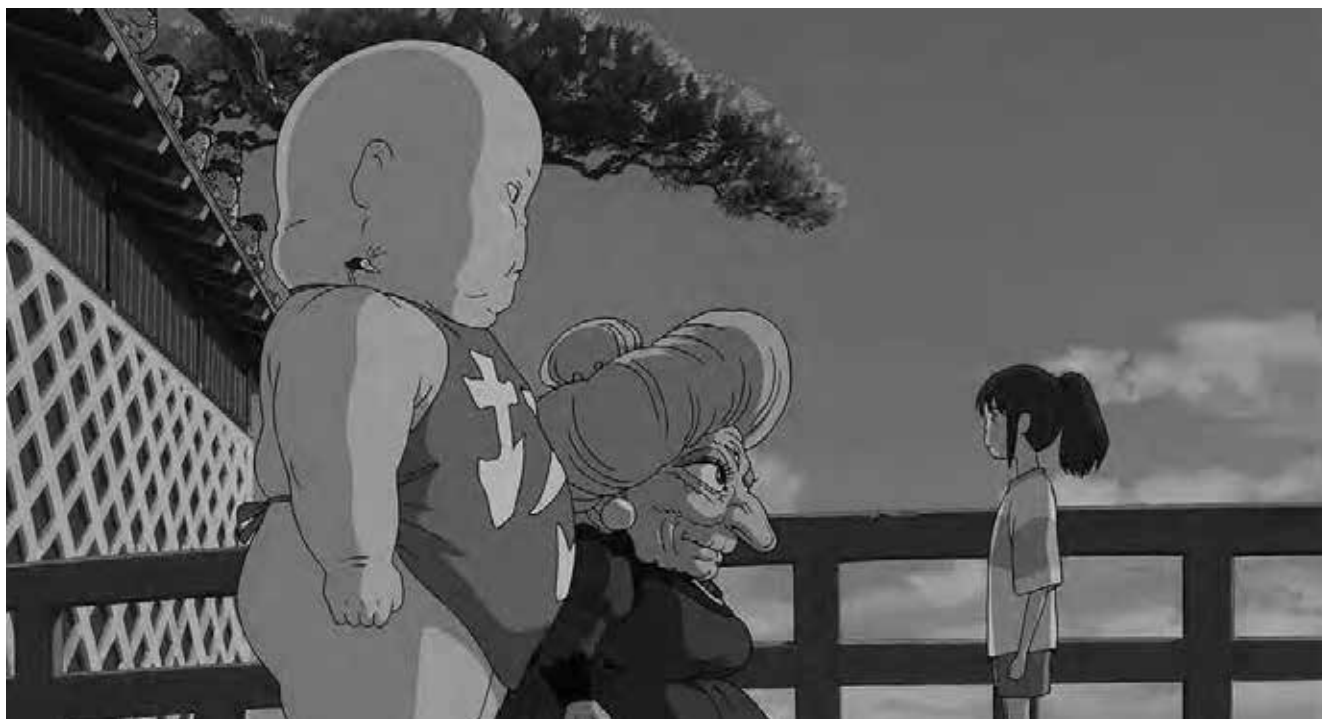
El viaje de Chihiro (2001)

fascinan. Por un lado, las casas de baños, que considera los lugares más misteriosos que existen, en los que resulta irónico situar a unos dioses que van a descansar unos días (*"pensé que sería duro ser un dios japonés hoy día"*). Por otro, un parque temático inspirado en Edo Tokyo Tatemono, un museo al aire libre que permite visitar casas y tiendas japonesas históricas, de las eras Meiji y Taisho (mansiones de clase alta, casas de clase media o baja, tiendas de antes de la guerra, baños públicos, y construcciones "pseudo-occidentales" de la era Meiji; se trata de edificios auténticos, trasladados y reconstruidos en el parque), un lugar que el director visitaba a menudo: *"Allí me siento nostálgico, especialmente al atardecer, cerca de la hora del cierre, cuando el sol se va poniendo"* (esos atardeceres en el parque inspirarán una de las escenas más hermosas e inquietantes del film). Para poblar ese mundo paralelo, Miyazaki invocó los dioses tradicionales japoneses (*"Por influencia de China, el confucionismo y el budismo llegaron a Japón, pero lo cierto es que en el fondo de los corazones japoneses hay un animismo primitivo que sigue siendo la creencia más fuerte"*). El problema era

que los dioses japoneses son invisibles o no tienen forma (*"están en las rocas, en los pilares o en los árboles, pero tenían que tener una forma para ir a la casa de baños"*), así que tuvo que inventarse su aspecto. Otros personajes se inspiran en animales, reales o imaginarios: Haku es un dragón, Lin una comadreja, Kamagi una araña, Yubaba un cuervo... También hay estrellas invitadas, como los Susuwatari (las bolitas de hollín de *Totoro*). Aquí no vamos a desglosar un catálogo, para que puedan ver el film en el estado de continua sorpresa que merece. Como siempre, un precioso libro, *The Art of Spirited Away* (Tokuma Shoten, 2001), documenta el proceso de creación de los bocetos y diseño visual de la película, personajes y decorados.

La fase de producción empezó en febrero de 2000, con una fecha de estreno prevista para julio de 2001, o sea con solo 18 meses por delante para crear una película de extraordinaria complejidad técnica. *El viaje de Chihiro* se editó completamente por medios digitales, pero el proceso de realización combinó la animación artesanal con la infográfica. El grueso de la película se dibujó a mano, aunque lue-

go los dibujos fueran procesados digitalmente y no sobre hojas de celuloide. El departamento de CGI de Studio Ghibli había seguido creciendo después de *Mononoke*, y la práctica totalidad del trabajo digital (animación, fondos, composición y 3D) se realizó en el estudio. Según el supervisor de animación digital, Mitsunori Kataama: *"Somos un estudio de animación tradicional. Ahora hay unas 150 personas trabajando aquí. Dentro de ese grupo, tenemos tres secciones utilizando ordenadores: diez personas trabajan en pintura digital, cuatro en composición y siete en infografía 3D"*. Por su parte, el director de imágenes (antes director de fotografía), Atsushi Okui, señaló: *"nos esforzamos para que las imágenes generadas por ordenador no llamaran la atención en la película"*. Pero no por eso dejaron de exprimir las posibilidades de los nuevos instrumentos: como explicó Okui, los fondos y los conceptos clave se dibujaron sobre papel, *"pero una vez que se digitalizan, uno puede hacer cualquier cosa"*. Aunque el director artístico Yoji Takeshige explicó una curiosa paradoja: el que la película se procesara digitalmente no facilitó el trabajo de su departamento, de hecho *"tuvieron que trabajar aún más*



El viaje de Chihiro (2001)

duro para pintar fondos naturalistas que permitieran el procesado digital". En la paleta de colores, eligieron el rojo como centro. El montaje de la película se efectuó con el sistema digital Avid Symphony.

Por primera vez, Miyazaki eligió a una actriz juvenil para poner voz a una protagonista preadolescente (recuerden que las niñas de *Totoro* habían sido dobladas por veinteañeras): Rumi Hiiragi (Chihiro/Sen) tenía trece años, aunque no era su primer trabajo; luego, ha actuado en *Ponyo*, *La colina de las amapolas* y varias series y películas de imagen real. Miyu Irino (Haku) era igual de joven entonces, y después ha desarrollado una prolífica carrera como doblador de *anime* y videojuegos, con más de cien títulos. Mari Natsuki (Yubaba/Zeniba) es una importante actriz de teatro musical, cine y televisión (con alguna incursión en el cine occidental: *Presa de la secta*), además de cantante. Bunta Sugawara (Kamaji) era un veterano actor (1933-2014), que llevaba trabajando en el cine desde los años 50 (le hemos visto en *El arpa birmana* de Kon Ichikawa).

El viaje de Chihiro se estrenó en Japón el 27 de julio de 2001 y el público japonés la amó desde el

principio. Jeff Lenburg recoge en su libro los testimonios de algunos espectadores, recogidos a la salida del cine, que elogiaron la fantasía, la belleza de las imágenes, y que era una película muy "japonesa" (Emio Omata, espectador adolescente: "*La música, la cultura, el fondo, están muy cercanos al pueblo japonés*"). Miyazaki explicó que los adultos realmente lloraban al ver la reconstrucción de los escenarios del Japón de unas décadas atrás, mientras que, para los niños, que no habían vivido esas imágenes, era un puro mundo de fantasía ("*creo que el público extranjero sentirá algo similar a los niños japoneses*"). El crítico americano Dave Kehr (*New York Times*), que vio la versión japonesa, la calificó como obra maestra y como el mejor *anime* de la historia, que podía codearse con los clásicos de Disney de los 30 y 40. La película batió todos los records en su país, convirtiéndose no sólo en la película japonesa más taquillera de todos los tiempos, sino en la película más taquillera en Japón hasta entonces (superando la marca de *Titanic*).

El 8 de marzo de 2002, recibió el premio de la Academia Japonesa (el Oscar nipón) a la Mejor Pe-

lícula, siendo la segunda película animada en obtener este galardón (y la última: desde 2007 hay una categoría específica), además de un premio a Yumi Kimura por la Mejor Canción. Poco antes, en febrero de 2002, se había convertido en la primera película de animación en ganar el Oso de Oro del Festival de Berlín (exaequo con *Domingo sangriento* de Paul Greengrass. También recibió una nominación al BAFTA como mejor película extranjera, el gran premio del Festival de Cine Fantástico de Amsterdam, una mención especial en el Festival de Sitges, y un largo etcétera de premios y reconocimientos, para el que les remito a la IMDb.

Buena Vista Pictures (Disney), que tenía los derechos de distribución en ciertos países (no en el nuestro), fue estrenándola en territorios asiáticos (Hong Kong, Taiwán, Singapur, Corea) y en Francia y Suiza (abril de 2002). Luego siguieron la mayor parte de los países. Dudaron un poco antes de presentarla en Estados Unidos, donde *Mononoke* no había tenido tanto éxito como se esperaba. Disney designó a John Lasseter, el creador de Pixar y gran admirador de Miyazaki, como productor ejecuti-

vo de la adaptación al inglés, que dirigió Kirk Wise (codirector de *La Bella y la Bestia*), con un notable reparto de voces: Daveigh Chase (Chihiro), Lauren Holly (madre), Michael Chiklis (padre), Suzanne Pleshette (Yubaba), Jason Marsden (Haku), David Ogden Stiers (Kamaji), Susan Egan (Lin), John Ratzenberger (capataz) y Tara Strong (Bo). El guión del doblaje americano, de Cindy Davis Hewitt y Donald H. Hewitt, añade algunas frases para aclarar cuestiones culturales (por ejemplo, para dejar claro que la casa de baños es una casa de baños). Y sobre todo añade un diálogo al final, entre Chihiro y sus padres, aprobado por Ghibli, que indica que la niña recuerda su experiencia y ha madurado gracias a ella: los padres le preguntan si no será demasiado enfrentarse a una nueva casa y una nueva escuela, y ella responde que sabrá apañarse (un diálogo que no figura en la versión original japonesa, cuyo final es más ambiguo sobre lo que recuerda ella). Miyazaki habló con ironía sobre ese proceso de traducción de su película: “*Para mí, Sen to Chihiro no Kamikakushi se ha ido de casa y ha viajado a América para convertirse en Spirited Away. Es como si hubiera visto a mi hija irse a estudiar a América. Estoy seguro de que John Lasseter ha hecho un buen trabajo, pero no me extrañaría si ella vuelve un poco americanizada y hablando con un ligero acento extranjero*”. Esta vez, Miyazaki consiguió su primer gran éxito popular en Estados Unidos, además de ganarse los parabienes de la crítica: Kenneth Turan, Elvis Mitchell, Desson Howe y Roger Ebert, entre otros popes, la pusieron por las nubes. El 1 de febrero de 2003, fue la gran triunfadora de los Premios Annie (los Oscar de la animación), donde fue reconocida como mejor película, dirección, guión y música. Y en la 75ª edición de los Premios de la Academia de Hollywood, el 23 de marzo de 2003, recibió el Oscar a la Mejor Película de Animación. Miyazaki no estaba presente en la sala, y la presentadora Cameron Diaz lo recogió en su nombre.

En España, *El viaje de Chihiro* se presentó en el Festival de Sitges (octubre de 2002) y se estrenó en los cines el 25 de octubre de 2002, distribuida por Vértigo Films, en versión doblada y en versión original subtitulada. Las voces del doblaje eran de Paula Ribó (Chihiro), Ángel de Gracia (Haku), Carmen Contreras (Yubaba), Pepe Mediavilla (Kamaji), Joël Mulachs (Lin) y Jordi Boixaderas (padre). Según los datos del ICAA, reunió un cuarto de millón de espectadores, recaudando un millón de euros en nuestro país (la recaudación mundial de la película se sitúa en más 300 millones de dólares, con un coste de producción de unos 20). Dejando al margen



Guía del Museo Ghibli

los aspectos cuantitativos, que sólo interesan a las personas mayores, yo todavía recuerdo el impacto que me produjo esta película la primera vez que la vi, una admiración que no ha hecho más que crecer en las muchas veces que la he visto después.

En una rueda de prensa anterior al estreno japonés de la película, Miyazaki-san volvió a amagar con retirarse de la dirección de largometrajes, señalando que se trata de un trabajo demasiado largo y duro físicamente... No sé si alguien se lo creyó, pero, afortunadamente, tampoco esta vez resultó ser verdad.

El 1 de octubre de 2001, Studio Ghibli dio otro gran paso con la inauguración del **Museo Ghibli** en Mitaka, en la periferia de Tokio. Concebido para una inmersión de los visitantes en el mundo fantástico de Ghibli, es una combinación de parque de atracciones, museo de la ciencia y museo de arte. Incluye exposiciones, maquetas, bocetos, figuras, y en él se puede ver desde un Totoro a tamaño natural hasta una réplica del Gatobús. Todo ello en una arquitectura única, diseñada por el propio Miyazaki... Yo no me lo pienso perder cuando vaya a Tokio.

Un aspecto importante del Museo Ghibli es que incluye un cine donde se exhiben cortometrajes exclusivos, creados para el museo y que no se pueden ver en ningún otro lugar, ni han sido editados en

DVD ni difundidos de ninguna manera. Salvo rarísimas excepciones (su presentación en algún festival especializado o en Japan Airlines), la única forma de verlos es ir al museo.

Entre película y película, o en sus períodos de supuesto “retiro”, Miyazaki-san ha creado ocho o nueve cortometrajes de animación para el Museo Ghibli. Duran entre 15 y 30 minutos y están creados en total libertad. Los cuatro primeros fueron: *Kujira tori / Whale hunt* (2001), sobre unos niños que imaginan que construyen una barca y salen al mar a perseguir una ballena; *Koro no dai-sanpo / Koro's Big Day Out* (2002), sobre las peripecias de un cachorrito en la ciudad; *Mei to Koneko basu / Mei and the Kittenbus* (2002), que ya hemos citado, recupera a Mei (*Totoro*) en una nueva aventura, con un Gatobús, hijo del Gatobús grande; e *Imaginary Flying Machines* (2002), en el que un narrador (el propio Miyazaki caricaturizado como cerdo, a la manera de Porco Rosso) cuenta la historia de las máquinas voladoras, reales y fantásticas.

LAS EDADES DE SOPHIE

Mientras sus seguidores se preguntaban si sería verdad o no su último anuncio de “retiro”, Miyazaki-san empezaba a preparar su siguiente película, que iba a ser otra de sus obras maestras: *El castillo ambulante* (Hauru no ugoku shiro / Howl's Moving Castle, 2004). Antes, el proyecto había pasado por diversos avatares... e incluso estuvo a punto de no ser una película de Miyazaki. Hacia 1999, el director había leído con gran interés la novela fantástica *Howl's Moving Castle*, publicada en 1986 por la escritora británica Diana Wynne Jones (1934-2011), la primera de una trilogía a la que seguirían *El castillo en el aire* (Castle in the Air, 1990) y *La casa de los mil pasillos* (House of Many Ways, 2008), ya posterior al film. Entre paréntesis, me ha sorprendido comprobar que tenemos bastantes libros de Diana Wynne Jones publicados en España: además de la trilogía de Howl, podemos leer *La conspiración de Merlín* (Roca, 2005), *Cristal embrujado* (Nocturna, 2011), *Earwig y la bruja* (Anaya, 2012), *Hexwood* (Ajec, 2005), *La hora del fantasma* (Roca, 2006), *Huéspedes horripilantes* (Anaya, 2014), *Los magos de Caprona* (SM, 2002), *Semana bruja* (SM, 2003), *Una vida mágica: Los mundos de Chrestomanci* (Anaya, 2015), *Las vidas de Christopher Chant* (SM, 2002) y el ensayo *La guía completa de Fantasilandia* (Nocturna, 2009)... Según la autora, la idea de *El castillo ambulante* surgió en una visita a un colegio, cuando un niño le sugirió escribir una



El castillo ambulante (2004)

historia que se titulase *The Moving Castle*. A Miyazaki le impresionó esa misma idea de un “castillo” que se desplaza a través de los campos.

Studio Ghibli compró los derechos de la novela en 2001, pero en principio Hayao Miyazaki iba a ser únicamente el productor. El director previsto era Mamoru Hosoda, que a la sazón no trabajaba en Ghibli, sino en Toei, y había dirigido la película de *Digimon* (2000) y varios episodios de la serie. Fue la primera vez que Ghibli reclutó a un realizador de fuera de la “casa”. Después, Hosoda llegaría a convertirse en un importante director de animación, con películas tan destacadas como *La chica que saltaba a través del tiempo* (2006), *Summer Wars* (2009), *Los niños lobo* (2012) y *El niño y la bestia* (2015). Pero, por las razones que fueran (pongamos las socorridas “diferencias creativas” entre la visión del director y la del estudio), la cosa no funcionó esta vez y Mamoru Hosoda abandonó el proyecto en verano de 2002... Miyazaki tomó el relevo, haciéndose cargo del guión y la dirección. Es fácil ver lo que le atrajo de la novela: los temas de la humanidad, la identidad y la maduración, una heroína

miyazakiana (Sophie), responsable y trabajadora, con la peculiaridad de ser una anciana (una protagonista muy poco frecuente en el género), un artificio muy atractivo para un diseñador (el castillo), y la posibilidad de incorporar sus propias ideas. Salvo por un par de conversaciones, la escritora no tuvo ninguna participación en el guión (“*escribo libros, no películas*”, dijo).

Podríamos decir que el guión de Miyazaki es (razonablemente) fiel a la novela de Diana Wynne Jones en su primera mitad, pero se aparta completamente de ella en la parte final. Los personajes principales, Sophie y Howl, son similares a los del libro. O casi: en la novela, se revela que Sophie también es una bruja que tiene poderes mágicos, cosa que en el film queda abierto a la interpretación. En la película, Howl sigue siendo un mago poderoso y seductor, que adquiere un aspecto más heroico al enfrentarse a la guerra, sin dejar de ser vanidoso, narcisista y bipolar. La escena en que se desespera porque Sophie ha intercambiado sus tintes para el pelo, y cae en la más negra depresión, hasta convertirse en un limo viscoso, porque no soporta vivir si no puede

ser “hermoso”, procede directamente de la novela de Jones. Pero, en el libro, el primer encuentro entre Howl y Sophie es fugaz, sólo intercambian dos frases y ella no sabe quién es él; en cambio, en la película, Howl la rescata de unos soldados acosadores y ambos vuelan sobre los tejados... Otros personajes se modifican más o menos: en el libro, Sophie tiene dos hermanas, Lettie y Martha, que además intercambian sus identidades para estudiar magia; en la película sólo queda Lettie, reducida a un papel muy secundario, al igual que la glamurosa madre, Fanny. En la novela, el joven ayudante, Michael, es un adolescente de quince años, mientras su equivalente en el film, Markl, es un niño de cinco. La película fusiona los personajes del mago Suliman (que es un hombre) y de la poderosa hechicera Penstemmon, para crear a Madame Suliman, la pérdida bruja de la corte y consejera regia. El perro, Heen, en la novela es un joven convertido por la Bruja del Páramo, mientras en la película es un agente de Suliman que se convierte en fiel compañero de Sophie. Pero el cambio más relevante y significativo es el de la propia Bruja del Páramo: en el libro es una villana convencional, que sigue siendo mala hasta el final y que en las últimas páginas lucha a muerte (y pierde) con Howl y Sophie; en cambio, en la película sufre una sorprendente (y muy *miyazakiana*) transformación en una anciana desvalida a la que Sophie toma bajo su protección. En el aspecto temático, el guión de Miyazaki, antibelicista convencido, pone en primer plano el tema de la guerra, prácticamente ausente del libro, espoleado por la actualidad del momento: la Guerra de Irak. Y, por supuesto, no pudo evitar añadir “máquinas voladoras”, como comentó sarcásticamente la autora. En todo caso, Diana Wynne Jones bendijo la película con entusiasmo, elogió el trabajo de Miyazaki, a quien llevaba años admirando, y aceptó las diferencias con el libro como algo necesario (“*sí, es diferente del libro, y así debe ser; es una película fantástica*”).

La fase de producción empezó en febrero de 2003 y terminó en agosto de 2004. La novelista se había inspirado en los páramos y ciudades de Gales para crear el reino fantástico de Ingary. Pero Miyazaki y sus directores artísticos, Yoji Takeshige (*Mononoke*, *Chihiro*) y Noboru Yoshida, miraron un poco más al sur y decidieron basarse en la región francesa de Alsacia. Visitaron las ciudades de Colmar y Riquewihr para tomar nota de su arquitectura y sus paisajes (prados verdes, ríos y unas montañas nevadas que recordarían su trabajo en *Heidi*). También se inspiraron en las creaciones del ilustrador, escritor, cronista y visionario francés Albert Robida



El castillo ambulante (2004)

(1848-1926), comparado a menudo con Jules Verne. La película se sitúa en una versión imaginaria del siglo XIX, un reino de cuento que incorpora máquinas de principios del siglo XX (automóviles), artilugios voladores y elementos *steampunk* o *retrofuturistas* (el futuro imaginado desde el pasado), combinando brujería y máquinas de vapor. A Miyazaki le apasionan los artistas del siglo XIX que dibujaron cómo iba a ser el futuro siglo XX (*“eran ilusiones y nunca se cumplieron, pero lo fascinante de esas imágenes es que conjuran un mundo en el que la ciencia existe al mismo tiempo que la magia”*). El habitual libro, *The Art of Howl's Moving Castle* (Tokuma Shoten, 2005) documenta el proceso de creación visual de la película.

Como había ocurrido en *El viaje de Chihiro*, la producción del film fue totalmente digital, pero el trabajo artesano siguió estando en el centro. Todos los personajes y fondos se dibujaron y pintaron a mano, y luego fueron escaneados para su tratamiento y edición digital, no se crearon por ordenador. En el diario de producción publicado por Ghibli, un animador anónimo hace esta reflexión: *“Ahora que nos hemos pasado a lo digital, la resolución es mejor que cuando usábamos película, pero ahora notamos fallos que antes no habríamos detectado, y una vez que los has notado no hay más remedio que corregirlos, así que ¿lo digital es más conveniente o menos?”* Se utilizaron diversos efectos especiales digitales

(composición, renderización 3D, *mapping*, partículas, *morphing*, pintura digital), pero Miyazaki impuso una especie de regla casera: que las imágenes generadas por ordenador no superaran el diez por ciento del metraje. El mayor uso de CGI se dedica al castillo en sí, la creación más asombrosa de la película. La idea básica procede de la novela: un “castillo” que se mueve y cuyas puertas se abren a cuatro lugares y tiempos distintos (en el libro, uno de ellos es la ciudad natal de “Howl” —Howell Jenkins— en el Gales actual). Pero el castillo de la novela es alto, con cuatro torreones, y negro, como hecho de bloques de carbón. En cambio, el de la película parece un delirio entre Monty Python y El Bosco: un desbarajuste con patas de ave, alas de dragón, una boca con lengua, casco de acero, balcones, chimeneas, escaleras... Sólo la “boca” y las patas fueron creadas con CGI en 3D, el resto son planchas dibujadas en 2D de las partes del castillo (hasta 80 piezas), una técnica que nos recuerda más las animaciones con papeles recortados de Terry Gilliam que los alardes de Pixar. Las partes en 3D y los dibujos en 2D se integraron y animaron individualmente a través de un sistema llamado “Harmony”, para crear ese efecto único del castillo, cuyas piezas se mueven independientemente y de manera un tanto descoyuntada.

Otro elemento visual que requirió mucho trabajo y dedicación fue el aspecto de la propia protagonista, Sophie. Miyazaki no estaba convencido de la viabilidad de una película de entretenimiento popular protagonizada por una anciana de 90 años. Una joven miembro de su equipo le dijo que era una gran idea tener a una abuela como heroína; pero otra sugirió que podía recuperar su aspecto joven de vez en cuando... Dando vueltas a esas ideas, el director imaginó un personaje que no fuera totalmente joven ni anciana, que no tuviera 18 ni 90, sino que de algún modo tuviera a la vez ambas edades, y todas las intermedias. En la película, el aspecto y los movimientos de Sophie cambian constantemente, de una manera fluida y a veces imperceptible, en lo que Dani Cavallaro (*The Anime Art of Hayao Miyazaki*) considera uno de los logros más complejos y satisfactorios de la historia de Studio Ghibli. A veces recobra un rostro joven, o se difuminan las arrugas, o aparece más delgada, o se alargan las trenzas... Al final, cuando recupera su verdadera edad, mantiene el pelo gris; para Miyazaki, aunque se rompa el hechizo, la experiencia vivida permanece y Sophie, como Chihiro, ya no puede volver a ser la de antes. Otros personajes también ofrecen grandes posibilidades para la animación: Calcifer, el demonio del fuego, la Bruja del Páramo y su transformación,

Markl y su disfraz, y sobre todo el propio Howl, con su doble naturaleza de mago humano, extravagante y andrógino, y de ave de presa...

En la versión original, la misma actriz interpreta a la Sophie joven y a la mayor, además de la canción de la película: Chieko Baisho (1944), actriz y cantante célebre en su país por la serie de películas *Otoko wa Tsurai yo* (48 entregas entre 1969 y 1995, la mayoría dirigidas por Yoji Yamada), a la que hemos visto en películas de Yamada como *El pañuelo amarillo de la felicidad* (1977), *Llanto de primavera* (1980) o recientemente *La casa del tejado rojo* (2014), en la que interpretaba a la protagonista de anciana. Takuya Kimura (Howl), también conocido como "Kimutaku" es un famosísimo actor, cantante y *celebrity* japonés: ha sido vocalista del grupo de pop SMAP, ha protagonizado series de TV de gran éxito (*Long Vacation*, *Hero*) y ha trabajado en películas como *2046* (2004) de Wong Kar-Wai, *El catador de venenos* (2006) de Yoji Yamada, o *Vengo con la lluvia* (2009) de Tran Anh Hung. Por su parte, Akihiro Miwa (Bruja del Páramo) había puesto voz a la loba Moro en *La Princesa Mononoke*. El joven Ryunosuke Kamiki (Markl) había doblado al Bebé de *El viaje de Chihiro* y más tarde intervendrá en películas tan importantes como *Summer Wars* (2009), *Arrietty y el mundo de los diminutos* (2010), como el niño humano que se hace amigo de Arrietty, y es el protagonista masculino de *Your Name* (Kimi no na wa, 2016)... Haruko Kato (Suliman) era una veterana actriz (1922-2015) que ha trabajado en un centenar de películas y telefilmes, incluyendo *Mishima* (1985), *Still Walking* (2008) y *Nicky la aprendiz de bruja* (voz de la Señora).

La presentación mundial de *El castillo ambulante* tuvo lugar el 5 de septiembre de 2004, en el Festival de Venecia, donde ganó una Osella de Oro por la animación (al año siguiente, Miyazaki recibiría un León de Oro del Festival de Venecia por toda su carrera). En Japón, se estrenó el 20 de noviembre de 2004, distribuida por Toho, con un gran éxito: fue la segunda película japonesa más taquillera de la historia, después de *El viaje de Chihiro*. Sólo en su país, recaudó casi 200 millones de dólares, y 235 en todo el mundo. En Francia, se estrenó en enero de 2005, luego en otros países, y en Estados Unidos en junio de 2005. Como ya era habitual, Buena Vista (Disney) realizó un lujoso doblaje al inglés, producido por John Lasseter (*Toy Story*), supervisado por Peter Docter (*Monstruos S.A.*, *Up*, *Del revés*), con el texto adaptado por Cindy Davis Hewitt y Donald H. Hewitt, y con un reparto impresionante: Jean Simmons (Sophie mayor), Emily Mortimer (Sophie joven), Christian Bale (Howl), Lauren Bacall (Bruja del



Monmor the Water Spider (2006)

Páramo), Billy Crystal (Calcifer), Josh Hutcherson (Markl), Blythe Danner (Suliman) y Mark Silverman (Rey). A Peter Docter le daba un poco de miedo decirle a la gran Lauren Bacall, que aún no había visto la película, que su personaje era una bruja y un tanto... despreciable. Pero la mítica actriz respondió: "Querido, yo he nacido para interpretar personajes despreciables". La crítica fue mayoritariamente favorable, aunque no faltaron voces discordantes (los elogios fueron menos unánimes que con *Chihiro*), y la película fue nominada al Oscar a la Mejor Película de Animación ("perdió" frente a *Wallace & Gromit: La maldición de las verduras*).

En España, *El castillo ambulante* se presentó en el Festival de Sitges, en diciembre de 2004, donde ganó el Premio del Público, y además se concedió un Premio Especial del Jurado a Hayao Miyazaki por el conjunto de su carrera. En los cines españoles, se estrenó el 3 de marzo de 2006. Y en Soria, la estrenamos en nuestro Cine Club el 14 de febrero de 2007, siendo la primera película de animación, y la primera de Miyazaki, de nuestra historia (no pusimos en su día *El viaje de Chihiro* porque se había proyectado en Soria, aunque fuese doblada y en sesiones infantiles, algo de lo que aún me arrepiento). Les remito a la revista nº 13, del curso 2006-2007, y a los comentarios de mi colega Ángel García Romero sobre estas dos horas de "magia animada".

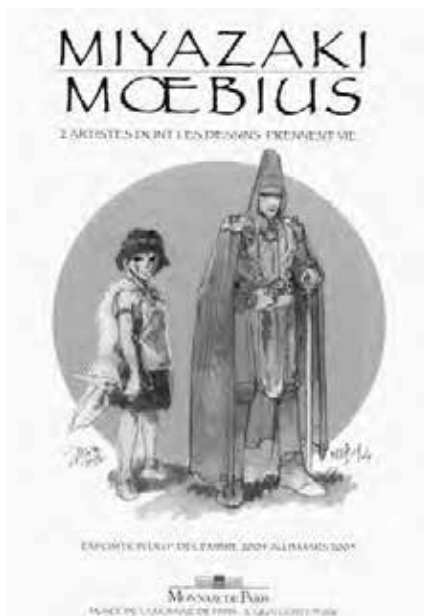
Entre el 1 de diciembre de 2004 y el 13 de marzo de 2005, en el Musée de la Monnaie de París, tuvo lugar una exposición llamada "Miyazaki / Moebius: 2 Artistes dont les dessins prennent vie", cuyo comisario era Jean-François Camilleri. La exposición (que ya me hubiera gustado ver, sólo he podido mirar el catálogo), no sólo relacionaba las carreras y las figuras de dos creadores visuales que se admiraban y se han influido mutuamente, el japonés Miyazaki y el francés Jean Giraud "Moebius", sino que fue un testimonio de la consagración del "pintamonas" japonés en los templos de la Alta Cultura europea. En la muestra se expusieron dibujos, acuarelas, storyboards, bocetos y otros materiales de las colecciones privadas de los autores, y culminó con un homenaje mutuo: Moebius dibujando a Nausicaä y Miyazaki a Arzach.

Miyazaki siguió creando cortometrajes exclusivos para el Museo Ghibli: *Hoshi wo katta hi / The Day I Bought a Star* (2006), en el que un niño va de la ciudad al campo, y dos extraños le entregan una misteriosa semilla, de la que nace un planeta en miniatura; *Mizugumo Monmon / Monmor the Water Spider* (2006), sobre la relación entre una araña de agua y un zapatero (el insecto acuático, no el fabricante de zapatos); y *Yadosagashi / Looking for a Home* (2006), en el que el niño protagonista busca una nueva casa y se encuentra con diferentes



animales que representan los dioses o espíritus tradicionales japoneses. Lo dicho: sólo se pueden ver en el museo.

Durante muchos años, Miyazaki-san había estado pensando en una adaptación del ciclo de novelas fantásticas de *Terramar* de Ursula K. Le Guin, con su atractiva combinación de aventuras, magia, épica y dragones, pero el proyecto nunca había terminado de arrancar, por problemas de derechos o por su propia enormidad (la serie se compone de cinco novelas y ocho relatos). Cuando, finalmente, Studio Ghibli produjo *Cuentos de Terramar* (Gedo senki / Tales from Earthsea, 2006), el director elegido fue Miyazaki, pero no Hayao, sino su hijo Goro, en su primer trabajo como realizador, todo un riesgo que el estudio apoyó con la participación del experto director de animación Takeshi Inamura. El guión de Goro Miyazaki y Keiko Niwa, en lugar de elegir una de las novelas, o empezar por la primera, combina elementos argumentales de las cinco, en torno a los personajes de Ged el Archimago (alias Gavilán), el príncipe Arren (Lebannen), Theru, Tenar y el hechicero Lord Cob. Además, incluye también materiales que proceden del *manga El viaje de Shuna* (1983) de Hayao Miyazaki. Aparte de esta contribución parcial al argumento, no parece que Miyazaki padre tuviera más participación en la película, aunque ésta trata temas cercanos a su universo: el equilibrio



natural del mundo, la identidad, el cambio, el poder del "nombre verdadero", pero resulta más convencional que las suyas.

EL OCÉANO VIVIENTE

Después de tres obras maestras tan complejas como *La Princesa Mononoke*, *El viaje de Chihiro* y *El castillo ambulante*, podría parecer que *Ponyo en el acantilado* (Gake no ue no Ponyo / Ponyo on the Cliff by the Sea, 2008) pretendía ser una vuelta de Miyazaki a algo más sencillo: una película más corta, más "infantil", con menos personajes y giros narrativos, y dibujada completamente a mano, que retornaba al espíritu "inocente" y encantador de *Mi vecino Totoro*... Sin embargo, como veremos, no tenía nada de simple, y en muchos aspectos iba a ser una de sus películas más ambiciosas.

Hayao Miyazaki ha contado que *La sirenita* es el primer libro que recuerda haber leído de niño que era todo "letras", sin ilustraciones. El inmortal cuento de Hans Christian Andersen se publicó por primera vez en 1837. Recordarán la historia: en su primera salida a la superficie, una sirenita se enamora de un apuesto príncipe al que ve a bordo de un barco. Hay una tormenta, el barco se hunde, la sirena salva al príncipe y lo deja en la costa junto a

un templo, donde lo encuentra una chica. Él no sabe quién le ha salvado, cree que ha sido la joven que lo ha encontrado. La sirenita enamorada hace un trato con la Bruja del Mar: podrá convertirse temporalmente en humana (con piernas), pero a cambio perderá la voz, sufrirá un dolor horrible a cada paso y nunca podrá volver a ser sirena. Si el príncipe la ama y se casa con ella, seguirá siendo humana y adquirirá un alma inmortal. Si no, el día siguiente a la boda del príncipe con otra, morirá y se convertirá en espuma de mar. La sirenita sale del mar y va al palacio del príncipe, al que deslumbra con su belleza y encanto (no con su voz, porque es muda). Pero el príncipe termina casándose con la princesa que lo encontró en la orilla, creyendo que es quien le salvó la vida. Enfrentada a la muerte, la sirenita rechaza la salida de urgencia tramada por sus hermanas y la bruja: matar al príncipe con un cuchillo y volver al mar como sirena. Al amanecer, se disuelve en espuma... para ascender al cielo como una "hija del aire". Su bondad le ha hecho merecer una segunda oportunidad: dedicarse trescientos años a hacer buenas obras como hija del aire y conseguir así un alma inmortal...

El final del cuento de Andersen ha sido muy criticado por muchos estudiosos, que lo consideran un "pegote" añadido, que rompe la lógica del relato con una solución milagrosa y moralista, sacándose de la manga a esas "hijas del aire". No obstante, el propio Andersen defendió este final revisado, alegando que era preferible que la sirenita pudiera adquirir un alma inmortal por sí misma, por sus propias acciones y méritos, y no porque un humano la quisiera... El caso es que tanto el final del cuento como el deseo de adquirir un alma inmortal, que es la principal motivación de la sirenita de Andersen para ser humana (aparte del príncipe), son temas que se han escamoteado en la mayor parte de las innumerables adaptaciones del relato a todos los medios, incluyendo la famosísima versión animada de Disney de 1989, que inició una nueva edad de oro para el estudio. Tampoco los encontramos en la versión libre de Miyazaki.

Podríamos decir que *La sirenita* es a *Ponyo* lo que *Los viajes de Gulliver* a *El castillo en el cielo*. Coinciden elementos básicos: un ser acuático se enamora de un humano y quiere transformarse en humana por amor, a riesgo de convertirse en espuma de mar si su amor no es correspondido. Pero otras muchas cosas son diferentes. Para empezar, Miyazaki no quiere saber nada del trasfondo religioso-cristiano-moralista (el "alma inmortal" y todo eso). Por el contrario, desde que leyó el libro, a los nueve años, se



Ponyo en el acantilado (2008)

ha negado a aceptar que las sirenas no tengan alma. Su creencia es que toda criatura de la naturaleza tiene alguna clase de “alma”, no en el sentido religioso, sino de energía o fuerza vital. Tampoco pensaba que una sirena pudiera convertirse completamente en humana (“*seguiría siendo diferente de un ser humano, no podría engañar a la gente tan fácilmente*”). En cambio, el guión de Miyazaki lleva la historia a su terreno, a sus temas recurrentes: la ecología, la oposición entre humanidad y naturaleza, y la relación entre dos personajes de mundos distintos (Chihiro y Haku, Ashitaka y Mononoke, Sophie y Howl). Jack Zipes subraya que la película convierte el relato de sacrificio por amor, de Andersen, en una historia de confianza mutua y aceptación de la diferencia. Hay esperanza en el futuro, y son dos niños los que nos enseñan la lección. Pues uno de los cambios más importantes y significativos, en relación al cuento, es la edad de los protagonistas. La sirenita de Andersen tenía 15 años, y el príncipe 16 (en el siglo XIX, eso era ser casi adultos), mientras Sosuke tiene cinco y Ponyo... no lo sabemos, pero adopta la apariencia de niña de cinco años.

Ponyo señaló el retorno de Miyazaki a la animación tradicional “a mano”, prescindiendo por completo (bueno, casi) de las imágenes generadas por ordenador. Según explicó después, el director había observado, en sus anteriores películas que incorporaban tecnología digital, que los ordenadores se habían “metido en las cabezas” de los animadores, haciéndoles perder su espontaneidad, la magia del azar. Fue un trabajo enorme: con más de 170.000 dibujos (un promedio de 29 por segundo) es, con diferencia, la película de Miyazaki con mayor número de dibujos (y la tercera de toda la historia de Studio Ghibli, superada sólo por *Mis vecinos los Yamada*, por poco, y por *El cuento de la Princesa Kaguya*, que dura dos horas y media). Se dice que sólo los primeros segundos, que muestran una deslumbrante eclosión de vida submarina, requirieron 1.600 páginas de bocetos previos. Toda esa minuciosa labor resplandece en pantalla, con una animación orgánica y fluida, en la que todo parece vivo y real, desde las olas con ojos hasta los peces, desde las medusas hasta los coches, desde el cielo hasta las personas, desde lo fantástico hasta lo cotidiano. Un ejemplo:

el banco de peces-sirenas rojos, las “hermanas” de Ponyo. Cada una fue animada a mano independientemente. En palabras del director de animación Katsuya Kondo, “*no bastaba con tener un montón de hermanas en pantalla; cada una tenía que moverse como un personaje individual*”. A pesar de la inmensidad del trabajo, Kondo y sus animadores descubrieron una libertad y una alegría en el dibujo a mano que no sentían en la animación por ordenador.

En **Ponyo** el mar no es un escenario, sino un personaje, que Miyazaki muestra desde una mirada infantil: “*si un niño de cinco años mira el mar, puede parecerle un ser vivo, así que animé la película pensando que el mar tiene vida, que es un ser vivo*”. Según explicó Kondo, “*teníamos que combinar el mundo fantástico y el real, y conseguir una visión filtrada a través de los ojos de un niño*”. Miyazaki no quería una simple oposición binaria entre “fantasía” y “realidad”, sino una fusión, distintas expresiones de la imaginación: la que percibe Sosuke desde su mirada de niño, la que crea Ponyo y el mundo de su madre, la diosa del mar Granmamare. También los colores utilizados trataron de transmitir la idea de unas imágenes coloreadas por





Ponyo en el acantilado (2008)



Ponyo en el acantilado (2008)

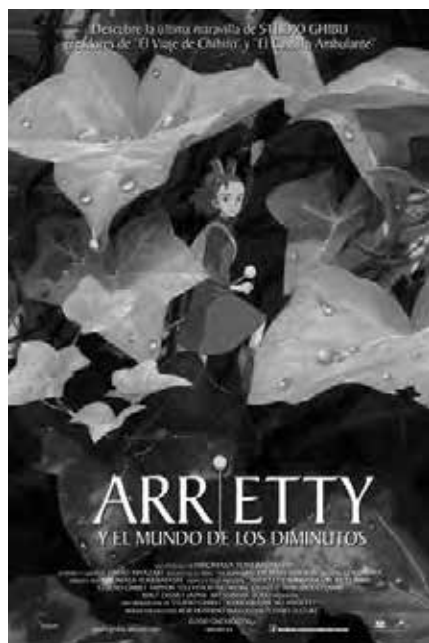
niños. El director incitó a la diseñadora de color, Mi-chiyo Yasuda, a ser atrevida, a experimentar con una paleta de colores vivos y saturados. Miyazaki también empujó al director artístico, Noboru Yashida, a intensificar el carácter “ingenuo” e “infantil” de su estilo de dibujo. En general, su principal instrucción a todo el equipo fue que se divirtieran animando, que no se lo tomaran “demasiado en serio” (para ser japoneses, se entiende). En tierra, la acción se sitúa en un escenario real, basado en la ciudad portuaria de Tomonoura en Seto-naikai, cerca de Fukuyama (prefectura de Hiroshima), un popular destino costero donde Miyazaki pasó unos meses en 2005. Aunque, como hemos dicho, la película se dibujó íntegramente a mano, en fase de posproducción sí se añadieron algunos discretos efectos digitales, a cargo de Atsushi Okui, por ejemplo, para dar más realidad al brillo de las estrellas.

La creación de Ponyo también fue el fruto de un largo trabajo, y el resultado no tiene nada que ver con la imagen tradicional de las sirenas (mujeres con cola de pez, como Daryl Hannah en *Splash*). La primera idea de Miyazaki fue una rana de juguete

con una llave para darle cuerda en la espalda (!). De ahí pasó a pensar en un pez de colores... Al final, creó un personaje que pasa gradualmente por varias fases: pez, anfibio y niña, con estados intermedios. Como pez, es una versión libre de un pez de colores, con cara y con una mata de pelo rojo, que no se parece nada a los que vemos en los documentales de Cousteau. Como anfibio, destaca por sus ojos y boca de rana, y por sus pies y manos con tres dedos; es la forma a la que vuelve cuando usa sus poderes. Como niña, es redondita, curiosa y pelirroja. Para Sosuke, Miyazaki miró más cerca, inspirándose en su propio hijo, Goro, cuando tenía cinco años. Los dos personajes fueron interpretados por actores de doblaje que casi tenían su edad: Yuria Nara (Ponyo) y Hiroki Doi (Sosuke), ambos nacidos en 1999. Tomoko Yamaguchi (Lisa) ha trabajado también en cine y TV de imagen real. A George Tokoro (Fujimoto) le hemos visto en *Madadayo* (1993) de Akira Kurosawa... y ha sido la voz japonesa de Alf. Yuki Amami (Granmamare) ha trabajado en una cincuentena de películas y telefilmes. Las ancianas residentes de Himawari (Toki, Yoshie, Noriko

y Kayo) están interpretadas por cuatro veteranas actrices: Kazuko Yoshiyuki (*El hermano mayor*, *El imperio de la pasión*, *El verano de Kikujiro*, *Gohatto*, *Despedidas*, *Una familia de Tokio*, *La casa del tejado rojo*, *El recuerdo de Marnie*, *Maravillosa familia de Tokio*), Tomoko Naraoka (*Los niños de Hiroshima*, *Dodes'ka-den*), Akiko Takeguchi (*Black Lagoon*) y Tokio Hidari (*El catador de venenos*). Y también tenemos a Rumi Hiiragi (*Chihiro*) como la joven madre que se encuentra con Ponyo y Sosuke cuando van en barca.

Ponyo se estrenó en Japón el 19 de julio de 2008, distribuida por Toho, con gran éxito, recaudando sólo en su país el equivalente a 165 millones de dólares (había costado 34), y con todos los parabienes de la crítica. A finales de agosto, se presentó en el Festival de Venecia, donde recibió reseñas favorables y un par de premios menores: el de la Fundación Mimmo Rotella y el Future Film Festival Digital Award (?). En Japón, ganó los premios de la Academia Japonesa como Mejor Película de Animación y Mejor Música Original para Joe Hisaishi (la primera vez que un film de animación ganaba este



premio), además de cinco premios en los Tokyo Anime Awards (incluyendo mejor película y dirección). Después, se fue estrenando por todo el mundo. A Estados Unidos llegó el 14 de agosto de 2009, distribuida por Disney, que nuevamente echó el resto en la versión inglesa, producida por Frank Marshall y Kathleen Kennedy, dirigida por John Lasseter, Brad Lewis y Peter Sohn (Pixar), con el texto revisado por Melissa Mathison y doblada con las voces de: Noah Cyrus (Ponyo), Frankie Jonas (Sosuke), Tina Fey (Lisa), Matt Damon (Koichi), Cate Blanchett (Granmamare), Liam Neeson (Fujimoto), Lily Tomlin (Toki), Betty White (Yoshie), Cloris Leachman (Noriko) y Marsha Clark (Kayo).

En España, *Ponyo en el acantilado* se estrenó el 24 de abril de 2009, en versión doblada y en versión original subtitulada, y llegó en su día a los cines comerciales de Soria, en su versión doblada.

Miyazaki comenzó a trabajar en otro proyecto que también trataba sobre el amor entre dos personajes que viven en mundos separados. Aunque en este caso lo que les separa es su tamaño... La novela de Mary Norton *The Borrowers* (1952) es un clásico de la literatura infantil-juvenil, que tuvo cuatro continuaciones y ha sido adaptado varias veces al cine y la televisión. Miyazaki escribió el guión de su adaptación con Keiko Niwa, pero no tenía la in-



tención de dirigir la película, que sería *Arrietty y el mundo de los diminutos* (Kari-gurashi no Arrietty / The Secret World of Arrietty, 2010). Para ello, confió en Hiromasa Yonebayashi, a la sazón un "joven" de 37 años que había sido animador principal en películas como *El viaje de Chihiro*, *El castillo ambulante* y *Ponyo*, y ayudante del director de animación en *Cuentos de Terramar*. Fue su debut como director (luego ha dirigido la extraordinaria *El recuerdo de Marnie*). La película trata sobre los "Clock", una familia de *borrowers* que viven bajo el suelo de una casa de campo: el padre, Pod, la madre, Homily, y la hija adolescente, Arrietty. Los *borrowers* son seres de apariencia humana, pero miden unos pocos centímetros, y se dedican a *coger prestados* (*borrow*) objetos de la casa, con los que crean su ropa, sus muebles y su menaje de hogar (no son consumistas, sólo cogen lo que necesitan). La cuestión es que no deben ser vistos por los humanos bajo ningún concepto... Pero Arrietty conoce y entabla amistad con un joven humano, Sho. En el nivel temático, *Arrietty* trata temas como la aceptación del otro, del diferente, la mayoría de edad (Arrietty aprende a hacer incursiones con su padre), el valor, la resistencia, y sobre todo el valor de vivir. También un tema más oscuro: Arrietty y Sho tienen algo estremecedor en común, la posibilidad de una extinción inminente. Parece que los *borrowers* están desapareciendo del mundo, y la familia de Arrietty podrían ser los últimos; en cuanto a Sho, padece una enfermedad de corazón y se enfrenta a una próxima operación... En el aspecto visual, la película es una verdadera mara-

villa, que aprovecha las posibilidades del punto de vista de los diminutos: nuestro mundo cotidiano convertido en un reino de fantasía y aventura... y peligro. En fin, *Arrietty* podría ser la mejor película de Miyazaki no dirigida por Miyazaki.

El mismo año creó otro cortometraje para el Museo Ghibli, *Pan-dane to Tamago-hime / Mr. Dough and the Egg Princess* (2010): en un molino del bosque, la Princesa Huevo está esclavizada por la bruja Baba Yaga, pero una noche un trozo de masa cobra vida y ambos escapan... Parece algo digno de verse, pero sólo se puede ver en el museo.

Después, Miya-san escribió con Keiko Niwa el guión de la segunda película dirigida por su hijo Goro: *La colina de las amapolas* (Kokuriko-zaka kara / From Up On Poppy Hill, 2011), basada en el *man-ga* de Tetsuo Sayama y Chizuru Takahashi. Es una comedia-drama juvenil, no fantástica, sobre un tema recurrente en Miyazaki y Ghibli: la oposición entre lo antiguo y lo nuevo, el pasado y el progreso, la historia y el desarrollo económico (*"destruir lo viejo es deshonor a los que vivieron antes que nosotros"*). La acción se sitúa en Yokohama en 1963, poco antes de los Juegos Olímpicos de Tokio de 1964. Umi Matsuzaki es una joven de dieciséis años cuyo padre, marino, murió en la guerra de Corea. Ahora regenta una casa de huéspedes con sus hermanos y su abuela, pues su madre está estudiando un posgrado en Estados Unidos. Cada día, Umi iza unas banderas de señales en recuerdo de su padre. A consecuencia de su interés por otro estudiante, Shun, Umi acude al club cultural del instituto (Quartier Latin) y se une a la lucha de los estudiantes por salvar el club de la demolición, víctima de la especulación inmobiliaria... Mientras, su incipiente amor por Shun se complica con un giro melodramático. *La colina de las amapolas* es una película muy notable, profunda y emocionante, cuya "moraleja" resume Umi en la narración inicial: *"Parece que todo el país está ansioso por librarse de lo viejo para hacer sitio a lo nuevo... Pero algunos no estamos preparados para dejar atrás el pasado. Y a veces tampoco el pasado está preparado para dejarnos escapar"*.

LOS AVIONES SON HERMOSOS SUEÑOS

Una de las grandes contradicciones de Hayao Miyazaki, según señala su amigo y productor Toshio Suzuki, es que ama los aviones de guerra, pero odia la guerra. Ha estudiado a fondo las guerras de la historia, ha leído todos los libros que ha podido y es un apasionado de la Segunda Guerra Mundial, que conoce al detalle los aviones, los tanques y las



El viento se levanta (2013)

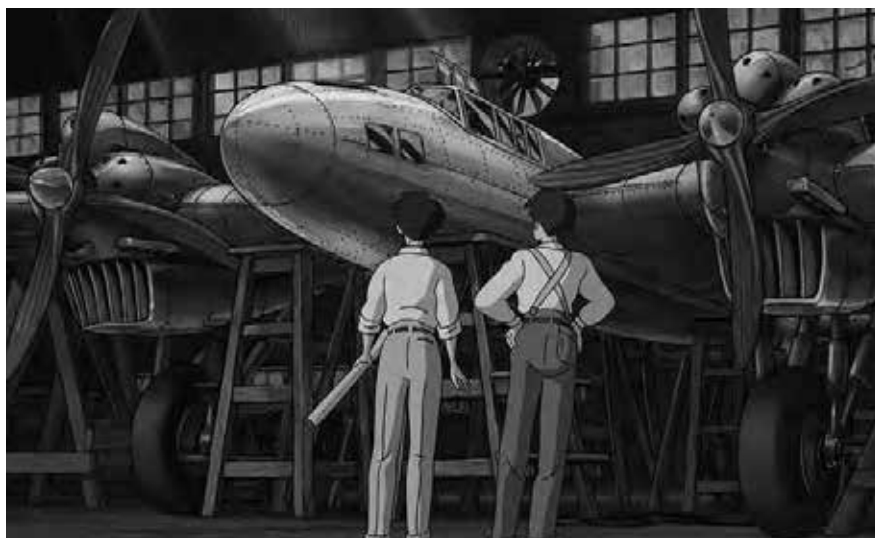
armas que se utilizaron. A la vez, siempre ha sido un pacifista convencido. En 2008, creó un *manga* titulado *The Wind Rises*, basado en la figura de Jiro Horikoshi, el ingeniero aeronáutico que diseñó el mítico caza “Zero”. La novela gráfica se publicó en nueve entregas en la revista de modelismo *Model Graphix*, entre abril de 2009 y enero de 2010. Hacia el verano de 2010, Suzuki sugirió a Miya-san hacer una película basada en *The Wind Rises*. El director se resistió al principio: alegó que sólo había dibujado el *manga* como hobby, y que no deberían hacer películas sólo para adultos, porque los niños eran su público natural. Además, su intención era hacer una continuación de *Ponyo en el acantilado*... El productor siguió insistiendo. Alguien del equipo sugirió que había que permitir que los niños tuvieran acceso a temas con los que no están familiarizados. En otoño, Miyazaki aceptó pensárselo, y en enero de 2011 comenzó a dibujar el *storyboard* de *El viento se levanta* (Kaze tachinu / *The Wind Rises*, 2013).

El guión de Miyazaki, basado en su *manga*, integra varios elementos. Por una parte, las figuras reales de los ingenieros aeronáuticos Jiro Horikoshi

(1903-1982) y Kiro Honjo (1901-1990). Es la primera película del director que presenta personajes históricos, pero no se trata de una *biopic* al uso, sino de una reinención con muchos elementos imaginarios. Recoge con veracidad la carrera profesional de Jiro Horikoshi, pero en cambio la vida personal es, en gran medida, ficticia (el verdadero Horikoshi tenía un hermano mayor, en vez de una hermana pequeña, y su esposa no padeció tuberculosis). Recordemos que el propio Dr. Horikoshi escribió sus memorias sobre la creación del “Zero”, *Eagles of Mitsubishi: The Story of the Zero Fighter* (1970), más técnicas que novelescas. El guión incluye también, a través de los sueños del protagonista, otra figura real, el conde Giovanni Battista Caproni (1886-1957), el genial ingeniero y diseñador aeronáutico italiano. Por otra parte, la película toma el título y elementos argumentales de la melancólica novela corta *The Wind Has Risen* (1938) de Tatsuo Hori, que se desarrolla en un sanatorio, donde el narrador acompaña a su novia, enferma de tuberculosis (el título proviene de un verso del poema *Le cimetière marin* de Paul Valéry: “*Le vent se lève, il faut tenter de vivre*”). Por úl-

timo, en un curioso ejercicio de “intertextualidad”, el personaje del misterioso alemán Hans Castorp procede de la novela de Thomas Mann *La montaña mágica* (1924), también situada en un sanatorio alpino para tuberculosos, que se cita expresamente...

Miyazaki explicó que tenía sentimientos muy complejos hacia la Segunda Guerra Mundial. Como pacifista, pensaba que el Japón militarista había actuado con estúpida arrogancia. Pero también creía que los “Zero” y sus pilotos representaban una de las pocas cosas de las que los japoneses se podían sentir orgullosos. “*Nuestro protagonista diseñó aviones en una época en la que el Imperio Japonés se dirigía hacia su destrucción y caída. Pero la intención de esta película no es condenar la guerra, ni remover a los jóvenes japoneses con la excelencia del caza ‘Zero’. No pretendo defender a nuestro protagonista diciendo, por ejemplo, que en realidad quería construir aviones civiles*”. Para resolver la contradicción básica del proyecto, el enfoque de Miyazaki fue ver a Jiro como un soñador, alguien que sueña con crear un avión que vuele como el viento, pero el director advierte: “*Los sueños poseen un elemento de locura, y ese veneno*



El viento se levanta (2013)

no debe ser escondido. Ansiar algo demasiado hermoso puede arruinarte, aspirar a la belleza tiene un precio".

La voz del protagonista (Jiro) la puso el también director Hideaki Anno (*Neon Genesis Evangelion*, *Shin Gojira*). Otros intérpretes fueron Miori Takimoto (*Sadako 3D 2*) como Naoko; Hidetoshi Nishijima (*Dolls*, *Mientras ellas duermen*) como Honjo; Masahiko Nishimura (*Maravillosa familia de Tokio*) como el jefe Kurokawa; Mansai Nomura (*Ran*, *Shin Gojira*) como Caproni; el veterano Jun Kunimura (*El hundimiento del Japón*, *Black Rain*, *Hard Boiled*, *Ichii the Killer*, *Kill Bill*, *Hana*, *De tal padre tal hijo*) como Hattori; y Mirai Shida (*Arrietty*) como Kayo, la hermana pequeña. Y la historia más interesante: Stephen Alpert había trabajado en la división internacional de Studio Ghibli hasta 2011, acompañando a Miyazaki (que no habla inglés) en sus viajes internacionales. Cuando Alpert dejó el estudio para volver a Estados Unidos, Miyazaki quiso dibujar una caricatura suya, como regalo de despedida, pero no consiguió que quedara bien. Al final, el dibujo de Alpert terminó en los *storyboards* de *El viento se levanta*, para el personaje de Castorp... y Miya-san convenció a Alpert de que volviera a Japón para ponerle su voz.

En el aspecto visual, Miyazaki y su director artístico Yoji Takeshige, pretendieron reflejar la limpia belleza de los paisajes de la era Taisho (1912-1926) y los primeros años de la era Showa (1926-1989): cielos claros, nubes blancas, aguas claras, sin ba-

sura en el campo... Pero sin olvidar que la pobreza abundaba en las ciudades. Como ha señalado Tamara Coombs, la película retrata un Japón todavía no industrializado por completo, con carros tirados por bueyes y calles sin pavimentar. Los ejecutivos visten a la occidental en el trabajo, y con ropas tradicionales en privado (el hogar de los Kurokawa, el jefe de Jiro, es totalmente japonés). El supervisor de animación Kitaro Kosaka tuvo que organizar "cursillos de kimono" para que los animadores jóvenes se familiarizaran con el uso cotidiano, no ceremonial, de ese vestuario tradicional. Aunque predomina la animación artesana, la película incorpora algunas imágenes generadas por ordenador, CGI en 3D, en dos escenas de paisajes vistos desde el tren. Un detalle interesante es que los efectos de sonido más relevantes fueron creados exclusivamente por voces humanas: desde el ruido de los motores de los aviones, pasando por las locomotoras y las máquinas de vapor, hasta el sonido del gran terremoto de Kanto.

El viento se levanta se estrenó en Japón el 20 de julio de 2013, con gran éxito (fue la película japonesa más taquillera del año) y todos los parabienes de la crítica. La Academia Japonesa del Cine la premió como Mejor Película de Animación y Mejor Música Original (Joe Hisaishi). En los Tokyo Anime Awards fue premiada como Mejor Película, Guión, Dirección Artística y Actor (Hideaki Anno). Se presentó en el Festival de Venecia el 1 de septiembre de 2013. En

Estados Unidos, se estrenó el 21 de febrero de 2014, con un doblaje inglés producido por Frank Marshall, con el guión adaptado por Mike Jones, y las voces de Joseph Gordon-Levitt (Jiro), Emily Blunt (Nahoko), John Krasinski (Honjo), Martin Short (Kurokawa), Werner Herzog (Castorp), William H. Macy (padre de Nahoko), Mae Whitman (Kayo), Mandy Patinkin (Hattori), Jennifer Grey (Señora Kurokawa), Stanley Tucci (Caproni) y Elijah Wood (Sone). Fue nominada al Globo de Oro como Mejor Película Extranjera (ganó *La gran belleza*) y al Oscar como Mejor Película de Animación (ganó la imbatible *Frozen*), y recibió el premio Annie al Mejor Guión.

En España, se presentó en el Festival de Sitges en octubre de 2013, y se estrenó comercialmente el 25 de abril de 2014. En Soria, se estrenó en nuestro Cine Club el 13 de mayo de 2015.

Después del estreno de *El viento se levanta*, Miyazaki-san anunció por sexta vez su retirada del cine, aunque dejó abierta la posibilidad de seguir colaborando con el estudio: "Mientras pueda conducir mi 2CV, seguiré acudiendo a Studio Ghibli cada día", dijo entonces.

Esta vez, casi nos lo habíamos creído. Pero luego llegaron noticias de que estaba preparando un nuevo cortometraje para el Museo Ghibli, *Boro the Caterpillar*, del cual (aparte de la obviedad de que trataría sobre una oruga y la intención de crearla con animación digital) no se ha llegado a saber gran cosa... Mientras, Studio Ghibli ha producido otras tres grandes películas, sin la participación directa de Miyazaki-san: la ambiciosa *El cuento de la princesa Kaguya* (Kaguya-hime no Monogatari / The Tale of the Princess Kaguya, 2013), escrita y dirigida por Isao Takahata, la maravillosa *El recuerdo de Marnie* (Omoide no Marni / When Marnie Was There, 2014), dirigida por Hiromasa Yonebayashi y basada en la novela de Joan G. Robinson, y *La tortuga roja* (La Tortue Rouge, 2016) de Michaël Dudok de Wit, primera película Ghibli con un director europeo, que vemos este año en el Cine Club.

Finalmente, este año se ha confirmado oficialmente que Hayao Miyazaki está trabajando en una nueva película y que Studio Ghibli volverá a abrir sus puertas para la producción. No se sabe nada más con seguridad, y si se tratará o no de una versión larga de *Boro the Caterpillar*, o no, es pura especulación. El deseo anunciado por Toshio Suzuki sería que se pudiera estrenar para los Juegos Olímpicos de Tokio de 2020, pero ya veremos...

Referencias

LIBROS

Studio Ghibli: The Films of Hayao Miyazaki and Isao Takahata, de Colin Odell y Michelle Le Blanc (Kamera Books, 2009).

The Anime Art of Hayao Miyazaki, de Dani Cavallaro (McFarland, 2006).

The Late Works of Hayao Miyazaki, de Dani Cavallaro (McFarland, 2015).

Miyazaki, de Jacopo Caneva (GoWare, 2014)

Legends of Animation: Hayao Miyazaki, de Jeff Lenburg (Chelsea House, 2012)

Miyazaki / Moebius, de Jean-François Camilleri (Musée de la Monnaie de Paris, 2004)

Conan, il ragazzo del futuro, de Jacopo Caneva (GoWare, 2016)

El viaje de Chihiro: Nada de lo que sucede se olvida jamás, de Álvaro López Martín (Diábolo, 2017)

Mi vecino Miyazaki, de Álvaro López Martín y Marta García Villar (Diábolo, 2014)

Antes de mi vecino Miyazaki: El origen de Studio Ghibli, de Álvaro López Martín y Marta García Villar (Diábolo, 2016)

Anime and Memory, de Dani Cavallaro (McFarland, 2009)

Hayao Miyazaki's World Picture, de Dani Cavallaro (McFarland, 2014)

Magic as Metaphor in Anime, de Dani Cavallaro (McFarland, 2010)

Anime Explosion, de Patrick Drazen (Stone Bridge, 2014)

Miyazaki's Animism Abroad, de Eiko Ogihara-Schuck (McFarland, 2014)

Anime: A Critical Introduction, de Rayna Denison (Bloomsbury, 2015)

Cinema Anime, de Steven T. Brown (Palgrave McMillan, 2006)

The Art of Nausicaä of the Valley of the Wind, de Hayao Miyazaki (Tokuma Shoten, 1984)

The Art of Castle in the Sky, de Hayao Miyazaki (Tokuma Shoten, 1986)



The Art of My Neighbor Totoro, de Hayao Miyazaki (Tokuma Shoten, 1988)

The Art of Kiki's Delivery Service, de Hayao Miyazaki (Tokuma Shoten, 1989)

The Art of Porco Rosso, de Hayao Miyazaki (Tokuma Shoten, 1992)

The Art of Princess Mononoke, de Hayao Miyazaki (Tokuma Shoten, 1997)

The Art of Spirited Away, de Hayao Miyazaki (Tokuma Shoten, 2001)

The Art of Howl's Moving Castle, de Hayao Miyazaki (Tokuma Shoten, 2004)

The Art of Ponyo on the Cliff by the Sea, de Hayao Miyazaki (Tokuma Shoten, 2008)

The Art of The Wind Rises, de Hayao Miyazaki (Tokuma Shoten, 2013)

INTERNET

<https://generacionghibli.blogspot.com.es/>
<http://www.hayaomiyazaki.es/>
http://www.nausicaa.net/wiki/Main_Page
<http://www.nausicaa.net/miyazaki/>
<http://www.ghibli.jp/>
<http://www.ghibli-museum.jp/en/>
<http://www.studioghibli.com.au/>
<http://www.onlineghibli.com/>
<http://www.studioghibli.net/>
<https://www.lupinencyclopedia.com/>
<http://www.jmdb.ne.jp/>
<http://www.imdb.com>
<http://en.wikipedia.org>

Filmografía Hayao Miyazaki

1. Director y Guionista

Lupin III (Rupan sansei, 1971-1972) serie TV

Yuki no Taiyou (1972) cortometraje

Conan el niño del futuro (Mirai shōnen Conan / Future Boy Conan, 1978) serie TV

Lupin III: El castillo de Cagliostro (Rapan sansei: Kariosutoro no shiro / Lupin III: Castle of Cagliostro, 1979)

Rupan sansei: Part II (1980) serie TV

Nausicaä del Valle del Viento (Kaze no tani no Naushika / Nausicaä of the Valley of the Wind, 1984)

Sherlock Holmes (Meitantei Holmes / Sherlock Hound, 1984-1985) serie TV

El castillo en el cielo (Tenku no shiro Rapyuta / Castle in the Sky, 1986)

Mi vecino Totoro (Tonari no Totoro / My Neighbor Totoro, 1988)

Nicky, la aprendiz de bruja (Majo no takkyubin / Kiki's Delivery Service, 1989)

Porco Rosso (Kurenai no buta / Porco Rosso, 1992)

On Your Mark (1995) cortometraje

La princesa Mononoke (Mononoke-hime / Princess Mononoke, 1997)

El viaje de Chihiro (Sen to Chihiro no kamikakushi / Spirited Away, 2001)

Kujira tori / Whale hunt (2001) cortometraje

Koro no dai-sanpo / Koro's Big Day Out (2002) cortometraje

Mei to Koneko basu / Mei and the Kittenbus (2002) cortometraje

Imaginary Flying Machines (2002) cortometraje

El castillo ambulante (Hauru no ugoku shiro / Howl's Moving Castle, 2004)

Hoshi wo katta hi / The Day I Bought a Star (2006) cortometraje

Mizugumo Monmon / Monmor the Water Spider (2006) cortometraje

Yadosagashi / Looking for a Home (2006) cortometraje

Ponyo en el acantilado (Gake no ue no Ponyo / Ponyo on the Cliff by the Sea, 2008)

Pan-dane to Tamago-hime / Mr. Dough and the Egg Princess (2010) cortometraje

El viento se levanta (Kaze tachinu / The Wind Rises, 2013)

2. Otros trabajos

Shonen ninja Kaze no Fujimaru (1964-1965) serie TV (animador principal)

Hustle Punch (1965-1966) serie TV (animador principal)

Sally la maga (Maho tsukai Sari, 1966-1968) serie TV (animador principal)

La princesa encantada (Taiyo no oji Horusu no daiboken, 1968) dir. Isao Takahata (animador principal)

El gato con botas (Nagagutsu o haita neko, 1969) dir. Kimio Yabuki (animador principal)

La nave fantasma (Soratobu Yureisen / Flying Phantom Ship, 1969) dir. Hiroshi Ikeda (animador principal)

La isla del tesoro (Dobutsu takarajima / Animal Treasure Island, 1971) dir. Hiroshi Ikeda (animador principal)

Ali Babá y los 40 ladrones (Ari-Baba to yonjuppiki no tozoku, 1971) dir. Hiroshi Shidara (animador principal)

Panda y sus amigos (Panda Kopanda / Panda Go Panda, 1972) dir. Isao Takahata (guión, fondos y supervisor de animación)

Heidi (1974) serie TV, dir. Isao Takahata (diseño fondos y paisajes)

El perro de Flandes (Furandasu no inu, 1975) serie TV (animador)

Marco, de los Apeninos a los Andes (Haha wo tazunete sanzenri, 1976) serie TV, dir. Isao Takahata (diseño fondos y paisajes)

Rascal (1977) serie TV (animador principal)

Ana de las Tejas Verdes (Akage no An / Anne of the Green Gables, 1979) dir. Isao Takahata (diseño fondos y paisajes)

Space Adventure Cobra (1982) dir. Osamu Dezaki (animador principal)

El misterio de la piedra azul (Fushigi no umi no Nadia, 1990-1991) serie TV (argumento)

Recuerdos del ayer (Omohide poro poro, 1991) dir. Isao Takahata (productor)

Pompoko (Pom Poko, 1994) dir. Isao Takahata (idea y productor ejecutivo)

Susurros del corazón (Mimi wo sumaseba / Whisper of the Heart, 1995) dir. Yoshifumi Kondo (guión y productor)

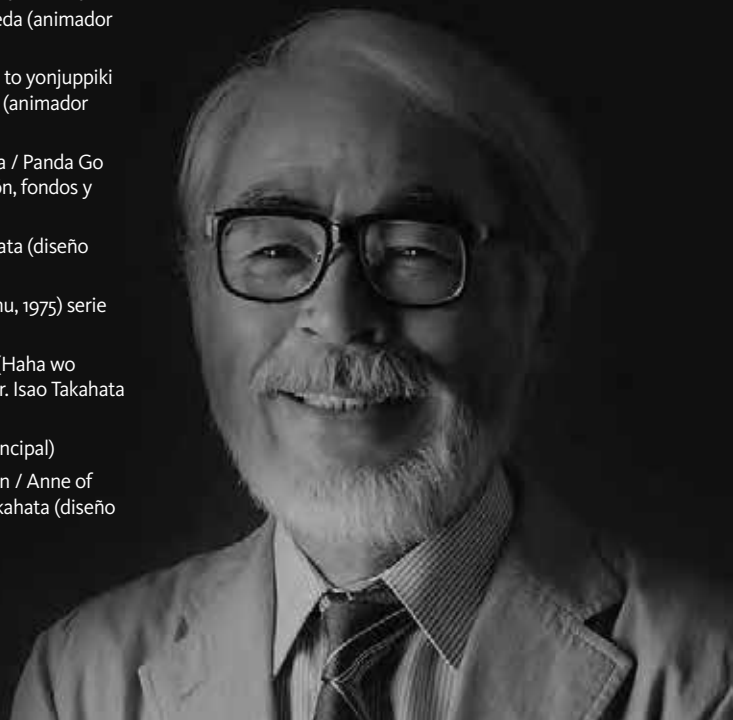
Haru en el reino de los gatos (Neko no ongaeshi / The Cat Returns, 2002) dir. Hiroyuki Morita (productor ejecutivo)

Cuentos de Terramar (Gedo senki / Tales from Earthsea, 2006) dir. Goro Miyazaki (argumento parcial)

Arrietty y el mundo de los diminutos (Kari-gurashi no Arrietty / The Secret World of Arrietty, 2010) dir. Hiromasa Yonebayashi (guión)

La colina de las amapolas (Kokuriko-zaka kara / From Up On Poppy Hill, 2011) dir. Goro Miyazaki (guión)

Nota: no se incluyen todos los títulos en los que trabajó únicamente como animador, les remito a la IMDb para una relación más completa.



El sonido del viento

La música en las películas de Hayao Miyazaki

Roberto González Miguel

No se puede hablar de Hayao Miyazaki sin hablar de Joe Hisaishi, cuyas bandas sonoras se han convertido en un elemento esencial de la *magia* del mundo animado del director. La simbiosis entre ambos es una de las grandes asociaciones director-compositor, como las tantas veces mencionadas de Spielberg-Williams, Hitchcock-Herrmann, Schaffner-Goldsmith, Fellini-Rota, Truffaut-Delerue, Leone-Morricone, Branagh-Doyle, Zemeckis-Silvestri, Chaplin-Chaplin, etcétera.

Joe Hisaishi es el seudónimo de Mamoru Fujisawa (Nagano, 1950). Adoptó este nombre a finales de los 70, como homenaje al compositor y productor norteamericano Quincy Jones (se supone que en japonés “Hisaishi Joe” suena parecido a “Quincy Jones”, a mí no me pregunten). Se graduó en el Kunitachi College of Music, y en los años 70 ya compuso música para algunos *animés* como las series de TV *Hajime ningen Gyatoruz* (1974) y *Robokko Beaton* (1976), todavía con su nombre de nacimiento. Al mismo tiempo, se interesó por la música minimalista moderna, electrónica y *New Age*, con elementos orquestales, asimilando la influencia de la entonces famosa Yellow Magic Orchestra. Publicó sus primeros discos, *MKWAJU* (1981) e *Information* (1982), de electro-pop minimalista, que fueron muy bien recibidos. En 1983, fue elegido para componer el *Image Album* de *Nausicaä del Valle del Viento* (vean al final de estas páginas lo que es eso). Miyazaki e Isao Takahata (productor) se entusiasmaron con el trabajo de Hisaishi y decidieron que se encargara de la banda sonora de la película. Desde entonces, ha compuesto la música de todas las películas de Miya-san, incluyendo tres de sus cortos. Su estilo, que combina el minimalismo y lo electrónico con el romanticismo y la gran orquesta, las bellas melodías y los temas humorísticos, incorporando elementos japoneses y occidentales (especialmente italianos y neobarrocos), se ha revelado perfecto para el cine del director.

Al mismo tiempo, en estos treinta y pico años, Hisaishi ha desarrollado una brillante carrera como

compositor de música de cine, en todos los géneros (tiene siete premios de la Academia Japonesa). Ha trabajado en siete películas de Takeshi Kitano, incluyendo *Sonatine* (1993), *Hana-Bi* (1997), *El verano de Kikujiro* (1999) y *Dolls* (2002), su última colaboración (parece que algo se torció, porque no han vuelto a asociarse). En cuatro de Yoji Yamada, incluyendo *La casa del tejado rojo* (2014), *Una familia de Tokio* (2013) y *Maravillosa familia de Tokio* (2016). En *Despedidas* (2008) de Yojiro Takita. En una película europea, *Érase una vez* (2001) de Olivier Dahan, etcétera. Además, ha compuesto música para televisión y para videojuegos, y el himno de los Juegos Paralímpicos de Invierno de Nagano (1998). Y hasta ha escrito y dirigido una película: *Quartet* (2001). Todo ello sin dejar de publicar sus discos de estudio, entre ellos: *α-BET-CITY* (1985), *Curved Music* (1986), *Piano Stories* (1988), *illusion* (1998), *Pretender* (1989), *I Am* (1991), *My Lost City* (1992), *Earthly Paradise* (1994), *Melody Boulevard* (1995), *Piano Stories II: The Wind of Life* (1996), *Piano Stories III: Nostalgia* (1998), *Shoot The Violist* (2000), *Curved Music II* (2003), *Private* (2004), *Piano Stories IV: Freedom* (2005), *Asian X.T.C.* (2009), *Another Piano Stories: The End of the World* (2009), *Minima Rhythm* (2009) y *Minima Rhythm 2* (2015). En 1988, creó su propio sello discográfico, Wonder Land Inc. Volviendo al cine, llama la atención que no haya trabajado en otras películas de Studio Ghibli, salvo las de Miyazaki, con la única excepción de la magistral *El cuento de la Princesa Kaguya* (2013) de Isao Takahata.

Pero en el cine de Miyazaki hubo un “antes” de Hisaishi. Cuando el director se incorporó a la serie de *Lupin III* (Rupan sansei, 1971-1972), el tema musical estaba ya establecido. La banda sonora de la primera serie fue compuesta por Takeo Yamashita, con las canciones interpretadas por Charlie Kosei. A partir de la segunda serie (1980), el compositor principal fue Yuji Ohno, que también compuso la música de la película *El castillo de Cagliostro* (Rapan sansei: Kariosutoro no shiro / Lupin III: Castle of Cagliostro, 1979), el primer largometraje dirigido por Hayao Miyazaki. La banda sonora (CD: Columbia Music Entertainment COCX-34169), que combina elementos de jazz, acción orquestal, melodía y toques “setenteros”, resulta muy atractiva. Está interpretada por You & The Explosion Band, incluye una agradable canción para los títulos principales, “*Fire Treasure*”, con letra de Jun Hashimoto y cantada por Bobby (Toshie Kihara). El tema principal es melódico y muy recordable.

Entre la serie y la película de Lupin III, Miyazaki dirigió *Conan el niño del futuro* (Mirai shonen Ko-

nan / Future Boy Conan, 1978). Para la banda sonora, Miyazaki contó con el que iba a convertirse en uno de los grandes maestros de la música de cine (y de la música en general) japonesa: Shinichiro Ikebe (Mito, 1943). Antes de *Conan*, sólo había puesto música a una película, un corto y un episodio de televisión. Después, se convertiría en el compositor favorito de Akira Kurosawa, en sus últimas películas: *Kagemusha* (1980), *Los sueños* (1990), *Rapsodia en agosto* (1991) y *Madadayo* (1993). También en el de Shoei Imamura (*La venganza es mía, La anguila, Agua tibia bajo un puente rojo, La balada de Narayama, Eijanaika, Zegen*). La música de *Conan* (CD: Loga-Rythme LR-677007), como los demás elementos de la serie, tiene un nivel de ambición y calidad muy superior a los *animés* televisivos de la época. Con ominoso comienzo (el prólogo de la destrucción de la tierra), un tema principal melódico y pegadizo, motivos para los personajes, un tema lírico para la relación entre Conan y Lanna, y temas para los lugares más destacados (Industria, High Harbor), la partitura está compuesta para una heterodoxa formación instrumental: batería, bajo, guitarra rítmica, pequeño grupo de cuerdas, flauta, trompa, clarinete, guitarra acústica, arpa, *glockenspiel*, xilófono, piano y sintetizadores. Al principio y al final de cada episodio, figuran sendas canciones interpretadas por Naozumi Kamata y Yuko Yamaji (*Ima Chikyu ga Mezameru*, sobre el tema principal, y la lírica *Shiawase no Yokan*).

Joe Hisaishi llegó al mundo de Miyazaki-san, para quedarse, con *Nausicaä del Valle del Viento* (Kaze no tani no Naushika / Nausicaä of the Valley of the



Joe Hisaishi y las criaturas de Miyazaki



El compositor Joe Hisaishi

Wind, 1984). Como hemos dicho, durante el rodaje del film compuso un *Image Album* (CD: Tokuma TKCA-72716), más pop y electrónico de lo que sería la banda sonora real, pero que ya adelanta varios de sus temas. El *soundtrack* definitivo (CD: Tokuma-Ghibli TKCA-74104-1) es como el piso piloto de todas las futuras bandas sonoras del cine de Miyazaki, alternando minimalismo y melodía, orquesta y electrónica, épica, experimentación y romanticismo. Hay un hermoso tema principal, para el vuelo de Nausicaä, una preciosa canción de cuna, con voces infantiles, para los recuerdos de su primer encuentro con el bebé Om, y también toques barrocos, con una recreación de la *Sarabanda* de Haendel (famosa por su uso en *Barry Lyndon*) en el desenlace.

La serie de *Sherlock Holmes* (Meitantei Holmes / Sherlock Hound, 1984-1985), dirigida por Miyazaki con Marco Pagot, rodada antes, pero estrenada después de *Nausicaä*, supuso un paréntesis también en lo musical. La música fue compuesta por Kentaro Haneda (1949-2007), prolífico compositor de bandas sonoras para *anime* y videojuegos, incluyendo la película *Space Adventure Cobra* (1982) en la que Miyazaki había sido animador. La música es atractiva y eficaz, pero quizá más parecida al promedio del *anime* televisivo. A juzgar por el disco (CD: Tokuma Japan Communications TKCA-70794), parece que Haneda compuso un “archivo” de temas para reutilizar: tema lento, de persecución, lírico, humorístico, etcétera. La canción original japonesa, interpretada

por Da Capo, es más melódica que la sintonía que tuvimos en España (la pegadiza “*Serlock Holmes es el único y genial...*”, que tal vez recuerden).

Para *El castillo en el cielo* (Tenku no shiro Rapyuta / Castle in the Sky, 1986), Joe Hisaishi compuso uno de sus temas principales más hermosos (“*The Girl Who Fell From The Sky*”), que domina toda la partitura (CD: Studio Ghibli Records TKCA 70227). También hay música de aventura y fantasía, y detalles memorables, como el solo de trompeta matutino de Pazu. En los títulos finales, por primera vez, una canción: “*Kimi wo Nosete*”, cantada por Azumi Inoue... Pero, cuando llegó el momento de doblarla en Estados Unidos, en 1998, los ejecutivos de Disney pensaron que la película tenía poca música (unos 60 minutos, para un film de dos horas). Al parecer, en el concepto americano del cine de animación, tiene que haber música todo el tiempo (“*la gente se pone nerviosa si no hay música durante más de tres minutos*”, bromeó Hisaishi), así que era necesario ampliar la banda sonora. Como hubiera chirriado añadir piezas nuevas, junto a otras grabadas doce años antes, pues el estilo del compositor había evolucionado, se optó por crear una nueva banda sonora completa. Manteniendo los temas principales, Joe Hisaishi compuso una partitura más extensa y más sinfónica, que se grabó con la Seattle Symphony Orchestra, dirigida por Vincent Mendoza. La versión USA omite la canción japonesa de los títulos finales, reemplazándola por un tema orquestal. De esta manera, tenemos dos bandas sonoras de *El castillo en el cielo*, ambas de Joe Hisaishi, una situación poco frecuente, pero, en este caso, afortunada, porque las dos son magníficas y fueron aprobadas por Miyazaki-san.

Mi vecino Totoro (Tonari no Totoro / My Neighbor Totoro, 1988), que ya hemos definido como la película más encantadora de Miyazaki, tiene una banda sonora igualmente maravillosa (CD: Tokuma Japan TKCA-72725). Se abre con una canción pegadiza y llena de energía, casi a ritmo de marcha (“*Sam-po/Stroll*” cantada por Azumi Inoue), mientras Mei cruza animosamente la pantalla y aparecen los créditos. Ese será uno de los temas principales, en una partitura en la que encontramos temas bucólicos y humorísticos, también fantásticos y hasta circenses (el Gatobús). Quizá el más memorable sea el que se asocia con el lado maravilloso de los Totoros, que tiene su gran momento en la escena nocturna del árbol mágico (un tema repetitivo, con sintetizadores e influencia japonesa, que nos hace pensar en el tema de *Feliz Navidad Mr. Lawrence* de Ryuichi Sakamoto). Otro de los temas principales, relacionado

con el aspecto juguetón de los Totoros, se convierte en la inolvidable canción del final, “*Totoro*”, también cantada por Azumi Inoue.

Las localizaciones “europeas” de *Nicky, la aprendiz de bruja* (Majo no takkyubin / Kiki's Delivery Service, 1989) se hacen notar en una banda sonora de Joe Hisaishi dominada por un precioso tema principal a ritmo de vals (CD: Tokuma Japan Communications TKCA-72742). Incluye elementos barrocos para describir la ciudad en la que se instala la protagonista, un tema muy rítmico para acompañar su trabajo cotidiano, y música aventurera para la parte del dirigible. Las canciones de los títulos iniciales y finales (“*Rouge no Dengon*” y “*Yasashisa ni Tsutsumareta Nara*”) no son originales de Hisaishi, sino canciones preexistentes de los años 70, compuestas e interpretadas por Yumi Arai. En la versión americana, se reemplazaron por nuevas canciones en inglés (“*Soaring*” y “*I'm Gonna Fly*”), escritas y cantadas por Sydney Forest. En el primer doblaje español (Disney), esas canciones a su vez se tradujeron al español (“*Yo voy a volar*”, cantada por María Caneda), mientras en el segundo (Aurum) se recuperan las originales japonesas.

En la siguiente película, *Porco Rosso* (Kurenai no buta / Porco Rosso, 1992), Joe Hisaishi trabajó con la inevitable influencia italiana, con mandolinas, una *marcetta* bufa y una pequeña orquesta de cámara, que se unen a la evocación de los años 30. Jacopo Caneva ha definido acertadamente la banda sonora (CD: Studio Ghibli Records TKCA-71156) como “*jazz, marchas y nostalgia*”. La actriz que interpreta a Gina, Tokiko Kato, canta también en francés “*Le Temps des Cerises*”, una canción que se remonta a la Comuna de París, y es la autora e intérprete de la canción de los títulos finales, “*Toki niha Mukashi no Hanashi wo* (Once in a While, Talk of the Old Days)”, que plasma ese sentido de nostalgia de la película.

La princesa Mononoke (Mononoke-hime / Princess Mononoke, 1997) fue un empeño muy ambicioso, también en lo musical. La banda sonora de Joe Hisaishi (CD: Milan Records 5050466-3087-2-6) se abre con un majestuoso tema asociado con Ashitaka y sigue con disonancias, momentos mágicos y amenazadores, y una bellísima melodía para la Princesa Mononoke, para culminar con el tema lírico que asocia a Ashitaka con San, y una versión espectacular del tema de Ashitaka. Se incluyen dos canciones originales, el tema principal de la Princesa Mononoke, cantado por Yoshikazu Mera, y la canción de trabajo de Tatara, cantada por un coro femenino.

La obra maestra de Miyazaki, *El viaje de Chihiro* (Sen to Chihiro no kamikakushi / Spirited Away,

2001), cuenta también con la mejor banda sonora de Joe Hisaishi (CD: Milan Records 5050466-3086-2-7). Huelga decir que “para mi gusto”, y algo tendrá que ver que fuera la primera que escuché y me dejó impresionado. Se abre en modo lírico, con la bellísima y memorable melodía asociada con Chihiro, primero con piano solo y luego con la orquesta, que luego se transforma en una inquietante pieza de acción cuando el coche se interna en lo desconocido. En el desarrollo de la partitura encontramos momentos de tenso misterio (la exploración del parque aparentemente abandonado, y el posterior y súbito anochecer), magia (la música asociada al dragón), una *marcetta* humorística (las bolitas de hollín), fantasía (la marcha que acompaña la llegada de los dioses a la casa de baños), surrealismo (el viaje en tren), un gran vals (el clímax emocional, cuando Chihiro recuerda el nombre de Haku), hasta una triunfante conclusión. La pegadiza canción de los títulos finales (“*Always With Me*”) no es de Hisaishi, está compuesta e interpretada por Yumi Kimura. Esta canción se compuso inicialmente para un proyecto de Miyazaki que no llegó a realizarse (*Rin the Chimney Painter*) y el director la recuperó para **Chihiro**.

La banda sonora de **El castillo ambulante** (Hauru no ugoku shiro / Howl's Moving Castle, 2004) es otra maravilla, con uno de los temas principales más bellos y retentivos de Joe Hisaishi, el vals “*The Merry-Go-Round of Life*”. Sobre esa base, la partitura (CD: Tokuma Japan Communications TKCA-72775) desarrolla un viaje fantástico de carácter neoromántico, que enlaza con la música occidental de la segunda mitad del siglo XIX (Jacopo Caneva menciona expresamente a Berlioz y Scriabin como influencias). La canción del final está interpretada por Chieko Baisho, quien también puso voz a Sophie en la película.

El encanto de **Ponyo en el acantilado** (Gake no ue no Ponyo / Ponyo on the Cliff by the Sea, 2008) se ve reforzado por la música de Joe Hisaishi (CD: Tokuma Japan Communications TKCA-73340). Empieza con un mini-poema sinfónico impresionista, a la manera de Debussy, para describir las maravillas del fondo del mar, y su clímax y momento más memorable es la escena de Ponyo cabalgando sobre las olas, con una pieza que funde su tema con una recreación de la *Cabalgata de las Valkirias* de Richard Wagner. La canción de los títulos iniciales (“*Mother of the Sea*”), cantada por Masako Hayashi, tiene una grandeza casi operística. En cambio, la del final (“*Ponyo*”), basada en el tema de la protagonista, es una delicia, encantadora y pegadiza. La canta el dúo Fujioka-Fujimaki (Takaaki Fujioka y Naoya Fujimaki), con Nozomi Ohashi, que a la sazón tenía ocho años. **Ponyo** fue

la primera película de animación que ganó el premio de la Academia Japonesa a la mejor música original.

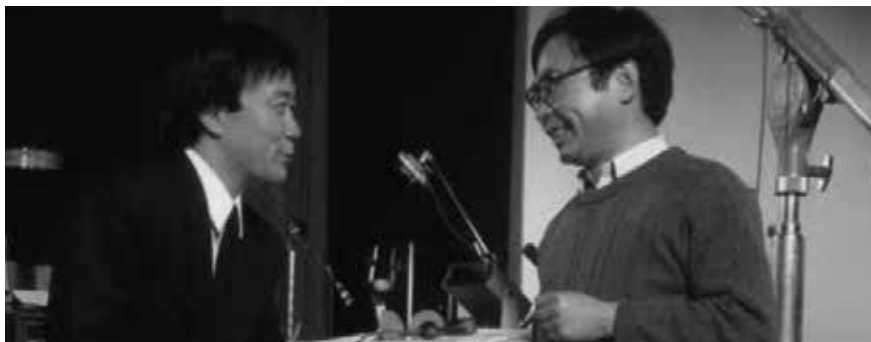
Finalmente, en **El viento se levanta** (Kaze tachinu / The Wind Rises, 2013), el homenaje a Caproni, a través de los sueños del protagonista, justifica una fuerte influencia italiana en las melodías y en la orquestación (mandolinas de la banda sonora (CD: Tokuma Japan Communications TKCA-73920). En ella, encontramos también piezas líricas para la relación de Jiro con Naoko, y más dramáticas en relación con la maquinaria bélica. En la escena del hotel, en la que todos cantan siguiendo a Castorp, se recupera la canción alemana “*Das gibt's nur einmal*” de Werner Richard Heymann, que procede de la película **El congreso se divierte** (1931). Y en los títulos finales figura “*Hiroki Gumo*”, una canción de 1973, compuesta e interpretada por Yumi Matsutoya, alias “Yuming” (con su nombre de soltera, Yumi Arai, había cantado las canciones de **Nicky**).

Por lo que se refiere a los cortometrajes de Miyazaki, no podemos decir mucho. Primero, porque no hay forma de verlos fuera del Museo Ghibli. Sabemos que tres de ellos tienen música de Joe Hisaishi, pero sólo uno se ha editado en disco: **Pan-dane to Tamago-hime / Mr. Dough and the Egg Princess** (2010). Su banda sonora (CD: Tokuma Japan TKCA73627) es una breve partitura neobarroca, de 11 minutos, cuyo tema principal es una reinterpretación de la *Sarabanda* de Haendel (que el compositor ya había citado en **Nausicaä**), que se estructura como un motivo con cinco variaciones y un tema final. También tienen música de Hisaishi los cortometrajes **Mei to Koneko basu / Mei and the Kittenbus** (2002) e **Imaginary Flying Machines** (2002).

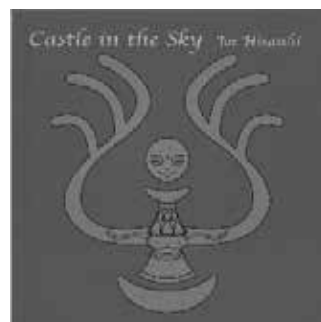
En cuanto al resto, **Kujira tori / Whale hunt** (2001) y **Koro no dai-sanpo / Koro's Big Day Out** (2002) llevan música de Yuji Nomi (compositor de las bandas sonoras de **Susurros del Corazón** y **Haru en el reino**

de los gatos, dos producciones hermanas de Studio Ghibli). La banda sonora de **Hoshi wo katta hi / The Day I Bought a Star** (2006) es de Yuriko Nakamura y Norihiro Tsuru. La de **Mizugumo Monmon / Monmor the Water Spider** (2006) es de Rio Yamase. Por su parte, **Yadosagashi / Looking for a Home** (2006), aparentemente no tiene música ni casi diálogos, sólo efectos de sonido producidos por voces humanas. Y un caso particular es **On Your Mark** (1995), cortometraje creado como vídeo musical para la canción homónima del dúo japonés Chage & Aska, incluida en sus álbumes **Heart** (CD Single: Pony Canyon, 1994) y **Code Name 2 Sister Moon** (CD: Warner Pioneer, 1996).

Unas últimas notas: la industria discográfica japonesa es muy poderosa, y las ediciones discográficas proliferan de tal modo que es fácil perderse. De cada partitura, podemos encontrar varios conceptos discográficos distintos. Uno sería el *Sound-track*, la banda sonora de toda la vida, que incluye la música de la película tal como aparece en ella (a veces editada, ampliada o reducida, como es habitual en la música de cine); a ésta nos hemos referido normalmente. Otro sería el *Drama Album*: la banda de sonido completa, incluyendo música, diálogos y efectos sonoros, como ver la película por la radio (algo que tenía más sentido antes del vídeo doméstico). Otro el *Image Album*: un disco que se compone y se graba durante la realización de la película, antes de que esté terminada, basándose en las imágenes del *storyboard* y bocetos; a veces anticipa los temas de la futura banda sonora, pero suele ser muy diferente en desarrollo y orquestación. Otro puede ser el *Symphonic Album*: un arreglo de la música para orquesta sinfónica. Además, puede haber arreglos de *jazz*, o para piano solo, o grabados con sintetizadores, o versiones karaoke, por no hablar de las recopilaciones o remixes...



Joe Hisaishi (der.) y Hayao Miyazaki (izq.) hacia 1988



LA CHICA Y EL TESORO

Arsène Lupin III, el brillante ladrón de guante blanco, y su taciturno socio Jigen, escapan de un casino de Mónaco con un saco lleno de billetes y, a bordo de su Fiat 500 amarillo, dejan atrás fácilmente a sus perseguidores, cuyos vehículos han saboteado previamente. Pero su alegría dura poco: Lupin detecta que se trata de dinero falso, en concreto de los famosos billetes "Goat". Se deshacen del inútil botín arrojándolo fuera del coche. Deciden viajar disfrazados al Ducado de Cagliostro, el supuesto origen del dinero "Goat", el agujero negro de la falsificación: un misterioso país centroeuropeo, el más pequeño de las Naciones Unidas (3.500 habitantes), y escondite de un tesoro legendario que muchos han buscado... En la carretera, mientras terminan de cambiar una rueda pinchada, les rebasa un 2CV conducido a toda velocidad por una chica en traje de novia, perseguida por siniestros esbirros. Tras una emocionante persecución que incluye acrobacias, tiroteos y granadas, Lupin consigue rescatarla. Pero ella, asustada, se escabulle y es capturada por un barco, dejando un anillo como pista... En el Ducado de Cagliostro, descubren que la fugitiva es la Princesa Clarisse, la hija del difunto Duque, que está a punto de casarse (obligada) con el regente, el Conde de Cagliostro... Lupin decide infiltrarse en el castillo del Conde, para salvar a la chica y conseguir el tesoro. Para ello tendrá que superar trampas, laberintos y guardias ninja, con la ayuda de Jigen, del samurái Goemon y de la aventurera Fujiko, sin dejarse detener por el malvado Conde ni por su némesis, el Inspector Zenigata de la Interpol...

El Castillo de Cagliostro, la primera película de Hayao Miyazaki, es una peripecia trepidante, tan divertida como encantadora, que supondrá una grata sorpresa para quien no lo conozca (como era mi caso). Es un film puro de aventuras, muy estilizado, no precisamente "realista", pero (casi) sin los elementos sobrenaturales, animistas o mitológicos que abundarán en futuras películas del director (si no contamos los extraños esbirros de Cagliostro, las leyendas y el antiguo mecanismo que revela el tesoro). Combina la alta tecnología (cámaras, sensores, rayos láser) con recursos del cine de aventuras de toda la vida (trampillas, fosos, laberintos, pasadizos secretos, mazmorras, identidades ocultas). En ella se dan la mano el Hitchcock de *Atrapa a un ladrón* (las persecuciones por los tejados) y las aventuras de James Bond (Lupin hasta lleva el esmoquin debajo del traje de buceo, como Bond en *Goldfinger*), junto a un sombrío elemento de conspiración internacional.

Siendo una película de encargo, en la que muchos elementos venían predeterminados de serie, ya encontramos en ella algunas de las constantes del cine de Miyazaki. La ambigüedad moral es sustancial al personaje de Lupin, héroe y delincuente (el personaje del film, al contrario del *manga*, puede ser altruista y sacrificar sus intereses por una causa noble: en un *flashback* vemos un Lupin más joven, egoísta e irresponsable), y a sus asociados ocasionales (que pueden tener sus propios planes, como Fujiko). Incluso el inspector Zenigata, un japonés consagrado a su trabajo (*"el ideal de la era Showa"*), estricto cumplidor de la ley, será capaz de aliarse con Lupin para vencer a un criminal mayor (aunque sólo será una tregua, luego continuará la eterna persecución)... La única excepción es el propio Conde de Cagliostro, uno de los pocos "villanos" de una pieza del cine del director, junto al Lepka de *Conan* (en futuras películas, los antagonistas tendrán también sus cualidades y sus razones, como Lady Eboshi en *La Princesa Mononoke*). Y los personajes femeninos son fuertes y capaces: Clarisse puede parecer la clásica "princesita en apuros", pero no carece de recursos; la maravillosa Fujiko es tan hábil, fuerte e independiente como el propio Lupin.

El aspecto visual combina el hiperrealismo y la fantasía. El Fiat 500 de Lupin está reproducido al detalle, pero es capaz de rodar por laderas verticales y otras proezas que desafían las leyes de la física. El Ducado imaginario donde ocurre la acción es una síntesis de muchos lugares de Europa: los Alpes, Italia, los castillos bávaros, los pueblos centroeuropeos. El castillo de Cagliostro es una obra de arquitectura fantástica y alambicada: las mazmorras, la habitación-celda de Clarisse, a la que sólo se puede acceder por un puente levadizo, la maquinaria del reloj donde ocurre el enfrentamiento final. Las ruinas del castillo del Duque, al otro lado del acueducto, anticipan las de *El castillo en el cielo* y *El viaje de Chihiro*... El agua, maravillosamente recreada, es un elemento esencial: el castillo está en medio de un lago (la única forma de acceder es por barco o a través de un acueducto), Lupin se esconde y acecha debajo del agua, y tesoro está sumergido. Y no faltan las máquinas voladoras (en este caso, el autogiro del Conde), ni las escenas de acción en el aire.



El castillo de Cagliostro

(Rupan Sansei: Kariosutoro no Shiro / Lupin III: The Castle of Cagliostro, 1979)

TMS Entertainment

Director: Hayao Miyazaki

Guión: Hayao Miyazaki y Haruya Yamazaki
Sobre el Manga de Monkey Punch

Fotografía: Hirokata Takahashi

Música: Yuji Ohno

Montaje: Masatoshi Tsurubuchi

Diseño de Personajes: Yasuo Otsuka

Dirección Artística: Sichiyo Kobayashi

Director de Animación: Yasuo Otsuka

Productor: Tetsuo Katayama

Productor Ejecutivo: Yutaka Fujioka

Intérpretes (voces originales): Yasuo Yamada, Sumi Shimamoto, Eiko Masuyama, Kiyoshi Kobayashi, Makio Inoue, Goro Naya, Taro Ishida

Animación

Duración (DVD): 100 minutos

Idioma (VO): Japonés

Banda Sonora (CD): Columbia Music
Entertainment COCX-34169

proyección

29.01.2018



Nausicaä del Valle del Viento

(Kaze no Tani no Naushika / Nausicaä of the Valley of the Wind, 1984)

Tokuma Shoten / Hakuholdo

Director: Hayao Miyazaki

Guión: Hayao Miyazaki sobre su novela gráfica

Fotografía: Yasuhiro Shimizu

Música: Joe Hisaishi

Montaje: Naoki Kaneko, Tomoko Kida y Shoji Sakai

Director de Animación: Kazuo Komatsubara

Director Artístico: Mitsuyoshi Nakamura

Productor: Isao Takahata

Productores Ejecutivos: Yasuyoshi Tokuma y Michio Kondo

Intérpretes (voces originales): Sumi Shimamoto, Mahito Tsujimura, Yoshiko Sakakibara, Hisako Kyoda, Goro Naya, Ichiro Nagai, Youji Matsuda, Miina Tominaga, Makoto Terada, Akiko Tsuboi

Animación

Duración (DVD): 116 minutos

Idioma (VO): Japonés

Banda Sonora (CD): Tokuma-Ghibli TKCA-74104-1

proyección

05.02.2018

LA HUMANIDAD Y LA TIERRA

Una Tierra devastada, mil años después del apocalipsis nuclear. El Fukai, un bosque tóxico, se expande inexorablemente y amenaza con devorar los últimos santuarios de la especie humana, emitiendo esporas venenosas que obligan a los humanos a llevar máscaras antigás. Los insectos mutantes se han convertido en la especie dominante, sobre todo los gigantes Oms. La adolescente Nausicaä, hija del Rey Jihl, es una princesa de una pequeña comunidad, el Valle del Viento, que se ve implicada en la guerra entre dos reinos vecinos, Pejite y Tolmekia. Una aeronave de Tolmekia se estrella cerca del Valle, y la única superviviente, la prisionera Rastel de Pejite, advierte a Nausicaä sobre el cargamento que llevaba el avión: un horror inimaginable del pasado que puede volver a destruir el mundo. Las tropas de Tolmekia, lideradas por la princesa Kushana, ocupan el Valle... Por su parte, los de Pejite, que tampoco son mancos, desencadenan otra cruel amenaza: una estampida de insectos...

Nausicaä es el prototipo de las futuras heroínas de Miyazaki: una joven valiente, habilidosa, seria, responsable y compasiva, capaz de comprender otras formas de vida y convertirse en el vínculo salvador entre la Humanidad y la Naturaleza. Pero ya hemos dicho que el director abjura del maniqueísmo y de la oposición binaria entre el "bien" y el "mal". Su némesis, Kushana, es un personaje fascinante en su complejidad; es inteligente, valerosa, y su propósito es esencialmente "bueno": garantizar la supervivencia de la Humanidad, por cualquier medio. Pero le pierde su ignorancia, su incapacidad de comprender la Naturaleza, y su afán de poder. Lo mismo que Nausicaä quiere conseguir con el estudio, la comprensión y la empatía, Kushana espera lograrlo por la fuerza. Sin embargo, entendemos su amargura: frente al encantador *flashback* de Nausicaä con el bebé Om, sabemos que Kushana ha sido mutilada por los insectos; lleva un brazo artificial y dice una frase inquietante, que alude a un cuerpo deshecho: *"El que sea mi esposo descubrirá cosas aún peores"*. Asbel es esencialmente noble, pero no duda en derribar la flota de aviones de Tolmekia con su caza, causando la muerte de docenas de personas. También es muy curioso un personaje menor, el oficial Kurotowa, que físicamente recordaría un Cagliostro estilizado y que representa una maldad de andar por casa: cree poder alcanzar sus ambiciones cuando parece que Kushana ha muerto, pero luego se adapta pragmáticamente al fracaso y la mediocridad.

El tema medioambiental es crucial en el film (que lleva un sello del World Wildlife Fund), y en esta materia las cosas tampoco son lo que parecen. Nausicaä descubre que el Fukai, en realidad, está purificando la tierra contaminada. El agua vuelve a ser un elemento esencial, en este caso el agua pura que se encuentra debajo del bosque. En 1997, Miyazaki expresaba su visión nada convencional de esta cuestión: *"No se trata de que podamos coexistir con la Naturaleza si vivimos humildemente, y la destruimos si nos volvemos avariciosos. Cuando comprendemos que incluso viviendo humildemente destruimos la Naturaleza, no sabemos qué hacer. Y creo que hasta que no nos pongamos en la situación de no saber qué hacer, y partamos de ahí, no podremos pensar sobre los problemas medioambientales"*. La respuesta de Nausicaä es un código personal: *"No quiero sufrir ni causar ningún sufrimiento"*.

La tecnología también es un aspecto relevante, como el vuelo (algo que nunca falta en el cine de Miyazaki), y por este lado tampoco hay un planteamiento simplista. No se considera algo malo de por sí. Es cierto que la maquinaria de Tolmekia es fea y pesada: aeronaves inspiradas en los bombarderos de la Segunda Guerra Mundial y tanques. Paradójicamente, lo más bello serían las prótesis doradas de Kushana. Pero también los habitantes del Valle tienen sus molinos de viento (no totalmente fiables). Y Nausicaä vuela en un elegante aparato volador (el "Mehve", que toma su nombre de la palabra alemana para "gaviota"), con un motor a reacción que debe consumir algún tipo de combustible.

Pero, en fin, la última imagen de la película tras los títulos de crédito, un brote verde junto al casco abandonado de Nausicaä, ilustra que la vida siempre se abre camino.

LA CHICA CAÍDA DEL CIELO

Un dirigible atraviesa los cielos nocturnos. A bordo viaja la joven Sheeta, acompañada (o más bien secuestrada) por Muska, un hermético agente gubernamental con gafas oscuras. De pronto, la nave es atacada por Dola y su banda de piratas aéreos, que buscan un amuleto de piedra azul que lleva Sheeta, y que también interesa a Muska. En la pelea que sigue al abordaje, Sheeta intenta escapar por el exterior del casco del dirigible, pero cae al vacío... Entonces, la piedra se ilumina y su poder detiene la caída de la chica, que baja suavemente. Entran los títulos de crédito, con una hermosa animación *steampunk* de máquinas e islas voladoras, con el estilo visual de antiguos grabados, que relata el “futuro-pasado” previo a la película: el poderío de Laputa y su imperio... En la superficie, en el poblado minero de Slug Ravine, el niño Pazu ve una luz azul que baja. Se acerca y se queda pasmado al ver el suave descenso de la chica. La recoge en sus brazos, y en ese momento se apaga la luz y ella recupera su peso. Pazu la lleva a su casa para que se recupere. Al día siguiente, Sheeta despierta en casa de Pazu (que toca la trompeta para saludar el día), y encuentra una fotografía de una isla flotante, entre nubes, con el rótulo de “Laputa”. Pazu explica que Jonathan Swift mencionó Laputa en *Los viajes de Gulliver*, pero que era “sólo literatura”. Su padre la vió en la realidad, desde un dirigible, cuando era joven, pero nadie le creyó, y después estuvo obsesionado por ella y murió buscándola. Ahora, Pazu está construyendo una máquina voladora para encontrarla...

La tranquilidad dura poco: Dola y sus esbirros piratas (e hijos) llegan al poblado buscando a Sheeta. La chica y Pazu escapan, mientras los mineros “entretienen” a los piratas, pero la inteligente y tenaz Dola no pierde la pista. Llegan también Muska y los militares, pero los chicos logran esconderse en una mina, donde el excéntrico Tío Pom les explica que la piedra de Sheeta procede de Laputa. Está hecha del material misterioso que hace volar la isla. Más tarde, la chica revelará que su nombre completo es Lusheeta Toel Ul Laputa, indicando que su estirpe procede de la isla legendaria. Eventualmente, Pazu y Sheeta son capturados por Muska, él escapa y se une a los piratas para rescatarla, y... bueno, mejor no contar más. Quedan muchas peripecias por delante y por encima, hasta desvelar los misterios de la isla flotante.

La isla en el cielo es una trepidante aventura, entre la pura fantasía y la ciencia ficción retrofuturista. Los huérfanos Sheeta y Pazu son herederos directos

de Lanna y Conan (*Conan, el niño del futuro*). Ella es una característica heroína de Miyazaki, más dulce y tímida que Nausicaä y más parecida a Lanna (hasta en las coletas). Él es leal, valiente y serio, como Conan. El trabajo (infantil) es un valor en el cine de Miyazaki (lo veremos aún más claramente en *El viaje de Chihiro*): Pazu trabaja en las minas, y cuando los dos se unen al clan de Dola, ésta no tarda en atribuirles tareas en su nave. Muska, brillante e inteligente, es de los pocos villanos “puros” del director (junto a Cagliostro y el Lepka de *Conan*): también es descendiente de la isla (su nombre es Romuska Palo Ul Laputa), pero le mueve un ansia de poder absoluto, de utilizar la antigua tecnología de Laputa para dominar el mundo. En cambio, Dola, la líder pirata, es un personaje fascinante, una antagonista criminal llena de cualidades y capaz de redimirse. Similar, incluso físicamente, a Yubaba (*Chihiro*), es a la vez egoísta, noble, despiadada, mandona y audaz, y reconoce en Sheeta una versión joven de sí misma... Como guiño, las ardillas-zorro de *Nausicaä* hacen un cameo en los jardines de Laputa.

El vuelo, un tema presente en todo el cine de Miyazaki, es aquí un elemento preponderante, con un asombroso despliegue de máquinas y artilugios voladores, que unen los diseños imaginarios de Leonardo Da Vinci con las invenciones prácticas de Zeppelin y Caproni, y con la magia de la piedra flotante. También es una reflexión sobre la tecnología, que no es buena o mala en sí misma. Puede ser una palanca para el progreso, o un medio de dominación y destrucción en las manos burócrata-militares de Muska. Hay que mencionar especialmente los robots gigantes, guardianes de Laputa, poderosos y delicados a la vez, que se han fundido con la naturaleza y están cubiertos de musgo y albergan nidos de pájaros. Helen McCarthy señala que la isla flotante parece al principio una combinación ideal de ciencia y naturaleza... pero luego se revela que la tranquilidad de arriba se reserva para la élite, mientras debajo queda un submundo duro y amenazador. Miyazaki cree en el Progreso, pero también cree que no puede haber progreso sin Vida, y no puede haber vida sin la Naturaleza. Su *mensaje* siempre es humanista. Sheeta cita una antigua canción del valle de Gondo, donde se ha criado: “*Echa raíces en el suelo, vive en armonía con el viento, planta tus semillas en invierno, y alégrate con los pájaros cuando llegue la primavera*”.



El castillo en el cielo

(Tenkū no Shiro Rapyuta / Laputa: Castle in the Sky, 1986)

Studio Ghibli

Director: Hayao Miyazaki

Guión: Hayao Miyazaki

Fotografía: Hirokata Takahashi

Música: Joe Hisaishi

Montaje: Takeshi Seyama y Yoshihiro Kasahara

Dirección Artística: Toshiro Nozaki y Nizo Yamamoto

Supervisor de Animación: Tsukasa Niwauchi

Productor: Isao Takahata

Productor Ejecutivo: Yasuyoshi Tokuma

Intérpretes (voces en VO): Keiko Yokozaawa, Mayumi Tanaka, Kotoe Hatsui, Minori Terada, Fujio Tokita, Ichiro Nagai, Yoshito Yasuhara

Animación

Duración (DVD): 125 minutos

Idioma (VO): Japonés

Banda Sonora (CD): Studio Ghibli Records TKCA 7027

proyección

12.02.2018



Mi vecino Totoro

(Tonari no Totoro / My Neighbor Totoro, 1988)

Studio Ghibli / Tokuma Shoten

Director: Hayao Miyazaki

Guión: Hayao Miyazaki

Fotografía: Hisao Shirai

Música: Joe Hisaishi

Montaje: Takeshi Seyama

Diseño de Producción: Yoshiharu Sato

Director Artístico: Kazuo Oga

Productor: Toro Hara

Productor Ejecutivo: Yasuyoshi Tokuma

Supervisores de Producción: Tatsumi Yamashita y Hideo Ogata

Intérpretes (voces en VO): Noriko Hidaka, Chika Sakamoto, Shigesato Itoi, Sumi Shimamoto, Tanie Kitabayashi, Hitoshi Takagi, Yuko Maruyama, Machiko Washio, Toshiyuki Amagasa

Animación

Duración (DVD): 85 minutos

Idioma (VO): japonés

Banda Sonora (CD): Tokuma Japan TKCA-72725

ESPERANDO AL GATOBÚS

En 1958, dos niñas, Satsuki, de once años, y Mei, de cuatro, se mudan con su padre, Tatsuo, profesor universitario en Tokio, a una casa de campo, para estar más cerca del hospital donde está ingresada su madre y para prepararle un hogar más saludable, para que se recupere cuando le den el alta. Para las niñas de ciudad, la antigua casa rural es un espacio enorme y fascinante, con escaleras, pisos y trampillas, que exploran con entusiasmo, imaginando que podría estar encantada. Y quizá lo esté: misteriosamente, aparecen unas bellotas en las escaleras, y las niñas ven unas fugaces bolitas negras de hollín con ojos. Una anciana vecina, que ha estado cuidando la casa, les dice que las bolitas ("Susuwatari") son inofensivas, que suelen ocupar las casas vacías y que se irán cuando vean que ahora está habitada por gente feliz. En el baño, el padre y las hijas ríen ruidosamente, para demostrar que son felices y no tienen miedo, y las bolitas se marchan... Las niñas ayudan en la limpieza de la casa; van al hospital a ver a la madre, que parece que pronto podrá salir, y Satsuki empieza a ir a su nuevo colegio. Un día, mientras la aventurera Mei está explorando los alrededores de la casa, encuentra una pequeña criatura blanca, y empieza a seguirla, pero aprietta el paso y se hace transparente e invisible. Poco después, encuentra otra más grande, de color azul, que lleva una cesta con bellotas. Siguiéndola, descubre un pasadizo junto a un gran árbol, donde encuentra, durmiendo, a la enorme criatura que llamará Totoro...

Mi vecino Totoro es la película más *encantadora* de Miyazaki. No digo la *mejor* (algo que siempre será subjetivo, prefiero *Chihiro*), pero sí la que se puede ver un ilimitado número de veces, siempre con alegría. Se mete al público en el bolsillo desde los títulos de crédito: unas graciosas figuras de Totoro forman la palabra "Totoro", y Mei atraviesa la pantalla caminando decidida, mientras diversos bichujos se mueven en la parte de abajo... La película atrapa por su combinación de naturalismo y sentido de lo maravilloso. Los elementos fantásticos (o extraños) surgen en un contexto absolutamente real y creíble, sobre el que la enfermedad de la madre proyecta una sombra de inquietud. La atención al detalle en la caracterización y conducta de las niñas, en los personajes del padre y la madre, en la casa, en los campos de arroz, en la naturaleza que lo rodea todo... hace que las bolitas de hollín, el Gatobús y los Totoros, parezcan igualmente *naturales* (de hecho, el concepto de Miyazaki es que *son* seres naturales, no espíritus ni alienígenas). Y los seres

naturales pueden ser maravillosos lo mismo que terroríficos (el Totoro grande se muestra amistoso con Mei, pero uno piensa que igualmente podría devorarla de un bocado).

Según Dani Cavallaro, la película se inscribiría en la tradición japonesa del *dowa*: historias dirigidas a los niños, que se caracterizan por presentar sucesos que pueden igualmente ser reales o fruto de la imaginación infantil. La pequeña Mei es la primera que establece contacto con los Totoros; luego, Satsuke también los ve. Parece que es una capacidad que sólo está al alcance de los jóvenes, porque los adultos no llegan a verlos, aunque sí aceptan la posibilidad de su existencia, se evita el tópico del adulto-escéptico-que-no-entiende-nada (pero quizá no sea un tema de *edad* sino de *necesidad*: las niñas ven a los Totoros porque los *necesitan*, y también porque, como Nausicaä, respetan el mundo natural y son capaces de conectar con él). La escena clave, a estos efectos, es la del árbol: Mei y Satsuki han plantado las semillas que les ha dado Totoro, sin que haya brotado nada relevante; pero, una noche, las niñas y los Totoros ejecutan un juego o ceremonia junto al sembrado, y de pronto crece un árbol gigantesco y maravilloso... que no está allí la mañana siguiente (¿ha sido "real" o un sueño?).

El poder *curativo* de la naturaleza es un tema recurrente en Miyazaki. Pero la comunicación con las fuerzas naturales no es simple. La escena más significativa es la de la parada del autobús. Es de noche, llueve y las niñas esperan a que su padre vuelva de Tokio. Se empiezan a preocupar cuando no aparece a la hora que suponían. Siguen esperando, y Mei se queda dormida. Entonces aparece el Totoro grande, que se protege de la lluvia con una hoja (!). Satsuki le ve por primera vez, y le ofrece el paraguas extra que han traído para el padre. A cambio, la criatura le da un paquete de bellotas y semillas (que luego jugarán su papel en la mencionada escena del árbol). Totoro salta porque le encanta la caída de las gotas. Entonces llega su transporte, el Gatobús, un autobús en forma de gato (o viceversa), al que se sube Totoro. Poco después, llega Tatsuo en el autobús. No se cruza una sola palabra entre Satsuki y Totoro. Por lo demás, encontramos los elementos recurrentes en la obra del director, desde el agua (la lluvia, la charca de los renacuajos, etc.) hasta las máquinas voladoras (el modelo de avión que está construyendo Kanta, el niño vecino).

proyección

19.02.2018

LA FORMACIÓN DE LA BRUJA

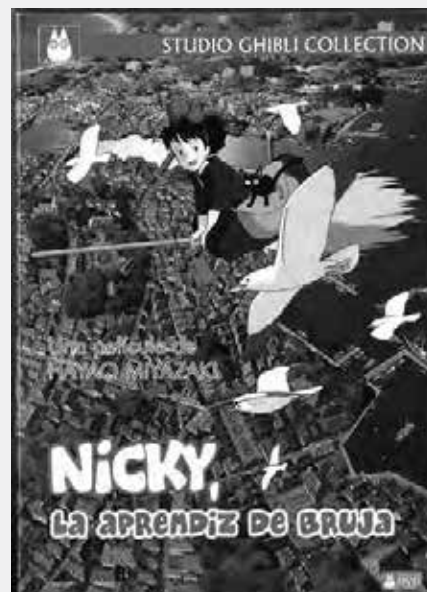
Nicky acaba de cumplir trece años. Pero no es una niña corriente: es una bruja, al igual que su encantadora madre. Su cariñoso padre, en cambio, es un humano no brujo (“muggle”, para entendernos). Siguiendo una antigua tradición, todas las pequeñas brujas, al cumplir trece años, deben irse de su casa y buscar una ciudad en la que no haya otra bruja, para instalarse y desarrollar sus habilidades, durante un año de formación. Una hermosa noche de luna llena, Nicky, con el vestido negro que le ha confeccionado su madre (pero con el toque de color de un lazo rojo en el pelo), con la compañía de su gato negro Jiji, con la fiable escoba de su madre y con la radio de su padre, sale volando de casa, rumbo a lo desconocido... Después de un largo viaje, en escoba y en tren, llega a Koriko, una hermosa ciudad junto al mar, con tranvías y una bonita torre del reloj. Cuando descubre que en esa ciudad no tienen bruja residente, decide quedarse. Gracias a un afortunado encuentro, se aloja en la panadería de la bondadosa Osono, a la que ayuda en su trabajo, a cambio de habitación y comida. Su habilidad mágica, la capacidad de volar, le sirve para emprender un negocio de mensajería, llevando encargos y paquetes por la ciudad... Y un soñador chico de gafas, Tombo, fascinado por el vuelo, que está intentando construir una máquina voladora, queda deslumbrado también por la joven y seria bruja...

Para los actuales padres-helicóptero, puede resultar inconcebible la idea de una niña de trece años que se va de casa, sin rumbo previsto, que tiene que buscarse la vida para encontrar alojamiento y trabajo en una ciudad desconocida y que, si acaso, ya escribirá a casa para contar cómo le va... La verdad, tampoco sé si es algo muy normal en Japón. Sea real o metafórico, el tema central de la película es la maduración y la independencia. En su año de formación lejos de casa, la protagonista tiene que desarrollar sus habilidades para convertirse en una bruja (y una persona) plenamente capaz. Su único poder extraordinario es el de volar (no sabe hacer pocimas, ni conjuros, ni puede adivinar el futuro), eso sí, unido a su buen corazón, su amabilidad y su cortesía y educación. Inicialmente, cuenta con elementos de su vida anterior, apoyos proporcionados por su familia: la compañía de Jiji, el gato negro con el que puede hablar, la escoba de su madre, la radio de su padre... Pero llegará un momento en que todo eso falle, pierda su capacidad de volar y de hablar con Jiji y tenga que encontrar su propia confianza y su propio camino. Y tendrá que superar sus dudas y

miedos cuanto una catástrofe amenace a la ciudad y a las personas que han llegado a importarle...

Nicky es una clásica heroína de Miyazaki: valiente, seria, responsable, educada y respetuosa. Sus problemas son comunes a todos los jóvenes: encontrar un trabajo, ser aceptada y cuidar de sí misma. Asumir responsabilidades como adulta. Irse de casa y empezar a vivir en el mundo real. El final de la infancia. En una paradoja clásica, Nicky tendrá que “perder” su talento para encontrarlo de verdad, aprendiendo que la posibilidad de equivocarse es parte del proceso de lograr la independencia (para Miyazaki, “el talento es algo que uno recibe, pero debe pasar por un proceso para hacerlo conscientemente suyo”). La inspiración vendrá de parte de Ursula, una joven pintora que también tuvo su “bloqueo creativo” (comprendió que sólo estaba imitando a otros y tenía que encontrar su propio estilo), y que se configura como una versión un poco más madura de Kiki (en la VO, la misma actriz pone voz a ambos personajes).

Como hemos detallado en otras páginas, al adaptar la novela de Eiko Kadono, Miyazaki intentó crear una historia más lineal y menos episódica, incorporando dos elementos clave: la crisis de Nicky al perder sus poderes y el clímax final con el accidente del dirigible. No obstante, sobre todo en la primera parte, queda algo de ese sentido episódico: cuando Nicky pierde un gato de peluche que tiene que entregar, y Jiji tiene que hacerse pasar por el juguete, cuando Nicky ayuda a una Señora a preparar una empanada para su nieta, etcétera, pero todos esos episodios se integran en una historia única, en la que contribuyen a definir la maduración de la protagonista. Otro tema recurrente en Miyazaki es la dialéctica entre tradición y modernidad. El respeto por las viejas máquinas y las viejas personas: cuando el horno eléctrico de la Señora se avería, Kiki la ayuda manejando el viejo horno de leña... pero luego la joven nieta desprecia la empanada que han creado y transportado con tanto trabajo. Y, por supuesto, el vuelo. Tombo, con gafas y fascinado por la aviación, podría ser una versión juvenil del protagonista de *El viento se levanta*. Pero, curiosamente, la visión de la “mágica” Nicky es más pragmática: “No creo que volar sea tan divertido, para mí es más bien como un trabajo”.



Nicky, la aprendiz de bruja

(Majo no Takkyubin / Kiki's Delivery Service, 1989)

Studio Ghibli / Tokuma Shoten / Yamato Transport / Nippon Television Network

Director: Hayao Miyazaki

Guión: Hayao Miyazaki

Sobre la Novela de Eiko Kadono

Fotografía: Shigeo Sugimura

Música: Joe Hisaishi

Montaje: Takeshi Seyama

Diseño de Personajes: Katsuya Kondo

Directores de Animación: Shinji Otsuka, Katsuya Kondo y Yoshifumi Kondo

Director Artístico: Hiroshi Ono

Productor: Hayao Miyazaki

Productor Asociado: Toshio Suzuki

Productores Ejecutivos: Yasuyoshi Tokuma, Mikihiro Tsuzuki y Morihisa Takagi

Intérpretes (voces en VO): Minami Takayama, Rei Sakuma, Kappei Yamaguchi, Keiko Toda, Mieko Nobusawa, Koichi Miura, Haruko Kato, Chika Sakamoto

Duración (DVD): 101 minutos

Idioma (VO): Japonés

Banda Sonora (CD): Tokuma Japan Communications TKCA-72742

proyección

26.02.2018



Porco Rosso

(Kurenai no buta / Porco Rosso, 1992)

Studio Ghibli / Tokuma Shoten / Japan Airlines / Nippon Television Network

Director: Hayao Miyazaki

Guión: Hayao Miyazaki

Sobre su manga "Note Hikotei Jidai"

Fotografía: Atsushi Okui

Música: Joe Hisaishi

Montaje: Takeshi Seyama

Diseño de Producción: Kazu Hisamura

Productor: Toshio Suzuki

Productores Ejecutivos: Yasuyoshi Tokuma, Matsuo Toshimitsu y Yoshio Sasaki

Interpretes (voces en VO): Shuichi Moriyama, Tokiko Kato, Akemi Okamura, Bunshi Katsura Vi, Tsunehiko Kamijo, Akio Otsuka, Hiroko Seki

Duración (DVD): 93 minutos

Idioma (VO): Japonés

Banda Sonora (CD): Studio Ghibli Records TKCA-71156

"PREFIERO SER UN CERDO QUE UN FASCISTA"

Unas filas de ratones "mecanografían" en la pantalla un texto introductorio en varios idiomas, incluyendo el español (con alguna falta): *Esta película es la historia de un cerdo valeroso conocido como Porco Rosso, que lucha contra los piratas del aire por el orgullo, la mujer y el dinero, siendo el escenario el mar Mediterráneo en la era de los hidroaviones...* Esa "era de los hidroaviones" es la de finales de los años 20 y principios de los 30. Porco Rosso es un piloto solitario y aventurero, que tiene su refugio en una isla del Adriático y que vuela con su hidroavión rojo. Combate contra los piratas aéreos, entre los que destaca la banda de Mamma Aiuto, siempre a cambio de una recompensa. Y, bueno, es un cerdo. Antes de la Gran Guerra era un aviador humano llamado Marco Pagot. Ahora, por razones que nunca quedan claras (¿maldición, mortificación, culpabilidad, misantropía?), tiene una cabeza de cerdo sobre un corpachón humano. Al principio de la película, Porco rescata a una docena de díscolas y traviesas colegialas, que han sido secuestradas de un yate por los Mamma Aiuto, aunque les deja quedarse con la mitad del botín. Todos los pilotos, piratas o no, con sus cicatrices físicas o morales, confluyen en el club de la hermosa Gina, el Hotel Adriano, donde pueden beber, hablar, y hacer planes, mientras escuchan a la cantante, de la que todos están enamorados. Gina ha envidiado sucesivamente de tres pilotos, camaradas de Marco, que han muerto en acción. Ella está secretamente enamorada del amargado cerdo, pero éste está demasiado marcado por el cinismo y los remordimientos. Un apuesto piloto americano, Donald Curtis, quiere llevarse a Gina a los Estados Unidos; tiene grandes planes de triunfar en el cine e incluso llegar a presidente; pero de momento se ha unido a los piratas... En un duelo aéreo, Curtis derriba a Porco, dándole por muerto. Pero el cerdo ha sobrevivido y lleva los restos de su maltrecho avión a Milán, a la fábrica de Piccolo, cuya nieta de 17 años, Fio, un genio de la mecánica y la ingeniería, se encarga de reconstruir el aparato...

Porco Rosso es uno de los personajes más complejos y enigmáticos del cine de Miyazaki. Un solitario, único superviviente de su grupo de camaradas ("los buenos están todos muertos"), desilusionado con la humanidad, a la que ha rechazado, que sólo sigue sus propias normas ("las leyes no se aplican a los cerdos"). Un proscrito molesto, al que los fascistas quisieran eliminar y que se niega a volver a sus Fuerzas Aéreas ("prefiero ser un cerdo que un fascista"). Un personaje que encajaría perfectamente en

una película de John Huston o de Howard Hawks, o en un relato de Hemingway, y que Miyazaki considera el más cercano a sí mismo, el más "alter ego" suyo de todas sus películas... Pero, a pesar del raro protagonismo masculino, destacan una vez más las mujeres fuertes del cine del director. La madura (y aún bellísima) Gina, una superviviente que mantiene su local abierto en tiempos difíciles. Y la joven, animosa y capaz Fio, que podría ser una Nausicaä o Lanna un poco más crecida. Podríamos ver una contraposición entre "experiencia" e "inocencia", pero Miyazaki siempre evita las oposiciones binarias: Gina también es sensible y vulnerable, y Fio es dura y valiente...

Tampoco hay maniqueísmo con los villanos titulares. El antagonista, Curtis, tiene su nobleza y al final sabe retirarse con elegancia. Y hasta los piratas de Mamma Aiuto respetan un código de honor: cuando pretenden destruir el avión de Porco y convertir a éste en picadillo, Fio consigue disuadirles con un elocuente discurso que apela al honor de los pilotos de hidroaviones, más valientes que los marinos y los aviadores juntos. También está presente el esfuerzo colectivo y el sentido de comunidad, por ejemplo, en el trabajo en la fábrica de Piccolo, realizado únicamente por mujeres de todas las edades, desde jóvenes hasta tres sarcásticas abuelas (siempre las abuelas de Miyazaki), o en los propios piratas. El único Mal absoluto sería el fascismo, lo opuesto a la libertad del vuelo, que sí está retratado con una imagen siniestra sin paliativos: desfiles, agentes oscuros, persecución, amenaza.

El vuelo, una obsesión para el director, es el tema central de la película. Es lo que da sentido a la vida. Lo dice Porco Rosso: *"un cerdo que no vuela sólo es un cerdo"*. En otras páginas de este estudio hemos detallado el minucioso trabajo de recreación de aviones "casi" reales en la película (aviones históricos con un giro imaginario). Al tratarse de hidroaviones, se combinan dos elementos recurrentes en el cine de Miyazaki: el aire y el agua. La animación de las secuencias aéreas, batallas, vuelos en formación y amerizajes, es deslumbrante, lo mismo que los cielos y el mar...

Nos quedamos con el hermoso epílogo que narra Fio en la película, y que muestra a los personajes unos años después. Y con la última y enigmática imagen tras los títulos de crédito...

proyección

05.03.2018

ENTRE MUJER Y LOBA

Hace mucho tiempo, la tierra estaba cubierta de bosques en los que vivían dioses ancestrales... Japón en la era Muromachi (1392-1573). El dios-jabalí Nago emerge violentamente del bosque, poseído por una maldición que lo ha convertido en un demonio (Tatarigami), lleno de ira, que amenaza con destruir la pequeña aldea de los Emishi. El joven príncipe Ashitaka consigue detenerlo, pero pagando un terrible precio: su brazo, herido por la bestia, ha quedado afectado por un mal que se extenderá por su cuerpo hasta matarlo (aunque, entre tanto, le dota de una fuerza sobrehumana). Decidido a enfrentarse a su destino, Ashitaka abandona su pueblo, con su compañero Yakkul (un "alce rojo", animal ficticio inspirado en el yak), e inicia un viaje para descubrir el origen de la maldición. Presencia el ataque de unos samuráis contra unos campesinos e interviene para salvar a unos inocentes. Conoce a Jiko, un monje que le habla de Shishigami, en gran espíritu del bosque. Otro día, ve a una manada de lobos gigantes que ataca una caravana; sobre uno de los lobos cabalga una joven guerrera. Después de la lucha, Ashitaka rescata a unos hombres heridos, y los devuelve a su hogar en la Ciudad del Hierro, una valiente comunidad de pioneros, gobernada por Lady Eboshi, que se dedican a producir hierro. Lady Eboshi está librando una triple guerra: contra el bosque, cuyos árboles tiene que talar para producir combustible para la fundición; contra los samuráis de Asano, que pretenden apoderarse de su hierro; y contra los dioses del bosque liderados por la diosa-loba Moro y por su hija adoptiva, la joven salvaje San, a quien llaman la Princesa Mononoke...

El tema central de la película es la relación, o el enfrentamiento, entre el hombre y la naturaleza, entre el progreso tecnológico (el hierro, que sirve para forjar armas y herramientas, que convierte el bosque primigenio en campos de cultivo) y el medio ambiente puro (los dioses del bosque, el agua pura, el mundo espiritual). Pero la visión de Miyazaki evita un enfoque simplista de buenos y malos: "Cuando se habla sobre un ecosistema o un bosque, las cosas son muy fáciles si decides que lo han arruinado hombres malos. Pero eso no es lo que han hecho los humanos. No es gente malvada la que está destruyendo los bosques, es gente que trabaja duro... Esta es la complejidad de la relación entre los humanos y la naturaleza". Para Miyazaki, la tradición es buena, pero el progreso es inevitable, y la clave está en buscar un equilibrio que nunca va a ser fácil (la propia película es un ejemplo, con su combinación de dibujo artesanal e infografía-

co): "No puede haber un final feliz para la guerra entre los dioses del bosque y la humanidad, pero incluso en medio del odio y la muerte, sigue habiendo mucho por lo que vivir, siguen existiendo encuentros maravillosos y cosas hermosas".

Esa compleja ambigüedad se traslada a los personajes, que no son totalmente buenos ni malos y no caen en estereotipos. Lady Eboshi es la antagonista más fascinante del cine de Miyazaki: una mujer inteligente, fuerte, valerosa, bella y carismática, que ha hecho prosperar una comunidad rodeada de enemigos; una líder amada por su pueblo; sin duda hace cosas "malas" (destruye el bosque, intenta matar a los dioses), pero también es compasiva y ha dado trabajo y dignidad a los marginados, leprosos y prostitutas, que la adoran... San, en el otro extremo, es una heroína y un espíritu libre, pero también está llena de odio y rechaza su lado humano, no es totalmente mujer ni loba, no pertenece a ninguno de los mundos. Ashitaka es el personaje más puro y bienintencionado, aunque sufre la paradoja de una maldición que puede llevarle a la muerte (es a la vez un héroe por haber salvado a su pueblo y un criminal por haber matado a un dios). Los dioses del bosque tampoco son "buenos", pretenden destruir a los humanos (aunque pueden alegar que en legítima defensa) y entre ellos, lobos, monos y jabalíes, también hay violencia y disensiones... Pero el film no trata sólo de héroes y dioses, hay muchos personajes humanos, corrientes, creíbles e imperfectos, desde el monje Jiko, agente del emperador, tan afable y sabio como traicionero, hasta las trabajadoras de la Ciudad del Hierro, llenas de valor y desparpajo.

La película es violenta (hay brazos cortados y decapitaciones), e incluye muchos elementos oscuros, poco habituales en el cine de animación. Miyazaki respeta a su público, incluyendo a los niños: "Creo que, si eres auténtico haciendo películas para niños, tienes que dirigirte a sus cabezas, sin pretender decidir por ellos lo que puede ser excesivo... Descubrimos que los niños entendieron la película y lo que intentábamos decir, mejor que los adultos". En el aspecto visual, *La Princesa Mononoke* es una obra de arte, que deslumbra tanto por la belleza plástica de sus imágenes como por la agilidad e inventiva de su planificación y sus "movimientos de cámara".



La princesa Mononoke

(Mononoke Hime / Princess Mononoke, 1997)

Studio Ghibli / Tokuma Shoten / Nippon Television / Dentsu

Director: Hayao Miyazaki

Guión: Hayao Miyazaki

Fotografía: Atsushi Okui

Montaje: Takeshi Seyama

Música: Joe Hisaishi

Supervisores de Animación: Masahi Ando, Kitaro Kosaka y Yoshifumi Kondo

Directores Artísticos: Kazuo Oga, Nizou Yamamoto, Satoshi Kuroda, Naoya Tanaka y Youzou Takeshige

Productor: Toshio Suzuki

Productor Ejecutivo: Yasuyoshi Tokuma
Intérpretes (voces en VO): Yoji Matsuda, Yuriko Ishida, Yuko Tanaka, Kaoru Kobayashi, Masahiko Nishimura, Tsunehiko Kamijo, Sumi Shimamoto, Tetsu Watanabe, Makoto Sato, Akira Nagoya, Akihiro Miwa, Mitsuko Mori, Hisaya Morishige

Duración (DVD): 135 minutos

Idioma (VO): Japonés

Banda Sonora (CD): Milan Records 5050466-3087-2-6

proyección

12.03.2018



El viaje de Chihiro

(Sen to Chihiro no kamikakushi / Spirited Away, 2001)

Studio Ghibli / Tokuma Shoten / Nippon Television
/ Dentsu / Tohokushinsha Film / Mitsubishi

Director: Hayao Miyazaki

Guión: Hayao Miyazaki

Fotografía: Atsushi Okui

Música: Joe Hisaishi

Montaje: Takeshi Seyama

Diseño de Producción: Norobu Yoshida

Director Artístico: Yoji Takeshige

Supervisor de Animación: Masashi Ando

Supervisor de Animación Digital: Mitsunori Kataama

Productor: Toshio Suzuki

Productor Ejecutivo: Yasuyoshi Tokuma

Intérpretes (voces en VO): Rumi Hiiragi, Miyu Irino, Mari Natsuki, Takashi Naito, Yasuko Sawaguchi, Tatsuya Gashuin, Ryunosuke Kamiki, Yumi Tamai, Yo Oizumi, Koba Hayashi, Tsunehiko Kamijo, Takehiko Ono, Bunta Sugawara

Duración (DVD): 125 minutos

Idioma (VO): Japonés

Banda Sonora (CD): Milan Records 5050466-3086-2-7

ARRASTRADA POR LOS ESPÍRITUS

Un día de verano en el Japón actual. Chihiro, una niña de diez años, viaja en coche con sus padres. Van hacia su nueva casa, en una zona residencial, y Chihiro está triste y enfurruñada, abrazada al ramo de despedida que le han dado sus amigas, porque no quería mudarse y prefería su anterior colegio. El padre se equivoca en un desvío, y terminan en una carretera sin asfaltar, entre los árboles. En lugar de dar la vuelta, se empeña en seguir adelante, hasta llegar a una construcción abandonada. Desoyendo las súplicas de la niña, los padres deciden explorar el lugar, que parece un parque temático abandonado. En la calle de los restaurantes, aunque está desierta, huelen a comida y encuentran una cantidad enorme de alimentos apetitosos servidos sobre un mostrador. Empiezan a comer con ansia. Chihiro no quiere comer y sigue recorriendo el lugar, llegando frente a una gran casa de baños. Un joven, Haku, aparece de pronto y le dice que tiene que irse antes de que anochezca. Pero ya es tarde, la oscuridad cae rápidamente sobre el lugar... Chihiro corre a buscar a sus padres, pero los encuentra hozando en la comida y convertidos en cerdos... Ahora tendrá que sobrevivir sola en ese mundo fantástico que se cierne sobre ella.

En esencia, *El viaje de Chihiro* es un relato de maduración y aprendizaje, como lo era *Nicky la aprendiz de bruja*, con la diferencia de que Nicky se sometía al proceso voluntariamente, mientras Chihiro lo hace por accidente y sin querer... Al principio de la película, es una niña sosa, aburrida, melindrosa y un tanto malcriada. En su experiencia en la casa de baños, en un mundo paralelo de dioses, monstruos y fantasmas, descubre la fuerza, la responsabilidad y la nobleza dentro de ella, una voluntad a toda prueba. De manera coherente con la ética de Miyazaki, el trabajo es la única manera de encontrar un lugar en el mundo. Si Chihiro pide trabajo y se esfuerza en realizarlo, por duro que sea, la bruja Yubaba, que gobierna férreamente la casa de baños, tendrá que dárselo y dejarla vivir. Si no, la destruirá. Pero el precio para "integrarse" en el mundo de los espíritus es perder el nombre (la identidad, la memoria): al firmar el "contrato de trabajo", Yubaba se apodera de parte del nombre de Chihiro, que pasa a llamarse Sen ("*las palabras tienen poder, apoderarse del nombre de otra persona es una manera de dominarla por completo*", subraya el director). Sin embargo, como vimos en *Totoro*, para Miyazaki el mundo fantástico no es un lugar para quedarse; es un lugar de transformación, pero luego hay que volver al mundo real, a vivir

entre las personas. Para ello, Chihiro tendrá que recordar lo que ha olvidado y recuperar su identidad, ayudando al mismo tiempo a otros...

Ya sabemos que Miyazaki es reacto al maniqueísmo simplista. Yubaba, la bruja que mantiene sojuzgado a todo el personal de la casa de baños, parece la villana de la función, pero no es realmente (o únicamente) "malvada": trabaja duro, es justa a su manera, dirige la empresa, y tiene sus debilidades (su hijo, el bebé gigante Bo, al que malcria descaradamente). Además, la figura opuesta de su hermana gemela Zeniba plantea la complementariedad del "bien" y el "mal" que son dos caras de la misma persona. En la película, el verdadero mal es la codicia: los glotones padres de Chihiro, atiborrándose de comida y exhibiendo su prepotencia (tenemos tracción 4x4, tenemos tarjetas y efectivo); los trabajadores de la casa de baños, cegados por el oro que les regala Sin Rostro... En la casa de baños, Chihiro encuentra aliados, como el hombre-araña Kamaji, el rey de las calderas, o la trabajadora Lin, o la misteriosa figura de Kaonashi (Sin Rostro), y sobre todo el joven-dragón Haku, cuyo secreto intentará descubrir. La clientela es una asombrosa galería de dioses, rodeados por seres extraños y cambiantes... Por raro que sea todo, este mundo de los espíritus, el mundo paralelo creado por la película, no es arbitrario. Como dice Yubaba, "*tiene sus propias reglas*".

La película es una deslumbrante obra de arte visual y sonora (con la hermosa música de Joe Hisaishi), desde los imaginativos personajes y criaturas, hasta los espacios (la austeridad japonesa de los cuartos de los sirvientes, la arquitectura tradicional, el surrealismo de la casa de baños... y el barroquismo de los aposentos de Yubaba). El agua es, como de costumbre, un elemento esencial: los baños, la extensión de agua que atraviesa el tren para llegar a casa de Zeniba, la naturaleza olvidada de Haku como espíritu del río Kohaku, y el *kanji* de Sen que también significa *río*. Tampoco falta la conciencia medioambiental: el etéreo dios del río convertido en "dios pestilente" por toda la contaminación que ha tragado... Por destacar una escena: fíjense en la magistral secuencia del viaje en tren de Chihiro y Sin Cara, tan bella plásticamente (el cielo, el agua) como intrigante porque permite intuir un mundo fantástico que supera los confines de la casa de baños (¿quiénes son esas sombras que suben y bajan del tren? ¿quién o qué vive en esas casas aisladas que se ven a lo lejos?).

proyección

19.03.2018

"SOMOS UNA FAMILIA"

Sophie, una joven de 18 años, se ha hecho cargo del negocio familiar, una sombrerería en la que trabaja abnegadamente mientras su frívola madre anda de acá para allá. Sophie es seria y responsable, y no tiene una gran opinión de sí misma ni de su apariencia. Por eso no le preocupan las noticias de que el castillo ambulante del mago Howl está recorriendo la zona: dicen que Howl devora los corazones de las chicas... pero sólo de las guapas, así que se considera a salvo. Cuando va de camino para ver a su hermana Lettie, unos soldados se meten con ella, y Howl aparece de pronto, la rescata y la lleva volando, para huir, a su vez, de las criaturas oscuras que le persiguen... Esa noche, la malvada y celosa Bruja del Páramo, enamorada de Howl, se presenta en la sombrerería y arroja una maldición sobre Sophie, convirtiéndola en una anciana de 90 años, que además no puede revelar a nadie lo que le ocurre. Sophie se marcha de casa, para que nadie vea lo que le ha pasado. En los páramos, un encuentro con un espantapájaros encantado, Turnip, le conduce al castillo ambulante, donde entra para refugiarse de la tormenta. En el castillo habita Howl, un mago apuesto y terriblemente narcisista, que adopta múltiples identidades (Jenkins, Pendragon), con su pequeño ayudante Markl, un niño de cinco años, maestro del disfraz, y con Calcifer, un demonio del fuego que quizá posea la clave para deshacer la maldición de Sophie... y la de Howl.

El personaje central, Sophie, es una clásica heroína de Miyazaki: trabajadora, fiable y preocupada por los demás. Sus circunstancias, verse convertida de repente en una anciana, son francamente excepcionales. Pero su reacción tampoco es convencional: no lloriquea ni se desespera, ni siquiera parece darle mucha importancia; asume su nueva condición con entereza y con un enfoque pragmático. Sufrir los inconvenientes, claro, los dolores, la fatiga, las limitaciones físicas. Pero también descubre las ventajas: cuando una es vieja, no tiene miedo a nada, ni tiene nada que perder, dice. Total, está sana y ahora le sienta mejor la ropa gris que ha llevado siempre... La paradoja es que, de alguna manera, la maldición la hace libre. Como chica joven, Sophie estaba atrapada en el trabajo de la sombrerería, sin otra perspectiva ni horizonte que languidecer allí. Al convertirse en vieja, adquiere confianza en sí misma y es capaz de lanzarse a la aventura y afrontar los mayores retos, desde meter en cintura a Howl hasta ir a ver al Rey. Miyazaki da la vuelta a los tópicos que asocian juventud con audacia y vejez con

resignación. El viaje de Sophie, como tantos "viajes" de la obra de Miyazaki (Nicky, Chihiro), es un itinerario de la protagonista para tomar las riendas de su destino... La maldición de Howl es la contraria: la pérdida de su humanidad (su corazón). A pesar de su apariencia de estrella del pop, el mago es un ser atormentado. Es poderoso, pero no invulnerable: su lucha contra la guerra le deja heridas físicas y morales: sus sangrientas metamorfosis en ave hacen que cada vez le sea más difícil volver a ser humano.

En cierto momento, el niño Markl le dice a Sophie: "*Somos una familia*". También Howl llama "familia" al disfuncional grupo adoptivo reunido en torno al castillo: la anciana-joven Sophie, el mago Howl, el aprendiz Markl, el demonio del fuego Calcifer, la abuela (ex Bruja del Páramo), el perro Heen, el mudo espantapájaros... A diferencia de fantasías mas convencionales, los personajes no sólo se dedican a hacer "cosas heroicas", también limpian y frien huevos con bacon. En relación con la novela, Miyazaki incorpora como tema central el de la guerra, el único mal absoluto (Howl lucha contra todos los bandos, no ve diferencia entre los "nuestros" y el "enemigo", para él todos son asesinos). La película presenta poderosas y terribles imágenes de aviones y barcos de guerra, bombardeos, fuego y destrucción. El director también añade su tema recurrente del vuelo: desde las fortalezas volantes hasta el propio Howl convertido en ave. Del diseño visual, los paisajes, la arquitectura y el propio castillo, nos hemos ocupado en las páginas del artículo principal. Añadamos a eso la excelente banda sonora de Joe Hisaishi, con uno de los temas principales más memorables, de su larga y fructífera asociación con el director.

Al elegir la escena favorita de la película (tarea nada sencilla), muchas personas coinciden en una de apariencia sencilla y "lenta", pero absolutamente brillante, llena de humor y capacidad de observación de los personajes: cuando la anciana Sophie y la todavía orgullosa Bruja del Páramo tienen que ascender a pie la interminable escalera del palacio...

En unas declaraciones de 2013, Miyazaki dijo que *El castillo ambulante* era su creación favorita: "*Quería transmitir el mensaje de que la vida vale la pena*". Arigato, maestro.



El castillo ambulante

(Hauru no ugoku shiro / Howl's Moving Castle, 2004)

Studio Ghibli / Tokuma Shoten / Nippon Television / Dentsu / Mitsubishi / Toho

Director: Hayao Miyazaki

Guión: Hayao Miyazaki

Sobre la Novela de Diana Wynne Jones

Fotografía: Atsushi Okui

Música: Joe Hisaishi

Montaje: Takeshi Seyama

Supervisores de Animación: Akihiro Yamashita, Takeshi Inamura y Kitaro Kosaka

Director de Animación Digital: Mitsunori Kattama

Directores Artísticos: Yoji Takeshige y Noboru Yoshida

Productor: Toshio Suzuki

Productor Ejecutivo: Hayao Miyazaki

Intérpretes (voces en VO): Chieko Baisho, Takuya Kimura, Akihiro Miwa, Tatsuya Gashuin, Ryunosuke Kamiki, Mitsunori Isaki, Yo Oizumi, Akio Otsuka, Daijiro Harada, Haruko Kato

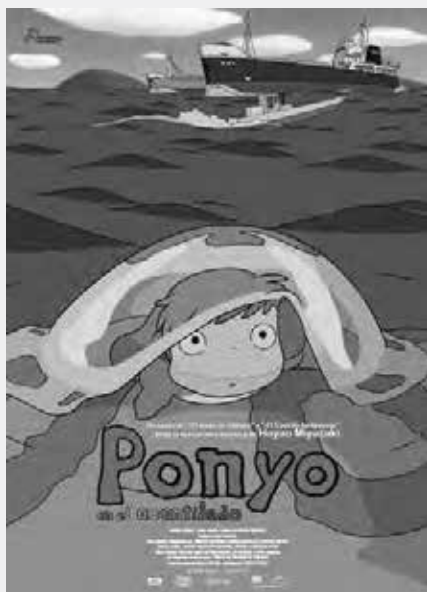
Duración (DVD): 116 minutos

Idioma (VO): Japonés

Banda Sonora (CD): Tokuma Japan Communications TKCA-72775

proyección

02.04.2018



Ponyo en el acantilado

(Gake no ue no Ponyo / Ponyo on the Cliff by the Sea, 2008)

Studio Ghibli / Nippon Television / Dentsu / Hakuho Dym / Mitsubishi / Toho

Director: Hayao Miyazaki

Guión: Hayao Miyazaki

Fotografía: Atsushi Okui

Música: Joe Hisaishi

Montaje: Takeshi Seyama

Directores de Animación: Katsuya Kondo y Kitaro Kosaka

Director Artístico: Noboru Yoshida

Productor: Toshio Suzuki

Productores Ejecutivos: Koji Hoshino y Hayao Miyazaki

Intérpretes (voces en VO): Yuria Nara, Hiroki Doi, Kazushige Nagashima, George Tokoro, Yuki Amami, Tomoko Yamaguchi, Kazuko Yoshiyuki, Tomoko Naraoka, Tokie Hidari, Akiko Yano

Duración (DVD): 97 minutos

Idioma (VO): Japonés

Banda Sonora (CD): Tokuma Japan Communications TKCA-73340

proyección

09.04.2018

EL PEZ QUE QUERÍA SER NIÑA

En el maravilloso mundo submarino, vive una peccecita de colores llamada Brunhilde, con sus innumerables hermanitas, en el palacio de su padre, el mago Fujimoto. Pero ella es curiosa y quiere conocer la superficie y lo que hay más allá del mar, así que se escapa y se dirige a la playa, que está llena de basura. Una red de arrastre está a punto de atraparla, y termina atascada en un tarro de cristal. Sosuke, un niño de cinco años, que vive en una casa en lo alto de un acantilado, encuentra a la peccecita en la playa y rompe el tarro para rescatarla, cortándose un dedo. Ella chupa la sangre, y la herida sana al instante. Sosuke pone al pez en un cubo de plástico verde, decidido a quedársela como mascota, a la que llama Ponyo... Pero el iracundo Fujimoto surge del mar y la obliga a regresar con él, encerrándola en su guarida submarina, cuando descubre horrorizado que la sangre del niño le permite transformarse en humana. Sin embargo, Ponyo está decidida a convertirse en niña y volver con Sosuke. Escapa de nuevo, con la ayuda de sus hermanas, desatando un maremoto que sumerge medio pueblo bajo el mar...

Como sabemos, Miyazaki rechaza las oposiciones binarias. No separa "realidad" y "fantasía", sino que presenta una fusión entre ambas. El mundo de Sosuke está retratado de manera totalmente cercana y creíble. La madre, Lisa, trabaja de cuidadora en una residencia de ancianos, y es una madre fuerte, cariñosa y atenta, aunque tiene accesos de mal humor y conduce más a lo loco que Lupin. El padre, Koichi, está ausente, pero por razones trabajo (es marino), no por una ruptura, y se comunica con su hijo mediante una linterna de señales (un elemento autobiográfico, Miya-san también era un padre siempre ausente por trabajo). Las ancianas de la residencia, incluyendo a la gruñona Toki, han adoptado a Sosuke y ejercen de abuelas suplentes. El entorno, basado en la ciudad costera de Tomonoura, se recrea con total realismo. Y este mundo se cruza con la magia y la fantasía que surgen del mar, los poderes desatados, un tanto inconscientemente, por Ponyo: el tsunami de olas-peces, la gran marea, el cementerio de barcos... Así, las escenas más sugerentes se producen cuando realidad y fantasía se encuentran y se combinan: cuando Sosuke y Ponyo navegan en un barco de juguete, agigantado por la magia de la niña, y bajo la superficie vemos la carretera sumergida (lo cotidiano) sobre la que nadan parsimoniosamente unos enormes peces prehistóricos y otras criaturas imaginarias (lo fantástico). En medio de ese viaje se sitúa una pequeña joya de escena: cuando los niños se encuentran a una familia en otra barca, en la que va una madre con un bebé, y

Ponyo le ofrece comida (asumiendo su responsabilidad como humana). La propia Ponyo es fantástica y real a la vez: llena de curiosidad, tiene que "aprender" a ser persona. Al convertirse en humana y niña por elección, asistimos a una conversión "trans-especies", y en cierto modo también transgénero (pues la expresión de género de los pececillos no parece tan marcada).

La ecología es uno de los temas centrales de la película. En los primeros minutos, vemos el mundo submarino mágico y colorista donde reina Fujimoto, pero cuando Ponyo se acerca a la costa, descubrimos un mar convertido en un basurero lleno de latas, botellas, plásticos ("¿Quién lo diría?", como canta Serrat). Pero Miyazaki tampoco enfrenta "humanidad" y "naturaleza", sino que postula un equilibrio, porque rechaza que sean dos cosas separadas, cree en una continuidad de todas las formas de vida. El director cree que es arrogante pensar que la naturaleza necesita nuestra "protección" y que es una falacia retratarla solo como "encantadora" o "maravillosa", porque también tiene elementos terroríficos y puede dar miedo. Del desequilibrio, los seres humanos tenemos la mayor parte de la culpa, pero también Fujimoto y Granmamare tienen una responsabilidad. Fujimoto es uno de esos antagonistas de Miyazaki que no se pueden considerar simples "villanos": ha sido humano antes, y ahora es un defensor fanático del mar frente a los humanos, llegando a incurrir en la xenofobia y la tentativa de genocidio. Pero sin duda tiene sus razones (es cierto que los humanos nos estamos cargando el mar), ama a su hija (a su manera posesiva y excluyente) y tiene cierta ética atormentada (ha sido comparado con Próspero de *La tempestad* de Shakespeare). Es significativo que el equilibrio se restaure mediante una conversación de dos madres, Lisa y Granmamare, humana y diosa del mar.

El aspecto visual de la película es deslumbrante. En otras páginas detallamos el proceso de creación y animación, cuya clave es la idea de mostrarlo todo a través de la mirada de un niño. Todo está vivo. Hay muchas escenas maravillosas, pero les destaco mi favorita: cuando Ponyo, convertida ya en niña, corre sobre las olas, con una música de Joe Hisaishi que evoca la *Cabalgata de las Valquirias*... dentro del alarde de animación, lo que más destaca es la pura alegría que refleja su rostro. **Ponyo** es, entre otras cosas, un alegato sobre la aceptación del otro, del diferente. Miyazaki dijo que la hizo esperando que las personas de cinco años la entendieran, aunque las de cincuenta no lo hicieran... Pero no hacen falta que pidan lo de Groucho (que alguien me traiga un niño de cinco años). Busquen dentro de ustedes, aún debe de estar ahí.

EL SUEÑO DE VOLAR

Jiro Horikoshi sueña desde niño con volar, pero su miopía le impide pensar en convertirse en piloto. Lee ávidamente revistas sobre aviación, que narran los logros del pionero italiano del diseño aeronáutico, Giovanni Battista Caproni. En un sueño, Caproni se le aparece y le dice que crear aviones es mejor que pilotarlos... En 1923, cuando el joven Jiro se dirige en tren a la Universidad, donde estudia Ingeniería, conoce a una chica, Nahoko, que viaja con su doncella. Se produce un terremoto (el Gran Terremoto de Kanto, que causó más de cien mil muertos y arrasó varias ciudades, entre ellas Tokio), y Jiro ayuda a la doncella de Nahoko, que se ha roto una pierna. En la confusión subsiguiente, entre derrumbamientos e incendios, Jiro y Nahoko se separan, sin darse sus nombres... En 1927, Jiro y su amigo Kiro Honjo se gradúan y entran a trabajar como diseñadores en la fábrica de aviones de Mitsubishi, donde el talento de Jiro destaca enseguida. La empresa les envía a Dessau, Alemania, mediante un acuerdo con Junkers, para aprender sus técnicas... En 1932, Jiro diseña un avión de caza para un concurso de la Marina (el Mitsubishi 1MFio), pero las pruebas son un fracaso y el prototipo se estrella. Mientras descansa en un lugar de veraneo, Jiro vuelve a encontrarse con Nahoko. Ambos se comprometen, pero Nahoko padece tuberculosis y decide ir a un sanatorio para curarse antes de casarse... Mientras, Jiro trabaja en un nuevo proyecto. Como no pueden estar separados, Nahoko se reúne con él y se casan. Son felices juntos, pero la salud de ella se deteriora... Los siguientes diseños de Jiro son un éxito: el Mitsubishi A5M, y sobre todo el A6M "Zero", que será el caza japonés más importante en la Segunda Guerra Mundial...

"*El viento se levanta! ¡Debemos tratar de vivir!*". Esta sugerente cita del poeta Paul Valéry ("*Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!*", sacada del poema *Cimetière marin*), que nos empuja a seguir adelante a pesar de las adversidades, preside la película. La ambigüedad esencial de la historia es que, por una parte, Jiro es un soñador que pretende plasmar la belleza del vuelo en sus hermosos diseños, inspirándose en la naturaleza (desde los pájaros hasta las espinas de pescado). Pero, por otra parte, trabaja para el estamento militar y crea máquinas de guerra, que extienden la muerte y la destrucción (y que al parecer fueron ensambladas por mano de obra esclava de chinos y coreanos). Esa contradicción está presente en el film, Miyazaki no la esconde ni la escamotea: hay escenas que muestran el fuego y

la devastación, y anticipan los horrores de la guerra que se acerca. No se hace trampa para "justificar" al personaje, diciendo que él no quería, que le obligaron, o que su verdadero deseo era construir aviones de pasajeros. Caproni aparece en los sueños del protagonista para consolarle, diciéndole que ha creado algo hermoso, que el mundo es mejor por la belleza de los aviones, aunque se empleen para propósitos terribles (pero, claro, esos sueños pueden ser una forma de autoengaño).

La belleza plástica del film, que no sorprende viniendo de Miyazaki, quita el aliento: los detalladísimos fondos, el agua, el viento, el movimiento de los personajes, y la combinación de todo ello con la música de Joe Hisaishi, es puro arte. Además, la película es un festín para los amantes de la aviación, por la cantidad de *aviones históricos* que se han reproducido fielmente: desde los numerosos Caproni, Junkers y Mitsubishi, hasta los Polikarpov de la aviación china y los B-29 americanos... Todos los modelos de avión, incluso los más extravagantes de Caproni (el fallido Caproni Ca.60, hidroavión con nueve alas, de tres en tres, y ocho motores, que se estrelló en su vuelo inaugural), son rigurosamente reales. Caproni (en los sueños de Jirô) dice: "*Los aviones son hermosos sueños; los ingenieros convierten los sueños en realidad*"... Al mismo tiempo, sabemos que la mayoría de los pilotos de los cazas Zero, que vuelan orgullosamente en formación, nunca volverán a casa.

"*Todo lo que quería hacer era crear algo hermoso*", dijo Jiro Horikoshi (el de verdad). Sobre su legado, Miyazaki ha creado algo indudablemente hermoso, pero también complejo y ambiguo, que deslumbra y hace pensar. Una verdadera obra maestra, una cumbre del arte de la animación, y al mismo tiempo su película más madura y *realista*, pues en ella no hay elementos fantásticos ni criaturas sobrenaturales. Pero sí hay sueños. El mayor de todos, el de volar. Y hay un canto al ingenio humano, a la perseverancia... y a la Ingeniería, que puede convertir los sueños en realidad. Aunque esa realidad tenga su lado oscuro.



El viento se levanta

(Kaze Tachinu / The Wind Rises, 2013)

Studio Ghibli / Nippon Television Network / Dentsu / Hakuodo Dym

Director: Hayao Miyazaki

Guión: Hayao Miyazaki. Sobre su Manga original

Fotografía: Atsushi Okui

Música: Joe Hisaishi

Montaje: Takeshi Seyama

Supervisor de Animación: Kitaro Kosaka

Director Artístico: Yoji Takeshige

Diseño de Personajes: Katsuya Kondo y Kitaro Kosaka

Productor: Toshio Suzuki

Productor Ejecutivo: Koji Hoshino

Intérpretes (voces en VO): Hideaki Anno, Miori Takimoto, Hidetoshi Nishijima, Omasahiko Nishimura, Jun Kunimura, Shinobu Otake, Mansai Nomura

Duración (DVD): 121 minutos

Idioma (VO): Japonés

Banda Sonora (CD): Tokuma Japan Communications TKCA-73920

proyección

16.04.2018

SORRIDA CINE



HISTORIAS BASADAS EN PELICULAS REALES

JULIÁN DE LA LLANA DEL RÍO

23 ENERO **EL ASESINATO DE JULIO CÉSAR** 24 ENERO **EL ESPEJO DE LOS ESPÍAS**

25 ENERO **EL REY DE LA MONTAÑA**

CASA DE LA TIERRA 20.00H. ENTRADA LIBRE



El asesinato de Julio César

Reino Unido, 1970

Mandarin Films / X-Filme Creative Pool para
Commonwealth United Entertainment

Distribución: Miramar Films – Diver House Films

Título original: Julius Caesar

Director: Stuart Burge

Guion: Robert Furnival, basado en la obra de William Shakespeare

Fotografía: Kenneth Higgins

Música: Michael J. Lewis

Dirección artística: Maurice Pelling

Diseño de producción: Julia Trevelyan Omar

Productor: Peter Snell

Montaje: Eric Boyd-Perkins

Intérpretes: Charlton Heston, Jason Robards, John Gielgud, Richard Johnson, Robert Vaughn, Richard Chamberlain, Christopher Lee, Jill Benneth, Norman Bowler, Alan Browning, Christopher Cazenove, Michael Gough

Localizaciones: Provincia de Soria

Duración: 117 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

LAS CONSECUENCIAS DE LA CONSPIRACIÓN

Julio César ha llevado a la gloria a Roma, y sus victorias frente a los ejércitos de Pompeyo en las batallas de Farsalia (48 a. de C.) y de Munda (45 a. de C.) le auguran un futuro brillante. Sin embargo, algunos de sus allegados desconfían de su capacidad para gobernar y temen que se convierta en un tirano, por lo que traman una conjura para acabar con su mandato.

El realizador Stuart Burge, responsable de numerosos telefilmes basados en clásicos de la literatura (*Otelo*, *Mucho ruido y pocas nueces*), se hizo cargo de este filme independiente, enésima adaptación de la célebre tragedia de William Shakespeare. No era la primera vez que el director se enfrentaba a la historia del emperador romano, puesto que años antes ya había realizado un telefilme basado en la misma obra, si bien asumió el reto de adaptarla al cine en color por primera vez en la historia del Séptimo Arte.

El reparto, plagado de estrellas, tampoco era ajeno al texto de Shakespeare: John Gielgud, que en este caso encarna a César, había interpretado a Casio en el film de Joseph L. Mankiewicz *Julio César*, de 1953, mientras que Charlton Heston ya había dado vida a Marco Antonio en la versión de 1950, dirigida por H. Tasker, y volvería a hacerlo en *Marco Antonio y Cleopatra*, en 1972, película realizada por el propio Heston.

Julio César es una obra escrita por William Shakespeare, probablemente en 1599. Recrea la conspiración en contra del dictador romano Cayo Julio César, su homicidio y sus secuelas, así como su lugar de desarrollo: la antigua Roma. Constituye uno de los varios trabajos shakespearianos basados en hechos históricos.

A diferencia de muchos personajes principales en otras obras del género (e.j. *Hamlet*, *Enrique V*), César no es el centro de la acción, apareciendo tan solo en tres escenas, y muriendo al comienzo del tercer acto. Las figuras más relevantes de la historia son Marco Antonio y Bruto, y la trama gira en torno a la lucha psicológica entre los partidarios y los enemigos del proclamado cónsul a perpetuidad, en conflicto sobre las ideas del honor, el patriotismo y la amistad.

La gran mayoría de los críticos e historiadores de Shakespeare están de acuerdo en que la tragedia refleja la ansiedad general de Inglaterra a causa de los temores sobre la sucesión en el trono. En el momento de su creación y primera representación, la reina Isabel I, monarca fuerte, se encontraba ya en un momento de decadencia, y se había negado a

nombrar un heredero, llevando a entrever una posible guerra civil, similar a aquella que se produjo en Roma tras la muerte de Julio César.

Marco Bruto da paso libre para unirse a un grupo de senadores conspiradores, bajo la creciente sospecha de que el mandatario intentaba convertir a la república romana en una monarquía bajo su poder. Lecturas tradicionales de la obra sostienen que Casio y los otros conspiradores están motivados por la envidia y la ambición, mientras que Bruto es incentivado por causas de honor y de lealtad a la patria. Otros sugieren que el texto muestra que Bruto no está menos impulsado por la envidia y la adulación que el resto. Uno de los pilares centrales de esta obra, es que sus personajes se resisten a ser categorizados como simples héroes o villanos.

A lo largo de la historia han sido varias las culturas que han legado una enorme variedad de personalidades de gran relevancia y repercusión que sólo con citarlas pueden ser identificadas con una época, con un Estado o con un movimiento político, social, económico, religioso o cultural. Tal es así, que si hubiera que identificar a la Antigua Roma con uno de sus hombres más célebres, sin duda éste sería Julio César, hombre cuyo carácter estuvo siempre marcado por sus logros, pero también por la codicia y la presunción.

Como hombre de armas, César fue en todo momento un general victorioso que empleó su arrogancia y su capacidad de manipulación en beneficio propio, y que concibió la guerra como una continuación de la política. Como político, si bien desde antiguo se ha cuestionado su capacidad como hombre de Estado, ha pasado a la Historia como el paradigma del buen estadista y hábil diplomático que supo acordar alianzas para lograr sus propósitos. Desde su muerte en los idus de marzo del 44 a. de C., ha sido considerado como el gran líder popular y el político revolucionario que sentó las bases del futuro sistema imperial y de la cultura occidental.

Igualmente, ha sido identificado como el paradigma del estadista y del correcto militar, como uno de los intelectuales más brillantes en lengua latina, como el jurista que promulgó las leyes sobre las que se sentó el posterior Derecho romano, como un gran reformista jurídico-administrativo, y como un hombre que supo sacar buen provecho de la propaganda a través de su producción literaria.

“César, icono político y militar del período tardorrepublicano, con el que muchos hombres de épocas posteriores, como Napoleón Bonaparte, Napoleón III, Mussolini, Stalin o Hitler han pretendido identificarse con objeto de justificar sus actuaciones, no sólo ha

proyección

23.01.2018



sido paradigma de historiadores y biógrafos clásicos y modernos, sino que su obra y su personalidad han sido también objeto de estudio por parte de filósofos, filólogos, arqueólogos, sociólogos, dramaturgos e incluso cineastas, que han dedicado sus investigaciones y obras a tratar de transmitir de una forma clara, concisa y, en la medida de lo posible, objetiva su significado, existiendo, por consiguiente, infinitos 'Césares' arbitrarios y discordantes entre sí a lo largo de los siglos." (NO-VILLO LÓPEZ, Miguel Ángel: *El cine y la imagen de Cayo Julio César: realidad o ficción*, en Reseñas, 2011)

Desde mediados del siglo XX se ha venido incrementando considerablemente el empleo de la imagen ofrecida por el cine como fuente auxiliar de la Historia. Cualquiera que revise el panorama cinematográfico existente sobre César y su época, comprenderá que el general romano ha sido representado de múltiples maneras en función de unos patrones no plenamente fieles a la producción historiográfica clásica y moderna.

En realidad, la imagen aportada por el cine ha quedado ajustada a una serie de patrones e influencias de carácter sociopolítico e ideológico más acordes con los momentos en que las películas fueron rodadas. Todo ello no ha provocado sino que en

varias ocasiones se reproduzcan continuamente tópicos erróneos, anacronismos, tergiversaciones y errores de diversa índole.

Asimismo, son múltiples los casos en los que los guiones cinematográficos eluden las fuentes de autores grecolatinos y la información aportada por los restos materiales, a priori más acordes a los hechos. En su lugar han optando por emplear otro tipo de documentación menos fiel a los estudios historiográficos, como novelas y dramas históricos de gran impacto popular como son las obras de W. Shakespeare, G. Bernard Shaw o Th. Wilder.

En este sentido, la obra de W. Shakespeare, *Julio César*, quien, no obstante, se inspiró a su vez en la biografía realizada siglos antes por Plutarco, ha sido la versión que ha servido de guión y base a un gran volumen de producciones cinematográficas, siendo esta imagen la que más fácilmente ha quedado grabada en el gran público independientemente de la fidelidad o tergiversación de los hechos.

Stuart Burge adapta la tragedia de Shakespeare tomando como modelo la película de Mankiewicz. Obra realizada en estudio, incluye algunas secuencias de exteriores rodadas en la provincia de Soria. (JLLR)

FILMOGRAFÍA

STUART BURGE

Director

Largometrajes

The Waltz of the Toreadors (1959)

There was a Crooked Man (1960)

Uncle Vania (1963)

Othello (1965)

The Mikado (1967)

El asesinato de Julio César (Julius Caesar, 1970)

La caída de las águilas (1974)



El espejo de los espías

Reino Unido, 1969

Frankovich Production Ltd.

Distribución: Columbia Pictures – Regia Films

Título original: The Looking Glass War

Director: Frank R. Pierson

Guion: Frank R. Pierson, basado en la novela de John Le Carré

Fotografía: Austin Dempster

Música: Vally Stott

Dirección artística: Terence Marsh

Productor: John Box

Montaje: Willy Kemplen

Intérpretes: Christopher Jones, Anthony Hopkins, Pia Degermark, Ralph Richardson, Paul Rogers, Susan George, Ray Mcanally, Robert Urquhart, Anna Massey, Vivian Pickles

Localizaciones: Aldealafuente y sus bosques, Pantano de la Cuerda del Pozo

Duración: 103 minutos

Idioma: Inglés y alemán (VOSE)

SUSPENSE DURANTE LA GUERRA FRÍA

Dirigida por Frank Pierson y protagonizada por Christopher Jones y Anthony Hopkins, *El Espejo de los Espías* es una magnífica adaptación de la novela de espionaje escrita por John Le Carré (*La Casa Rusa*, *El Sastre de Panamá*). Durante la Guerra Fría los servicios de espionaje británicos sospechan que Alemania del Este, en colaboración con los comunistas rusos, está violando su prohibición de construir cohetes balísticos. Cuentan con varios indicadores que revelan la existencia de dichos cohetes, pero no dejan de ser suposiciones y necesitan una confirmación real. En otros tiempos se hubiera solucionado enviando un hombre a la frontera para introducirse de incógnito en Alemania del Este y llevar a cabo el trabajo de un verdadero espía en suelo enemigo, pero para ello se necesitaría al hombre adecuado y preferiblemente no debería ser de nacionalidad británica. Tras escaparse de un barco en Inglaterra en busca de la futura madre de su hijo, el inmigrante polaco Leiser (Christopher Jones) es encarcelado. Es joven, fuerte, ágil, habla alemán, francés e inglés además de polaco y quiere obtener la nacionalidad británica a toda costa. El MI5 ha encontrado a su hombre y el agente John Avery (Anthony Hopkins) es el encargado de su adiestramiento y seguimiento, pero Leiser resultará ser un aprendiz de espía del todo imprevisible...

La guerra es un arte, algo que saben todos los estrategas. En un combate la información es vital para poder obtener ventaja de tu enemigo y esta es la trama principal que desarrolla la película *El espejo de los espías*.

Dentro de la corriente que en la década de los sesenta, nos propuso numerosas y por lo general atractivas propuestas desarrolladas dentro del ámbito del cine de espías, es curioso lo desconocido que es el film *El espejo de los espías*. Pese a ser la adaptación de una novela que asume con claridad el universo de John Le Carré, es más que probable que el hecho de que la misma estuviera firmada por Frank R. Pierson -en su debut en la gran pantalla, y muy pronto fagocitado para la televisión-, haya favorecido el olvido que le caracteriza. Y es lamentable que ello suceda, ya que si logramos superar dicho prejuicio apenas justificado, podremos asistir a una de las miradas más desencantadas que el cine ofreció sobre este ámbito en aquellos finales de la década de los sesenta.

Desde el primer momento, Pierson logra incorporar a su relato una mirada descreída y escéptica, en torno a la deshumanización que rodea un mundo

como el del espionaje, amparado por estados tanto totalitarios como otros, es el caso del inglés, que fomenta las acciones que narra el relato, caracterizados por su aura democrática. Ya desde esos fríos títulos de crédito superpuestos sobre una puerta metalizada y dominados por unos tonos lívidos, trabajando con brillantez el uso del formato panorámico, asistimos a una de esas miradas revestidas de escepticismo, que dominaron el mundo literario y, posteriormente, cinematográfico, recreado por la pluma de Le Carré.

Caracterizada, como antes señalaba, por un tono gélido y lívido, que se materializa tanto en su tono fotográfico, en el elemento visual de sus imágenes -en las que incluso sus secuencias de acción aparecerán mitigadas-, y en el aporte de un fondo sonoro -obra de Angela Morley-, que se adhiere con presteza a la atmósfera de su relato, lo cierto es que su conjunto aporta una visión por momentos incómoda de contemplar, en torno a una galería de personajes a cual más mezquino. Desde esa pareja de Leiser, que no ha dudado en utilizarlo para su propio placer, y aborta para perder el vínculo de unión, hasta la carencia de personalidad que, en el fondo, manifiesta LeClerc, dominado por la tremenda influencia que sobre él ejerce una esposa a la que no ama, dedicándose a conquistas de secretarías, que conoce e incluso aprueba su propia esposa. Pero es que esa aura sombría aparecerá también en la figura de Avery, el hombre de una pareja caracterizada por sus constantes enfrentamientos, asqueado del respeto a las convenciones sociales que se empeña en mantener su esposa. En medio de un contexto dominado por la contención de sus respectivas personalidades, aparecen episodios tan caracterizados por esa tensión interna, como la pelea -en apariencia de entrenamiento, pero en el fondo como desahogo entre ambos-, que mantienen los citados Avery y el joven polaco-. Una secuencia que culminará con un matiz irónico, al aparecer unos agentes del orden en la puerta de la vivienda donde se ha producido, como detalle disolvente en ese enfrentamiento sutil entre el sometimiento al orden establecido y la subversión, que de manera metafórica, brinda el episodio.

Será, sin embargo, a partir del traslado del protagonista a la frontera -teniendo que traspasar las alambradas metálicas que ensangrentarán su mano, viviendo el espectador esa dolorosa circunstancia-, el relato se desarrolla en un ámbito abierto, aunque no por ello carente de riesgos. Dominado por una puesta en escena que por fortuna orilla las debilidades visuales de la época, y se centra por el contrario

proyección

24.01.2018



en un relato sobrio y ascético, apreciando muy de cerca la singladura de un joven tan valiente como carente de objetivo alguno. Un ser frío y distante, que precisamente por ello ha podido ser reclutado para una misión por la que no siente ningún apego patriótico ni de ningún tipo, pero que irá cumpliendo los plazos establecidos. Será al mismo tiempo un recorrido por una tierra extraña, teniendo un primer episodio trágico en la caída que en pleno bosque se producirá de sus tenazas, que advertirá un joven soldado alemán, al que no tendrá más opción que apuñalar. El instante deviene estremecedor, precisamente por la trágica serenidad que impondrá Pierson en el uso de ese plano, inamovible y casi insoportable, del joven soldado rubio sin vida. Será el mismo tono que se mantendrá en el resto de esta aventura vivida por Leiser, quien se irá relacionando con distintas personas, con el objeto de alcanzar la población señalada donde, al parecer, se están construyendo dichos misiles. Todo ello mostrado en un recorrido dominado por la frialdad, en el fondo sin ningún objetivo, donde el muchacho se verá en primera instancia ayudado por un transportista, que le enviará a un encuentro con los agentes del

orden, que ya se han enterado de la intromisión del supuesto espía, y del asesinato del vigilante. Sin embargo, este conductor en el fondo ha quedado seducido por el atractivo de Leiser, insinuándosele, y siendo apuñalado por ello. Ni siquiera el encuentro de este con una joven y una niña, supondrá más que un pequeño resquicio de relativa normalidad, en una andadura condenada a la tragedia. Será el momento en el que aquellos que le han enviado a dicha misión, corten por completo cualquier relación o detalle que pueda ligarlos. De nuevo el sistema ha podido con la fuerza de la individualidad.

Una película de espionaje, acción y drama que se encuentra, dirigida por Frank Pierson. El filme nos transporta al mundo del espionaje y la conspiración, donde los agentes dobles son un mal necesario.

Una vez más, en esta ocasión de manera menos reconocida que en otras, pero valiosa como en algunos referentes casi míticos, *El espejo de los espías*, brinda la expresión de un universo inquietante y deshumanizado, en el que Frank Pierson sabe aportar un equilibrio y una fría temperatura emocional, quizá nunca reiterados en su producción posterior. (JLLR)

FILMOGRAFÍA

FRANK R. PIERSON
Director

Largometrajes
El espejo de los espías (1969)
Ha nacido una estrella (1976)
Estirpe indomable (1978)
Ciudadano Cohn (1992)
Mujer Lakota (1994)
Truman (1995) TV
La solución final (2001) TV



El rey de la montaña

España, 2007

Goodfellas, Decontrabando P. A., Telecinco Cinema

Distribución: Buena Vista - Divisa Home Vídeo

Título original: El rey de la montaña

Director: Gonzalo López-Gallego

Guion: Javier Gullón, Gonzalo López-Gallego

Fotografía: José David Montero

Música: David Crespo

Dirección artística: Peio Villalba

Productores: Juanma Arance, Juan Pita, Miguel Bardem, Elena Manrique, Álvaro Agustín

Montaje: Gonzalo López-Gallego

Intérpretes: Leonardo Sbaraglia, María Valverde, Thomas Riordan, Andrés Juste, Pablo Menasanch, Francisco Olmo, Manuel Sánchez Ramos

Localizaciones: Covalada, Vinuesa, Salduero, Castroviejo, Sierras de Cebollera, Urbión y de la Demanda

Duración: 85 minutos

Idioma: Español

proyección

25.01.2018

SUPERVIVENCIA EN UN AMBIENTE HOSTIL

Cuando Quim (Leonardo Sbaraglia) se pierde con su coche por unos parajes montañosos, poco se puede imaginar que su peor pesadilla está a punto de comenzar: le disparan sin motivo aparente, y, herido, se internará en el bosque para huir de su perseguidor y salvar su vida. Bea (María Valverde), una chica que también está perdida, se une a él en su escapada. Pero alguien piensa que, en vez de víctimas, ellos son culpables...

Ya desde su primera película, la muy interesante *Nómadas*, y en su continuación, la no menos personal *Sobre el arcoiris*, Gonzalo López-Gallego apuntaba maneras de director seguro y con discurso, una rara avis entre los debutantes de su generación. Aquí, convengamos, ha bajado el nivel de sus exigencias estéticas, pero a pesar de sus debilidades, que las tiene, su nueva criatura luce no poco interesante. Historia que tiene en lo agreste del terreno, en la soledad y en la persecución sus bazas más espectaculares, *El rey de la Montaña* es, como *Nómadas*, también una reflexión sobre la violencia y quienes la ponen en funcionamiento; un juego cerebral y perverso en el que el director controla todo el tiempo a sus criaturas. Tiene problemas, quedó dicho: como que nos creamos el primer encuentro entre Sbaraglia, sobrio y dúctil como suele, y María Valverde, y las consecuencias que de él derivan. Pero la salva una puesta en escena contenida, la creación de un aire amenazante, lo abstracto de la propuesta.

Gonzalo López-Gallego en su tercer largometraje de ficción, y partiendo de una idea de Javier Gullón, guionista del film, se acerca desde el cine a esa generación que ha crecido con los videojuegos. Lo que no quiere decir, afortunadamente que la película represente un nuevo modelo de los muchos que pueblan el cine actual, envenenando el mismo con fórmulas estéticas vacías sin aportar absolutamente nada al arte cinematográfico.

No está basada en uno de esos videojuegos que tantos y tantos adeptos tienen, y cuyas ventas superan con creces lo imaginable. Pero bebe sabiamente de la fuente, aplicando perfectamente su esencia al diferente contexto de lo que supone realizar una película, la cual por cierto, no está exenta de errores, pero éstos provienen de algo que nada tiene que ver con el mundo de las consolas, las wii...

El rey de la montaña está dividido en dos partes bien diferenciadas, en las que el director decide, muy inteligentemente, cambiar radicalmente el punto



de vista. Una primera parte, en la que el suspense es el arma que López-Gallego utiliza, unos momentos muy acertadamente, otros no tanto, para introducirnos en un universo casi minimalista, en el que dos personajes luchan ya no por entender lo que está sucediendo, sino por sobrevivir. Un hombre y una mujer unidos únicamente por el deseo de escapar a una especie de pesadilla que parece salida de cualquier film de terror para adolescentes. Es ésta una parte en la que el director aprovecha al máximo el escenario natural en el que se desenvuelve la acción: carreteras secundarias idénticas entre sí, que parecen no llevar hacia algún sitio en concreto, y bosques cuyos árboles ocultan una verdad terrible. La escueta trama tiende a caer un poco en la repetición de situaciones, y justo entonces, el film da un giro radical (desconocemos hasta ese momento a



qué se enfrentan los protagonistas), logrando saciar en parte nuestro deseo de saber. La historia cambia de enfoque, el director muestra sus verdaderas cartas, y pasa con encomiable facilidad del terror casi de género a un terror más puro y realista, mezclando éste con la ficción de su puesta en escena, para interactuar con el espectador en un ejercicio que aprovecha al máximo su escueta premisa logrando una participación completa por parte de todo aquel que ha entrado de lleno en su juego.

El rey de la montaña tiene la gran virtud de saber aprovechar los recursos de que dispone sin grandes alardes ni artificios: un reparto ajustado, un entorno sencillamente demoledor y un trabajo de fotografía soberbio, gélido y absorbente. Recoge el tema argumental de cacería y supervivencia en un medio hostil de un referente como *Deliverance* (John Boorman,

1972) y lo explota para sus propios propósitos, sin justificaciones de ningún tipo. Leonardo Sbaraglia y María Valverde también asumen con profesionalidad la condición arquetípica (inversión incluida) de sus personajes, contribuyendo a la redondez de un producto que, si no destaca por su originalidad, sí lo logra por el buen hacer que demuestra tener detrás.

El film, como un cruce entre *El Malvado Zaroff* y *Quién puede matar a un niño*, utiliza bien su entorno dotando a la angustia de sus caracteres un sentido claustrofóbico dentro de un laberinto mortal. Tampoco carece de tensión inicial creando una situación enigmática de amenaza, con estética de videojuego. Esta película narra, en suma, una historia de supervivencia con pretensiones de alegoría criminal en la que el asesinato se convierte en un simple juego. (JLLR)

PALMARÉS

Festival de Sitges (2007): Seleccionada en la Sección Oficial
Festival de Toronto (2007): Selección Oficial
Festival de Amsterdam (2007): Méliès de Plata
Screamfest Los Angeles (2008): Mejor Actor (Leonardo Sbaraglia), Mejor Actriz (María Valverde)
Festival Fantástico Europeo (2008): Gran Premio

FILMOGRAFÍA

GONZALO LÓPEZ-GALLEGÓ

Director

Como montador
Musas (1998)
No sé, no sé (1998)
Insomnio de una noche de verano (1999)
Soirée (2000)
Nómadas (2001)
Entre abril y julio (2002)
Sobre el arcoiris (2003)
Thumbs Up (2005)
Verano o los defectos de Andrés (2006)
El rey de la montaña (2007)
No se preocupe (2008)
La piel azul (2010) 2 episodios
Open Grave (2013)
The Hollow Point (2016)

Como guionista
Musas (1998)
Nómadas (2001)
Sobre el arcoiris (2003)
Thumbs Up (2005)
El rey de la montaña (2007)
Inertia (2013)

Largometrajes
Musas (1998)
No sé, no sé (1998)
Nómadas (2001)
Sobre el arcoiris (2003)
El rey de la montaña (2007)
Ángel o demonio (2011) Temporada 1, episodio 3
Apollo 18 ((2011)
Open Grave (2013)
Inertia (2013)
The Hollow Point (2016)

8.15.8

AYER, HOY
Y QUIZÁS MAÑANA





ÁNGEL
GARCÍA
ROMERO

JOSÉ MARÍA
ARROYO
OLIVEROS

JULIÁN
DE LA LLANA
DEL RÍO

ROBERTO
GONZÁLEZ
MIGUEL

PANTALLA GRANDE — 553 PELÍCULAS

RESERVOIR DOGS

Quentin Tarantino (USA, 1992)

CIUDADANO BOB ROBERTS

Tim Robbins (USA, 1992)

ESTÁN VIVOS

John Carpenter (USA, 1988)

THE BAD LIEUTENANT

Abel Ferrara (USA, 1992)

VIDAS CRUZADAS

Robert Altman (USA, 1993)

HALFAOUINE

Ferid Boughedir (Túnez, 1990)

UN ÁNGEL EN MI MESA

Jane Campion (Nueva Zelanda, 1990)

PRINCIPIO Y FIN

Arturo Ripstein (México, 1993)

LA ESTRATEGIA DEL CARACOL

Sergio Cabrera (Colombia, 1993)

LA LINTERNA ROJA

Zhang Yimou (China, Taiwan, Hong-Kong, 1991)

EL BANQUETE DE BODA

Ang Lee (Taiwan, 1992)

ADIÓS A MI CONCUBINA

Chen Kaige (China, 1993)

EL VALLE DE ABRAHAM

Manoel de Oliveira (Portugal, 1993)

PAISAJE EN LA NIEBLA

Theo Angelopoulos (Grecia, Francia, Italia, 1988)

LA VOZ DE SU AMO

Daniele Luchetti (Italia, 1991)

LAS NOCHES SALVAJES

Cyril Collard (Francia, 1992)

UN CORAZÓN EN INVIERNO

Claude Sautet (Francia, 1992)

94
95

BEFORE THE RAIN

Milcho Manchevski (Gran Bretaña Francia, Macedonia 1994)

CARO DIARIO

Nanni Moretti (Italia, 1994)

JUSTINO, UN ASESINO DE LA TERCERA EDAD

La Cuadrilla (Luis Guridi y Santiago Aguilar) (España, 1994)

TASIO

Montxo Armendáriz (España, 1984)

27 HORAS

Montxo Armendáriz (España, 1986)

LAS CARTAS DE ALOU

Montxo Armendáriz (España, 1990)

QUEMADO POR EL SOL

Nikita Mikhalkov (Rusia, Francia, 1994)

LAMERICA

Gianni Amelio (Italia, Francia, 1994)

RIFF-RAFF

Ken Loach (Gran Bretaña, 1991)

LLOVIENDO PIEDRAS

Ken Loach (Gran Bretaña, 1993)

LADYBIRD, LADYBIRD

Ken Loach (Gran Bretaña, 1994)

TIERRA Y LIBERTAD

Ken Loach (Gran Bretaña, Alemania, España 1995)

COMER, BEBER, AMAR

Ang Lee (Taiwan, 1994)

¡VIVIR!

Zhang Yimou (China, 1994)

GUERREROS DE ANTAÑO

Lee Tamahori (Nueva Zelanda, 1994)

ÁGUILAS NO CAZAN MOSCAS

Sergio Cabrera (Colombia, 1994)

CRONOS

Guillermo del Toro (México, 1993)

LA REINA DE LA NOCHE

Arturo Ripstein (México, 1994)

LA INCREÍBLE VERDAD

Hal Hartley (USA, 1989)

EN BUSCA DE BOBBY FISCHER

Steven Zaillian (USA, 1993)

FRESH

Boaz Yakin (USA, 1994)

SMOKE

Wayne Wang (USA, 1995)

BLUE IN THE FACE

Wayne Wang y Paul Auster (USA, 1995)

SOSPECHOSOS HABITUALES

Bryan Singer (USA, 1995)

EL FACTOR SORPRESA

George Huang (USA, 1995)

EL AÑO DE LAS LUCES

Fernando Trueba (España, 1986)

EL SUEÑO DEL MONO LOCO

Fernando Trueba (España, 1989)

ED WOOD

Tim Burton (USA, 1994)

CIUDADANO X

Chris Gerolmo (USA, 1995)

EL PUEBLO DE LOS MALDITOS

John Carpenter (USA, 1995)

LA CIUDAD DE LOS NIÑOS PERDIDOS

Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro (Francia-España, 1995)

COSAS QUE NUNCA TE DIJE

Isabel Coixet (España, USA, 1996)

VACAS

Julio Medem (España, 1992)

LA ARDILLA ROJA

Julio Medem (España, 1993)

TIERRA

Julio Medem (España, 1996)

LA JOYA DE SHANGHAI

Zhang Yimou (China, Francia, 1995)

CYCLO

Tran Anh Hung (Vietnam, Francia, 1995)

EL CALLEJÓN DE LOS MILAGROS

Jorge Fons (México, 1995)

LA LOCURA DEL REY JORGE

Nicholas Hytner (Gran Bretaña, 1995)

EN LO MÁS CRUDO DEL CRUDO INVIERNO

Kenneth Branagh (Gran Bretaña, 1995)

LA CAJA

Manoel de Oliveira (Portugal, Francia, 1994)

NELLY Y EL SR ARNAUD

Claude Sautet (Francia, Italia, Alemania, 1995)

CUENTO DE VERANO

Eric Rohmer (Francia, 1996)

ANTONIA

Marleen Gorris (Holanda, 1995)

EL PACIENTE INGLÉS

Anthony Minghella (Gran Bretaña, 1996)

GET ON THE BUS

Spike Lee (USA, 1997)

TODOS DICEN I LOVE YOU

Woody Allen (USA, 1997)

EL FUNERAL

Abel Ferrara (USA, 1996)

LOS HERMANOS McMULLEN

Edward Burns (USA, 1995)

BEAUTIFUL GIRLS

Ted Demme ((USA, 1996)

CARRETERA PERDIDA

David Lynch (USA, 1996)

CRASH

David Cronenberg (Canadá, 1996)

LOOKING FOR RICHARD

Al Pacino (USA, 1996)

ROMPIENDO LAS OLAS

Lars Von Trier (Europa, 1996)

LA CANCIÓN DE CARLA

Ken Loach (Gran Bretaña, España, Alemania 1996)

EL ÚLTIMO VIAJE DE ROBERT RYLANDS

Gracia Querejeta (España, 1997)

FAMILIA

Fernando León de Aranoa (España, 1996)

ASALTAR LOS CIELOS

José Luis López-Linares y Javier Rioyo (España, 1996)

PROFUNDO CARMESÍ

Arturo Ripstein (México, Francia, España, 1996)

UN VERANO EN LA GOULETTE

Férid Boughedir (Túnez, Francia, Bélgica 1996)

RIDICULE

Patrice Leconte (Francia, 1996)

CAPITÁN CONAN

Bertrand Tavernier (Francia, 1996)

LA TREGUA

Francesco Rosi (Italia, Alemania, Francia, 1997)

SOSTIENE PEREIRA

Roberto Faenza (Italia, Francia, Portugal, 1996)

EL PRISIONERO DE LAS MONTAÑAS

Sergei Bodrov (Rusia, Kazajistán 1996)

LA MIRADA DE ULISES

Theo Angelopoulos (Grecia, Francia, Alemania, GB, 1995)

KOLYA

Jan Sverak (República Checa, 1996)

HAMLET

Kenneth Branagh (Gran Bretaña, 1996)

AMISTAD

Steven Spielberg (USA, 1997)

PERSIGUIENDO A AMY

Kevin Smith (USA, 1997)

EL DULCE PORVENIR

Atom Egoyan (Canadá, 1997)

MOTHER NIGHT

Keith Gordon (USA, 1996)

PERDICIÓN

Billy Wilder (USA, 1944)

BIENVENIDOS A LA CASA DE MUÑECAS

Todd Solondz (USA, 1995)

BOOGIE NIGHTS

Paul Thomas Anderson (USA, 1997)

LA CORTINA DE HUMO

Barry Levinson ((USA, 1997)

HOMBRES ARMADOS

John Sayles (USA, 1997)

LAURA

Otto Preminger (USA, 1944)

LA PRIMERA NOCHE DE MI VIDA

Miguel Albaladejo (España, 1998)

LA CAJA CHINA

Wayne Wang (USA, Francia, Japón, 1998)

MOEBIUS

Gustavo Mosquera R (Argentina, 1996)

FREAKS (LA PARADA DE LOS MONSTRUOS)

Tod Browning (Usa, 1932)

LOS SILENCIOS DEL PALACIO

Moufida Tlatli (Túnez, Francia, 1994)

FUEGO

Deepa Mehta (Canadá, 1996)

MARIUS Y JEANNETTE

Robert Guédiguian (Francia, 1997)

EL INVITADO DE INVIERNO

Alan Rickman (Gran Bretaña, 1997)

HAMAM: EL BAÑO TURCO

Ferzan Özpetek (Italia, Turquía, España, 1997)

LOLITA

Stanley Kubrick (USA, 1962)

JERUSALÉN

Bille August (Suecia, 1996)

EL ESPEJO

Yafar Panahi (Irán, 1997)

VOR (EL LADRÓN)

Pável Chujrai (Rusia, 1997)

TOCANDO EL VIENTO

Mark Herman (Gan Bretaña, 1996)

ELIZABETH

Shekhar Kapur (Reino Unido, 1998)

DE TODO CORAZÓN

Robert Guédiguian (Francia, 1998)

AMERICAN HISTORY X

Tony Kaye (USA, 1998)

EL DOCTOR FRANKENSTEIN

James Whale (USA, 1931)

EL ESPÍRITU DE LA COLMENA

Victor Erice (España, 1973)

LA NOVIA DE FRANKENSTEIN

James Whale (USA, 1935)

DIOSES Y MONSTRUOS

Bill Condon (USA, 1998)

SAÏD

Lorenzo Soler (España, 1998)

AFLICCIÓN

Paul Schrader (USA, 1997)

CUENTO DE OTOÑO

Eric Rohmer (Francia, 1998)

PSICOSIS

Alfred Hitchcock (USA, 1960)

LÁGRIMAS NEGRAS

Ricardo Franco y Fernando Bauluz (España, 1998)

BULWORTH

Warren Beatty (USA, 1998)

CARÁCTER

Mike Van Diem (Holanda, 1997)

SOLAS

Benito Zambrano (España, 1999)

HAPPINESS

Todd Solondz (USA, 1998)

LA VIDA SOÑADA DE LOS ÁNGELES

Erick Zonca (Francia, 1998)

Z

Costa-Gavras (Francia-Argelia, 1969)

EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA

Arturo Ripstein (México, España,... 1999)

UN PLAN SENCILLO

Sam Raimi (USA, 1998)

MAMÁ ES BOBA

Santiago Lorenzo (España, 1999)

SUNSET BOULEVARD (EL CREPÚSCULO DE LOS DIOSES)

Billy Wilder (USA, 1950)

EL GENERAL

John Boorman (Reino Unido, 1998)

LA VIDA ES SILBAR

Fernando Pérez (Cuba, España, 1998)

MAGNOLIA

Paul Thomas Anderson (USA, 1999)

HOY EMPIEZA TODO

Bertrand Tavernier (Francia, 1999)

ACORDES Y DESACUERDOS

Woody Allen (USA, 1999)

ATAQUE VERBAL

Miguel Albaladejo (España, 2000)

LOS ÚLTIMOS DÍAS

James Moll (USA, 1998)

LA DUCHA

Zhang Yang (China, 1999)

TO BE OR NOT TO BE (SER O NO SER)

Ernst Lubitsch (USA, 1942)

ASFALTO

Daniel Calparsoro (España, 1999)

EXISTENZ

David Cronenberg (Canadá, 1999)

FAHRENHEIT 451

François Truffaut (Reino Unido, 1966)

P ("PI", FE EN EL CAOS)

Darren Aronofsky (USA, 1998)

BOYS DON'T CRY

Kimberly Peirce (USA, 1999)

MARTA Y ALREDEDORES

Nacho Pérez de la Paz y Jesús Ruiz (España, 1999)

EL TREN DE LA VIDA

Radu Mihaileanu (Francia-Bélgica-Holanda, 1998)

TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS

Kenneth Branagh (Reino Unido, 1999)

GARAJE OLIMPO (DESAPARECIDOS)

Marco Bechis (Argentina, Francia, Italia, 1999)

UNA HISTORIA VERDADERA

David Lynch (USA, 1999)

LA ETERNIDAD Y UN DÍA

Theo Angelopoulos (Grecia, Francia, Italia, 1998)

SOBREVIVIRÉ

Alfonso Albacete y David Menkes (España, 1999)

EL DESTINO

Youssef Chahine (Egipto, 1997)

ASÍ REÍAN

Gianni Amelio (Italia, 1998)

RKO 281

Benjamin Ross (USA, 1999)

EL VERANO DE KIKUJIRO

Takeshi Kitano (Japón, 1999)

EL OTRO BARRIO

Salvador García Ruiz (España, 2000)

MEMENTO

Christopher Nolan (USA, 2000)

GOYA EN BURDEOS

Carlos Saura (España-Italia, 1999)

SANGRE FÁCIL

Joel Coen (USA, 1984/2000)

LA ESPALDA DEL MUNDO

Javier Corcuera (España, 2000)

LEO

José Luis Borau (España, 2000)

BAILAR EN LA OSCURIDAD

Lars Von Trier (Dinamarca-Suecia, 2000)

PARA TODOS LOS GUSTOS

Agnès Jaoui (Francia, 2000)

LAS RAZONES DE MIS AMIGOS

Gerardo Herrero (España, 2000)

EL CIELO ABIERTO

Miguel Albaladejo (España, 2000)

LA SOMBRA DEL VAMPIRO

E. Elias Merhige (USA, 2000)

ASESINATO EN FEBRERO

Eterio Ortega Santillana (España, 2001)

GRACIAS POR EL CHOCOLATE

Claude Chabrol (Francia, Suiza, 2000)

ABAJO EL TELÓN

Tim Robbins (USA, 1999)

EL CÍRCULO

Jafar Panahi (Irán, Italia, Suiza, 2000)

¡QUIERO SER FAMOSA!

Dominique Deruddere (Bélgica, Alemania, Francia, 2000)

LOLA, VENDA CÁ

Lorenzo Soler (España, 2000)

ALI ZAOUA, PRÍNCIPE DE CASABLANCA

Nabil Ayouch (Marruecos, Francia, Bélgica, 2000)

EXTRANJEROS DE SÍ MISMOS

José Luis López-Linares y Javier Ríoyo (España, 2001)

STATE AND MAIN

David Mamet (USA, 2000)

CAPITANES DE ABRIL

María de Medeiros (Portugal, España, Francia, Italia, 2000)

PAN Y ROSAS

Ken Loach (Reino Unido, España, Alemania, 2000)

TINTA ROJA

Francisco Lombardi (Perú, España, 2000)

EN CONSTRUCCIÓN

José Luis Guerín (España, 2000)

LA MALDICIÓN DEL ESCORPION DE JADE

Woody Allen (USA, 2001)

VIDOCQ

Pitof (Francia, 2001)

EN LA CIUDAD SIN LÍMITES

Antonio Hernández (España, 2001)

EL HOMBRE QUE NUNCA ESTUVO ALLÍ

Joel Coen (USA, 2001)

LOS NIÑOS DE RUSIA

Jaime Camino (España, 2001)

TANGUY: ¿QUÉ HACEMOS CON EL NIÑO?

Etienne Chatiliez (Francia, 2001)

DONNIE DARKO

Richard Kelly (USA, 2001)

LA CUADRILLA

Ken Loach (Reino Unido, Alemania, España, 2001)

ATANDO CABOS

Lasse Hallström (USA, 2001)

RENCOR

Miguel Albaladejo (España, 2001)

NUNCA OCURRE LO QUE UNO ESPERA

Mans Herngren y Hannes Holm (Suecia, 2000)

SESSION 9

Brad Anderson (USA, 2001)

EL SUEÑO DEL CAIMÁN

Beto Gómez (México, España, 2001)

EL VOTO ES SECRETO

Babak Payami (Irán, 2001)

LEJOS

André Techiné (Francia, España, 2001)

XIU XIU

Joan Chen (China, 1998)

UN MAL DÍA LO TIENE CUAQUIERA

Artus de Penguern (Francia, 2001)

LA GUERRILLA DE LA MEMORIA

Javier Corcuera (España, 2001)

IRIS

Richard Eyre (Reino Unido, 2001)

DELICIOSA MARTHA

Sandra Nettelbeck (Alemania-Austria, Italia, Suiza, 2001)

VETE A SABER

Jacques Rivette (Francia, 2001)

COSAS QUE DIRÍA CON SÓLO MIRARLA

Rodrigo García (USA, 2000)

GANGS OF NEW YORK

Martin Scorsese (USA, 2002)

LA BODA DEL MONZON

Mira Nair (India-USA, Francia, Italia, 2001)

SPIDER

David Cronenberg (Canadá-Reino Unido, 2002)

AMÉN

Costa-Gavras (Francia-Alemania, 2002)

CIUDAD DE DIOS

Fernando Meirelles (Brasil-Francia, USA, 2002)

ADAPTATION (EL LADRÓN DE ORQUÍDEAS)

Spike Jonze (USA, 2002)

EL HOMBRE DEL TREN

Patrice Leconte (Francia-Alemania, Reino Unido, 2002)

BOWLING FOR COLUMBINE

Michael Moore (USA, 2002)

HISTORIAS MÍNIMAS

Carlos Sorín (Argentina, España, 2002)

EL AMERICANO IMPASIBLE

Phillip Noyce (USA, 2002)

EN UN LUGAR DE ÁFRICA

Caroline Link (Alemania, 2001)

DOMINGO SANGRIENTO

Paul Greengrass (Reino Unido-Irlanda, 2002)

DARK WATER

Hideo Nakata (Japón, 2002)

APOCALYPSE NOW REDUX

Francis Ford Coppola (USA, 1979/2001)

HERENCIA

Paula Hernández (Argentina, 2001)

LA ÚLTIMA NOCHE

Spike Lee (USA, 2002)

LAS HORAS DEL DÍA

Jaime Rosales (España, 2003)

FELICES DIECISÉIS

Ken Loach (Reino Unido-Alemania-España, 2002)

COMANDANTE

Oliver Stone (España, 2002)

LAS MUJERES DE VERDAD TIENEN CURVAS

Patricia Cardoso (USA, 2002)

EL MATRIMONIO DE MARÍA BRAUN

Rainer Werner Fassbinder (Alemania, 1978)

ARARAT

Atom Egoyan (Canadá-Francia, 2002)

INVENCIBLE

Werner Herzog (Reino Unido-Alemania, 2001)

SER Y TENER

Nicolas Philibert (Francia, 2002)

ELEPHANT

Gus Van Sant (USA, 2003)

LAS INVASIONES BÁRBARAS

Denys Arcand (Canadá-Francia, 2003)

FEMME FATALE

Brian De Palma (Francia, 2002)

EN ESTE MUNDO

Michael Winterbottom (Reino Unido, 2003)

DOGVILLE

Lars Von Trier (Dinamarca, 2003)

EL COCHE DE PEDALES

Ramón Barea (España-Portugal, 2003)

MACHUCA

Andrés Wood (Chile-España, 2003)

OSAMA

Siddiq Barmak (Afganistán-Japón-Irlanda, 2003)

EL CHICO QUE CONQUISTÓ HOLLYWOOD

Brett Morgen y Nanette Burstein (USA, 2002)

CACHORRO

Miguel Albaladejo (España, 2003)

ALIEN: EL 8º PASAJERO (MONTAJE DEL DIRECTOR)

Ridley Scott (USA, 1979)

ZATOICHI

Takeshi Kitano (Japón, 2003)

OPEN RANGE

Kevin Costner (USA, 2003)

EL TESTAMENTO DEL DOCTOR MABUSE

Fritz Lang (Alemania, 1922)

DEEP BLUE

Alastair Fothergill y Andy Byatt (Reino Unido, 2003)

LEJANO

Nuri Bilge Ceylan (Turquía, 2002)

CASA DE ARENA Y NIEBLA

Vadim Perelman (USA, 2003)

EL PRINCIPIO DE ARQUIMEDES

Gerardo Herrero (España, 2004)

CYPHER

Vincenzo Natali (Canadá-USA, 2003)

EL DOMINGO SI DIOS QUIERE

Yamina Benguigui (Francia-Argelia, 2002)

MEMORIES OF MURDER (CRÓNICA DE UN ASESINO EN SERIE)

Bong Joon-Ho (Corea del Sur, 2003)

EL ABRAZO PARTIDO

Daniel Burman (Argentina-España, 2004)

PARA QUE NO ME OLVIDES

Patricia Ferreira (España, 2005)

OLVIDATE DE MÍ

Michel Gondry (USA, 2004)

LA MEJOR JUVENTUD I Y II PARTE

Marco Tullio Giordana (Italia, 2003)

SÓLO UN BESO

Ken Loach (Reino Unido, Italia, Alemania, España, 2004)

LA VIDA ES UN MILAGRO

Emir Kusturica (Francia-Serbia y Montenegro, 2004)

NO SOS VOS SOY YO

Juan Taratuto (Argentina-España, 2004)

CONOCIENDO A JULIA

István Szabó (Reino Unido, Hungría, Canadá, 2004)

CAMINAR SOBRE LAS AGUAS

Eytan Fox (Israel, 2004)

CASA DE LOS BABYS

John Sayles (USA-México, 2003)

CONTRA LA PARED

Fatih Akin (Alemania, 2004)

CÓDIGO 46

Michael Winterbottom (Reino Unido, 2003)

COMO UNA IMAGEN

Agnès Jaoui (Francia, 2004)

PRIMER

Shane Carruth (USA, 2004)

LA HERENCIA

Per Fly (Dinamarca, 2004)

DOS HERMANAS

Kim Jee-Woon (Corea del Sur, 2003)

A LAS CINCO DE LA TARDE

Samira Makhmalbaf (Iran, 2003)

EL MAQUINISTA

Brad Anderson (España, 2004)

LAS TORTUGAS TAMBIEN VUELAN

Bahman Ghobadi (Irán-Irak, 2004)

EL SEÑOR IBRAHIM Y LAS FLORES DEL CORÁN

François Dupeyron (Francia, 2003)

LA PESADILLA DE DARWIN

Hubert Sauper (Francia-Austria-Bélgica, 2004)

EL ÚLTIMO BESO

Gabriele Muccino (Italia, 2000)

OMAGH

Pete Travis (Irlanda-Reino Unido, 2004)

EL VIENTO

Eduardo Mignogna (Argentina-España, 2005)

¿POR QUÉ LAS MUJERES SIEMPRE QUEREMOS MÁS?

Cécile Telerman (Francia, 2005)

TRANSAMÉRICA

Duncan Tucker (USA, 2005)

LA DIGNIDAD DE LOS NADIES

Fernando E Solanas (Argentina-Brasil-Suiza, 2005)

UNA HISTORIA DE BROOKLYN

Noah Baumbach (USA, 2005)

GENTE DE ROMA

Ettore Scola (Italia, 2003)

FELIZ NAVIDAD

Christian Carion (Francia-Alemania-Reino Unido-Rumanía, 2005)

LA GRAN FINAL

Gerardo Olivares (España-Alemania, 2006)

ARCADIA

Costa-Gavras (Francia-Bélgica-España, 2005)

LA ESCURRIDIZA, O CÓMO ESQUIVAR EL AMOR

Abdellatif Kechiche (Francia, 2003)

GRIZZLY MAN

Werner Herzog (USA, 2005)

EL MERCADER DE VENECIA

Michael Radford (Reino Unido-Italia-Luxemburgo, 2004)

EL CASTILLO AMBULANTE

Hayao Miyazaki (Japón, 2004)

BUENOS DÍAS, NOCHE

Marco Bellocchio (Italia, 2003)

MANDERLAY

Lars Von Trier (Dinamarca, 2005)

DE FOSA EN FOSA

Jan Cvitkovic (Eslovenia-Croacia, 2005)

PARADISE NOW

Hany Abu-Assad (Palestina-Holanda, Alemania, Francia, 2005)

AGUA CON SAL

Pedro Pérez-Rosado (España-Puerto Rico, 2005)

SOPHIE SCHOLL: LOS ÚLTIMOS DÍAS

Marc Rothemund (Alemania, 2005)

LA ISLA DE HIERRO

Mohammad Rasoulof (Irán, 2005)

CAMINO A GUANTÁNAMO

Michael Winterbottom y Mat Whitecross (Reino Unido, 2006)

ZONA LIBRE

Amos Gitai (Israel-Francia-España-Paises Bajos, 2005)

VERANO EN BERLÍN

Andreas Dresen (Alemania, 2005)

PARÍS, JE T' AIME

Olivier Assayas, Frederic Auburtin, Gerard Depardieu... (Francia, 2006)

FICCION

Cesc Gay (España, 2006)

UNA VERDAD INCÓMODA

Davis Guggenheim (USA, 2006)

TIME

Kim Ki-Duk (Corea del Sur-Japón, 2006)

BOBBY

Emilio Estévez (USA, 2006)

LAS PARTÍCULAS ELEMENTALES

Oskar Roehler (Alemania, 2006)

DREAMGIRLS

Bill Condon (USA, 2006)

INLAND EMPIRE

David Lynch (Francia-Polonia-USA, 2006)

DERECHO DE FAMILIA

Daniel Burman (Argentina, 2006)

NUEVE VIDAS

Rodrigo García (USA, 2005)

THE HOST

Joon-Ho Bong (Corea del Sur, 2006)

TRISTRAM SHANDY: A COCK & BULL STORY

Michael Winterbottom (Reino Unido, 2005)

MI HIJO

Martial Fougeron (Francia, 2006)

BOSQUE DE SOMBRAS

Koldo Serra (España, 2006)

COPYNG BEETHOVEN

Agnieszka Holland (USA-Alemania, Hungría, 2006)

RÉQUIEM: EL EXORCISMO DE MICAELA

Hans-Christian Schmid (Alemania, 2006)

TIDELAND

Terry Gilliam (Reino Unido-Canadá, 2005)

DESPUÉS DE LA BODA

Susanne Bier (Dinamarca, 2006)

LA CAJA KOVAK

Daniel Monzón (España-Reino Unido, 2006)

BAJO LAS ESTRELLAS

Félix Viscarret (España, 2007)

MEMORIAS DE QUEENS

Dito Montiel (USA, 2006)

LOS CLIMAS

Nuri Bilge Ceylan (Turquía-Francia, 2006)

HOLLYWOODLAND

Allen Coulter (USA, 2006)

ANTES QUE EL DIABLO SEPA QUE HAS MUERTO

Sidney Lumet (USA-Reino Unido, 2007)

NUEVO MUNDO

Emmanuele Crialese (Italia-Francia, 2006)

EL ASESINATO DE JESSE JAMES POR EL COBARDE ROBERT FORD

Andrew Dominik (USA, 2007)

CONVERSACIONES CON MI JARDINERO

Jean Becker (Francia, 2006)

IRINA PALM

Sam Garbarski (Bélgica, Reino Unido, Alemania, Luxemburgo, Francia, 2006)

BARRIO CUBA

Humberto Solás (Cuba-España, 2005)

PERSÉPOLIS

Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud (Francia, 2007)

BLADE RUNNER: EL MONTAJE FINAL

Ridley Scott (USA, 1982)

BUDA EXPLOTÓ POR VERGÜENZA

Hanna Makhmalbaf (Irán, 2007)

LO MEJOR DE MÍ

Roser Aguilar (España, 2007)

REDACTED

Brian de Palma (USA, 2007)

LA BANDA NOS VISITA

Eran Kolirin (Israel-Francia, 2007)

INTERVIEW

Steve Buscemi (USA, 2007)

CAOS CALMO

Antonello Grimaldi (Italia, 2008)

EN UN MUNDO LIBRE...

Ken Loach (Reino Unido-Italia-España, Alemania, 2007)

LOS CRONOCRÍMENES

Nacho Vigalondo (España, 2007)

HACIA RUTAS SALVAJES

Sean Penn (USA, 2007)

NEVANDO VOY

Maitena Muruzábal y Candela Figueira (España, 2007)

FUNNY GAMES

Michael Haneke (USA-Francia-Reino Unido, Austria, Alemania, Italia, 2007)

EL EDIFICIO YACOBIÁN

Marwan Hamed (Egipto, 2006)

REBOBINE POR FAVOR

Michel Gondry (USA, 2008)

MIL AÑOS DE ORACIÓN

Wayne Wang (USA, 2007)

LA VERGÜENZA

David Planell (España, 2009)

LA DUQUESA

Saul Dibb (Reino Unido-Italia-Francia, 2008)

FLAME Y CITRON

Ole Christian Madsen (Dinamarca, República Checa, Alemania, 2008)

BUSCANDO UN BESO A MEDIANOCHE

Alex Holdridge (USA, 2007)

HACE MUCHO QUE TE QUIERO

Philippe Claudel (Francia-Alemania, 2008)

EL TREN DE LAS 3:10

James Mangold (USA, 2007)

VALS CON BASHIR

Ari folman (Israel-Alemania, Francia, USA, Finlandia, Suiza, Bélgica, Australia, 2008)

CUSCÚS

Abdellatif Kechiche (Francia, 2007)

STILL WALKING (CAMINANDO)

Hirokazu Kore-Eda (Japón, 2008)

EL PRIMER DÍA DEL RESTO DE TU VIDA

Remi Bezançon (Francia, 2008)

RETORNO A HANSALA

Chus Gutiérrez (España, 2008)

JCVD

Mabrouk El Mechri (Bélgica-Luxemburgo-Francia, 2008)

IL DIVO

Paolo Sorrentino (Italia-Francia, 2008)

LA TETA ASUSTADA

Claudia Llosa (Perú-España, 2008)

CAPITÁN ABU RAED

Amin Matalqa (Jordania, 2008)

GÉNOVA

Michael Winterbottom (Reino Unido, 2008)

LOS LIMONEROS

Eran Riklis (Israel-Alemania-Francia, 2008)

LA BUENA VIDA

Andrés Wood (Chile-España-Argentina, Francia, 2008)

SÉRAPHINE

Martin Provost (Francia-Bélgica, 2008)

THE FALL. EL SUEÑO DE ALEXANDRIA

Tarsem Singh (India-Reino Unido-USA, 2006)

TRES DÍAS CON LA FAMILIA

Mar Coll (España, 2009)

LA CAJA DE PANDORA

Yesim Ustaoglu (Turquía-Francia-Alemania-Bélgica, 2008)

MAN ON WIRE

James Marsh (Reino Unido-USA, 2008)

DESPEDIDAS

Yôjirô Takita (Japón, 2008)

KATYN

Andrzej Wajda (Polonia, 2007)

MAL DÍA PARA PESCAR

Álvaro Brechner (Uruguay-España, 2009)

GARBO, EL ESPÍA

Edmon Roch (España, 2009)

EDÉN AL OESTE

Costa-Gavras (Francia-Italia-Grecia, 2009)

CORAZÓN REBELDE

Scoot Cooper (USA, 2009)

BAARÌA

Giuseppe Tornatore (Italia-Francia, 2009)

DESTINO: WOODSTOCK

Ang Lee (USA, 2009)

CANINO

Yorgos Lanthimos (Grecia, 2009)

CIUDAD DE VIDA Y MUERTE

Chuan Lu (China-Hong Kong, 2009)

LA NARANJA MECÁNICA

Stanley Kubrick (Reino Unido-USA, 1971)

IN THE LOOP

Armando Iannucci (Reino Unido, 2009)

GIGANTE

Adrian Biniez (Uruguay-Argentina-Alemania, 2009)

FROZEN RIVER

Courtney Hunt (USA, 2008)

AJAMI

Scandar Copti y Yaron Shani (Israel-Alemania, 2009)

AMERRIKA

Cherien Dabis (Canadá, 2009)

HIERRO

Gabe Ibáñez (España, 2009)

VINCERE

Marco Bellocchio (Italia, 2009)

LA NANA

Sebastián Silva (Chile, 2009)

A PROPÓSITO DE ELLY

Asghar Farhadi (Irán, 2009)

SIN NOMBRE

Cary Fukunaga (México-USA, 2008)

AIR DOLL

Hirokazu Kore-Eda (Japón, 2009)

DOS HERMANOS

Daniel Burman (Argentina, 2009)

VILLA AMALIA

Benoît Jacquot (Francia-Suiza, 2009)

NEW YORK, I LOVE YOU

Jiang Wen, Mira Nair... (Francia-USA, 2008)

EN UN MUNDO MEJOR
Susanne Bier (Dinamarca, 2010)

INSIDE JOB
Charles Ferguson (USA, 2010)

COPIA CERTIFICADA
Abbas Kiarostami (Francia-Italia, 2010)

LA LLAVE DE SARAH
Gilles Paquet-Brenner (Francia, 2010)

INCENDIES
Denis Villeneuve (Canadá-Francia, 2010)

MUJERES DE EL CAIRO
Yousry Nasrallah (Egipto, 2009)

HANNA
Joe Wright (Reino Unido-Alemania-USA, 2011)

MONSTERS
Gareth Edwards (Reino Unido, 2010)

TENGO ALGO QUE DECIROS
Ferzan Ozpetek (Italia, 2010)

UNCLE BOONMEE RECUERDA SUS VIDAS PASADAS
Apichatpong Weerasethakul (Tailandia-Reino Unido-Francia-Alemania-España, Holanda, 2010)

EL ÚLTIMO EXORCISMO
Daniel Stamm (USA-Francia, 2010)

BLOG
Elena Trapé (España, 2010)

LAS VIDAS POSIBLES DE MR NOBODY
Jaco Van Dormael (Bélgica-Canadá-Francia-Alemania, 2009)

HISTORIAS DE LA EDAD DE ORO
Ioana Uricaru, Hanno Höfer, Razvan Marculescu (Rumanía, 2010)

NUNCA ME ABANDONES
Mark Romanek (Reino Unido-USA, 2010)

ANIMAL KINGDOM
David Michôd (Australia, 2010)

FRANKLYN
Gerald McMorrow (Reino Unido-Francia, 2008)

VISIÓN
Margarethe Von Trotta (Alemania-Francia, 2009)

ROMPECABEZAS
Natalia Smirnoff (Argentina-Alemania, 2009)

EN EL CAMINO
Jasmila Zbanic (Bosnia-Herzegovina-Austria-Alemania-Croacia, 2009)

WINTER 'S BONE
Debra Granik (USA, 2010)

CHICO & RITA
Fernando Trueba, Javier Mariscal y Tono Errando (España-Isla de Man, 2010)

POESÍA
Lee Changdong (Corea del Sur, 2010)

WIN WIN (GANAMOS TODOS)
Thomas McCarthy (USA, 2011)

¿Y SI VIVIMOS TODOS JUNTOS?
Stéphane Robelin (Francia-Alemania, 2011)

VERBO
Eduardo Chapero-Jackson (España, 2011)

NADER Y SIMIN, UNA SEPARACIÓN
Asghar Farhadi (Irán, 2011)

EL NIÑO DE LA BICICLETA
Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne (Bélgica-Francia-Italia, 2011)

UN MÉTODO PELIGROSO
David Cronenberg (Reino Unido-Alemania, Canadá, Suiza, 2011)

JANE EYRE
Cary Fukunaga (Reino Unido-USA, 2011)

ARRUGAS
Ignacio Ferreras (España, 2011)

YOUNG ADULT
Jason Reitman (USA, 2011)

EL HOMBRE DE AL LADO
Gastón Duprat y Mariano Cohn (Argentina, 2009)

ANOTHER YEAR
Mike Leigh (Reino Unido, 2010)

ADIÓS A LA REINA
Benoît Jacquot (Francia-España, 2011)

LA FUENTE DE LAS MUJERES
Radu Mihaileanu (Bélgica-Italia-Francia, 2011)

PROFESOR LAZHAR
Philippe Falardeau (Canadá, 2011)

KISEKI (MILAGRO)
Hirokazu Koreeda (Japón, 2011)

MARTHA MARCY MAY MARLENE
Sean Durkin (USA, 2011)

EL ILUSIONISTA
Sylvain Chomet (Francia-Reino Unido, 2010)

ALMANYA, BIENVENIDO A ALEMANIA
Yasemin Samdereli (Alemania, 2011)

TÍMIDOS ANÓNIMOS
Jean-Pierre Améris (Francia-Bélgica, 2011)

TENEMOS QUE HABLAR DE KEVIN
Lynne Ramsay (Reino Unido-USA, 2011)

EL HAVRE
Aki Kaurismäki (Finlandia-Francia-Noruega, 2011)

TAKE SHELTER
Jeff Nichols (USA, 2011)

LAS NIEVES DEL KILIMANJARO
Robert Guédiguian (Francia, 2011)

AMOR

Michael Haneke (Francia, Alemania, Austria, 2012)

A ROMA CON AMOR

Woody Allen (USA, España, Italia, 2012)

EL ARTISTA Y LA MODELO

Fernando Trueba (España, 2012)

LA PARTE DE LOS ÁNGELES

Ken Loach (Reino Unido, Francia, Bélgica, Italia, 2012)

STOCKHOLM

Rodrigo Sorogoyen (España, 2013)

THE MASTER

Paul Thomas Anderson (USA, 2012)

UN ASUNTO REAL

Nikolaj Arcel (Dinamarca, 2012)

EL ATLAS DE LAS NUBES

Tom Tykwer, Andy Wachowski y Lana Wachowski (Alemania, 2012)

EN LA CASA

François Ozon (Francia, 2012)

LA CAZA

Thomas Vinterberg (Dinamarca, 2012)

HOLY MOTORS

Leos Carax (Francia, Alemania, 2012)

WOODY ALLEN: EL DOCUMENTAL

Robert B. Weide (USA, 2012)

DE ÓXIDO Y HUESO

Jacques Audiard (Francia, 2012)

BESTIAS DEL SUR SALVAJE

Benh Zeitlin (USA, 2012)

LA BICICLETA VERDE

Haifaa Al-Mansour (Arabia Saudí, 2012)

COSMOPOLIS

David Cronenberg (USA, 2012)

BARBARA

Christian Petzold (Alemania, 2012)

INFANCIA CLANDESTINA

Benjamín Ávila (Argentina, España, Brasil, 2011)

LA COCINERA DEL PRESIDENTE

Christian Vincent (Francia, 2012)

SEARCHING FOR SUGAR MAN

Malik Bendjelloul (Suecia, Reino Unido, 2012)

CÉSAR DEBE MORIR

Paolo y Vittorio Taviani (Italia, 2012)

NO

Pablo Larraín (Chile, México, 2012)

EL CAPITAL

Costa-Gavras (Francia, 2012)

HANNAH ARENDT

Margarethe von Trotta (Alemania, Francia, 2012)

LA VIDA DE ADÈLE

Abdellatif Kechiche (Francia, 2013)

MUD

Jeff Nichols (USA, 2013)

LA VENUS DE LAS PIELS

Roman Polanski (Francia, 2013)

A PROPÓSITO DE LLEWYN DAVIS

Joel Coen (USA, 2013)

LA HERIDA

Fernando Franco (España, 2013)

DALLAS BUYERS CLUB

Jean Marc Vallée (USA, 2013)

LA GRAN BELLEZA

Paolo Sorrentino (Italia, 2013)

EL ÚLTIMO CONCIERTO

Yaron Zilberman (USA, 2012)

BYZANTIUM

Neil Jordan (Reino Unido – Irlanda, 2013)

CANÍBAL

Manuel Martín Cuenca (España, 2013)

ROMPENIEVES

Bong Joon-Ho (Corea del Sur-USA, 2013)

LORE

Cate Shortland (Australia-Reino Unido-Alemania, 2013)

EL MÉDICO ALEMÁN

Lucía Puenzo (Argentina-España-Francia-Noruega, 2013)

LA PIEDRA DE LA PACIENCIA

Atiq Rahimi (Francia-Alemania-Afganistán-Reino Unido, 2012)

FRANCES HA

Noah Baumbach (USA, 2013)

DE TAL PADRE TAL HIJO

Hirokazu Kore-Eda (Japón, 2013)

MOLIERE EN BICICLETA

Philippe Le Guay (Francia, 2013)

IDA

Pawel Pawlikowski (Polonia, 2013)

HERMOSA JUVENTUD

Jaime Rosales (España-Francia, 2014)

OH BOY

Jan Ole Gerster (Alemania, 2012)

PELO MALO

Mariana Rondón (Venezuela-Perú-Alemania-Argentina, 2013)

THE ACT OF KILLING

Joshua Oppenheimer y Christine Cynn (Dinamarca, 2012)

EL VIENTO SE LEVANTA

Hayao Miyazaki (Japón, 2013)

SÓLO LOS AMANTES SOBREVIVEN

Jim Jarmusch (Reino Unido-Alemania, 2013)

BOYHOOD
Richard Linklater (USA, 2014)

DOS DÍAS, UNA NOCHE
Jean-Pierre y Luc Dardenne (Bélica, Francia, Italia, 2014)

EL AÑO MÁS VIOLENTO
J.C. Chandor (USA, 2014)

PRIDE
Matthew Warchus (Reino Unido, 2014)

MAGICAL GIRL
Carlos Vermut (España, 2014)

MAGIA A LA LUZ DE LA LUNA
Woody Allen (USA, 2014)

DIPLOMACIA
Voker Schlöndorff (Francia, 2014)

INTO THE WOODS
Rob Marshall USA, 2014)

WHIPLASH
Damien Chazelle (USA, 2014)

LA SAL DE LA TIERRA
Win Wenders y Juliano Ribeiro Salgado (Francia, 2014)

FOXCATCHER
Bennett Miller (USA, 2014)

TIMBUKTU
Abderrahmane Sissako (Francia, 2014)

NEGOCIADOR
Borja Cobeaga (España, 2014)

MAPS TO THE STARS
David Cronenberg (Canadá, Alemania, 2014)

LA PROFESORA DE HISTORIA
Marie-Castille Mention-Schaar (Francia, 2014)

PURO VICIO
Paul Thomas Anderson (USA, 2014)

MR. TURNER
Mike Leigh (Reino Unido, 2014)

LEVIATÁN
Andrey Zvyagintsev (Rusia, 2014)

NIGHTCRAWLER
Dan Gilroy USA, 2014)

LA CASA DEL TEJADO ROJO
Yoji Yamada (Japón, 2014)

JIMMY´S HALL
Ken Loach (Reino Unido, 2014)

LOREAK
Jon Garaño y Jose Mari Goenaga (España, 2014)

MANDARINAS
Zaza Urushadze (Estonia, Georgia, 2013)

LA FIESTA DE DESPEDIDA
Sharon Maymon y Tal Granit (Israel, 2014)

LA NOVIA
Dir. Paula Ortiz

LA HABITACIÓN
Dir. Lenny Abrahamson

EL JUEZ
Dir. Christian Vincent

TECHO Y COMIDA
Dir. Juan Miguel del Castillo

EL HIJO DE SAÚL
Dir. László Nemes

NUESTRA HERMANA PEQUEÑA
Dir. Hirokazu Kore-Eda

LA BRUJA
Dir. Robert Eggers

45 AÑOS
Dir. Andrew Haigh

LA JUVENTUD
Dir. Paolo Sorrentino

NADIE QUIERE LA NOCHE
Dir. Isabel Coixet

ANOMALISA
Dir. Charlie Kaufman y Duke Johnson

EL CLAN
Dir. Pablo Trapero

MACBETH
Dir. Justin Kurzel

BROOKLYN
Dir. John Crowley

SUFRAJISTAS
Dir. Sarah Gavron

DHEEPAN
Dir. Jacques Audiard

HITCHCOCK/TRUFFAUT
Dir. Kent Jones

TAXI TEHERAN
Dir. Jafar Panahi

EL CASO FRITZ BAUER
Dir. Lars Kraume

THE LADY IN THE VAN
Dir. Nicholas Hytner

EL CLUB
Dir. Pablo Larraín

RAMS, EL VALLE DE LOS CARNEROS
Dir. Grímur Hákonarson

LANGOSTA
Dir. Yorgos Lanthimos

MAYO DE 1940
Dir. Christian Carron

ELLE
Paul Verhoeven (Alemania-Bélgica-Francia)

FRANTZ
François Ozon (Francia)

FENCES
Denzel Washington (USA)

NO SÉ DECIR ADIÓS
Lino Escalera (España)

YO, DANIEL BLAKE
Ken Loach (Reino Unido)

ANIMALES NOCTURNOS
Tom Ford (USA)

LA TORTUGA ROJA
Michael Dudok de Wit (Francia-Bélgica-Japón)

TONI ERDMANN
Maren Ade (Alemania-Austria)

FLORENCE FOSTER JENKINS
Stephen Frears (Reino Unido – Francia)

AMOR Y AMISTAD
Whit Stillman (Reino Unido)

DESPUÉS DE LA TORMENTA
Hirokazu Kore-Eda (Japón)

LAS FURIAS
Miguel del Arco (España)

HISTORIA DE UNA PASIÓN
Terrence Davies (Reino Unido)

LOCAS DE ALEGRÍA
Paolo Virzi (Italia)

LAS INOCENTES
Anne Fontaine (Francia-Polonia)

PERSONAL SHOPPER
Olivier Assayas (Francia)

EL VIAJANTE
Asghar Farhadi (Irán)

PATERSON
Jim Jarmusch (USA)

NERUDA
Pablo Larrain (Chile)

TODOS QUEREMOS ALGO
Richard Linklater (USA)

LA DONCELLA
Park Chan-Wook (Corea del Sur)

LADY MACBETH
William Oldroyd (Reino Unido)

LOS EXÁMENES
Cristian Mungiu (Rumanía-Francia-Bélgica)

MARAVILLOSA FAMILIA DE TOKIO
Yoji Yamada (Japón)

7
8





to be continued...

MIRADAS DE CINE — 43 CICLOS 305 PELÍCULAS

STANLEY KUBRICK
WOODY ALLEN
ORSON WELLES
CARLOS SAURA
AKIRA KUROSAWA
FRANÇOIS TRUFFAUT
BRIAN DE PALMA
LUIS GARCÍA BERLANGA
INGMAR BERGMAN
FRITZ LANG
ERIC ROHMER
MARTIN SCORSESE
CHARLES CHAPLIN
BILLY WILDER
JACQUES TATI
WERNER HERZOG
SAM PECKINPAH
ROMAN POLANSKI
TERRY GILLIAM
DAVID LEAN
FEDERICO FELLINI
JOHN CARPENTER
BOB FOSSE
FRANKLIN J. SCHAFFNER
ANDREI TARKOVSKY
ELIA KAZAN
ALAN J. PAKULA
SERGIO LEONE
KENNETH BRANAGH
JULES DASSIN
HAYAO MIYAZAKI

98
99



HOWARD HAWKS

¡HATARI! (1962) LA FIERA DE MI NIÑA (1938)

99
00



EN MEMORIA DEL MAESTRO

STANLEY KUBRICK

EL BESO DEL ASESINO (1955) ATRACO PERFECTO
(1956) SENDEROS DE GLORIA (1957) ESPARTACO (1960)
¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ (1963) 2001:
UNA ODISEA DEL ESPACIO (1968) LA NARANJA MECÁNICA
(1971) BARRY LYNDON (1976) EL RESPLANDOR (1980) LA
CHAQUETA METÁLICA (1987)

00
01



WOODY ALLEN

TOMA EL DINERO Y CORRE (1969) SUEÑOS DE SEDUCTOR
(1972) TODO LO QUE USTED SIEMPRE QUISO SABER
SOBRE EL SEXO PERO TEMÍA PREGUNTAR (1972) LA
ÚLTIMA NOCHE DE BORIS GRUSHENKO (1975) ANNIE
HALL (1977) MANHATTAN (1979) ZELING (1983) HANNAH
Y SUS HERMANAS (1986) DELITOS Y FALTAS (1989)
MISTERIOSO ASESINATO EN MANHATTAN (1972)



ORSON WELLES

CIUDADANO KANE (1941) EL CUARTO MANDAMIENTO (1942)
SED DE MAL (1958) CAMPANADAS A MEDIANOCHE (1965)

01
02



CARLOS SAURA

LA CAZA (1965) LA PRIMA ANGÉLICA (1973) CRIA
CUERVOS (1975) MAMÁ CUMPLE 100 AÑOS (1979)
DEPRISA DEPRISA (1980) CARMEN (1983) TANGO (1999)



AKIRA KUROSAWA

VIVIR (1952) LOS SIETE SAMURAI (1954) EL TRONO DE
SANGRE (1957) YOJIMBO (1961) EL INFIERNO DEL ODIO
(1963) BARBARROJA (1965) KAGEMUSHA (1980)

02
03



EL HOMBRE QUE AMABA EL CINE

FRANÇOIS TRUFFAUT

LOS CUATROCIENTOS GOLPES (1959) JULES ET JIM (1961)
LA PIEL SUAVE (1964) BESOS ROBADOS (1968) LAS DOS
INGLESAS Y EL AMOR (1971) EL ÚLTIMO METRO (1980)
VIVAMENTE EL DOMINGO (1983)



LA FASCINACIÓN DEL ESTILO

BRIAN DE PALMA

EL FANTASMA DEL PARAÍSO (1974) CARRIE (1976) VESTIDA
PARA MATAR (1980) IMPACTO (1981) DOBLE CUERPO
(1984) CORAZONES DE HIERRO (1989) ATRAPADO POR SU
PASADO (1993)

03
04



UN ASTROHÚNGARO CONTRA EL PODER Y LA GLORIA

LUIS GARCÍA BERLANGA

ESA PAREJA FELIZ (1951) BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL
(1952) CALABUCH (1956) PLÁCIDO (1961) EL VERDUGO (1963)
LA ESCOPETA NACIONAL (1977) TODOS A LA CÁRCEL (1993)



EL CINE COMO EN UN ESPEJO

INGMAR BERGMAN

SONRISAS DE UNA NOCHE DE VERANO (1955) EL
SÉPTIMO SELLO (1956) FRESAS SALVAJES (1956) PERSONA
(1966) GRITOS Y SUSURROS (1972) SECRETOS DE UN
MATRIMONIO (1973) SONATA DE OTOÑO (1978)

04
05



FRITZ LANG EN ALEMANIA

FRITZ LANG

EL DOCTOR MABUSE (1ª PARTE) (1922) EL DOCTOR
MABUSE (2ª PARTE) (1922) LOS NIBELUNGOS (1ª PARTE)
(1924) LOS NIBELUNGOS (2ª PARTE) (1924) METRÓPOLIS
(1926) LA MUJER EN LA LUNA (1928) «M», EL VAMPIRO DE
DÜSSELDORF (1931)



ERIC ROHMER

MI NOCHE CON MAUD (1969) LA MARQUESA DE O (1975)
LA MUJER DEL AVIADOR (1980) PAULINE EN LA PLAYA
(1982) LAS NOCHES DE LA LUNA LLENA (1984) EL RAYO
VERDE (1986) EL AMIGO DE MI AMIGA (1987)

05
06



MARTIN SCORSESE

MALAS CALLES (1973) ALICIA YA NO VIVE AQUÍ (1974)
TAXI DRIVER (1976) TORO SALVAJE (1980) LA ÚLTIMA
TENTACIÓN DE CRISTO (1988) UNO DE LOS NUESTROS
(1990) LA EDAD DE LA INOCENCIA (1993)



CHARLES CHAPLIN

VIDA DE PERRO (1918) ARMAS AL HOMBRO (1918) EL
PEREGRINO (1923) EL CHICO (1921) LA QUIMERA DEL ORO
(1925) LUCES DE LA CIUDAD (1931) TIEMPOS MODERNOS
(1936) EL GRAN DICTADOR (1940) CANDILEJAS (1952)

06
07



ALGUNOS LO PREFIEREN INTELIGENTE

BILLY WILDER

CURVAS PELIGROSAS (1933) DÍAS SIN HUELLA (1945)
SABRINA (1954) LA TENTACIÓN VIVE ARRIBA (1955)
TESTIGO DE CARGO (1958) CON FALDAS Y A LO LOCO
(1959) EL APARTAMENTO (1960) IRMA LA DULCE (1963)
FEDORA (1978)



JACQUES TATI

DÍA DE FIESTA (1949) LAS VACACIONES DE HULOT
(1953) MI TÍO (1958) PLAYTIME (1967) TRÁFICO (1971)
ZAFARRANCHO EN EL CIRCO (1974) SOIGNE TON
GAUCHE (1936) L'ECOLE DES FACTEURS (1947) COURS DU
SOIR (1967)

07
08



EL ÉXTASIS DE LA VERDAD

WERNER HERZOG

TAMBIÉN LOS ENANOS EMPEZARON PEQUEÑOS (1970)
AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS (1972) EL ENIGMA DE
GASPAR HAUSER (1974) CORAZÓN DE CRISTAL (1976)
NOSFERATU, VAMPIRO DE LA NOCHE (1978) WOYZECK
(1979) FITZCARRALDO (1982) MI ENEMIGO ÍNTIMO (1999)



LA BALADA DE DAVID SAMUEL PECKINPAH

SAM PECKINPAH

DUELO EN LA ALTA SIERRA (1962) MAYOR DUNDEE
(1964) GRUPO SALVAJE (1969) LA BALADA DE CABLE
HOGUE (1970) PERROS DE PAJA (1971) LA HUIDA (1972) PAT
GARRETT Y BILLY THE KID (1973) QUIERO LA CABEZA DE
ALFREDO GARCÍA (1974)

08
09



FRITZ LANG EN AMÉRICA

FRITZ LANG

FURIA (1936) SÓLO SE VIVE UNA VEZ (1937) LOS
VERDUGOS TAMBIÉN MUEREN (1943) EL MINISTERIO
DEL MIEDO (1943) LA MUJER DEL CUADRO (1944)
PERVERSIDAD (1945) ENCUBRIDORA (1952) LOS
SOBORNADOS (1953) DESEOS HUMANOS (1954)



CINEASTA SIN PATRIA

ROMAN POLANSKI

EL CUCHILLO EN EL AGUA (1962) REPULSIÓN (1965)
CALLEJÓN SIN SALIDA (1966) EL BAILE DE LOS VAMPIROS
(1966) LA SEMILLA DEL DIABLO (1968) CHINATOWN (1974)
EL QUIMÉRICO INQUILINO (1976) TESS (1979)

09
10



LA RAZÓN DE LOS SUEÑOS

TERRY GILLIAM

LOS CABALLEROS DE LA MESA CUADRADA... Y SUS
LOCOS SEGUIDORRES (1974) LA BESTIA DEL REINO
(1977) LOS HÉROES DEL TIEMPO (1981) BRAZIL (1984) LAS
AVENTURAS DEL BARÓN MUNCHAUSEN (1989) EL REY
PESCADOR (1991) 12 MONOS (1995) MIEDO Y ASCO EN LAS
VEGAS (1998)



ESPECTÁCULO Y SENSIBILIDAD

DAVID LEAN

SANGRE, SUDOR Y LÁGRIMAS (1942) LA VIDA MANDA
(1944) EL ESPÍRITU BURLÓN (1945) BREVE ENCUENTRO
(1945) CADENAS ROTAS (1946) OLIVER TWIST (1948)
AMIGOS APASIONADOS (1949) MADELEINE (1950)
LOCURAS DE VERANO (1955)

10
11



LAS PELÍCULAS DE DESASTRES DE LOS AÑOS 70

AEROPUERTO *George Seaton (1970)* **LA AVENTURA DEL POSEIDÓN** *Roland Neame (1972)* **AEROPUERTO 1975** *Jack Smight (1974)* **TERREMOTO** *Mark Robson (1974)* **EL COLOSO EN LLAMAS** *John Guillermin (1974)* **EL ENIGMA SE LLAMA JUGGERNAUT** *Richard Lester (1974)* **HINDENBURG** *Robert Wise (1975)* **ALARMA: CATÁSTROFE** *Jack Gold (1978)*



SOÑAR, TAL VEZ VIVIR

FEDERICO FELLINI

LOS INÚTILES (1953) **LA STRADA** (1954) **ALMAS SIN CONCIENCIA** (1955) **LAS NOCHES DE CABIRIA** (1957) **LA DOLCE VITA** (1959) **FELLINI 8½** (1963) **GIULIETTA DE LOS ESPÍRITUS** (1965) **AMARCORD (MIS RECUERDOS)** (1973) **EL CASANOVA DE FEDERICO FELLINI** (1976)

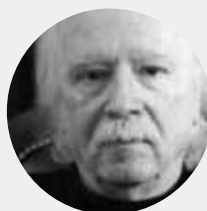
11
12



APUNTES SOBRE LA COMIDA EN ALGUNAS PELÍCULAS

CINE EN SU PUNTO

DELICIOSA MARTHA *Sandra Nettelbeck (2001)* **COMER, BEBER, AMAR** *Ang Lee (1994)* **EL FESTÍN DE BABETTE** *Gabriel Axel (1987)* **UN TOQUE DE CANELA** *Tassos Boulmetis (2003)* **LA GRAN COMILONA** *Marco Ferreri (1973)* **ENTRE COPAS** *Alexander Payne (2004)* **COMO AGUA PARA CHOCOLATE** *Alfonso Arau (1992)* **CUANDO EL DESTINO NOS ALCANCE** *Richard Fleischer (1973)*

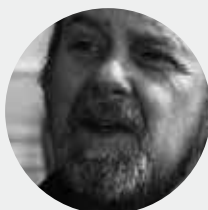


ARTESANO DEL HORROR

JOHN CARPENTER

ASALTO EN LA COMISARÍA DEL DISTRITO 13 (1976) **LA NOCHE DE HALLOWEEN** (1978) **LA NIEBLA** (1979) **1997... RESCATE EN NUEVA YORK** (1981) **LA COSA (EL ENIGMA DE OTRO MUNDO)** (1982) **CHRISTINE** (1983) **STARMAN (EL HOMBRE DE LAS ESTRELLAS)** (1984) **EL PRÍNCIPE DE LAS TINIEBLAS** (1987) **ESTÁN VIVOS** (1988) **EN LA BOCA DEL MIEDO** (1994)

12
13



... AND ALL THE JAZZ

BOB FOSSE

MI HERMANA ELENA (1955) **DAMN YANKEES** (1958) **NOCHES EN LA CIUDAD** (1969) **CABARET** (1972) **LENNY** (1974) **EMPIEZA EL ESPECTÁCULO** (1979)



BANQUETES: CUANDO COMER ES UNA FIESTA

CINE EN SU PUNTO

GOSFORD PARK *Robert Altman (2001)* **EL BANQUETE DE BODA** *Ang Lee (1992)* **VATEL** *Roland Joffé (2000)*

13
14



UN HUMANISTA EN LA GRAN PANTALLA

FRANKLIN J. SCHAFFNER

EL MEJOR HOMBRE (1964) EL SEÑOR DE LA GUERRA (1965) EL PLANETA DE LOS SIMIOS (1968) PATTON (1970) NICOLÁS Y ALEJANDRA (1971) PAPILLON (1973) LA ISLA DEL ADIÓS (1976) LOS NIÑOS DEL BRASIL (1978)



EL SACRIFICIO DEL POETA

ANDREI TARKOVSKY

LA INFANCIA DE IVÁN (1962) ANDREI RUBLEV (1966) SOLARIS (1972) EL ESPEJO (1975) STALKER (1979) NOSTALGIA (1983) SACRIFICIO (1986)

13
14



20 AÑOS EN 6 DÍAS

20 AÑOS DE CINE

INCENDIES (2010) CONVERSACIONES CON MI JARDINERO (2007) LA LINTERNA ROJA (1991) NADER Y SIMIN, UNA SEPARACIÓN (2011) VIDAS CRUZADAS (1993) TIERRA (1996)

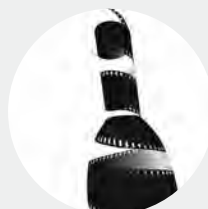
14
15



DIRIGIR CONSISTE EN CONVERTIR LA PSICOLOGÍA EN COMPORTAMIENTO

ELIA KAZAN

LAZOS HUMANOS (1945) LA BARRERA INVISIBLE (1947) PÁNICO EN LAS CALLES (1950) UN TRANVÍA LLAMADO DESEO (1951) ¡VIVA ZAPATA! (1952) LA LEY DEL SILENCIO (1954) AL ESTE DEL EDÉN (1955) UN ROSTRO EN LA MULTITUD (1957) RÍO SALVAJE (1960) ESPLENDOR EN LA HIERBA (1961) AMÉRICA AMÉRICA (1963) EL COMPROMISO (1969) EL ÚLTIMO MAGNATE (1976)



PELÍCULAS PARA DESCORCHAR

CINE EN SU PUNTO

GUERRA DE VINOS Randall Miller (2008) MONDOVINO Jonathan Nossiter (2004) NOCHE DE VINO Y COPAS Ole Christian Madsen (2011)

15
16



EL CINE DE LA PARANOIA

ALAN J. PAKULA

EL CUCO ESTÉRIL (1969) KLUTE (1971) EL ÚLTIMO TESTIGO (1974) TODOS LOS HOMBRES DEL PRESIDENTE (1976) LLEGA UN JINETE LIBRE Y SALVAJE (1978) LA DECISIÓN DE SOPHIE (1982) PRESUNTO INOCENTE (1990) EL INFORME PELÍCANO (1993)



ÉRASE UNA VEZ EL OESTE

SERGIO LEONE

EL COLOSO DE RODAS (1960) POR UN PUÑADO DE DÓLARES (1964) LA MUERTE TENÍA UN PRECIO (1965) EL BUENO, EL FEO Y EL MALO (1966) HASTA QUE LLEGÓ SU HORA (1968) ¡AGÁCHATE, MALDITO! (1971) ÉRASE UNA VEZ EN AMÉRICA (1984)

16
17



KENNETH BRANAGH: PRIMER ACTO

KENNETH BRANAGH

ENRIQUE V *Henry V* (1989) MORIR TODAVÍA *Dead Again* (1991) LOS AMIGOS DE PETER *Peter's Friends* (1992) MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES *Much Ado About Nothing* (1993) FRANKENSTEIN DE MARRY SHELLEY *Mary Shelley's Frankenstein* (1994) HAMLET *Hamlet* (1996) TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS *Love's Labour's Lost* (2000) COMO GUSTÉIS *As You Like It* (2006) LA FLAUTA MÁGICA *The Magic Flute* (2006) LA HUELLA *Sleuth* (2007)



DANGO, DANGO, DANGO: SABORES DEL JAPÓN

UNA PASTELERÍA EN TOKIO (*Naomi Kawase*) JIRO DREAMS OF SUSHI (*David Gelb*) THE RAMEN GIRL (*Robert Allan Ackerman*)

17
18



MALDITO EL ORGULLOSO QUE BAJO PRETEXTO...

JULES DASSIN

EL CORAZÓN DELATOR (1941) FUERZA BRUTA (1947) LA CIUDAD DESNUDA (1948) MERCADO DE LADRONES (1949) NOCHE EN LA CIUDAD (1950) RIFIFI (1955) EL QUE DEBE MORIR (1956) NUNCA EN DOMINGO (1960) TOPKAPI (1964)



EL EMPERADOR DE LOS SUEÑOS

HAYAO MIYAZAKI

EL CASTILLO DE CAGLIOSTRO (1979) NAUSICAA DEL VALLE DEL VIENTO (1984) EL CASTILLO EN EL CIELO (1986) MI VECINO TOTORO (1988) NICKY, LA APRENDIZ DE BRUJA (1989) PORCO ROSSO (1992) LA PRINCESA MONONOKE (1997) EL VIAJE DE CHIHIRO (2001) EL CASTILLO AMBULANTE (2004) PONYO EN EL ACANTILADO (2008) EL VIENTO SE LEVANTA (2013)

HALL OF FAME



PERSONAS RELEVANTES DE LA INDUSTRIA DEL CINE EN TODAS SUS MANIFESTACIONES QUE HAN VISITADO EL CINECLUB UNED

— 1995 ——— 2017 —

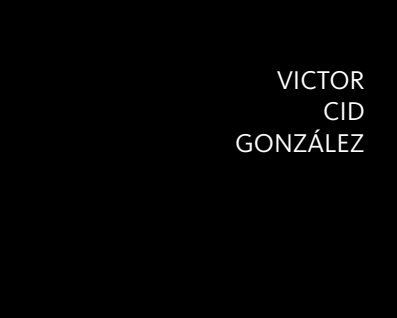
MONTXO ARMENDÁRIZ DIRECTOR DE CINE **ALFONSO CORTÉS** PIANISTA **FRANCISCO J. DELA PLAZA** CATEDRÁTICO Y DIRECTOR DE LA CÁTEDRA DE CINE DE LA UVA
FERNANDO TRUEBA DIRECTOR DE CINE **LUIS MARTÍN ARIAS** PROFESOR DE LA CÁTEDRA DE CINE DE LA UVA **JESÚS GONZÁLEZ REQUEÑA** PROFESOR TITULAR DE LA UCA
CARMEN SÁEZ PROFESORA DE LA CÁTEDRA DE CINE DE LA UVA **ANTONIO SANTOS** PROFESOR DE LA CÁTEDRA DE CINE DE LA UVA **LORENZO SOLER** DIRECTOR DE CINE
MIGUEL ALBADALEJO DIRECTOR DE CINE **CARMELO GÓMEZ** ACTOR **SALVADOR GARCÍA RUÍZ** DIRECTOR DE CINE **LUIS GARCÍA BERLANGA** DIRECTOR DE CINE
GOYO JIMÉNEZ HUMORISTA **ANTONIA SAN JUAN** ACTRIZ **PASCAL GAIGNE** COMPOSITOR CINEMATOGRAFÍCO **KLEMERODES BLUES BAND** GRUPO MUSICAL
MIGUEL MARIAS CRÍTICO CINEMATOGRAFÍCO Y DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA **CARLOS SAURA** DIRECTOR DE CINE
JOSÉ CARLOS SUÁREZ PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD PONTIFICIA VIRGILIO DE ARRAGONA **MARÍA JOSÉ MOLINA** PRESENTADORA **MARTA GONZÁLEZ** ACTRIZ/HUMORISTA
CAYETANA GUILLÉN CUERVO ACTRIZ/PRESENTADORA **ALBERTO JIMÉNEZ** ACTOR **FIDEL CORDERO** DIRECTOR DE CINE **ALICIA BORRACHERO** ACTRIZ **ENRIQUE GATO** DIRECTOR DE CINE **NÉSTOR CALVO** DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA
VERÓNICA FERNÁNDEZ GUIONISTA Y ESCRITORA **MARIBEL MEMBRILLO** ACTRIZ **LUIS LARRODERA** PRESENTADOR
JOSEP MARÍA QUERALTÓ COLECCIONISTA DE MATERIAL DE CINE **CRISTINA URGEL** ACTRIZ Y PRESENTADORA **GINÉS GARCÍA MILLÁN** ACTOR **CARLOS AGUILAR** ESCRITOR
JOSÉ LUIS BARRIOSTREVINO DIRECTOR DE CINE **ESTHER BERNIEJO** RESPONSABLE DE COMUNICACIÓN EN TV, CASTILLA Y LEÓN **JOSÉ LUIS GARCÍA** ACTOR
ÁNGEL LLARRAMENDI COMPOSITOR CINEMATOGRAFÍCO **JULIÁN RAFAELKO** EMPRESARIO DE EFECTOS ESPECIALES **RAFAEL BERNIEJO** PERIODISTA **ADOLFO FERNÁNDEZ** ACTOR
PEDRO E. DELGADO ESCRITOR/PROFESOR DE LA ECAM **RAMÓN BAREA** ACTOR **JONÁS GROUCHO TRUEBA** GUIONISTA Y DIRECTOR DE CINE **BASILIO MARTÍN PATINO** DIRECTOR DE CINE
JUAN ANTONIO PÉREZ MILLÁN DIRECTOR DE LA FILMOTECA DE CASTILLA Y LEÓN **JOSÉ ANTONIO QUIROS** PRODUCTOR, DIRECTOR Y GUIONISTA
YVONNE BLAKE DISEÑADORA DEL ESTUARIO **MARÍA REYES** MODELO Y ACTRIZ **CARLOS FUENTES** ACTOR **MIGUEL LAGO** HUMORISTA **JUAN DIEGO BOTTO** ACTOR
JORGE SANZ ACTOR **MIRIAM CORREA** ACTRIZ **BEN SIDRAN** PIANISTA Y CANTANTE **JAIME ROSALES** DIRECTOR DE CINE **JOSÉ LUIS TORRIJO** ACTOR
JOSÉ LUIS BORAU DIRECTOR DE CINE **PACA GABALDÓN** ACTRIZ **OTI RODRÍGUEZ MARCHANTE** CRÍTICO CINEMATOGRAFÍCO
ROSAS S. RODRÍGUEZ MONTADORA Y ESPECIALISTA EN EDICIÓN **MIGUEL ALCATUD** DIRECTOR, GUIONISTA Y PRODUCTOR
RICARDO CASTELLA HUMORIST **MARIANO DÍAZ, CUARTETO DE JAZZ** CONCIERTO MUSICAL **JAVIER ANGULO** DIRECTOR DE LA SEMINCI DE VALLADOLID
APANTXA AGUIRRE DIRECTORA DE CINE **MARTA SERRANO COLL** PROFESORA DE LA UNIVERSIDAD DE TARRAGONA
JESÚS RIVERA TORRES PRESIDENTE DE LA ASOCIACIÓN SORIANA DE AMIGOS DEL FERROCARRIL **ABI ALBERTO** DIRECTOR DE CINE **F. JAVIER ÁLVAREZ** PSÍQUIATRA **ENRIQUE URBIZU** DIRECTOR DE CINE **JORGE GIL ZULUETA** PIANISTA
ALBERTO DEL CAMPO PRODUCTOR DE STOCKHOLM **RODRIGO SORROGOYEN** DIRECTOR DE STOCKHOLM **BONJA SOLER** COPRODUCTOR DE STOCKHOLM
ADOLFO DUFOUR ANDÍA DIRECTOR DE CINE **ENRIQUE GONZÁLEZ MACHO** PRESIDENTE DE LA ACADEMIA DE LAS ARTES Y CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS, PRODUCTOR, DISTRIBUIDOR Y EXHIBIDOR DE CINE



SUSANA
SORIA
RAMAS



ALBERTO
CABALLERO
GARCÍA



VICTOR
CID
GONZÁLEZ



ROBERTO
PEÑA
VALTUEÑA



CARMELO
GARCÍA
SÁNCHEZ

STAFF



ROBERTO
GONZÁLEZ
MIGUEL



ÁNGEL
GARCÍA
ROMERO



JULIÁN
DE LA LLANA
DEL RÍO



JOSÉ MARÍA
ARROYO
OLIVEROS

organiza



patrocina



colabora



itsDUERO

