

NO TEMAS LOS CAMBIOS



LA MUDANZA

26 CINECLUB UNED

OCTUBRE 2019 MAYO 2020



Asociación Cultural UNED SORIA

Presidente

Saturio Ugarte Martínez

Vicepresidente

Carmelo García Sánchez

Secretario

José Jiménez Sanz

Tesorero

Cristina Granado Bombín

Vocal

M^a Jesús Marcos Peñaranda



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 películas: Distribuidoras

26

COORDINADOR CARMELO GARCÍA SÁNCHEZ **PANTALLA GRANDE PROGRAMACIÓN Y TEXTOS** ROBERTO GONZÁLEZ MIGUEL (RGM) -

JOSÉ MARÍA ARROYO OLIVEROS (JMA) - JULIÁN DE LA LLANA DEL RÍO (JLLR) - ÁNGEL GARCÍA ROMERO (AGR)

MIRADAS DE CINE PROGRAMACIÓN Y TEXTOS ROBERTO GONZÁLEZ MIGUEL (RGM) - JULIÁN DE LA LLANA DEL RÍO (JLLR)

SORIA DE CINE SELECCIÓN Y TEXTOS JULIÁN DE LA LLANA DEL RÍO (JLLR) **COLABORACIÓN ESPECIAL** SUSANA SORIA RAMAS -

PEDRO E. DELGADO CAVILLA **PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL** VISORVIDEO. VÍCTOR CID (WWW.VISORVIDEO.TV)

DISEÑO GRÁFICO/MAQUETA ROBERTO PEÑA (WWW.ELPRINCIPIOKISS.ES) **IMPRESIÓN** ARTE PRINT

SALAS DE PROYECCIÓN CINES MERCADO (PLAZA BERNARDO ROBLES) - CASA DE LA TIERRA- UNED. (C/ SAN JUAN DE RABANERA, 1).

2019/2020

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 / _x	¹⁴ / _x	15	¹⁶ / _x	¹⁷ / _x	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	29	

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

CINES MERCADO

17.00H. 18.00H. 19.30H. 20.30H. 22.00H. _____

Entrada 4,5€ / Abono 60€

26 Pantalla Grande

CASA DE LA TIERRA/UNED

20.00H. _____

Entrada libre

²⁶/_{*} Soria de Cine

²⁶/_% Ciclo Lorenzo Soler

²⁶/_≈ Ciclo Otto Preminger

LOS MIÉRCOLES DE MERCADO

AHORA sí que hemos cumplido los 25 años. No quería ponerme cargante, pero hasta que no se termina con vida el año 25º no se cumplen los 25... Ahora sí, ahora ya estamos en ese “*y un día*” que anunciaba la portada de la revista anterior.

Como ya sabrán ustedes, este año tenemos una novedad de las gordas: nos cambiamos de sede por tercera vez. En anteriores episodios: hemos estado en el Palacio de la Audiencia, en el Cine Rex, en el Palacio de la Audiencia... Y ahora estaremos en los Cines Mercado, las flamantes nuevas salas sorianas. Pero, esta vez, el cambio de sede tiene otra consecuencia, no es sólo cambiar una sala por otra. El verdadero cambio es que, para aprovechar las ventajas que nos ofrece la estructura de multisalas de los Cines Mercado, vamos a ampliar el abanico de horarios. Cuando estuvimos en el Rex, tuvimos sesión de tarde (20:15) y noche (22:30). Este año, tendremos la posibilidad de ver las películas a las 17:00, 18:00, 19:30, 20:30 ó 22:00. Vamos, casi una plataforma “bajo demanda”. Si se organizan, hasta pueden aprovechar para hacer la compra. Las horas más tempranas son algo nuevo para nosotros, y esperamos que permitan que más personas se acerquen a compartir el cine con nosotros. Ojalá que estas nuevas oportunidades nos multipliquen, en lugar de dividirnos.

En términos más amplios, no podemos dejar de referirnos a la noticia que ha supuesto para Soria el comienzo de la andadura de los Cines Mercado. Se ha acrecentado el número de películas que se pueden ver en Soria en el cine, y además con especial atención a películas de calidad, más raras o minoritarias, incluyendo pases en versión original. Es una alegría que la idea utópica que tuvimos hace 25 años se mantenga y se pueda ampliar a otros ámbitos y por otras personas.

En ese contexto, cobra especial relevancia la parte de “Club” de nuestro nombre, que nos diferencia del mero visionado o (espantosa palabra) “consumo” de películas. Es emocionante que vayamos a poder disponer de los Cines Mercado, los miércoles, totalmente para nosotros (los “miércoles de mercado”, un día especial a partir de ahora). No como algo privado o cerrado, sino como un lugar de encuentro y celebración compartida, al que pueden unirse todas las personas que quieran (con el límite del aforo, claro). En el sentido más abierto y acogedor, nuestro “Club” de los miércoles se definirá como un grupo de gente que se reúne de manera habitual para vivir una pasión en común.

Dicho esto, como las películas también importan, les anticipo que este año veremos en nuestra(s) Pantalla(s) Grande(s) 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*, trataremos sobre Otto Preminger (Segunda Parte) y Lorenzo Soler. Y en *Soria de Cine* seguiremos levantando acta de la presencia de nuestra provincia en el séptimo arte.

Como siempre, damos las 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 lo mismo, de parte de mis compañeros, en relación con sus respectivas víctimas. Y gracias sobre todo a las personas cuya asistencia y apoyo hacen que este trabajo tenga sentido.

Feliz año de cine.

Roberto González Miguel

PANTALLA GRANDE

COLD WAR
PETRA
HAPPY END
LA BUENA ESPOSA
QUIÉN TE CANTARÁ
MARÍA REINA DE ESCOCIA
QUIERO COMERME TU PÁNCREAS
BIENVENIDOS A MARWEN
COLETTE
EL CAPITÁN
EL REVERENDO
NOS VEMOS ALLÁ ARRIBA
FAMILIA SUMERGIDA
EL BLUES DE BEALE STREET
CUSTODIA COMPARTIDA
DOGMAN
UN ASUNTO DE FAMILIA
GIRL
SOMBRA
¿PODRÁS PERDONARME ALGÚN DÍA?
LO QUE ESCONDE SILVER LAKE
UNA RECETA FAMILIAR
THE GUILTY
PARÁSITOS

10

LORENZO SOLER: EL COMPROMISO SOCIAL

52 DOMINGOS
¡VOTAD, VOTAD, MALDITOS!
EL SALÓN DE LOS ESPEJOS
ANTISALMO
MONÓLOGOS DE UN HOMBRE INCIERTO
EL VIAJE INVERSO
FRAGMENTOS DE UN DISCURSO
LOS NÁUFRAGOS DE LA CASA QUEBRADA
(RETRATOS)
LA ALEGRÍA QUE PASA
SAÏD
EL VIAJE DE LOS LIBROS
APUNTES PARA UNA ODISEA SORIANA
INTERPRETADA POR NEGROS
MEMENTO
MAX AUB, UN ESCRITOR EN SU LABERINTO
CUBA 1991
KENIA Y SU FAMILIA
MIL LUNAS
DÍALOGOS EN LA MESETA CON TORERO AL FONDO
¿POR QUIÉN DOBLAN LAS CAMPANAS EN
CALATAÑAZOR?

60

OTTO PREMINGER: II PARTE

EL HOMBRE DEL BRAZO DE ORO
SANTA JUANA
BUENOS DÍAS, TRISTEZA
ANATOMÍA DE UN ASESINATO
ÉXODO
TEMPESTAD SOBRE WASHINGTON
EL CARDENAL
PRIMERA VICTORIA
EL RAPTO DE BUNNY LAKE
DIME QUE ME AMAS, JUNIE MOON
EL FACTOR HUMANO

72

**SORIA
DE CINE**

**RESUMEN
26 AÑOS DE CINE**

**HALL
OF FAME**

LA LAGUNA NEGRA
CROMWELL
CUANDO LOS MARIDOS IBAN A LA GUERRA
EL NIÑO INVISIBLE

156

166

192

NO TEMAS LOS CAMBIOS





MIÉRCOLES 17.00H. 18.00H. 19.30H. 20.30H. 22.00H.

LA MUDANZA

26 CINECLUB UNED OCTUBRE 2019 MAYO 2020

ÁNGEL
GARCÍA
ROMERO

JOSÉ MARÍA
ARROYO
OLIVEROS

JULIÁN
DE LA LLANA
DEL RÍO

ROBERTO
GONZÁLEZ
MIGUEL

COLD WAR PAWEL PAWLKOWSKI **PETRA** JAIME ROSALES **HAPPY END** MICHAEL HANEKE **LA BUENA ESPOSA** BJORN RUNGE **QUIÉN TE CANTARÁ** CARLOS VERMUT
MARÍA REINA DE ESCOCIA JOSE ROURKE **QUIERO COMERME TU PÁNCREAS** SHINICHIRO USHIJIMA **BIENVENIDOS A MARWEN** ROBERT ZEMECKIS
COLETTE WASH WESTMORELAND **EL CAPITÁN** ROBERT SCHWENTKE **EL REVERENDO** PAUL SCHRADER **NOS VEMOS ALLÁ ARRIBA** ALBERT DUPONTEL
FAMILIA SUMERGIDA MARÍA ALCHÉ **EL BLUES DE BEALE STREET** BARRY JENKINS **CUSTODIA COMPARTIDA** XAVIER LEGRAND **DOGMAN** MATTED GARRONE
UN ASUNTO DE FAMILIA HIROKAZU KORE-EDA **GIRL** LUCAS DHONT **SOMBRA** ZHANG YIMOU **¿PODRÁS PERDONARME ALGÚN DÍA?** MARIELLE HELLER
LO QUE ESCONDE SILVER LAKE DAVID ROBERT MITCHELL **UNA RECETA FAMILIAR** ERICK KHOO **THE GUILTY** GUSTAV MÖLLER **PARÁSTOS** BONG JOONG-HO

COLD WAR

16.10.2019

Polonia, Francia, Reino Unido, 2018
MK2 Productions / Apocalypse Pictures / Film4 / Opus Film, Protagonist / BFI Fund
Distribución: Caramel Films
Título original: Zimma Wojna - Cold War
Director: Pawel Pawlikowski
Guion: Janusz Glowacki, Pawel Pawlikowski
Fotografía: Lucasz Zal
Música: Variada
Dirección artística: Marcel Slawinski
Productoras: Ewa Puszczyńska, Tanya Seghatchian
Montaje: Jaroslaw Kaminski
Intérpretes: Joanna Kulig, Tomasz Kot, Borys Szyc, Agata Kulesza, Jeanne Balibar, Cédric Kahn
Duración: 88 minutos
Idiomas: Polaco, francés, alemán, croata, italiano y ruso con subtítulos en castellano



Palmarés

2018: Festival de Cannes: Premio al Mejor Director

Filmografía

PAWEŁ PAWLIKOWSKI
Director

Documentales para la BBC

From Moscow to Pietushki with Benny Yerofeyev (1990)

Dostoevsky's Travels (1991)

Serbian Epics (1992)

Tripping with Zhirinovskiy (1994)

Telefilms de ficción

Twockers (1998)

The Stringer (1998)

Largometrajes

Last Resort (2000)

My Summer of Love (2004)

The Woman in the Fifth (2011)

Ida (2013)

Cold War (2018)

ENTRE EL TELÓN DE ACERO

La película *Cold War* está dedicada a los padres del propio director, Pawel Pawlikowski, cuyos nombres comparten los protagonistas. Los verdaderos Wikor y Zula murieron en 1989, justo antes de que cayera el muro de Berlín. Pasaron cuarenta años juntos de forma intermitente, rompiendo, peleándose y castigándose a ambos lados del Telón de Acero. “Eran personas fuertes y maravillosas, pero como pareja eran un auténtico desastre”, comenta Pawlikowski.

Con la Guerra Fría como telón de fondo, este film muestra una apasionada historia de amor entre dos personas de diferente origen y temperamento que son totalmente incompatibles, pero cuyo destino les condena a estar juntos. A caballo entre Polonia, Berlín, Yugoslavia y París, *Cold War* presenta una historia de amor imposible en tiempos imposibles.

Aunque los datos de la pareja ficticia del realizador son bastante diferentes a los reales, Pawlikowski llevaba casi diez años pensando en la forma de contar la historia de sus padres. ¿Cómo llevar a la pantalla todas esas idas y venidas? ¿Qué hacer con un periodo tan prolongado de tiempo? “Visto desde fuera, sus vidas no parecían tener un gran interés dramático”, afirma y añade: “Aunque mis padres y yo estábamos muy unidos, yo era su único hijo, cuanto más pensaba en ellos después de que hubieran fallecido, menos los entendía”. A pesar de la dificultad, siguió intentando comprender el misterio de esa relación. “He vivido mucho y he visto muchas cosas, pero la historia de mis padres lo supera todo. Comprendí que eran los personajes dramáticos más interesantes que había conocido”.

Pawlikowski imaginó un pasado diferente para los personajes ficticios de Wiktor y Zula. A diferencia de su propia madre, que huyó con un ballet cuando tenía diecisiete años, peo que nació en una familia tradicional de clase media-alta. Zula proviene de un barrio marginal de una ciudad de provincias. Finge ser del país para entrar en una compañía folklórica porque cree que es la forma de salir de la pobreza. En la película, se rumorea que ha asesinado a su padre después de que abusara de ella. “Me confundió con mi madre, así que usé un cuchillo para enseñarle la diferencia”, le dice a Wiktor. Sabe cantar y bailar, tiene encanto y está resentida. Y cuando se convierte en una estrella de la compañía de baile, comprende que ya no puede ir más lejos. “A Zula el comunismo le parece bien”, asegura el director.



“No tiene ningún interés en escapar a Occidente”.

Por otro lado, el Wiktor ficticio, proviene de un ambiente mucho más refinado y culto y está claro que es un músico de talento. “Un hombre tranquilo y equilibrado que proviene de la ‘intelligentsia’ urbana, pero necesita la energía que desprende Zula”, concluye Pawlikowski.

Al final, para poder escribir la película, tuvo que alejarse de la historia de sus padres. Los rasgos que comparten son muy generales: “Sus caracteres eran incompatibles, no podían estar juntos, pero se echaban terriblemente de menos en cuanto se separaban; la dificultad de la vida en el exilio, de seguir siendo tú mismo en una cultura diferente; los problemas de vivir bajo un régimen totalitario, de comportarse decentemente a pesar de las tentaciones de no hacerlo”. El resultado es una historia fuerte y conmovedora muy inspirada -como dice el coguionista y director- en “el amor complicado e inestable” de sus padres.

“Me cuesta trabajo creer que alguien pueda enamorarse como lo hacen los protagonistas de mi película. Enamorarse tanto que el resto del mundo desaparezca”, comentó Pawlikowski en la rueda de prensa del Festival de Cannes, donde obtuvo la Palma a la Mejor Dirección.

Juan Carlos Rentero en su crítica destaca que “el amor es el protagonista absoluto, en la medida en que no se concibe la vida sin tener a esa persona al lado, sin su mirada, su sonrisa o sus

besos. Pero no sólo el amor es lo importante. También lo es la música. Tanto que al principio de la película te sumerge en una profunda disyuntiva y desconcierta al espectador. ¿Dónde me he metido?, piensa más de uno. Hasta que ellos se conocen. Otro protagonismo directo es la fotografía en blanco y negro. Inmensa, bellísima, describe los momentos de intensidad de un film que deambula ante nuestros ojos como un milagro de la pasión incontrolada de sus protagonistas, dos seres humanos que admiramos y envidiamos por la forma en que sienten sus descontrolados sentimientos.” (AA. VV.: *Todos los estrenos 2018*. Ediciones JC, Madrid, 2018, pág. 41)

Cada plano que cuenta esta historia, que se amalgama con los personajes perfectamente retratados por Joanna Kulig y Tomasz Kot en los papeles de Zula y Víctor, es un cuadro en sí mismo. Una composición detallada y minuciosa resuelta en formato 4:3 que nos traslada a otro tiempo. El pasado. Un pasado que quedó en manos de los soviéticos después de la segunda Guerra Mundial, un lugar por donde circulan los protagonistas tejiendo la trama. Ella llena de una sensualidad que no importa si está vestida con un atuendo típico de danza polaca, un vestido negro en el bar parisino El Eclipse o desnuda en la cama con él. Y él, el artista enamorado, haciendo un trabajo impecable con la mirada, en el que encontramos ese sentimiento que pagará caro teniendo en cuenta el momento político.

Y como nada falta a este film, que logra conmovernos de principio a fin, también es de destacar su sonido, que se estructura en el paso a paso de la historia y va desde el folklore polaco y su intento de adaptación rusa hasta el jazz de la vida parisina. Ella canta en polaco y en un sensual francés; él toca el piano desde la tristeza y el abandono. Así, conviene detenerse a escuchar esa música, que más que enmarcar y acompañar el relato, lo completa y se convierte en un elemento esencial.

En *Cold War* cada plano es de una belleza y una intensidad conmovedoras con dos protagonistas extraordinarios y buenos personajes secundarios. Quizás un poco fría y quirúrgica, la película escapa de la demagogia y la concesión para constituirse en una tragedia sobre esos tiempos de Guerra Fría y amores destrozados.

Melodrama romántico con aires musicales y estética de film *noir* realmente extraordinario. Un ejemplo de síntesis, rigor, austeridad y belleza para mostrar el devenir de un amor imposible que recorre la posguerra entre Polonia y Francia. (JLLR)

Banda Sonora



Compositor:
VARIOS
Descarga digital: Milan
Music
(Duración: 7'48")

Dado el éxito internacional de *Cold war* (2018), una edición en *compact disc* con la jazzística banda sonora del film fue anunciada por el sello francés Milan. Sin embargo, finalmente optaron por la modalidad de descarga digital, incluyendo tres únicas canciones de las varias que pueden escucharse en la película. Se trata de sendas piezas en clave de jazz-blues, arregladas por el compositor Marcin Masecki e interpretadas aterciopeladamente por Joanna Kulig, actriz que en el film da vida a Zula.

Marcin Masecki (1982) es un compositor polaco, director de orquesta y pianista de vanguardia, especializado en música de jazz. En cine, aparte de arreglar las canciones de *Cold war* y acompañarlas al piano, ha participado desde 2012 en varios documentales y cortometrajes, siendo la coproducción sueco-polaca *Obce niebo* (2015) el primer largometraje de ficción para el que ha compuesto la banda sonora. El resto de sus escasos trabajos en el terreno audiovisual, ya se trate de cine o televisión, no ha cruzado las fronteras de Polonia.

En cuanto a Joanna Kulig (1982), se trata, a pesar de su juventud, de una veterana actriz polaca de cine y televisión, con amplia formación musical. De hecho, ya en el anterior largometraje de Paweł Pawlikowski, *Ida* (2013), interpretaba a una cantante, y no desaprovechaba la ocasión para mostrar en pantalla sus cualidades vocales. (AGR)

PETRA

23.10.2019

España-Francia-Dinamarca, 2018
Fresdeval Films / Wanda Visión / Oberon
Cinematográfica / Les Productions Balthazar /
Snowglobe

Director: Jaime Rosales

Guión: Jaime Rosales, Michael Gaztambide y Clara Roquet

Fotografía: Hélène Louvart

Música: Kristian Selin Eidnes Andersen

Montaje: Lucía Casal

Dirección Artística: Victoria Paz Álvarez

Vestuario: Iratxe Sanz

Directora de Producción: Bárbara Díez

Productores: Bárbara Díez, José María Morales, Antonio Chavarrías, Jérôme Dopffer, Katrin Pors, Mikkel Jersin y Eva Jakobsen

Intérpretes: Bárbara Lennie, Alex Brendemühl, Joan Botey, Marisa Paredes, Petra Martínez, Carme Pla, Oriol Pla, Chema del Barco, Natalie Madueño, Julia Bisquert, Marta Gómez-Carreño, Baruc Corazón, Elsa Burgos, Carmen Dalmau

Duración: 107 minutos

Idioma: Castellano y Catalán

Internet: www.wandafilms.com/site/sinopsis/petra



Palmarés

Festival de Guadalajara (México): Mejor Película,
Director y Actriz (Lennie)

Premios Sant Jordi: Mejor Actriz Española (Lennie)

Premios Gaudí: Mejor Actor de Reparto (Oriol Pla)

Filmografía

JAIME ROSALES

Director y Guionista

Virginia no dice mentiras (1997) cortometraje

Yo tuve un cerdo llamado Rubiel (1998) cortometraje

Episodio (1998) cortometraje

The Fish Bowl (1999) cortometraje

Las horas del día (2003)

La soledad (2007)

Tiro en la cabeza (2008)

T4 Barajas – Puerta J50 (2009) cortometraje

Sueño y silencio (2012)

Hermosa juventud (2014)

Short Plays (2014) segmento *Spain*

Petra (2018)

VIAJE HACIA EL INTERIOR DE LA TRAGEDIA

La película se divide en siete “capítulos”, titulados como en una novela decimonónica. Pero no aparecen en orden, sino que van así: II, III, I, IV, VI, V y VII (no transcribo los títulos de todos, porque algunos contienen “destripes” y otros despistan). Por tanto, vamos recibiendo las piezas de la historia en un orden que no es el cronológico, a veces el efecto precede a la causa, y sólo al final podremos encajarlo todo. Después del título, empezamos por el Capítulo II: “*Donde se cuenta cómo se introdujo Petra en el mundo de Jaume*”. Petra (Bárbara Lennie), una mujer de treinta y tantos, llega a la finca gerundense donde tiene su lujosa casa y su taller Jaume (Joan Botey), un artista plástico de éxito que se ha forrado con sus creaciones. El motivo aparente es que Petra va a hacer una “estancia artística”, una especie de beca de formación, con Jaume. En la casa vive Marisa (Marisa Paredes), la esposa del artista, que enseguida hace saber a Petra, fríamente, que no podrá aprender nada de “arte” con Jaume, que lo único que él sabe es hacer dinero. También están allí su hijo, Lucas (Alex Brendemühl), el personal de servicio, que incluye el matrimonio formado por Teresa (Carme Pla) y Juanjo (Chema del Barco), y su hijo Pau (Oriol Pla). Poco después, se descubre el verdadero motivo de la llegada de Petra: está buscando a su padre. Antes de morir, su madre, Julia (Petra Martínez) se ha negado a revelarles quién es, pero por las pistas que le ha dado su tía, sobre su grupo de amigos en los años 80, cree que podría ser Jaume... Y no contamos más, que hay unos cuantos giros.

Para una historia que tiene muchos elementos de tragedia griega, Jaime Rosales invoca a los clásicos y a Aristóteles: “*Todo tiene que ser sorprendente y necesario*”. Se trata de un “viaje” hacia el interior de lo humano. Petra (Lennie) busca su identidad, necesita saber quién es su padre para saber quién es ella. Pero, al cumplir ese destino, desencadena un proceso incontrolable, de verdades y mentiras, de consecuencias trágicas. Lucas (Brendemühl) ha crecido a la sombra de un padre todopoderoso que le desprecia por su falta de iniciativa. Es fotógrafo social y documental, pero ha alargado de manera indolente la adolescencia, sin forjar su propia personalidad. Su amor por Petra parece la vía de salida, pero va a ser juguete de los dioses. Jaume (Botey) es un artista que ha triunfado desde la nada, que tuvo que espabilarse porque su hermano le negó todo. Ahora ha ganado mucho dinero y su visión es totalmente ego-



ísta y cruel: cree que los favores se pagan con favores, y odia el victimismo, cuyo mayor ejemplo, para él, es su hijo Lucas. A Marisa (Paredes), desde el principio, no le gusta Petra. Su intuición hace saltar las alarmas, y al final aportará el penúltimo giro. Otros personajes, como la amable criada Teresa (Carme Pla) y su hijo Pau (Oriol Pla), jugarán o sufrirán su papel en la tragedia.

A través de las explicaciones del propio Rosales y de sus actores, tenemos conocimiento sobre el proceso creativo que hay detrás de la película. El director escribió el guión a varias vueltas y a seis manos, primero él solo, luego con Michael Gaztambide y después con Clara Roquet. Pero no entregó el texto a los actores antes del rodaje. A diferencia de Otto Preminger, Rosales no quiere que los actores se aprendan los diálogos, prefiere que hagan aportaciones y propuestas. Los suyos son rodajes pausados, con espacio para los ensayos y la improvisación. En honor a la verdad, esta técnica

funciona muy bien casi siempre, pero otras veces no. Hay escenas en las que se nota demasiado que están ahí, sin saber qué decir. Como en la vida, me dirán ustedes. Sí, pero el cine no es la vida (o las películas durarían años), sino una recreación depurada de ella. En todo caso, el reparto es magnífico (con una única excepción). Brilla especialmente Bárbara Lennie en el papel principal, así como Alex Brendemühl (que protagonizó la primera película de Rosales, *Las horas del día*) y Marisa Paredes, hasta los secundarios como Carme Pla (miembro de la compañía "T de Teatre") y Oriol Pla (*Incierta gloria*, *El día de mañana*). La excepción, y el mayor error de la película, es la elección de un no-actor como Joan Botey para el importante y (en teoría) complejo personaje de Jaume. Parece que Rosales lo eligió porque era el dueño de una finca del Ampurdán donde querían rodar (¡un *casting* de fincas!), y creyó que daba el tipo. Pero no es que Botey no fuera "profesional",

es que ni era actor aficionado, no había actuado en su vida. No puede dar todas las dimensiones del personaje, que no debe ser sólo malvado, cruel y miserable, deberíamos percibir también cierta capacidad de fascinación y un poderío telúrico: así, una frase que en sí ya es un poco cliché ("*tú no tienes cojones para matarme*") sale vacía y sin fuerza. Al compartir plano con intérpretes de la categoría de Lennie, Brendemühl y Paredes, el contraste es aún más evidente. Bueno, es mi opinión; hay quien no piensa así, y Botey ha sido incluso nominado a algún premio (Premios Feroz y Círculo de Escritores Cinematográficos).

La película se rodó en la primavera de 2017, en las provincias de Girona (Palamós, Palafrugell, Cruillers, Monells y Sant Sadurni de l'Heura) y Madrid (La Cabrera, Valdetorres del Jarama y Guadalupe de la Sierra). Como había hecho en *La soledad*, con el invento de la "polivisión", Rosales desarrolló una manera específica de rodar para esta película, que llama "*la mirada del ángel*": todo el film está rodado en planos-secuencia, con una única cámara de cine, con un solo objetivo y con *steadycam*. Se trata de que la mirada de la cámara sea como la de un ser sobrenatural o alienígena que estuviera atravesando las escenas, cuando los personajes están o cuando no están, acercándose y alejándose... Según sus propias palabras, "*pruebo cosas que no sé hacer, cometiendo errores descubro cosas; hacer una película es descubrir*". El proyecto se ha puesto en pie con el respaldo de cinco productoras de tres países: la del propio Rosales, Fresdeval, la habitual Wanda (también distribuidora), Oberon, la francesa Balthazar y, por primera vez, una productora danesa (Snowglobe). La parte francesa aportó a la notable directora de fotografía, Hélène Louvart (*Mi madre*, *Pina*, *Lazzaro feliz*, *Familia sumergida*).

Como recordarán, conocimos a Jaime Rosales con su primer largometraje, *Las horas del día* (2003), proyectado en su momento en el Cine Club, sobre un tipo aburrido que mataba de vez en cuando; seguimos con la obra maestra *La soledad* (2007), sobre la desolación sin límites que seguía a un atentado; nos perdimos en el hermetismo de *Tiro en la cabeza* (2008), rodada con teleobjetivo y sin diálogos inteligibles, y *Sueño y silencio* (2012), en blanco y negro, improvisada, con actores no profesionales y rodada en toma única; y lo recuperamos con la más accesible *Hermosa juventud* (2014). *Petra* trata sobre la identidad, el destino, la verdad y la mentira, y el enfrentamiento entre el bien y el mal. Jaime Rosales la define como "*una película de búsqueda y redención*". (RGM)

HAPPY END

30.10.2019

Austria, 2017

Director: Michael Haneke

Producción: Coproducción Austria-Francia-Alemania; Les Films du Losange / X Filme Creative Pool / Wega-Film / arte France Cinéma / France 3 Cinéma / Westdeutscher Rundfunk (WDR) / Bayerischer Rundfunk (BR) / Arte France / Canal+ / Ciné+ / Centre National de la Cinématographie (CNC) / France Télévisions / ORF Film/Fernseh-Abkommen / Filmförderungsanstalt / Eurimages

Productores: Margaret Ménégoz

Guion: Michael Haneke

Fotografía: Christian Berger

Montaje: Monika Willi

Intérpretes: Isabelle Huppert, Jean-Louis Trintignant, Mathieu Kassovitz, Fantine Harduin, Toby Jones, Franz Rogowski, Laura Verlinden, Aurélia Petit, Hille Perl, Hassam Ghancy, Nabiha Akkari, Joud Geistlich, Philippe du Janerand, Dominique Besnehard, Bruno Tuchszer, Alexandre Carrière, Nathalie Richard, David Yelland, Maryline Even, Frédéric Lampir, Jack Claudany, Wael Sersoub, Marie-Pierre Feringue, Maëlle Bellec, David El Hakim, Timothé 'Tim' Buque

Distribuidores: Golem-Cameo

Duración: 110 minutos

Idioma: Francés

Color



Palmarés

2017: Festival de Cannes: Sección oficial

2017: Premios del Cine Europeo: Nominada a Mejor actor (Trintignant) y Actriz (Hupp)

Filmografía

MICHAEL HANEKE

Director

El séptimo continente. Documental (1989)

El video de Benny. Documental (1992)

71 fragmentos de una cronología del azar (1994)

Funny Games (1997)

Código desconocido (2000)

La pianista (2001)

El tiempo del lobo (2003)

Caché (Escondido) (2005)

Funny Games (Funny Games U.S.) (2007)

La cinta blanca (2009)

Amor (2012)

Happy End (2017)

CAE LA NOCHE EN CALAIS

Si usted no ha pasado de los veinticinco años (cosa extraña entre los abonados de nuestro Cineclub) o tiene algún hijo o sobrino que haya decidido romper ese muro de incomunicación que mantenemos con los adolescentes, sabrá en que consiste el nuevo fenómeno de red social llamado *Snapchat*. Para los que no se encuentren entre estos privilegiados, les comentaré que se trata de una aplicación que posee las características de inmediatez y comunicación, propias de una red social al uso, pero con una estructura y vocación claramente efímera. Los adultos tenemos nuestras aplicaciones (facebook, Twitter, Instagram, etc) en las que acumulamos imágenes, recuerdos o conversaciones. Pero en el fondo no hemos superado la añoranza de los viejos álbumes de fotos. Nuestros hijos no han padecido aún la enfermedad de la nostalgia, para ellos comunicarse instantáneamente y que sus fotos, videos y conversaciones terminen desapareciendo sin poder ser recuperadas, es la perfecta traslación al mundo de las redes sociales de la locución latina *carpe diem*. En *Snapchat* cabe de todo, una declaración de amor, unas fotos mostrando a los amigos tu desnuda anatomía o la cruel exhibición de bulling en un centro educativo. ¿Quién dijo que todo acto tiene su consecuencia? En *Snapchat* nuestros actos tienen una caducidad de un par de segundos. Como diría aquel famoso replicante Nexus-6: "Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia".

Me he permitido comenzar con este prólogo porque hay un austriaco de setenta y siete años que también ha encontrado fascinante esta nueva red social. Tanto es así que ha decidido mostrarnos que el homicidio cabe también en *Snapchat*, si es un tierno adolescente quien lo perpetra y si el viejo que nos lo cuenta se llama Michael Haneke. No se enfaden. Esto no es un spoiler. No cabe llamar así a un acto que se comete en el primer minuto de película. Haneke sacó esta idea inicial de una noticia de las páginas de sucesos. *Happy End* es un *aggiornamento* del pesimismo existencial que late en todas las películas de este genial y atormentado director austriaco que se aprecia incluso en obras tan bellas como *Amour*. Pero esta mirada llena de tristeza y desencanto se realiza sin juzgar a sus personajes, sin pretensiones moralizantes y transmitiéndonos al público la incapacidad de conocer verdaderamente a nadie. Porque en el fondo, convézanse, todos tenemos secretos. Ni siquiera los más próximos a nosotros



pueden penetrar en el código fuente de nuestro software interior.

La familia Laurent es la propietaria de una importante empresa constructora con sede en Calais. El patriarca y fundador de la misma es Georges Laurent (Jean-Louis Trintignant), un anciano hosco y que empieza a padecer los primeros síntomas de demencia senil, sin que por ello olvide algunos recuerdos oscuros de su pasado. Su hija Anne (Isabelle Huppert) fría y metódica, lleva el control de la empresa mientras mantiene una relación financiera-amorosa con su prometido Lawrence (Toby Jones). El hijo de Anne es Pierre (Franz Rogowski) un joven carente de la voluntad de su madre y acomplejado ante el miedo de no estar a la altura. El hermano de Anne es Thomas (Mathieu Kassovitz); es un prestigioso neurocirujano, con una hija de su primer matrimonio. Esta hija es Eve (Fantine Harduin) que ha tenido que trasladarse a vivir con el clan familiar tras la grave "intoxicación" sufrida por su madre.

No es ninguna casualidad que la acción transcurre en la ciudad de Calais donde se hacían miles de inmigrantes atraídos por el sueño europeo. Pero Haneke evita por todos los medios caer

en la soflama ideológica ante la terrible crisis migratoria que padece nuestro continente. Los inmigrantes son una presencia muda que apenas se convierte en el decorado de fondo por el que se pasea una burguesía que pretende desconocer lo que ocurre, porque a duras penas se conoce a sí misma. Para Haneke; *"Son el espejo que confirma mi impresión de que solo pensamos en nosotros mismos. De ahí el título de la película, que aparece en una frase al inicio. En Europa occidental vivimos una existencia absolutamente privilegiada... ¿y ahora queremos explicarles a otros seres humanos que no pueden tener acceso a nuestras comodidades?"* Pero la obra no trata sobre emergencia social o sobre los grandes retos que se le presentan al primer mundo. El director vuelve a incidir en cómo el mundo actual nos ha hecho vivir la falsa apariencia de la comunicación humana y el conocimiento total, pero en el fondo internet y las redes sociales no hacen más que fomentar o enmascarar un auténtico problema colectivo de autismo social. A lo largo de la película vemos como buena parte de la comunicación se realiza acudiendo a diferentes tipos de aplicaciones o chats, evitando la conversación o el con-

tacto personal, pero mostrando una total desinhibición a la hora de manifestar los sentimientos más oscuros. En alguna ocasión Haneke ha llegado a ironizar estos tiempos presentes con lo que ocurría muchas décadas atrás, cuando, si cometías un pecado o hacías algo malo, ibas a la iglesia a confesarte. Hoy el perdón o el castigo vienen de Twitter.

Y en medio de este conglomerado de secretos y mentiras se encuentra el patriarca (excelente, como siempre, Trintignant). Su nihilismo y su resistencia a seguir sufriendo esa farsa de vida, no le hace más íntegro o humano, pero sí más auténtico. Da la impresión de que su senilidad no es otra cosa que un elemental mecanismo de defensa ante todo lo que le rodea. Para la familia Laurent la vida social y la propia relación familiar no pasan de ser un sofisticado minué donde cada uno debe saber el papel que le corresponde, y si alguien se equivoca de paso recibirá la coordinada y brutal reprobación de sus miembros, como tendrá ocasión de demostrar, de manera cruel, la gran depositaria de las esencias de la familia, la fría y encantadora Anne.

Happy End conserva las esencias básicas de la obra de Haneke, a pesar de haber nacido después de su fallido intento de rodar *Flashmob* en Estados Unidos. Desconocemos si tendrá ocasión de rodarla en el futuro o si es un proyecto definitivamente cancelado. Si hemos contado con su favor como abonados a nuestro Cineclub, en los últimos veinte años habrán tenido ocasión de ver un apreciable porcentaje de su filmografía, y no creo que sea necesario destacar la meticulosidad con la que planifica las secuencias o convierte el montaje de las mismas en una faceta inseparable de su dirección, a pesar de que no sea oficialmente el montador. Pero si me permiten la sugerencia, créese en algún plano secuencia memorable (especialmente uno de 360º en la playa) que se convierte en una auténtica lección de estilo por parte de alguien que se planteó hacer películas pasados los cincuenta años, y del que deberían aprender todos los que quieren dedicarse a esto.

Estamos ante el autor que le pone voz a un mundo que se desmorona. Su pesimismo, con frecuencia, es la perfecta radiografía de la sociedad que hemos querido crear. A partir de aquí, está en sus manos sentarse y ver lo que este apacible anciano austriaco, con tendencias sádicas y destructivas, nos quiere regalar. Pero recuerden, el pesimista, la mayor parte de las veces, es un optimista bien informado. (JMA)

LA BUENA ESPOSA

06.11.2019

Reino Unido, 2017

Título original: The Wife

Director: Björn Runge

Producción: Coproducción Reino Unido-Suecia-Estados Unidos; Tempo Productions Limited / Anonymous Content / Meta Film / Film i Väst / Silver Reel / Spark Film & TV

Productores: Rosalie Swedlin, Meta Louise Foldager, Piers Tempest, Piodor Gustafsson, Claudia Bluemhube

Guion: Jane Anderson (Novela: Meg Wolitzer)

Fotografía: Ulf Brantas

Música: Jocelyn Pook

Montaje: Lena Runge

Intérpretes: Glenn Close, Jonathan Pryce, Christian Slater, Max Irons, Harry Lloyd, Elizabeth McGovern, Annie Starke, Alix Wilton Regan, Karin Franz Körlof, Morgane Polanski, Johan Widerberg

Distribuidores: Sony

Duración: 100 minutos

Idioma: Inglés
Color



Palmarés

2018: Premios Oscar: Nominada a mejor actriz (Glenn Close)

2018: Globos de Oro: Mejor actriz - drama (Glenn Close)

2018: Premios BAFTA: Nominada a Mejor actriz (Glenn Close)

2018: Critics Choice Awards: Mejor actriz (Glenn Close) - ex aequo

2018: Premios Independent Spirit: Mejor actriz (Glenn Close)

2018: Premios Gotham: Nominada a Mejor actriz (Glenn Close)

2018: Satellite Awards: Nominada a Mejor actriz drama (Glenn Close)

2018: Sindicato de Actores (SAG): Mejor actriz (Glenn Close)

2017: Festival de San Sebastián: Sección oficial (Fuera de concurso)

Filmografía

BJÖRN RUNGE
Director

Al final del día (Daybreak) (2003)

Mouth to Mouth (2005)

Happy End (2011)

La buena esposa (2017)

EL SEÑOR CASTLEMAN Y SU CIRCUNSTANCIA

Se estaba haciendo esperar la adaptación al cine de la novela de Meg Wolitzer, una escritora que ha hecho de su visión del feminismo -entendido como verdadera reivindicación de la mujer en una sociedad en apariencia igualitaria- el leitmotiv de su obra. Glenn Close, sin ser la productora, tuvo un importante peso a la hora de poner en marcha este proyecto. De ella fue la decisión de escoger al director, Björn Runge, un sueco con experiencia en la dirección teatral y con un catálogo de películas que lo definían como el más adecuado para contar un relato que pretenda conseguir de los espectadores y espectadoras la necesidad de su implicación en un contexto social, en el que la sororidad deba sea el denominador común de la mujer moderna (signifique esto lo que quiera significar). Con la única excepción de Björn Runge y el director de fotografía, la película está sobradamente “sororizada”, si se me permite el respetuoso cachondeo; prácticamente todo el staff técnico relevante de este film lo constituyen mujeres. Por citar a las relevantes entre ellas, destacaremos a la productora ejecutiva, novelista, guionista, montadora y compositora de la banda sonora. Todo esto sin olvidar, claro está, a Glenn Close que tiene gran parte del mérito y culpa en la buena aceptación por el público y la crítica de esta película. El peso de la actriz fue tan determinante que se permitió hacer uso de un disculpable nepotismo al imponer la presencia de su hija en el papel de la protagonista en su etapa de juventud. En honor a la verdad, esta imposición fue una decisión acertada, no sólo por el indiscutible parecido con Glenn Close, sino también por el hecho de que Annie Starke realiza una interpretación más que correcta que hace que nos olvidemos de ese pecadillo.

El matrimonio Castleman, Joe y Joan, (Jonathan Pryce y Glenn Close) recibe a primeras horas de la mañana la noticia de que el premio Nobel de literatura le ha sido concedido ese año a Joe Castleman. Este acontecimiento nos permitirá conocer la intrahistoria de la pareja a través de diferentes flashback, en los que se nos mostrará como este prestigioso escritor se convirtió en un referente literario de la novela moderna, mientras su discreta y sumisa esposa asiste en silencio a la canonización laica que las fuerzas vivas de la cultura -mayoritariamente masculinas- le otorgan. Joan se convierte en su esposa, consejera y secretaria, fingiendo no dar excesiva importancia a los continuos devaneos sentimentales de su marido

con jovencitas, deslumbradas por el talento y el ingenio de este autor.

Pero hay muchas cosas que Joan conoce y los demás no. El Nobel será el detonante que dé inicio a una lucha en su interior, entre la esposa fiel que vela por el bienestar de su aclamado esposo y que recuerda aún los tiempos en los que estaba enamorada de él, frente a la mujer que se considera ninguneada y que es sabedora de secretos que nadie se atreve a imaginar, con la única excepción de un biógrafo freelance (Christian Slater) que está empezando a excavar en olvidados periodos de la vida del autor. Me van a disculpar que no me recree en dar muchas más explicaciones al respecto. Con independencia de las razonables sospechas que puedan llegar a tener ustedes, la auténtica verdad es lo suficientemente compleja como para merezca la pena que esperemos al final de la película. Porque en el fondo también estamos ante una historia de suspense.

Joe Cattleman es un hombre vanidoso, pero este pecado es perfectamente disculpable; tiene en su haber algunas de las novelas más importantes escritas en lengua inglesa. La crítica literaria vive completamente entregada a su talento y él se deja querer. Pero su orgullo le impide reconocer la brillantez literaria de la que empieza a dar muestras su hijo, podría entenderse que con esta actitud está intentando que su heredero depure aún más sus toscos balbuceos, propios de un escritor debutante, o tal vez un mal disimulado miedo a ser superado por su hijo. Sólo su madre, Joan, parece darse cuenta del mérito y el prometedor futuro que se vislumbra entre las líneas de sus imperfectos relatos. Quizá porque sólo ella es capaz de descubrir cuando un escritor tiene algo que contar y sabe hacerlo.

Con toda esta colección de secretos, rencores y mentiras -bien envueltos en un turbio pasado-ponen rumbo a Estocolmo para asistir a la ceremonia de entrega del Nobel. La euforia de Joe contrasta con la amargura y el hastío de Joan. En el transcurso de una de las muchas fiestas-homenaje que le dedican, Joe pronuncia la célebre cita de Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”. Joan escucha a su marido. Ella ha sido la fiel esposa, la compañera cómplice y la resignada madre que soporta la carga del hogar, pero también el peso de una vida que no ha sido otra cosa que una enorme impostura.

La obra tiene una estructura que nos recuerda mucho a una pieza teatral. Este hecho hace que dos auténticos “animales” de la escena como son

Glenn Close y Jonathan Pryce se encuentren en su salsa y conviertan la película en un excelente vehículo de lucimiento. Glenn Close es sin duda la reina de la misma (y los diferentes premios y nominaciones así lo certifican) pero Jonathan Pryce demuestra que el teatro fue su origen y la *Royal Shakespeare Company* su casa durante largo tiempo. Por lo que respecta a la ambientación y puesta escena de la que hace gala *La buena esposa*, la escenificación de la ceremonia de entrega de los premios Nobel y las cenas de gala, que se celebran con motivo de un evento así, han mostrado una extraordinaria fidelidad a todos los ritos y liturgias que estamos acostumbrados ver una vez al año en esta ceremonia profana. Björn Runge nos traslada a la Sala de Conciertos de Estocolmo, de un mes de diciembre cualquiera.

Los que han tenido la oportunidad de leer la novela de Meg Wolitzer (tranquilos no les voy a decir la típica tontería de que me gusta más que la película) aseguran que en el film se ha dulcificado la terrible dureza y amargura que siente la protagonista frente al horizonte de toda una vida malograda. Pero, por contra, los lectores de la novela no habrán tenido la oportunidad de asistir a esta masterclass que nos regala una actriz que, incomprensiblemente, aún no ha sido reconocida con un Óscar. Los fríos y expresivos ojos de Glenn Close, sobre todo en el tramo final de la historia, nos recuerdan a esa Marquesa de Merteuil de las *Amistades peligrosas*, con la que nos deslumbró hace más de treinta años.

He tratado por todos los medios de hablarles de *La buena esposa* sin proporcionar demasiados datos, ni remitirme a otras historias o películas con las que pudiera guardar una cierta afinidad. El suspense, o el terrible secreto, deben mantenerlo hasta el final. No obstante, recuerden aquel célebre dicho que nació como respuesta a un viejo tópico: “Detrás de todo gran hombre hay una mujer...sorprendida”. (JMA)

Banda Sonora



Compositora:
JOCELYN POOK
Descarga digital: Node
Records
(Duración: 32'14")

Uno de los descubrimientos que nos legó Stanley Kubrick en su última película, *Eyes wide shut* (*Eyes wide shut*, 1999), fue la británica Jocelyn Pook (1960), a quien el genial director encargó la composición de la banda sonora después de haber escuchado —por sugerencia de la coreógrafa Yolande Snaith— un disco titulado *Deluge*. La misteriosa procedencia de esta compositora, cuya música brilló en algunas de las mejores secuencias del film de Kubrick —inolvidable en el baile de máscaras, por ejemplo—, quedó pronto aclarada. Tras graduarse en la londinense Guildhall School of Music and Drama en 1983, donde se especializó como intérprete de viola, Pook colaboró con reconocidas bandas de *pop-rock* como The Communards o Massive Attack, así como junto a diversos artistas de inclasificable trayectoria: Laurie Anderson, Peter Gabriel, Ryuichi Sakamoto o Nick Cave. Pero su principal interés siempre se ha centrado en un tipo de música intemporal, deudora tanto de la antigüedad y el folclore de etnias lejanas, como del sonido más contemporáneo, y que se ha materializado a través de sus propias agrupaciones: el sexteto femenino Electra Strings y la Jocelyn Pook Ensemble. Atraída por el cine de forma intermitente, a lo largo de los años ha creado algunas bandas sonoras realmente atractivas entre las que es obligado mencionar *El mercader de Venecia* (*The merchant of Venice*, 2004/ Michael Radford), *Heidi* (2005/ Paul Marcus), *Brick Lane* (2007/ Sarah Gavron) o sus colaboraciones con Julio Medem, *Caótica Ana* (2007) y *Habitación en Roma* (2010).

Fiel a un estilo que podría definirse como minimalismo neoclásico, Pook ha creado para *La buena esposa* (2017) una bella partitura para cuerdas, aunque con puntuales intervenciones del piano, que resulta absorbente y magnética en su esfuerzo por transmitir la determinación de la protagonista, pero que también sabe penetrar en su lado más vulnerable, lo que da pie a una expresiva alternancia de momentos de gran lirismo e intensidad, con otros que exploran la frustración y el abatimiento. (AGR)

QUIÉN TE CANTARÁ

13.11.2019

España, Francia, 2018

Apache Films, Áralan Films y Les Films du Worso

Distribución: Caramel Films

Título original: Quién te cantará

Director: Carlos Vermut

Guión: Carlos Vermut

Fotografía: Eduard Grau

Música: Alberto Iglesias

Diseño de producción: Laia Ateca

Dirección artística: Clara Álvarez

Productor: Enrique López Lavigne

Montaje: Marta Velasco

Intérpretes: Najwa Nimri, Eva Llorach, Carme Elías, Natalia

De Molina, Inma Cuevas, Julián Villagrán, Ignacio Mateos

Duración: 125 minutos

Idiomas: Versión original en castellano



Palmarés

2018: Festival de Cinede San Sebastián: Sección Oficial a competición

2018: Toronto International Film Festival: Sección Oficial

2018: Premios Goya: Mejor Actriz Revelación, Eva Llorach. Y Seis Nominaciones

2018: Premios Feroz: Mejor actriz, Eva Llorach. Mejor Música, Alberto Iglesias. Y Seis Nominaciones

2018: Medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos: Actriz Revelación, Eva Llorach; Fotografía, Eduardo Grau; Música, Alberto Iglesias

Filmografía

CARLOS VERMUT

Director

Cómics

El banyán rojo

Psicosoda

Plutón BRB Nero

La venganza de Maripili

Cosmic Dragon

Cortometrajes

Maquetas (2009)

Michirones (2009)

Don Pepe Popi (2012)

Largometrajes

Diamond Flash (2010, estrenado directamente on line)

Magical Girl (2014)

Quién te cantará (2018)

¿QUIÉN SOY, YO O MI PERSONAJE?

Cuando Carlos Vermut se planteó *Quién te cantará* por primera vez, era una película de fantasmas. Una historia de posesiones, de juegos de identidad en la que una mujer era poseída por el espíritu de otra. El tema planteado fue creciendo y evolucionando hasta acabar convirtiéndose casi en una película musical.

Lila Cassen era la cantante española con más éxito de los noventa hasta que desapareció misteriosamente de un día para otro. Diez años después Lila prepara su triunfal vuelta a los escenarios pero, poco antes de la esperada fecha, pierde la memoria al sufrir un accidente. Otra mujer, Violeta, vive dominada por su conflictiva hija Marta. Cada noche escapa de su realidad haciendo lo único le hace ser realmente feliz, imitar a Lila Cassen en el karaoke donde trabaja. Un día Violeta recibe una fascinante propuesta: enseñar la famosa Lila Cassen a volver a ser la auténtica Lila Cassen.

La esencia de la película se mantiene en la versión final de la historia, reconocerse o dejar de reconocerse en la imagen que proyectamos a los demás; perder el contacto con uno mismo para acabar viviendo arrinconado dentro del personaje que hemos creado con el fin de conseguir la aceptación o el amor de los demás. Ser poseídos por el personaje de alguien que no reconocemos. Tanto Lila como Violeta no son capaces de reconocerse en sí mismas, pero se reconocen en el personaje que ha creado la otra, y eso las une.

El film se ha estructurado en tres partes. En la primera, conocemos a Lila, su vida y su entorno. Lila es prisionera de sus propios sueños convertidos en realidad, y ya no puede escapar de ellos. Quiere cantar; sin embargo, la única manera de hacerlo es dentro de un personaje que ha acabado despreciando, pues es el responsable de su soledad.

En la segunda parte vemos cómo Violeta tiene más talento que Lila. Es una gran cantante, pero decidió abandonar su carrera cuando tuvo a su hija. No obstante, es incapaz de perdonarla, haciéndola responsable de una vida que no quiere llevar, aunque es incapaz también de perdonarse a sí misma por sentir ese odio hacia su hija. Por eso aguanta estoicamente el maltrato de ella.

La última parte se centra en el encuentro entre ambas mujeres y cómo Violeta ayuda a Lila a reconstruir una versión de ella misma con la que la propia Lila sí se identifica, volviendo a encontrar la ilusión de cantar.



Al director le interesa observar cómo afecta la fama a las personas; las responsabilidades que adquieren, y cómo adaptamos nuestra personalidad con el fin de cumplir con nuestras supuestas obligaciones, olvidando muchas veces cuáles eran nuestros sueños y quiénes somos realmente.

Por otra parte, en medio de la trama, Vermut aborda varios misterios (oscuros, tenebrosos) en su laberíntica y algo recargada (sobre todo en su segunda mitad) obra. Los temas del doble, la sustitución, la vampirización y el espejo están presentes casi desde el principio. El film habla de las máscaras, no solo de la máscara de Lila Cassin, sino de las de las otras actrices que giran alrededor del personaje de Lila.

“En *Quién te cantará* –confiesa Carlos Vermut– quería que la historia no estuviera por encima de los personajes. No quería que estos solo fueran piezas, me apetecía explicarlos. De ahí que decidiera incluir el monólogo final y que todo el misterio quedara resuelto. Sin él, la película acabaría en espiral. Y escribir ese monólogo fue algo que me encantó hacer.”

“La película –escribe Eleni Dendrinou– explora una relación madre-hija claramente disfuncional hasta lo destructivo y el vínculo entre una cantante en crisis profunda y su más fiel y obsesiva fan.

Carlos Vermut, en su tercer largometraje, vuelve a contarnos una historia de mujeres, esta vez en femenino absoluto. Dirige un melodrama desconcertante, con suspense psicológico y con referencias al cine de Hitchcock y de Almodóvar. La película es una reflexión sobre los padres y madres que copiamos y que debemos *matar* para seguir avanzando.” (AA. VV.: *Todos los estrenos 2018*. Ediciones JC, Madrid, 2018, pág. 57)

Cine “femenino” y “feminista”, como otros varios títulos de los que este curso presenta el Cine-Club, sumándose, quizá sin pretenderlo conscientemente, a las tendencias de igualdad de género que caracterizan buena parte del mundo actual. Estamos ante una historia de mujeres (los personajes masculinos apenas son un par, no muy destacados y con escasos diálogos) que va envolviendo al espectador hasta atraparlo por completo. Puede que las ínfulas algo pretenciosas del director de *Magical Girl* haga que por momentos *Quién te cantará* pierda algo de la potencia, el impacto y la eficacia que en otros pasajes sí consigue, pero no hay muchos directores en el cine español capaces de construir universos tan ricos, inteligentes y complejos como Vermut, un artista que apuesta muy fuerte pero siempre tiene con qué.

El director ha regalado a Eva Llorach (con la que ya había trabajado en sus dos anteriores largometrajes) un personaje inolvidable. Llorach ha intervenido, durante muchos años, en el cine independiente y ha aparecido en algunas series de TV, pero ahora, gracias a su papel de Violeta, será mucho más conocida.

Vermut ha firmado una verdadera película de actrices, en la línea de Almodóvar, Bergman o Woody Allen; de hecho, los papeles masculinos resultan meramente anecdóticos, como se ha indicado. “En *Quién te cantará* encontramos a cuatro actrices en estado de gracia: una hierática Najwa Nimri que canta sus propias canciones; una contenida Carme Elias; una inmensa Eva Llorach, auténtico descubrimiento del film (aunque las canciones de Violeta las cante Amaral), y una desconcertante Natalia de Molina, que ofrece uno de los papeles más duros de su carrera”, resume en su análisis Joaquín Juan Penalva. Además de los temas musicales de Najwa Nimri, lo que produce un interesante juego de espejos, Vermut también utiliza canciones como *Quién te cantará*, de Mocedades, o *Procura olvidarte*, que muchos artistas han immortalizado. Todos esos temas y la banda sonora de Alberto Iglesias configuran una interesante propuesta que da una pátina musical a este melodrama. (JLLR)

Banda Sonora



Compositor:
ALBERTO IGLESIAS
Descarga digital:
Quartet Records
(Duración: 50'59")

A estas alturas nadie pone en duda que el donostiarra Alberto Iglesias (1955) es el mejor compositor que trabaja hoy en el cine español. Premios aparte —entre los que cabría destacar sus tres nominaciones al Oscar y los diez premios Goya ganados desde *La Ardilla Roja* (1993/ Julio Medem) hasta *La piel que habito* (2011/ Pedro Almodóvar)—, lo cierto es que no hay otro compositor nacional que, sin traicionar jamás a los films en los que participa, se mantenga siempre tan íntegro como artista. Su música sirve a la imagen e incluso la mejora, pero nunca se supedita a ella hasta el punto de quedar desnuda cuando el elemento visual desaparece. Por eso podemos afirmar que la música de Alberto Iglesias está viva, latiendo dentro de la película como una fuerza que le da cuerpo y la hace avanzar, pero también reclamando un espacio propio cuando llena el aire con sus notas y armonías.

Iglesias estudió en el conservatorio de San Sebastián con el célebre compositor vasco Francisco Escudero, completando su formación entre París, Milán y Barcelona, ciudad ésta en la que se interesó por la música electrónica hasta formar un dúo electroacústico con Javier Navarrete. Con especial predilección hacia las piezas de cámara, Iglesias compone durante esos años para diversos medios, destacando su obra en el campo del ballet, pero pronto entra en contacto con el cine y, tras colaborar en varios cortometrajes, escribe su primera banda sonora, *La conquista de Albania* (1983/ Alfonso Ungría), a la que siguen otros films vascos antes de iniciar con *Vacas* (1991/ J. Medem) un ascenso imparable.

Durante este último año nos ha reglado maravillas como *Yuli* (2018/ Icíar Bollaín) y *Dolor y gloria* (2019/ P. Almodóvar), pero en medio ha quedado un tanto ignorada su partitura para *Quién te cantará* (2018), una de las obras más abstractas y cerebrales de su larga trayectoria, concebida para muy pocos instrumentos y voz, y que en la película expresa el conflicto y la turbación de la protagonista, frente a la parte más emocional que aportan las canciones de Najwa Nimri y Eva Amaral. (AGR)

MARÍA REINA DE ESCOCIA

04.12.2019

Reino Unido-USA, 2018

Working Tittle Films, Focus Features, Perfect World Pictures

Distribución: Universal

Título original: Mary Queen of Scots

Directora: Josie Rourke

Guion: Beau Willimon, sobre el libro María Estuardo, la Reina Mártir, de John Guy

Fotografía: John Mathieson

Música: Max Richter

Dirección artística: James Merifield

Productores: Tim Bevan, Eric Fellner

Montaje: Chris Dickens

Intérpretes: Saoirse Ronan, Margot Robbie, Jack Lowden, Joe Alwyn, David Tennant

Duración: 124 minutos

Idiomas: Inglés, francés y gaélico con subtítulos en castellano



Palmarés

2018: Oscar: Nominada a Mejor Vestuario y Mejor Maquillaje

Filmografía

JOSIE ROURKE

Directora

Largometrajes

María Reina de Escocia (2018)

FRENTE A UN MUNDO MASCULINO

Basándose en la interpretación del Dr. John Guy de la vida de la reina escocesa, la película *María reina de Escocia* se aleja de la imagen que se ha dado de una reina débil y promiscua. El primer largometraje de la visionaria directora de teatro Josie Rourke cuenta cómo María fue traicionada por su rebelde y turbulenta corte, donde los hombres no dejaron ni un momento de tramarse su caída. La historia se desarrolla contra el telón de fondo de su relación con su prima, Isabel I de Inglaterra. Ambas mujeres se comprendían, se atraían y se desafiaban, y las dos se vieron obligadas a realizar grandes sacrificios en un mundo dominado por los hombres y a pagar el precio impuesto por el poder.

En el film contemplamos la historia de la turbulenta vida de María Estuardo, reina de Francia a los dieciséis años y viuda a los dieciocho, que rehúsa volver a casarse a pesar de las numerosas presiones de su entorno. María prefiere regresar a Escocia para ocupar el trono que le pertenece. Sin embargo, tanto Escocia como Inglaterra están gobernadas por la persuasiva Isabel. Rivalen en el poder y en el amor, y reinan en un mundo gobernado por hombres, las dos sopesan el matrimonio y la independencia. María, decidida a no convertirse más que en una mera representación de la corona, hace valer también su derecho al trono de Inglaterra, poniendo en peligro la soberanía de Isabel.

La película de Josie Rourke supone un relato histórico de mujeres y poder para el mundo moderno. Los dos productores, Tim Bevan y Eric Fellner, pensaron que la vida de María y su relación con Isabel tenían un eco muy contemporáneo. "Se trataba de hacer una película acerca de dos mujeres en un mundo gobernado por hombres. Aprenden a utilizar su poder, pero una de ellas acaba perdiendo la batalla", comenta Bevan. "Nos pareció algo muy cercano al tema de la igualdad laboral y a otros problemas actuales. Son mujeres fuertes que deben luchar usando el poder, la política y el amor como armas. Algo que se puede extrapolar a las mujeres de la sociedad actual".

La veterana directora teatral Josie Rourke debutó tras las cámaras con la misión de adaptar al cine la vida de una de las grandes figuras de la historia de Escocia, un mito a la altura de William Wallace o Rob Roy. La leyenda de María Estuardo, como se la conoce en el Reino Unido, *Mary, Queen of Scots* (título original del film), no deja de fascinar incluso en nuestros días (a la última



novela de Ken Follet, *Una Columna de Fuego*, me remito). Esto explica el respeto reverencial con el que esta película presenta a la heredera Estuardo, cuya trama nos conducirá desde la llegada de María a las costas escocesas, hasta su trágico final. Rourke aborda uno de los temas favoritos del teatro británico: la pugna por el control de la corona de Inglaterra entre dos mujeres, Isabel I y María de Guisa, conocida generalmente como la reina de Escocia y regente de este reino desde 1554.

A diferencia del film *Elizabeth* (1998), de Shekhar Kapur, la película que dio prestigio internacional a Cate Blanchett, cuenta la historia desde la perspectiva de María, convirtiendo a Isabel en una figura casi secundaria. Es un auténtico "juego de tronos", y mientras que Rourke subraya las diferencias entre las dos -una era católica, la otra, protestante, Isabel no estaba casada, María era sexualmente activa-, lo que destaca de la película, al igual que en la excelente adaptación teatral que Robert Icke hizo de la obra de Friedrich Schiller *María Estuardo*, es representarlas como dos caras de la misma moneda.

En el film se subraya con insistencia los paralelismos constantes entre las vidas de ambas soberanas. Dos reinas, sí, pero también dos mujeres poderosas, bajo cuya alargadísima sombra anidaba una nobleza machista y cobarde que, agazapada bajo las egregias figuras de sus gobernantas, manipulan y conspiran con el único objetivo de esparcir todo el odio posible para así destruir a sus enemigos y alzarse con el poder.

La trama, escrita por Beau Willimon, guionista de *House of Cards*, se basa en que ambas reinas necesitan un hijo, sobre todo María, pues su dere-

cho a la corona británica es a través del linaje. En su lucha por el trono, impulsada por motivos políticos, María se casa infelizmente con Lord Darnley (Jack Lowden). Darnley es el personaje con el que Rourke parece haberse tomado más licencias artísticas, en un intento de llegar a los espectadores modernos. "No se menciona que es primo de María, pero Rourke hace hincapié en su rumoreada homosexualidad, empleándola como gancho narrativo antes que su supuesto alcoholismo y carácter violento", aclara Ernesto Lobo.

La directora pretende dar actualidad a su film con su "toque feminista", especialmente, a través de la contemporaneidad de los diálogos, si bien hay factores que pueden resultar sorprendentes o fuera de con texto -y que no se pueden desvelar en algunos comportamientos.

Hay dos planos en la película, idénticos en su forma, que simbolizan a la perfección el ascenso y caída del personaje: en el primero, arropada por un ejército victorioso, María nos dirige una mirada de seguridad; en el segundo, en cambio, empañada en lágrimas y obligada a huir, la reina de los escoceses se despide de su familia y hogar. Dos momentos clave de una vida desdichada y una personalidad impetuosa fantásticamente retratada en pantalla por la actriz protagonista del film. Saoirse Ronan está espléndida, mostrando un abanico de registros impresionantes: inocente y conciliadora en unos momentos, juguetona y traviesa en la intimidad, altiva y desafiante llegado el caso. Una interpretación a la altura de otras reinas de la pantalla que también interpretaron a María Estuardo como Katherine Hepburn, Vanessa Redgrave, o Elizabeth Taylor.

A su vez, Margot Robbie construye con mucha solvencia una Isabel I que nos ofrece algunos instantes de gran emotividad, postulándose como una más que solvente actriz dramática. Jack Lowden dibuja un lord Durnley al que dota de la dosis precisa de patetismo, y David Tennant y Guy Pearce contribuyen a la pléyade de personajes despreciables con sus trabajos como el clérigo radical protestante John Knox y el consejero de la reina Isabel William Cecil, respectivamente.

Si las interpretaciones lucen a muy buena altura, aún lo hace más el diseño de producción, donde las localizaciones, vestuario, maquillaje y, sobre todo, la peluquería, aportan la dosis de verosimilitud necesaria para transportar al espectador a mediados del siglo XVI. Del mismo modo, el film se halla muy bien apoyado por la banda sonora de Max Richter. (JLLR)

Banda Sonora



Compositor:
MAX RICHTER
CD: Deutsche
Grammophon, 483 6039
(Unión Europea)
(Duración: 58'38")

Nacido en Alemania, pero criado en el Reino Unido, podemos considerar a Max Richter (1966) "uno de los nuestros", pues su expresiva música ha lustrado varias de las películas proyectadas durante estos años en el cineclub. Antes de *María reina de Escocia* (2018), hemos degustado su música en *Vals con Bashir* (Vals im Bashir, 2008/ Ari Folman), *La llave de Sarah* (Elle s'appelait Sarah, 2010/ Gilles Paquet-Brenner) y *La bicicleta verde* (Wadajda, 2012/ Haifaa Al Mansour), y a los comentarios que escribimos en su momento sobre estas bandas sonoras remitimos al lector si desea profundizar en la vida y obra del músico.

De entre todas las versiones anteriores centradas en la lucha de poder entre María Estuardo e Isabel Tudor, quizá la más famosa sea la que dirigió Charles Jarrott en 1971 con Vanessa Redgrave y Glenda Jackson. Aquella banda sonora, compuesta por John Barry y nominada al Oscar, pasa por ser una de las más exquisitas partituras que se hayan escrito para un film de género histórico. En dicha ocasión, Barry fue capaz de fusionar admirablemente el romanticismo melancólico de su estilo con la música del Renacimiento inglés. Richter ha encarado un reto similar, si no incluso mayor, al trasladar su habitual minimalismo a los ambientes cortesanos de entonces, creando, además, una música atractiva para el público actual. Podemos afirmar que el triunfo ha sido rotundo, y que Max Richter ha firmado con ésta la que muy bien puede ser su mejor banda sonora hasta la fecha. Con una orquesta de más de cien miembros y un nutrido coro, el compositor se ha mantenido fiel a sus habituales fondos circulares y repetitivos con la sección de cuerda, cediendo el protagonismo a una acertada variedad de instrumentos, donde destacan el corno inglés que da voz a una bella melodía principal rebosante de nobleza, los tambores marciales anunciando permanentemente el destino aciago de una de las protagonistas, o el evocador sonido del *clarsach*, un tipo de harpa celta vinculado a las raíces étnicas de la Estuardo. (AGR)

QUIERO COMERME TU PÁNCREAS

11.12.2019

Japón, 2018

Aniplex / Your Pancreas Anime Film Partners

Título Original: Kimi no Suizo o Tabetai

Título Internacional: I Want To Eat Your Pancreas

Director: Shinichiro Ushijima

Guión: Shinichiro Ushijima

Sobre la Novela de Yoru Sumino

Director de Fotografía: Mayuko Koike

Música: Hiroku Sebu

Montaje: Yumi Jinguji

Director Artístico: Yukako Ogawa

Diseño de Personajes y Director de Animación: Yuichi Oka

Ilustrador Original: Loundraw

Productor: Keiji Mita

Intérpretes (voces): Mahiro Takasugi, Lynn, Yukiyo Fuji,

Yuma Uchida, Jun Fukushima, Atsuko Tanaka, Sinichiro

Miki, Emi Wakui

Duración: 108 minutos

Idioma: Japonés (VOSE)

Banda Sonora (CD): SVWC-70364

Internet: www.iwanttoeatyourpancreas.com/



Filmografía

SHINICHIRO USHIJIMA

Director

Death Parade (2015) miniserie TV (episodio *Arcade*)

One Punch Man (2015) serie TV (tres episodios)

Quiero comerme tu páncreas (Kimi no suizo o tabetai, 2018) también guión

CADA DÍA ES IMPORTANTE

No sé si será necesario aclarar que ésta no es una película de zombis ni de caníbales. El llamativo título, que se explica en los primeros minutos de la película, procede de una supuesta creencia primitiva, según la cual, si uno tiene un órgano enfermo, debe comer el órgano equivalente de un animal (si está enfermo del hígado tiene que comer hígado, etcétera). Así que, mientras están ordenando los libros de la biblioteca del instituto, la joven Sakura Yamauchi le dice a su compañero de clase, el narrador de la película: “*Quiero comerme tu páncreas*”.

Como ocurría en *La tumba de las luciérnagas* (Hotaru no haka, 1988) de Isao Takahata, la historia empieza por el final (o casi el final, porque luego hay un importante epílogo), quizá para que no nos hagamos ilusiones... Luego retrocedemos a esa escena de la biblioteca, y luego un poco más, hasta el suceso que pone en relación a los dos personajes principales. El narrador (voz de Mahiro Takasugi), estudiante de Bachillerato, cuyo nombre no se revela hasta el final de la película, está en la sala de espera del hospital, por una operación de apendicitis. Encuentra por casualidad, caído en el suelo, el diario de Sakura Yamauchi (voz de Lynn), una compañera de clase, que se titula *Viviendo con la enfermedad* (o con la muerte, según traducciones). El cuaderno revela que Sakura padece una enfermedad mortal de páncreas, y le queda poco tiempo de vida, quizá menos de un año. Es un secreto que no conoce nadie más, fuera de la familia directa de ella, y que une a dos personajes muy dispares. En principio, son polos opuestos, y no tienen nada en común, salvo que van a la misma clase y el secreto que comparten, que ella ha decidido confiarle sólo a él. Sakura es alegre, atrevida, popular, querida por todos. El narrador es introvertido, no siente ningún interés por los demás, ni se considera interesante para nadie; cree ser una persona aburrida; no tiene amigos; procura no implicarse; sólo le gustan los libros, porque le atraen más los mundos ficticios que la realidad... La relación entre ambos, tan divertida y luminosa como incómoda a veces, resulta transformadora para el narrador. De pronto, los compañeros de clase reconocen su existencia, empiezan a hablarle, y a hablar de él. Como dirá luego Sakura, quizá su encuentro no ha sido una coincidencia, ni obra del destino, sino el resultado de las decisiones que han tomado... Y hasta aquí podemos decir.

El origen del argumento es la novela de Yoru Sumino *Kimi no Suizo o Tabetai*, editada en 2015



en Japón por Futabasha, con gran éxito (previamente, Sumino la había distribuido en Internet, en la plataforma de autopublicación Shosetsuka ni Naro). Se ha publicado también en inglés (*I Want To Eat Your Pancreas*) por Seven Seas y está disponible para Kindle, pero no hay edición española, que yo sepa. La primera adaptación de la novela fue un *manga*, con guión de Yuri Sumino y dibujos de Idumi Kirihaara, publicado en Japón entre el 25 de agosto de 2016 y el 25 de mayo de 2017, y recopilado luego en un libro, que también se ha editado en inglés (Seven Seas) y en español (ECC Cómic). Luego ha habido una película de imagen real, con el título internacional de *Let Me Eat Your Pancreas* (2017), dirigida por Sho Tsukikawa. Esa película de acción real se apartaba un poco de la estructura de la novela: empezaba doce años después, con el narrador ya adulto y trabajando como profesor en el mismo instituto. Cuando le encargan dismantelar la biblioteca escolar, empieza a recordar cuando era estudiante y trabajó allí con su compañera Sakura. Así, la historia principal se narra como una serie de *flashbacks*, volviendo de vez en cuando a la época posterior, en la que Kyoko, la mejor amiga de Sakura, está a punto de casarse. Por otra parte, se evita mencionar un suceso que aparece al principio de la novela (y prefiero no revelar). En mi opinión, esa época posterior no aporta nada a la historia de la novela, y me alegro de que no se haya mantenido en la película de animación. Por otra parte, la misteriosa ma-

gia del *anime* es que, para mí, siempre resulta más real y creíble el mundo dibujado que el de imagen real. Me pasa en todos los casos en que hay doble versión, desde *Nicky la aprendiz de bruja* hasta ésta (se habla de hacer un *remake* americano en imagen real de *Your Name*, lo que me parecería una muy mala idea).

La película de animación que nos ocupa, *Quiero comerme tu páncreas* (2018) se basa directamente en la novela de Yoru Sumino, y es muy fiel a su historia, estructura, personajes y diálogos. El *anime* no es una adaptación del *manga*, pese a que el argumento sea el mismo y haya muchas coincidencias. El diseño de personajes de la película, debido a Yuichi Oka, es notablemente diferente del *manga* dibujado por Idumi Kirihaara (los personajes de la película tienen un aspecto más “maduro”, dentro de que siguen siendo adolescentes), y tampoco la “puesta en escena” es la misma, aunque pueda haber algunas imágenes similares. El aspecto visual de la película es una verdadera obra de arte, desde los fondos hasta la expresividad de los personajes, desde los escenarios cotidianos (casas, instituto, hospital, restaurantes, calles, trenes) hasta los cerezos en flor... Después de un giro narrativo, que no vamos a destripar, Sakura asume el papel de narradora, a través de su diario. Y, en su monólogo, la imagen abandona el realismo del resto de la película, para crear un hermoso poema visual inspirado en los dibujos de estrellas y planetas de *El Principito*, el libro favorito del personaje. La belleza plástica del *anime* hace que sea muy preferible a la versión en imagen real (aparte de las libertades que se toma ésta y que ya hemos mencionado).

A diferencia de otras películas de *anime* que hemos visto recientemente, como la maravillosa *Your Name* (Kimi no na wa, 2016) de Makoto Shinkai, o *Fireworks* (Uchiage hanabi, 2017) de Akiyuki Shinbo y Nobuyuki Takeuchi, en ésta no hay elementos fantásticos. Se trata de un drama poderoso y conmovedor, que nos hace reír y llorar, sin ser pretencioso ni sensiblero. La “lección” de Sakura para el narrador es que el sentido de la vida es relacionarse con los demás. Él admira esa capacidad de implicarse, mientras Sakura valora que él se haya creado una identidad propia, sin depender de nadie. No es una película sobre la muerte, sino sobre la vida, sobre la amistad y sobre el amor (sí, es una historia de amor, aunque nunca se exprese como tal). La muerte es inevitable, y todos podemos morir en cualquier momento. Pero un día es un día para todos, y cada día tiene un valor único, nos queden muchos o pocos. (RGM)

Banda Sonora



Compositora:
HIROKO SEBU
CD: Aniplex, SWWC-70364
(Japón)
(Duración: 50'42'')

Hiroko Sebu (1983), de nombre artístico sébuhiroko, es una compositora, cantante e instrumentista japonesa que, aparte de haber publicado, con relativo éxito, varios discos de *J-Pop*, o pop japonés, en su país de origen, inició en 2010 una carrera escribiendo música para cine y televisión. Interesada por el piano desde muy pequeña, Hiroko tomó lecciones en Japón antes de trasladarse a Francia para completar sus estudios en la prestigiosa École Normale de Musique de París, centro privado donde, entre muchos otros compositores célebres, nuestro Joaquín Rodrigo recibió parte de su formación. Antes de diplomarse en 2008, la joven pianista tuvo la oportunidad de escribir su primera partitura cinematográfica para un cortometraje francés titulado *Fin* (2007/ Edouard Tissot), tarea que resolvió, como no podía ser de otro modo, con su instrumento favorito. De vuelta a Japón, las oportunidades no se hicieron esperar, y pronto se encontró componiendo música para series de TV y largometrajes de consumo local, generalmente dramas o comedias de amor, con cierta inclinación hacia los romances entre colegas.

Si bien *Quiero comerme tu páncreas* (2018), primero de los trabajos de Hiroko Sebu que ha gozado de distribución internacional, es un film de animación, la temática vuelve a navegar entre el drama, la comedia y el romance. Fiel al tipo de arreglos que elabora en sus grabaciones pop, la compositora utiliza un piano limpio y melodioso como alma de la partitura, protagonizando con él todos y cada uno de los temas de la banda sonora. Este instrumento, ejecutado por la propia Sebu con cristalina delicadeza, encuentra ocasionales compañeros de melodía en otros solistas, como la guitarra, el bajo, el harpa, la flauta y el clarinete, que evolucionan armoniosamente sobre una reducida agrupación de cuerda. La partitura resulta netamente occidental, tanto por su instrumentación como por el lenguaje empleado, siendo sentimental y melancólica la mayor parte del tiempo, aunque en ocasiones se permita alguna ráfaga de optimismo. (AGR)

BIENVENIDOS A MARWEN

18.12.2019

USA, 2018

Universal / DreamWorks / Perfect World / Imagemovers

Título Original: Welcome to Marwen

Director: Robert Zemeckis

Guión: Robert Zemeckis y Caroline Thompson

Fotografía: C. Kim Miles

Música: Alan Silvestri

Montaje: Jeremiah O'Driscoll

Diseño de Producción: Stefan Dechant

Vestuario: Joanna Johnston

Supervisor de Efectos Visuales: Kevin Baillie

Productores Ejecutivos: Jacqueline Levine y Jeff Malmberg

Productores: Robert Zemeckis, Jack Rapke, Steve Starkey y Cherylanne Martin

Intérpretes: Steve Carell, Leslie Mann, Diane Kruger, Merritt Wever, Janelle Monáe, Eiza González, Gwendoline Christie, Leslie Zemeckis, Neil Jackson, Siobhan Williams, Falk Hentschel, Matt O'Leary, Nikolai Witschl, Patrick Roccas, Alexander Lowe, Stefanie von Pfetten, Conrad Coates, Veena Sood

Duración: 116 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Intrada INT 7151

Internet: www.welcometomarwen.com/



Filmografía

ROBERT ZEMECKIS

Director

The Lift (1972) cortometraje

A Field of Honor (1973) cortometraje

Locos por ellos (I Wanna Hold Your Hand, 1978)

Frenos rotos, coches locos (Used Cars, 1980)

Tras el corazón verde (Romancing the Stone, 1984)

Regreso al futuro (Back to the Future, 1985)

Cuentos asombrosos (Amazing Stories, 1986) serie TV (1 episodio)

¿Quién engañó a Roger Rabbit? (Who Framed Roger Rabbit? 1988)

Regreso al futuro – Parte II (Back to the Future – Part II, 1989)

Historias de la cripta (Tales from the Crypt, 1989-1995) serie TV (3 episodios)

Regreso al futuro – Parte III (Back to the Future – Part III, 1990)

Nuevas historias de la cripta (Two-Fisted Tales, 1992) TV (segmento "Yellow")

La muerte os sienta tan bien (Death Becomes Her, 1992)

Johnny Bago (1993) serie TV (1 episodio)

Forrest Gump (1994)

Contact (1997)

Lo que la verdad esconde (What Lies Beneath, 2000)

Náufrago (Cast Away, 2000)

Polar Express (2004)

Beowulf (2007)

Cuento de Navidad (A Christmas Carol, 2009)

El vuelo (Flight, 2012)

El desafío (The Walk, 2015)

Aliados (Allied, 2016)

Bienvenidos a Marwen (Welcome to Marwen, 2018)

The Witches (2020)

UNA DOBLE VIDA

En la madrugada del 8 de abril de 2000, Mark Hogancamp, de 38 años, fue golpeado brutalmente por cinco energúmenos a la salida de un bar, en Kingston, al norte del Estado de Nueva York. El ataque fue un crimen de odio, porque Mark, que estaba borracho, había comentado que le gustaba ponerse zapatos de mujer (aunque en ese momento no los llevara). Dejado por muerto por los salvajes, estuvo 9 días en coma y 44 en el hospital (hasta que le dieron el "alta" porque no podía seguir pagando). Perdió casi todos los recuerdos de su "primera" vida, perdió la capacidad de dibujar (antes era un buen ilustrador), tuvo que volver a aprender a hablar, comer y caminar... Pero, dos años después del ataque, Mark Hogancamp creó un mundo propio, a escala 1:6. Construyó, en su patio, una imaginaria ciudad belga durante la Segunda Guerra Mundial, cuyos edificios (casas, un bar, una iglesia, un depósito de agua, un café) creó con piezas de contrachapado, paneles, cartón, clavos y pintura, con todos los detalles. La pobló con figuras de acción militares, *madelmannes* (bueno, técnicamente, figuras de Dragon Models Limited) y muñecas Barbie. Encontró una figura de piloto que se le parecía, a la que bautizó como Capitán Hogancamp o "Hogie" y que se convirtió en su *alter ego* en ese mundo paralelo. Igualmente, buscó figuras y muñecas que se parecieran a las personas de su vida, y adaptó su ropa y sus rasgos para transformarlas en *dobles* de ellas, desde mujeres que conocía hasta sus cinco agresores, convertidos en soldados de las SS. Después, empezó a crear *historias* con esos personajes y a fotografiar escenas, con infinita paciencia y creatividad: imágenes bélicas y de acción, pero también cotidianas, de las figuras alternando en el bar, bailando o conduciendo un Jeep. Todo este proceso fue la mejor terapia de rehabilitación para Hogancamp, que recuperó sus capacidades motoras e intelectuales y comenzó una "segunda vida". Llamó a su ciudad "Marwencol", uniendo su nombre (Mark) a los de dos mujeres que había amado, Wendy, una camarera, y Colleen, una vecina (convertida en Nicol en esta película).

En 2005, un fotógrafo vecino de Hogancamp enseñó algunas fotografías de Marwencol a su amigo Tod Lippy, editor de la revista independiente de arte *Esopus*, que quedó fascinado: las fotos demostraban "la fértil imaginación de Mark, su atención obsesiva al detalle, su exquisita sensibilidad visual y su implicación emocional". En el número de otoño de 2005 de *Esopus*, Lippy publicó un reportaje sobre Marwencol, con una entrevista

con Hogancamp y algunas de sus fotografías, que causó considerable impacto. Eso dio paso a una exposición en la sala White Columns de Manhattan, en mayo de 2006; al premiado documental *Marwencol* (2010), dirigido por Jeff Malmberg; y al libro *Welcome to Marwencol*, firmado por Hogancamp y Chris Shellen (ed. Princeton Architectural Press, 2016), que recoge la historia de Mark y una amplia selección de sus fotografías.

No es raro que Robert Zemeckis se interesara por este asunto: un personaje marginado a quien toman por raro y deficiente (*Forrest Gump*), la fusión entre un mundo real y uno imaginario (*Roger Rabbit*), y la posibilidad de emplear la captura de movimiento para animar a los muñecos (*Polar Express*, *Beowulf*, *Cuento de Navidad*). Una película de ficción podía lograr algo vedado al documental y al libro: *dar vida* realmente a Marwen y sus habitantes, entrar en ese mundo a través de la mente de Hogancamp y retratar su doble vida, real e imaginaria. Zemeckis escribió el guión con Caroline Thompson, muy cualificada para este tema (*Eduardo Manostijeras*, *La familia Addams*, *Pesadilla antes de Navidad*, *Belleza negra*, *La novia cadáver*). La película es fiel, en términos generales, a la historia real de Mark Hagenkamp, con algunas licencias dramáticas. Empieza en el mundo imaginario: el caza de Hogie (Steve Carell) es derribado en Bélgica. Como sus botas se han quemado, las reemplaza por unos zapatos de tacón de mujer. Topa con cinco nazis (los *alter egos* de los atacantes reales), que se ríen de él y le golpean. Pero aparece un grupo de mujeres guerreras que lo rescatan y lo conducen a la ciudad de Marwen, en la que no quedan hombres, porque fueron asesinados por las SS... En el mundo real, Mark (Carell) fotografía las escenas, y observa la llegada de Nicol (Leslie Mann), una hermosa vecina, que acaba de separarse de un marido maltratador, Kurt (Neil Jackson), y de la que se enamora (al igual que Hogie de su réplica)... Mientras, cuenta con el apoyo de su fiel amiga Roberta (Merritt Wever), y la gran prueba que le espera es si será capaz de declarar en el juicio contra sus atacantes...

Salvo Deja Thoris (Diane Kruger), la bruja belga de pelo azul que sólo existe en Marwen, y Wendy (Stefanie von Pfetten), cuyo modelo humano se ha ido de la ciudad, el resto de los muñecos tiene su correspondencia en el mundo real. Así, las mujeres guerreras y empoderadas: Julie (Janelle Monáe), una soldado veterana y asistente social en la rehabilitación; Carlala (Eiza Gonzalez), conductora del Jeep y camarera en el bar donde trabaja Mark; Anna (Gwendoline Christie), una soldado

soviética y estricta enfermera; Suzette (Leslie Zemeckis, esposa del director), una soldado francesa y actriz porno; además de Roberta (Wever) y la propia Nicol (Mann). Por parte de los nazis: Kurt (Jackson), coronel de las SS y ex de Nicole, y los cinco atacantes de Mark (Falk Hentschel, Matt O'Leary, Nikolai Witschl, Patrick Roccas y Alexander Lowe). En la película se reduce el número de "personajes", pues en el *Marwencol* "real" (valga la expresión) hay muchas más figuras, desde Patton hasta el mismísimo Hitler, pasando por otros soldados, mujeres, los abuelos y la madre de Mark... El equipo de efectos visuales, dirigido por Kevin Baillie, ha creado los muñecos de la película a partir de figuras reales, escaneadas y animadas por ordenador, incorporando el trabajo de los actores a través de captura de movimiento. Es un trabajo de colaboración entre el mundo físico y el digital. Según explica Baillie, primero se escanea al actor en 3D para obtener una imagen digital, que se convierte en una versión digital del muñeco, que se imprime en 3D para conseguir un muñeco articulado real, que se viste y se pinta a mano; luego, el muñeco se escanea para obtener una figura digital que mantiene cada imperfección del modelo físico. Después, llega la interpretación. Los actores trabajaron delante de una pantalla azul, con sensores de movimiento en sus trajes. La animación mantiene los movimientos de los actores, pero traducidos a la lógica *madelman* de los muñecos articulados. Se añaden los ojos y la boca reales de los intérpretes, con resultados de una expresividad asombrosa. Los decorados del Marwen del film, son originales, no reproducen los de Hogancamp, aunque siguen su espíritu. Se trataba de que no fueran maquetas demasiado perfectas: hay piezas irregulares o que no mantienen la escala. Zemeckis se permite un autohomenaje, con la máquina del tiempo de *Deja Thoris*, parecida a un DeLorean construido con piezas de Lego.

En todo caso, lo importante es el corazón que late debajo del plástico, sea físico o digital. *Bienvenidos a Marwen* es una película excéntrica, que cuenta una historia rara. Ha sido incomprendida por el público y la mayoría de la crítica. Pero me atrevo a creer que quizá algún día sea reivindicada como título de culto. Además de su deslumbrante despliegue visual y del trabajo de sus intérpretes (especialmente Carell, Mann y Wever), es la historia conmovedora de un hombre al que destrozaron por ser diferente y que creó un mundo en el cual encontró la curación. El propio Hogancamp resume así su mensaje, en su libro: "sé *tu mismo*" (o tú misma, o tú mismx). (RGM)

Banda Sonora



Compositor y Director:
ALAN SILVESTRI
CD: Intrada, INT 7151
(Estados Unidos)
(Duración: 57'30")

Todo un símbolo para quienes crecieron disfrutando del cine de los 80 y fueron madurando durante la década siguiente, el neoyorkino Alan Silvestri (1950) siempre será recordado como el compositor de *Regreso al futuro* (*Back to the future*, 1985/ Robert Zemeckis). De hecho, la relación entre Silvestri y Zemeckis es una de las más socorridas cuando se trata de invocar tandems de músico y director al estilo Williams-Spielberg, Herrmann-Hitchcock, Rota-Fellini o Morricone-Leone. Con una formación musical bastante justa, Silvestri se fue a Nueva Jersey como batería en un grupo local de *rock* conocido como The Herd, y después durante unos pocos años con la banda de R&B Cochran and the C.C. Riders, donde se familiarizó con la guitarra y comenzó a elaborar arreglos para sus canciones. Pero el medio audiovisual pronto se apoderó de él, manteniéndole ocupado durante los 70 y primeros 80 escribiendo música rítmica y discotequera en una serie de películas olvidables, hasta que Zemeckis le contrató para *Tras el corazon verde* (*Romancing the stone*, 1984). El éxito del film catapultó a todos sus responsables, permitiendo al músico crecer profesionalmente de forma imparable con títulos como *Depredador* (*Predator*, 1987/ John McTiernan), *Abyss* (*The abyss*, 1989/ James Cameron), *El guardaespaldas* (*The bodyguard*, 1992/ Mick Jackson) o *Juez Dredd* (*Judge Dredd*, 1995/ Danny Cannon), además de, por supuesto, toda la filmografía de Zemeckis desde 1984.

Tras un bache durante el cual el estilo sinfónico de Silvestri y otros de su generación parecía haber quedado obsoleto, el brillante compositor de *Forrest Gump* (*Forrest Gump*, 1994) ha vuelto a la palestra gracias a varios films recientes de superhéroes y, sobre todo, por su intervención en lo último de Spielberg, *Ready player one* (*Ready player one*, 2018). *Bienvenidos a Marwen* (2018) ofrece, con su mezcla de sinfonismo atronador y dulces melodías, lo que cabría esperar de un Silvestri reencontrado. Casi una reivindicación del uso, últimamente algo denostado, de una gran orquesta en el cine. (AGR)

COLETTE

15.01.2020

Reino Unido, EE.UU., 2018

Bold Films, Killer Films, Number 9 Films y BFI Film Fund

Distribución: Deaplaneta

Título original: Colette

Director: Wash Westmoreland

Guion: Richard Glatzer, Rebecca Lenkiewicz, Wash Westmoreland

Fotografía: Giles Nuttgens

Música: Thomas Ades

Diseño de producción: Andrea Flesch

Productores: Elizabeth Karlsem, Pamela Koffler, Michel Litvak, Christine Vachon, Gary Michael Walters, Stephen Woolley

Montaje: Lucia Zucchetti

Intérpretes: Keira Knightley, Dominic West, Denise Gough, Fiona Shaw, Eleanor Tomlinson, Robert Pugh, Ray

Panthaki, Masayoshi Haneda

Duración: 111 minutos

Idiomas: Inglés con subtítulos en castellano



Filmografía

WASH WESTMORELAND

Director

Actor

Hustler White (1996)

Velvet Goldmine (1998)

Guionista

Quinceañera (2006)

La última aventura de Robin Hood (2013)

Siempre Alice (2014)

Earthquake Bird (2018)

Colette (2018)

Largometrajes

The Fluffer (codirigido con Richard Glatzer, 2001)

Quinceañera (codirigido con Richard Glatzer, 2006)

La última aventura de Robin Hood (codirigido con Richard Glatzer, 2013)

Siempre Alice (codirigido con Richard Glatzer, 2014)

Z: The Beginning of Everything (Temporada 1,

Episodios 8- 9, 2017)

Earthquake Bird (2018)

Colette (2018)

UNA MUJER (Y ESCRITORA) ADELANTADA A SU TIEMPO

Sidonie-Gabrielle Colette ha atraído y fascinado a miles de lectores desde que saltara a la fama, por su buena y mala reputación, en la Francia de principios del siglo XX. Escribió las novelas semi-autobiográficas de la serie ***Claudine*** bajo el pseudónimo de su dominante marido Henry Gauthier-Villars (o “Willy”), pero consiguió romper con él y labrarse una carrera como escritora de renombre. Publicó dos novelas de gran éxito tituladas ***Cheri*** (1920) y ***Gigi*** (1944), esta última llevada al cine como musical por MGM en 1958, inspirándose en las experiencias de su vida privada, consideradas bastante escandalosas para la época. Según el guionista y director Wash Westmoreland, Colette “iba muy por delante de su tiempo”.

La película presenta la historia de esta mujer inconformista, criada en el entorno rural, que se ha casado con un hombre carismático, intelectual y egocéntrico catorce años mayor que ella, por el que conoce la vida de la comunidad artística de París y descubre su lado creativo. Willy permite a Colette que escriba, con la condición de que publique las novelas bajo el nombre de su marido. El éxito arrollador de su serie ***Claudine*** catapultó a Willy a la fama y convierte a ambos en la primera pareja estrella de la época moderna. Sin embargo, el matrimonio empieza a naufragar y Colette decide luchar por su libertad.

Westmoreland, natural de Yorkshire (Reino Unido), lleva casi dos décadas interesándose por la figura de Colette. “Durante toda mi carrera he escrito y rodado con mi socio Richard Glatzer”, explica. “Éramos coguionistas y codirectores. Allá por 1999, Richard empezó a leer a Colette, tanto sus novelas como varias biografías, y me pegó su obsesión. Nos dimos cuenta de que su historia daría para una gran película, sobre todo si nos centrábamos en su primer matrimonio. Todo transcurriría durante una época revolucionaria; la era moderna echaba a andar y con ella llegaban cambios en cuanto a los papeles que desempeñaban los hombres y las mujeres en la sociedad. Las mujeres exigían más relevancia en todos los ámbitos de la vida y los hombres se oponían a ello con todas sus fuerzas. Colette y Willy son dos personajes impresionantes que personifican perfectamente todos estos cambios”.

Sin duda es un relato al que Westmoreland tiene mucho cariño, por haberlo desarrollado durante tanto tiempo con Glatzer. Para Keira Knightley, la premiada actriz ganadora del Oscar que

interpreta a Colette, la pasión del director ha sido una fuente de inspiración.

“Wash está muy metido en la historia de Colette”, comenta. “Pero mucho, mucho. Siente devoción por ella. Creo que tiene un vínculo personal con la escritora, y ese grado de pasión no suele darse entre directores... ni entre nadie, la verdad. El hecho de que haya trabajado tantos años en este proyecto y esté tan unido a su vida... Eso me impresionó mucho”.

Dieciocho años más tarde, tras haber conseguido el reconocimiento de la crítica por dramas tan potentes como *Quinceañera* (2006) y *Siempre Alice* (2014), Westmoreland por fin ha trasladado la biografía de Colette a la gran pantalla. Su obra más ambiciosa hasta la fecha desafortunadamente es también su primer proyecto en solitario, puesto que Richard Glatzer falleció de complicaciones derivadas de la esclerosis el 10 de marzo de 2015. Dos semanas antes había visto a Julianne Moore, protagonista de su film *Siempre Alice*, recoger un Oscar por su brillante interpretación de una mujer con alzhéimer.

“Colette ha vivido unas experiencias que me parecían muy relevantes y necesarias”, afirma Pamela Koffler de Killer Films, productora de las dos películas anteriores de Westmoreland y Glatzer y de *Colette*. “También me apetecía contar la historia que hay detrás de esta escritora tan conocida”.

Según la también productora Elizabeth Karlsen de Number 9 Films, el principal atractivo del proyecto era “contar la historia de una mujer que dejó una huella muy importante dentro de la literatura y la política de su país. Cuestionó las leyes sociales, la sexualidad y el género. Fue revolucionaria”. Karlsen añade: “Asimismo es muy divertida, ingeniosa y cercana”.

Ciertamente, Colette fue una de las artistas más multifacéticas, fascinantes y provocativas de las letras y los escenarios de la Francia de la primera mitad del siglo XX y, por lo tanto, el eje de numerosas biografías y películas. En este caso, es el inglés Wash Westmoreland quien reconstruye parte de la vida de esta mujer que cautivó y escandalizó por igual a varias generaciones y se constituyó en un ícono, una referencia en la moda, la liberación sexual y el empoderamiento femenino.

El film de Westmoreland se centra en los primeros años de Colette (Keira Knightley), desde que es una inocente adolescente de un pueblo de provincias como Saint-Sauveur hasta que se casa con Henry Gauthier-Villars (Dominic West), el

magnético y seductor empresario que se ganaba la vida firmando libros que en verdad escribían autores fantasmas por él contratados. Es Willy quien descubre el talento narrativo de Colette y la convierte poco menos que en su esclava (en una secuencia la encierra con llave en una habitación hasta que termine una de las novelas de la escandalosa serie autobiográfica de *Claudine*), quedándose luego con el prestigio y el rédito económico de sus creaciones, como se ha comentado.

Aunque uno de los ejes de la película es la forma que encuentra Colette para liberarse del yugo machista, descubrir y practicar su bisexualidad y desarrollar sus múltiples inquietudes artísticas, el principal hallazgo pasa por desarrollar la intensa relación entre ella y Willy, al que el director convierte en un villano encantador. Es precisamente el trabajo sobre los distintos aspectos (tanto los seductores como los manipuladores) el que le da cierta profundidad, múltiples matices y le permite escapar de las limitaciones de la mera denuncia sobre las injusticias y los abusos. Como bien expresa Diego Battlle, “la declaración de principios está, pero Westmoreland no la hace apoyándose en el discurso aleccionador sino apelando a los mejores recursos del cine”.

Por eso -una vez vencido el prejuicio de ver una historia tan francesa hablada en inglés- hay que analizar a *Colette* como una película que sintoniza a la perfección con estos tiempos de grandes movimientos feministas. Lejos de la solemnidad del cine académico y del preciosismo del cine de *qualité* (tiene algunos pasajes que remiten a la filmografía de James Ivory pero luego está más cerca del espíritu de *Carol*, de Todd Haynes), la historia fluye con ligereza, humor, encanto y, al mismo tiempo, con bastante furia a la hora de exponer los efectos del “patriarcado”, que tuvo a Colette primero como víctima y luego como implacable cuestionadora. En el film hay mucho de deseo (en principio reprimido) y de liberación en el viaje íntimo y también externo de esta “heroína” a la que puede considerarse como una de las primeras feministas. (JLLR)

Banda Sonora



Compositor y Director:
THOMAS ADES
CD: Lakeshore Records,
LKS35352 (Estados
Unidos)
(Duración: 41'24")

La brillante partitura compuesta para *Colette* es la primera incursión del multipremiado compositor londinense Thoma Adès (1971) en el mundo de la banda sonora. De hecho, su participación en el film empezó como mero asesor, facilitando a Wash Westmoreland, el director, un listado con algunas de las piezas musicales más representativas del París de finales del siglo XIX. Sin embargo, reconociendo una personal predilección hacia los compositores de esa época y lugar, Adès decidió implicarse hasta el punto de aportar, también, una partitura original que se doblegase a las necesidades dramáticas y narrativas de la película. A ese respecto, afirma el compositor: «*La sensibilidad y el estilo típicamente franceses se respiran a lo largo de toda la partitura. Satie se hace notar mediante la orquestación que he realizado sobre una de sus Gnossiennes en forma de vals, para la secuencia de la llegada al Moulin Rouge. Ravel está presente, más que con una cita, con un aroma perenne. También aparece la generación anterior de compositores franceses, con Camille Saint-Saëns y Léo Delibes en el apartado diegético, y, en definitiva, mi partitura ha sido escrita utilizando un lenguaje en el que ellos mismos podrían reconocerse*». Adès no lo menciona, pero también Debussy, como no podía ser de otro modo, hace acto de presencia con uno de sus célebres *Arabesques*.

En resumidas cuentas, lo que el compositor nos ofrece en ésta, hasta ahora su única banda sonora, es todo un festival de música de época, perfectamente adaptada a las necesidades dramáticas del film mediante una serie de melodías floridamente arregladas, en las que se combinan, con exquisito gusto, el arpa, una variedad de instrumentos de cuerda, piano y maderas. La audición en el CD resulta francamente placentera, mientras que su uso en la película no pasa de lo meramente ilustrativo, aunque en determinados momentos, por lo general ralentizando el tempo de forma premeditada, se consiga dotar a la música de un carácter más emotivo y reflexivo. (AGR)

EL CAPITÁN

22.01.2020

Alemania / Francia / Polonia / China / Portugal, 2017
Filmgalerie 451 / Alfama Films / Opus Film / Facing East
Entertainment / Hands-on Producers / Eurimages /
Worst Case Entertainment

Título Original: Der Hauptmann

Dirección: Robert Schwentke

Guion: Robert Schwentke

Fotografía: Florian Ballhaus (Blanco y negro / 2.35:1)

Música: Martin Todsharow

Montaje: Michal Czarnecki

Diseño de producción: Harald Turzer

Dirección artística: Jurek Kuttner

Diseño de vestuario: Magdalena Jadwiga Rutkiewicz-
Luterek

Productores: Frieder Schlaich, Irene Von Alberti, Paulo
Branco, Piotr Dzieciol, Ewa Puszczynska

Intérpretes: Max Hubacher, Frederick Lau, Milan Peschel,
Alexander Fehling, Bernd Holscher, Waldemar Kobus,
Britta Hammelstein, Sascha Alexander Gersak, Samul
Finzi, Wolfram Koch, Sebastian Rudolph, Max Thommes,
Rike Eckermann

Duración: 118 minutos

Idioma: Alemán (VOSE)

Banda Sonora: Milan Music, 398 012-2



Palmarés

10 Premios Cineuphoria (Alemania): Actor (M. Hubacher), Actores secundarios (A. Fehling / F. Lau), Montaje, Efectos especiales y otros 5 más.

1 Premio del Cine Bávaro (Alemania): Actor joven (M. Hubacher).

1 Premio del Cine Alemán (Alemania): Sonido.

BIFEST - Festival de Cine de Bari (Italia): Director internacional, Actor internacional.

Festival de Cine de San Sebastián (España): Premio del Jurado (Fotografía).

Filmografía

ROBERT SCHWENTKE

Director y Guionista

Heaven! (1993) Mediometraje

*El lugar del crimen** (*Tatort*, 1998-2001) Serie TV /
Guionista 3 episodios

Tattoo (*Tatuaje*)* (*Tattoo*, 2002)

Eierdiebe (2003)

Plan de vuelo: Desaparecida (*Flightplan*, 2005)
Director

*Miénteme** (*Lie to me*, 2009-2011) Serie TV / Director
episodio piloto

Más allá del tiempo (*The time traveler's wife*, 2009)
Director

RED (*RED*, 2010) Director

R.I.P.D. Departamento de policía mortal (*R.I.P.D.*, 2013)
Director

La serie Divergente: Insurgente (*Insurgent*, 2015)
Director

La serie Divergente: Leal (*Allegiant*, 2016) Director
El capitán (*Der Hauptmann*, 2017)

Snake Eyes (2020) Director / Pre-producción

(*) Título del estreno en vídeo o TV

LA SEMILLA DEL MAL

Lo primero que llama la atención cuando nos enfrentamos a un film tan poco convencional, además de atrevido, provocador y extremo, como es *El capitán*, no tiene nada que ver con la calidad, incuestionable, de la cinta, sino más bien con la trayectoria seguida por su director y guionista, el alemán Robert Schwentke (Stuttgart, 1968), desde unos inciertos inicios en el mundo del cortometraje, hasta desembocar en un film tan personal e insólito como éste, después de haber conocido, de primera mano, los engranajes del cine más comercial producido en Hollywood.

Con veinticuatro años y aprovechando una estancia en Norteamérica, Schwentke se graduó en dirección cinematográfica por la neoyorkina Universidad de Columbia en 1992. De vuelta a su país, comenzó a desarrollar una carrera profesional como guionista de televisión, cosechando cierto éxito nacional con su primera incursión en el largometraje, un *thriller* moderadamente perturbador titulado *Tattoo*, obviamente inspirado por las seminales *El silencio de los corderos* (*Silence of the lambs*, 1991/ Jonathan Demme) y *Seven* (*Seven*, 1995/ David Fincher), y cuyo discreto estreno español se produjo en formato de vídeo doméstico. Tras probar suerte en el género de la comedia con la parcialmente autobiográfica *Eierdiebe*, de momento inédita en nuestro país, decidió rentabilizar su diploma universitario y lanzarse a la conquista de América, instalándose en Los Ángeles y pronto consolidando una carrera como director de éxitos de temporada, más o menos bobalicones —las humoradas de acción *RED* y *R.I.P.D. Departamento de policía mortal*—, o directamente insufribles —los dos últimos episodios de la franquicia *Divergente: Insurgente* y *Leal*—. Es entonces cuando, quizá harto de sentirse una pieza más dentro de esa maquinaria hollywoodiense tan poco dada a apoyar el cine de autor, Schwentke decidió reactivar un proyecto que había estado rondando por su cabeza durante los últimos diez años y que, forzosamente, habría de rodarse en suelo europeo y con una financiación independiente que garantizase un mínimo de libertad artística.

La increíble historia real del verdugo de Emsland, apodo que recibió el cabo del ejército alemán Willi Herold tras ser detenido y juzgado por crímenes de guerra, y que diversos volúmenes consagrados a desvelar las partes menos conocidas de la Segunda Guerra Mundial han documentado, es el punto de partida de esta alucinante y

alucinada película, que empieza como un relato de supervivencia, pero, poco a poco, va transformándose en un retrato cruel y descarnado del mal que habita en todos nosotros. En el film, el cabo de paracaidistas Willi Herold (Max Hubacher), desertor de su compañía, es perseguido por un vehículo de la policía militar alemana. Al frente de la cacería se encuentra el sádico capitán Junker (Alexander Fehling), cuyos hombres ejecutan su trabajo como un acto de venganza justificada sobre sus vergonzantes compatriotas que han desertado. De manera fortuita, Herold se topa con el coche abandonado de un oficial de las SS, apropiándose de su equipaje y vistiendo el llamante uniforme de capitán que halla en su interior, en un principio para combatir el frío. No obstante, tras encontrarse con otro desertor, el soldado Freytag (Milan Peschel), y comprobar que éste, muerto de miedo, se pone a su servicio sin rechistar, ve en su nuevo traje un disfraz ideal para salvar la vida. Con Freytag como chófer y asistente, Herold se tropieza con otro grupo de desertores que apela a su compasión, ingresando entonces en las filas de su extraño pelotón de supervivientes. Entre ellos se encuentra el astuto y brutal soldado Kipinski (Frederick Lau), que desde el primer momento sospecha que Herold es un impostor, aunque tal hecho no parezca importarle en exceso. En su peregrinar por la campiña en busca de alimentos y refugio, el grupo es interceptado y escoltado por el capitán Junker hasta un campo de concentración para desertores dirigido por el también capitán Hansen (Waldemar Kobus), donde Herold, que dice estar respaldado por el mismísimo Hitler, recibe, por parte de sus "iguales" y como un favor personal hacia ellos, el encargo de poner orden entre los prisioneros. Atrapado en su propio plan, Herold debe hacer valer su poder de convicción frente al alto mando nazi del que ahora es un miembro destacado, aunque durante el proceso comience a experimentar no poco placer al dar rienda suelta a la parte más malvada de sí mismo.

Centrada en las últimas semanas de la guerra, *El capitán* propone una visión en cierto modo novedosa de la derrota, tanto física como moral, que sufrió el ejército alemán. Novedosa, porque rara vez se ha abordado de forma tan diáfana —aunque sea, como en este caso, a través de un relato no carente de cierto aire fabulador— el hecho de que las atrocidades nazis no se debieron únicamente a la voluntad diabólica de unos pocos, respaldados por un líder enajenado, sino que fue una histeria ideológica colectiva la chispa que

permitió, al fin, que aflorara el mal que habita en los hombres, incluso en los de buena voluntad. Ya nos lo contó Michael Haneke en su obra maestra *La cinta blanca* (*Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte*, 2009), no es malvado el que quiere, sino el que puede. Y en determinadas circunstancias, cuando se ostenta cierto grado de poder, por mínimo que éste sea y aunque no pase de una falsa y presuntuosa superioridad moral, no es raro que florezca algún tipo de villanía autajustificada como *modus vivendi*. Al respecto, Robert Schwentke comenta: «*Lo que, lamentablemente, sucede en el mundo, me está ayudando a comprender cuán fácil es subvertir, usar y abusar de la democracia. Hay ciertas condiciones requeridas para que ocurran atrocidades y genocidio. Todo comienza con la retórica, deshumanizando a los oponentes. Entonces, en algún intervalo de la partida, nos dicen que las reglas de la civilización ya no se aplican y que matar está bien*». El problema, como vemos en *El capitán*, es que esa subversión, que podría deberse, por ejemplo, a una cuestión de supervivencia, acaba anidando en el ser humano con demasiada facilidad. Y es el poder, o incluso como sucede aquí a través de un uniforme, su mera apariencia, lo que corrompe al ser humano.

Si el mensaje detrás de este magnífico film de Schwentke puede resultar provocativo, no lo es menos el tratamiento estético y narrativo por el que ha optado el director. De entrada, rodando su película en blanco y negro, con una fotografía absolutamente magistral a cargo de Florian Ballhaus —hijo del mítico cámara Michael Ballhaus, frecuente colaborador de Martin Scorsese y fallecido poco antes del estreno del film—. Esta ausencia de cromatismo, unida a un uso francamente expresivo de la pantalla ancha y una planificación que aúna momentos de contundente sobriedad con otros que rozan el delirio surrealista, otorgan al film una peculiar y sutil atmósfera onírica que refuerza el clima pesadillesco y fantasmagórico de la historia. Excelentemente ambientada e interpretada, la película, sin embargo, no es perfecta, y tras una hipnótica primera parte extraordinariamente concisa, la narración se hace más derivativa cuando la locura se instala de forma definitiva en los personajes. Con todo, un film tremendamente valiente y valioso, tanto si atendemos a sus cualidades estrictamente artísticas, como si nos dejamos seducir por la hondura de su discurso. (AGR)

Banda Sonora



Compositor:
MARTIN TODSHAROW
CD: Milan Music, 398
012-2 (Francia)
(Duración: 56'22")

Siempre que le ha sido posible, el alemán Robert Schwentke ha contado con su compatriota Martin Todsharow (1967) para componer las bandas sonoras de sus largometrajes. Los dos primeros títulos de su filmografía, *Tattoo* (2002) y *Eierdiebe* (2003), así lo atestiguan. Sin embargo, durante su aventura hollywoodiense los estudios le impusieron compositores tan reconocidos como James Horner y Mychael Danna, o los más actuales Christophe Beck y Joseph Trapanese. Pero en cuando ha vuelto a Alemania para rodar *El capitán* (2017), de nuevo ha sido Todsharow quien se ha encargado de escribir la partitura.

Formado entre Gran Bretaña y Berlín, donde obtuvo en 1994 su grado en piano, composición y contrapunto por el Conservatorio Hanns Eisler, pronto comenzó a ejercer como instrumentista en diversas agrupaciones, probando todos los géneros musicales hasta establecerse como compositor de bandas sonoras a partir de 1997. Dada la gran variedad de estilos que ha practicado, podría decirse que sus partituras cinematográficas son de naturaleza ecléctica, adoptando ocasionalmente un lenguaje minimalista que ejecuta con pequeñas agrupaciones acústicas, pero, por lo general, ha expresado una clara tendencia hacia el experimentalismo electrónico, presente ya en su primer film con Schwentke, y que en *El capitán* alcanza sus cotas más desafiantes.

La partitura que firma Todsharow es eminentemente electrónica, y con sus cacofonías, creadas a partir de sonidos orgánicos sampleados, entra de lleno en los dominios de la música concreta. Obviamente, las texturas industriales obtenidas no resultan agradables al oído, pero suponen toda una invitación para sumergirse en el particular infierno propuesto por Schwentke. Sin concesiones de ningún tipo, sin una sola nota que armonice con la siguiente, la banda sonora de *El capitán* se presenta como una colección de ruidos tan fascinante como irritante. En cualquier caso, perfecta para retratar en tonos grises el horror puro que pulula por el film. (AGR)

EL REVERENDO

29.01.2020

EEUU / Reino Unido / Australia, 2017

Killer Films / Omeira Studio Partners / Fibonacci Films /

Arclight Films / Big Indie Pictures

Título Original: First Reformed

Dirección: Paul Schrader

Guion: Paul Schrader

Fotografía: Alexander Dynan (Color / 1.37:1)

Música: Lustmord

Montaje: Benjamin Rodríguez Jr.

Diseño de producción: Grace Yun

Dirección artística: Raphael Sorcio

Diseño de vestuario: Olga Mill

Productores: Jack Binder, Greg Clark, Gary Hamilton, Victoria Hill, David Hinojosa, Frank Murray, Deepak Sikka, Christine Vachon

Intérpretes: Ethan Hawke, Amanda Seyfried, Cedric Antonio Kyles, Victoria Hill, Philip Ettinger, Michael Gaston, Bill Hoag, Kristin Villanueva, Ingrid Kullberg-Bendz, Ken Forman, Christopher Dylan White, Frank Rodríguez, Gary Lee Mahmoud

Duración: 113 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (Descarga Digital): Vaultworks



Palmarés

1 nominación Oscar (EEUU): Guion original.

Festival de Cine de Venecia (Italia): Premio Green Drop por los valores ecológicos.

33 Premios al Mejor Actor (Hawke) y 14 Premios al Mejor Guion (Schrader) concedidos por diversas Asociaciones de Críticos y Festivales de Cine (EEUU).

Filmografía

PAUL SCHRADER

Director y Guionista

Blue collar (Blue collar, 1978)

Hardcore: Un mundo oculto (Hardcore, 1979)

American gigolo (American gigolo, 1980)

El beso de la pantera (Cat people, 1982)

Mishima (Mishima, 1985)

*Rock Star** (Light of day, 1987)

Patty Hearst (1988) Sólo director

El placer de los extraños (The comfort of strangers, 1990) Sólo director

Posibilidad de escape (Light sleeper, 1992)

Witch hunt (1994) TV / Sólo director

Touch (Touch, 1997)

Aflicción (Affliction, 1997)

Forever mine (Forever mine, 1999)

Desenfocado (Auto focus, 2002) Sólo director

*El exorcista: El comienzo (La versión prohibida)**

(Dominion: Prequel to The exorcist, 2005) Sólo director

The Walker (2007)

*Adam resucitado** (Adam resurrected, 2008) Sólo director

The canyons (2013) Sólo director

*Caza al terrorista** (Dying of the light, 2014)

Como perros salvajes (Dog eat dog, 2016) Sólo director

El reverendo (First reformed, 2017)

Dark (2017)

Nine men from now (2019) Pre-producción

(*) Título del estreno en vídeo

ECOLOGÍA DEL PECADO

El norteamericano Paul Schrader (1946) pertenece a la corriente conocida como "Nuevo Hollywood", integrada por los herederos de aquellos cineastas europeos que revolucionaron el cine del viejo continente con movimientos rupturistas como el *Free cinema* o la *Nouvelle vague*. Cinéfilos hasta el tuétano y formados en las primeras universidades americanas especializadas en cinematografía, unos jóvenes Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Martin Scorsese, George Lucas o Brian De Palma se apoderaron de la teoría de autor que los cahieristas habían venido defendiendo en Francia desde mediados de los años 50, pero ahora trasladándola a los Estados Unidos para reivindicar la responsabilidad artística del director sobre el resultado final de la obra, por encima del institucionalizado marchamo del productor. Aunque Schrader descubrió el cine de manera tardía —hasta que hubo cumplido los diecisiete, su férrea educación religiosa le previno de ver películas—, acabó graduándose en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), donde obtuvo su diploma con honores en dicha disciplina.

Con todo, Paul Schrader nunca ha gozado del éxito taquillero de sus compañeros, ni su nombre ha sido tan fácilmente recordado por el gran público, a pesar de que, entre sus colegas, siempre se le haya reconocido como el intelectual del grupo. Apadrinado por la conocida cronista Pauline Kael nada más abandonar la universidad y convertido en crítico y ensayista en periódicos y revistas de prestigio, a su pluma primeriza se debe un libro de 1972 fundamental para los amantes del séptimo arte, *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer* (Edición española a cargo de JC), referencia nada baladí de la que *El reverendo* se antoja uno de sus frutos más directos.

Al inicio de su carrera, Schrader firma sin pausa los guiones de *Yakuza* (The yakuza, 1975/ Sydney Pollack), *Taxi driver* (Taxi driver, 1976/ Martin Scorsese), *Fascinación* (Obsession, 1976/ Brian De Palma) y *El ex-preso de Corea* (Rolling thunder, 1977/ John Flynn), donde ya se evidencia un tema que será clave en el desarrollo de su obra posterior: la redención del individuo mediante un autodestructivo acto de violencia, con el consiguiente martirio que este proceso supone para cualquier persona "de fe". Por otra parte, los principios morales asimilados por el cineasta dentro de una familia de perfil protestante calvinista, le llevaron a mostrar, ya como director, un acusado y en cierto modo malsano interés por el trazado de persona-

jes emocionalmente deshechos, presentando muchas veces las relaciones familiares y afectivas desde un prisma absolutamente desolador —**Hardcore: Un mundo oculto** (*Hardcore*, 1979), **El beso de la pantera** (*Cat people*, 1982), **El placer de los extraños** (*The comfort of strangers*, 1990), **Aflición** (*Affliction*, 1997) y, como autor del guion, **La costa de los mosquitos** (*The Mosquito Coast*, 1986/ Peter Weir)—, y otras, abordando la cuestión religiosa a partir de premisas más o menos esquinadas, cuando no abiertamente provocadoras —**Touch** (*Touch*, 1997), **Dominion: Prequel to The exorcist** (2005) y, sólo en labores de guionista, **La última tentación de Cristo** (*The last temptation of Christ*, 1988/ Martin Scorsese)—. Y es en la confluencia de todos estos temas, existenciales, familiares y religiosos, donde se sitúa la que, a juicio de quien suscribe este texto, es la mejor película de su autor hasta la fecha.

Tras una terrible desgracia familiar, el antiguo capellán castrense Ernst Toller (Ethan Hawke) es destinado a una tranquila parroquia neoyorquina conocida como Primera Iglesia Reformada (en referencia al paso de católica a protestante). Al tratarse de un edificio histórico, de cuya fundación está a punto de cumplirse el 250 aniversario, Toller se ve obligado a desempeñar labores más propias de un guía turístico, atendiendo a los ocasionales viajeros atraídos por el interés cultural del lugar y supervisando la tienda de souvenirs, antes que a ejercer las tareas propias de un pastor para con sus feligreses. En cierto modo, Toller ha sido apartado de la circulación en una especie de retiro espiritual donde sanar su maltrecha fe mediante la lectura y la meditación, pero también redactando un diario en el que expresar sus inquietudes, frustraciones y dudas más íntimas. Entre quienes asisten a sus homilias, está la joven Mary (Amanda Seyfried), embarazada y que pide a Toller que se entreviste con su marido Michael (Philip Ettinger), un activista medioambiental convencido de que nadie en su sano juicio debería traer niños a un mundo que agoniza. Tras un profundo y respetuoso intercambio de pareceres, el padre Toller empatiza parcialmente con la visión del joven, lo que le lleva a enemistarse con Edward Balq (Michael Gaston), un poderoso industrial que aporta cuantiosas donaciones a la congregación de la que Toller es uno de sus miembros. Gravemente enfermo y abrumado por las atenciones personales que le profesa Esther (Victoria Hill), voluntaria a cargo del coro en Abundant Life, el reverendo se refugia secretamente en el alcohol mientras busca un sentido a su agonía,

debatándose entre la obediencia ciega y un incontenible impulso autodestructivo.

La extrema sencillez de la historia encuentra un vehículo expresivo idóneo en la sobriedad con que Schrader elabora su puesta en escena. Desafiando toda comercialidad y, de hecho, tomando como referencia directa sendas obras de dos de sus cineastas de cabecera, **Journal d'un curé de campagne** (1951) de Robert Bresson y **Los comulgantes** (*Nattvardsgästerna*, 1963) de Ingmar Bergman, el norteamericano construye su film a base de imágenes estáticas, con abundancia de planos generales exquisitamente compuestos en formato cuadrado, lo que acrecienta la atmósfera claustrofóbica en la que padece el padre Toller. A todo esto, hay que añadir un extraordinario trabajo de iluminación a cargo del recién llegado Alexander Dynan, cuya paleta de tonos desvaídos, aparte de evocar los films al claroscuro de Bresson y Bergman, incide acertadamente en el retrato anímico del protagonista, a la vez que refuerza el ineludible sentido de fatalidad que impregna todo el relato.

El reverendo no es un film fácil de ver y exige un cierto esfuerzo por parte del espectador, pero tras su envoltorio seco y duro, incluso incómodo dentro de su fúnebre serenidad, se alojan un buen número de afiladas reflexiones para el debate; algunas en forma de soliloquios que va desgarrando el protagonista y que Schrader dosifica mediante el uso de la voz en *off*, tal y como ya hizo Bresson en su antedicha obra maestra a través de las entradas en el diario del párroco. No obstante, dentro del opresivo minimalismo con el que Schrader construye su film, también hay destellos de luz y bocanadas de oxígeno, como ese arriesgado momento en el que Toller y Mary literalmente levitan sobre el piso de la sacristía, protagonizando una fuga onírica digna del mejor y más poético Tarkovsky, o el mismo desenlace, que a buen seguro generará sus buenas dosis de controversia, donde al fin la cámara rompe sus ataduras y nos hace partícipes del vértigo emocional de los protagonistas.

Con una filmografía no poco irregular a sus espaldas, donde se dan la mano proyectos muy personales junto a otros puramente de encargo, el veterano Paul Schrader ha conseguido con **El reverendo** un film de madurez absoluta, apasionante y a contracorriente del cine norteamericano actual, y cuyo guion le ha valido, y ya iba siendo hora, su primera nominación al Oscar. (AGR)

Banda Sonora



Compositor:
LUSTMORD
Descarga digital: Vaultworks
(Duración: 51'27'')

En primer lugar, conviene aclarar que, aunque la música del último film de Paul Schrader venga firmada por Lustmord, poco de ella ha quedado en el montaje final del film. Es más, la forma en que el compositor creó su música nada tiene que ver con el método habitual, cronómetro en mano, que otros colegas suelen utilizar para ajustar el ritmo de la composición al de la propia película. Lustmord no es un músico de cine, sino un creador de ambientes sonoros, particularmente angustiosos, que el director, o el editor musical, tendrán después que acoplar a las imágenes. En todo caso, hay que reconocer la mala leche de Paul Schrader cuando decidió contar con un satanista convencido para ambientar musicalmente un film sobre un hombre de Dios en plena crisis de fe.

Lustmord no es una persona, sino un proyecto sonoro liderado por el galés Brian Williams (1964), a quien se atribuye la creación, a principios de los 80, del género musical conocido como *dark ambient*. Auténtico investigador del sonido y de los efectos que éste puede producir en la audiencia, Williams ha llegado a utilizar en sus conciertos determinadas frecuencias bajas, conocidas como infrasonidos, capaces de provocar el vómito en cualquiera que se exponga a ellas durante un tiempo prolongado. Igualmente ha aprovechado la acústica de criptas, cementerios y mataderos para recrear esos ambientes endemoniados que le son tan caros. Con este bagaje, es fácil entender lo mucho que habrá disfrutado diseñando la columna sonora de **El reverendo**. Tal y como se escucha en la descarga digital que se ha comercializado, es decir, en su versión completa, esta grabación supone una experiencia tan terrorífica como lo fueron en su día las bandas sonoras de **El exorcista** (*The exorcist*, 1973/ William Friedkin) o **El resplandor** (*The shining*, 1980/ Stanley Kubrick). Pero tomando este trabajo en serio, debemos admitir que el malestar provocado por su audición acaba siendo fiel reflejo del dolor, tanto físico como emocional, que se adueña del padre Toller a medida que el film avanza hacia su desenlace. (AGR)

NOS VEMOS ALLÁ ARRIBA

05.02.2020

Francia, 2018

Título original: Au revoir là-haut

Director: Albert Dupontel

Producción: ADCB Films / Manchester Films

Productores: Catherine Bozorgan

Guión: Albert Dupontel, Pierre Lemaître

(Novela: Pierre Lemaître)

Fotografía: Vincent Mathias

Música: Christophe Julien

Montaje: Christophe Pinel

Intérpretes: Albert Dupontel, Nahuel Pérez Biscayart,

Niels Arestrup, Émilie Dequenne, Laurent Lafitte, Mélanie

Thierry, Frans Boyer, Travis Kerschen

Distribuidores: Golem

Duración: 121 minutos

Idioma: Francés

Color



Palmarés

2017: Festival de San Sebastián: Sección oficial
(Proyecciones especiales)

2017: Premios César: 5 premios, incl. Mejor director,
fotografía y guion adaptado

Filmografía

ALBERT DUPONTEL

Director y Guionista

Bernie (1996)

Le créateur (1999)

Enfermés dehors (2006)

Le vilain (2009)

9 meses... de condena (2013)

Nos vemos allá arriba (2017)

PAISAJE DESPUÉS DE LA BATALLA

En cierta ocasión, cuando Albert Dupontel (el director de esta película) se quejaba amargamente en una entrevista del bajo nivel creativo que tenía el cine francés actual, heredado en su mayor parte de la Nouvelle Vague, y se permitía el atrevimiento de afirmar que Truffaut era muy pobre visualmente y carecía de talento para rodar, la primera reacción que me vino a la cabeza fue la de buscar un grupo de sicarios de confianza y encargarles que le hicieran una visita a su casa de París. Después, superado este berrinche, consideré que mis recursos económicos eran muy limitados, desconocía el domicilio del señor Dupontel... y bueno, a pesar de mis “prontos” soy un tipo pacífico.

Me van a disculpar este desahogo originado por el intento de acercamiento a la obra de este interesante director francés, poseedor de un currículo reducido, pero meritorio, y con una larga carrera como intérprete de cine y teatro. Sin duda sus películas son diferentes de la mayoría de las que llegan a nuestras pantallas, pero no es precisamente Francia el país más conservador a la hora de buscar nuevas formas narrativas en el cine. Yo establecería dos corrientes claramente diferenciadas, por un lado estaría un grupo de cineastas franceses que han hecho del exceso y la ampulosidad su forma de expresión. Es el caso de Luc Besson y su “alegre muchachada”, Christophe Gans o Pitof, por citar a los más relevantes. Son directores que con frecuencia caen en un vicio que los sudamericanos lo dan en llamar “puetismo”, donde la puesta en escena tiene más valor que la película en sí, donde los espectadores de las primeras filas corren el riesgo de entrar en un trance epiléptico, después de padecer los giros imposibles de cámara y las cataratas de planos encadenados. En el otro grupo este nuestro hombre, Dupontel, que, aunque no le guste reconocerlo, ha contribuido a engrosar un nuevo género cinematográfico muy de moda: el “cine Amélie”. Esto no es ningún desdoro. Ni siquiera Jean-Pierre Jeunet posee la patente en esta forma narrar. Como botón de muestra, y dejando claro que lista no es ni mucho menos cerrada: Tim Burton, Marlen Garris (*Antonia*), Jaco Van Dormael (*Mr. Nobody*), Jean Claude Laouzon (*Leolo*) y hasta nuestro castizo Alex de la Iglesia tienen mucho que decir al respecto. Este segundo grupo de directores utilizan sus talentos creativos y una particular y ensoñadora pretensión estética al servicio exclusivamente de la historia que nos están narrando. No sé ustedes, pero si me dan a elegir entre el “cine Besson” y el “cine Amélie”, me decanto claramente por el segundo.

La historia gira alrededor de tres personajes a los que la Primera Guerra Mundial los reunió en las trincheras, Albert Maillard (Albert Dupontel), Edouard Péricourt (Nahuel Pérez) y el Capitán Henri d'Aulnay-Pradelle (Laurent Lafitte). Maillard es un pobre exconitable al que Péricourt le ha salvado la vida en una escaramuza, y como consecuencia de ello a éste le supondrá el sufrir una terrible herida de metralla, quedando desfigurado por completo con su mandíbula arrancada. El Capitán Henri d'Aulnay es el malvado oficial de la historia y el responsable indirecto de dichas lesiones. La película está narrada en clave de flashback por Albert Maillard. Terminada la guerra nadie es la misma persona que cuando comenzó, es necesario reinventarse y sacar partido de las mejores habilidades de cada uno. Péricourt, poseedor de un gran talento para las artes plásticas, reinventa su cara por medio de máscaras que reflejan el estado de ánimo en el que se encuentra en cada momento. Pero ese ánimo cada vez está más decaído, ni siquiera la morfina le sirve de consuelo; su amigo Maillard teme que termine por suicidarse. Y lo habría hecho si no hubiese descubierto, de forma casual, como darle sentido a su vida: la venganza. La venganza es uno de los sentimientos más puros, uno desea causarle mal a otro sin esperar nada a cambio. Se vengará del sistema que lo ha convertido en un monstruo incapaz, ni siquiera, de articular palabras. Para ello, a Péricourt se le ocurre la idea de publicitar la construcción de un monumento a los héroes de la guerra, monumento que jamás se construirá. El secreto reside en recoger donativos de todo el mundo, preferentemente de los ricos, y muy especialmente de su padre al que de alguna forma también hace responsable de sus sufrimientos. Son los años veinte, esto es París, y el dinero fluye de forma inmoral en una frívola y alocada ciudad, donde hay dos pícaros que están dispuestos a quedarse con su parte del botín. Mientras, en la otra orilla y protegidos por ley, los políticos, empresarios y canallas como el Capitán Henri d'Aulnay-Pradelle, se enriquecen con la reconstrucción del país tras la Gran Guerra, llegando a convertir en un negocio especialmente lucrativo la recalificación de terrenos para construir cementerios y apiñar de forma grotesca los cadáveres de los soldados caídos en el frente. Todo vale.

Nos vemos allá arriba no es una comedia, aunque no faltan los momentos cómicos y grotescos. La película es una fábula antibelicista en la que sus personajes principales son dos adultos que se comportan con la ingenua espontaneidad de un niño, al igual que los personajes de las historias de Charles Chaplin, Tim Burton o Terry Gi-

liam, algunos de los creadores a los que más admira Dupontel; un director que comparte con Chaplin la idea de que una película no puede ser totalmente suya sino participa en ella como actor principal. No obstante, conviene recordar a nuestros lectores que la historia nace de la adaptación de la novela del mismo nombre, escrita por Pierre Lemaître y ganadora del premio Goncourt 2013. Pero es indudable que Dupontel le ha dado su impronta personal y ese toque "Amelie" al que me refería con anterioridad.

El film comienza con un plano secuencia espectacular (quizá para otros, pretencioso) en el que un perro recorre el campo de batalla en dirección a la trinchera donde se refugia el batallón francés al que pertenecen nuestros protagonistas. Todos los momentos, incluso los más trágicos, están llenos de expresividad onírica y esto se resalta más aún a través de la presencia de Péricourt, compañero de fatigas de nuestro protagonista, que convierte su atroz minusvalía en un motivo de divertimento cada vez que ensaya una nueva e imaginativa máscara, o trata de articular sonidos que se parecen muy vagamente a palabras, y que sólo es capaz de entender la niña huérfana que les acompaña en sus correrías. Este personaje infantil, paradójicamente, transmite una extraña madurez de la que carecen Maillard y Péricourt.

El refrendo de la crítica y el público no pudo haber sido más positivo, superó en recaudación a su anterior película, *Nueve meses de condena*, obteniendo cinco premios César. Vale la pena que le hagamos un sitio en nuestro Cineclub y descubramos una forma de hacer cine en Francia que no es patrimonio exclusivo de Jean-Pierre Jeunet. Nuestros vecinos del norte han tenido siempre una presencia relevante en las programaciones realizadas en las últimas veintiséis temporadas, aunque la mayor parte de las veces hemos contado con autores más próximos a una imagen o cliché que el cine francés ha sabido vender como un sello de identidad reconocible. Dupontel, no es François Ozon, Leo Carax, Jacques Audiard o Robert Guédiguian. Es un director que ha sabido combinar en este film un relato de la mejor tradición picaresca dentro de un envoltorio de expresionismo mágico. Como apuesta es más que interesante. A partir de esta premisa, podremos pasar por alto las opiniones categóricas y pontificadoras de Dupontel. No es el primero que emite juicios como si antes de su advenimiento al Séptimo Arte nadie hubiese hecho nada relevante. Por lo que a mí respecta, yo le he perdonado el horrible sacrilegio de afirmar que Truffaut no tiene talento. Pero que no lo vuelva a repetir. (JMA)

Banda Sonora



Compositor y Director:
CHRISTOPHE JULIEN
CD: Milan Music, 399
963-2 (Francia)
(Duración: 63'29")

Nominada al César, la banda sonora de *Nos vemos allá arriba* (2017) ha funcionado como una perfecta tarjeta de presentación para el compositor francés Christophe Julien (1972), aunque su filmografía ya viniera engrosándose desde el año 2000. Pupilo del célebre guitarrista Alexandre Lagoya, Julien completó sus estudios de armonía, contrapunto, música contemporánea y música de cámara en el Conservatorio Nacional Superior de París, especializándose en música hindú y musicología en la histórica universidad parisina de La Sorbona. Atraído tempranamente por el cine, sus primeros trabajos se circunscriben al mundo del cortometraje, abordando con su primer largo, la comedia romántica *J'veux pas que tu t'en ailles* (2007/ Bernard Jean-jean), uno de los géneros después más frecuentes en su currículum, aunque también haya escrito música para *thrillers* —*Tehroun* (2009/ Nader T. Homayoun)—, películas de aventuras —*600 kilos de oro puro* (*600 kilos d'or pur*, 2010/ Éric Besnard)— e incluso films de ciencia ficción —*Arès* (2016/ Jean-Patrick Benes)—. Con todo, donde más ha brillado su talento ha sido en sus tres largometrajes con Albert Dupontel: las comedias negras *Le vilain* (2009) y *9 meses... de condena* (*9 mois ferme*, 2013), más la inclasificable *Nos vemos allá arriba*.

Muy pegado a la narración en sus anteriores trabajos para el director —como mandan los cánones de la comedia—, en su nuevo film, repleto de bellas y extrañas imágenes, Christophe Julien ha dado rienda suelta a su habilidad para expresarse creativamente en una gran variedad de estilos, desde bailes y piezas diegéticas para *big band*, hasta temas dramáticos más tradicionales, ofreciendo también preciosos fragmentos orquestales en forma de vales y otras miniaturas rebosantes de lirismo y poesía. De manera un tanto extraña, la película incluye varios fragmentos preexistentes debidos a otros compositores de cine, como Nino Rota, Rachel Portman, Ennio Morricone o Debbie Wiseman, seleccionados, empero, con inusitado tino para no romper el difícil equilibrio que ofrece esta excepcional banda sonora. (AGR)

FAMILIA SUMERGIDA

12.02.2020

Argentina-Brasil-Alemania-Noruega, 2018

Pasto / Bubble Project / Pandora Film / TvZero / 4 ½

Directora: Mariá Alché

Guión: Mariá Alché

Fotografía: Hélène Louvart

Música: Luciano Azzigotti

Montaje: Livia Serpa

Dirección Artística: Mariela Rípodas

Vestuario: Mercedes Arturo

Productora: Bárbara Francisco

Co-productores: Tatiana Leite, Christoph Friedel, Claudia Steffen y Turid Oversveen

Intérpretes: Mercedes Morán, Esteban Bigliardi, Marcelo Subiotto, Laila Maltz, Federico Sack, la Arteta, Claudia Cantero, Luiz Carlos Vasconcelos, Manuela Martínez Morán

Duración: 91 minutos

Idioma: Español

Internet: www.pastocine.com.ar/familia-sumergida/



Palmarés

Festival de San Sebastián: Premio Horizontes

Festival de Montclair: Premio Especial del Jurado
Fotografía (Hélène Louvart)

Filmografía

MARÍA ALCHÉ

Directora

Noelia (2012) cortometraje

Gulliver (2015) cortometraje

Invierno 3025 (2016) cortometraje

¿Quién se metió con Mayra? (2016) cortometraje

Familia sumergida (2018) también guión

SOMOS LOS QUE QUEDAMOS

“Se dice que nacemos en las palabras de los otros, en sus frases, en los planes que se hacen para nosotros, y cuando nos vamos de este mundo, también quedamos en las palabras de los que nos suceden. La película es una pregunta por este ciclo dinámico donde existimos, nos potenciamos y nos transformamos en otra cosa”. Son palabras de la directora y guionista Mariá Alché, en las notas de presentación de *Familia sumergida*, para que se vayan haciendo una idea.

Verano en Buenos Aires. Rina, la hermana de Marcela (Mercedes Morán), acaba de morir. Nunca llegaremos a saber mucho sobre ella, sólo lo que dice una vecina (Laura López Moyano), que Rina era *“muy especial, única, mágica”*. Tampoco sobre las circunstancias de su muerte, que Marcela califica de *“abrupta”* y más adelante sabremos que estuvo precedida por una dolorosa enfermedad. El duelo por la muerte de su hermana coloca a Marcela en un estado de distanciamiento, como si se hubiera extendido un velo entre la realidad y la ensoñación. Su marido, Jorge (Marcelo Subiotto), tiene que irse en viaje de trabajo, justo en este momento. Ella se queda con sus hijos, Jimena (la Arteta), Luisa (Laila Maltz) y Nahuel (Federico Sack). Por una parte, la vida sigue imponiendo la necesidad de ocuparse de las cuestiones prácticas, desde los estudios de Nahuel hasta una lavadora averiada. Pero, por otro lado, Marcela deambula por su propia casa y por la de Rina, casi en trance, mientras empieza a recoger la casa de su hermana: se lleva las plantas, revisa los libros (anotados y subrayados), la ropa, las fotos... Las figuras del pasado, sus parientes muertos, se van haciendo presentes. Un amigo de Luisa, Nacho (Esteban Bigliardi), le arregla la lavadora, y le ayuda con los libros y las cajas. Nacho también se ha quedado un poco *“colgado”* en un tiempo suspendido, le ha fallado un trabajo fuera, con el que contaba y para el que había clausurado su vida en Buenos Aires. Entre los papeles de casa de Rina, Marcela encuentra la escritura de una finca que sus padres compraron en el campo. Nacho se ofrece a acompañarla en ese viaje...

Las cortinas y los velos son el elemento visual recurrente de la película. Separan y enlazan, al mismo tiempo, los distintos planos de la realidad y la memoria. En las primeras imágenes, Marcela se enreda entre las cortinas del piso de Rina, vacío y silencioso. Nacho entra por primera vez en la casa por la puerta de la terraza, a través de las cortinas (¿como un vampiro?). Las tías difuntas se



“aparecen” envueltas en las cortinas y luego se hacen corpóreas en la “realidad”, sentadas en el sofá y hablando con Marcela de sus cosas, de la manera más natural del mundo. Esa primera aparición de las tías, Blanca (Ana Rebeca Levkov) y Cecilia (Sara Poel), abre el camino a una irrupción de lo fantástico, y de pronto creemos encontrarnos en la Comala de *Pedro Páramo* (“¿por qué vienes a verme, si estás muerto?”).

Sobre el tema de la familia, María Alché nos dice que *“sin duda una muerte de alguien importante genera un vacío que obliga a los que quedan vivos a pensarse a sí mismos, pensar a los muertos y reconfigurarse nuevamente”*. La muerte es un corte muy puntual, un momento muy preciso, al igual que un nacimiento. Ese proceso a veces es muy individual, y no tiene el mismo impac-

to en todos los integrantes de la familia, porque las muertes no significan lo mismo para todos. *“Por eso pienso que hay una parte del proceso que es colectiva y otra una percepción totalmente individual”*, dice la directora. En la película hay dos “reuniones familiares” importantes: una de los muertos y otra de los vivos, una de los que se han ido y otra de los que quedan. Después de la aparición de las dos tías, hay una escena en la que Marcela se encuentra la casa, literalmente, llena de aparecidos: una reunión de abuelos, y padres, y tíos, que combina una apariencia de cotidianeidad, con un tratamiento de los diálogos (frases entrecortadas, repetidas, incompletas o herméticas) y del sonido, que indica su carácter alucinatorio. La otra reunión familiar, que ocurre al final de la película, es realista y festiva, de los

vivos (*“Somos los que quedamos”*, dice un personaje). Pero aparece el pasado y el conocimiento fragmentario del mismo que tienen ahora los personajes. *“Nuestro padre no era hijo del abuelo”*, afirma Marcela, recordando que su abuela tenía un amante (al que ha visto hace poco en la “otra” reunión, por cierto). Su hermano lo niega con vehemencia, todo eso son rumores, no se sabe nada seguro y los interesados ya no pueden hablar... La abuela lo pasó muy bien y lo pasó muy mal, como todos. Y al final Marcela puede sonreír.

Con estos elementos, con una maravillosa Mercedes Morán y con la sugestiva fotografía de Hélène Louvart (responsable también de la imagen de *Petra*), el primer largometraje de María Alché resulta desconcertante, poético e hipnótico. (RGM)

EL BLUES DE BEALE STREET

19.02.2020

USA, 2018

Título original: If Beale Street Could Talk

Director: Barry Jenkins

Productora: Annapurna Pictures / Pastel / Plan B Entertainment

Productores: Megan Ellison, Dede Gardner, Jeremy Kleiner, Adele Romanski, Sara Murphy, Barry Jenkins

Guion: Barry Jenkins (novela de James Baldwin)

Fotografía: James Laxton

Música: Nicholas Britell

Montaje: Joi McMillon, Nat Sanders

Dirección artística: Mark Friedberg

Intérpretes: Kiki Layne, Stephan James, Regina King, Diego Luna, Pedro Pascal, Teyonah Parris, Colman Domingo, Brian Tyree Henry, Michael Beach, Emily Rios, Ed Skrein, Finn Wittrock, Dave Franco, Aunjanue Ellis, Faith Logan

Distribuidora: eOne Films Spain

Duración: 119 minutos

Idioma: Inglés

Color



Palmarés

2018: Premios Oscar: Mejor actriz de reparto (Regina King). 3 nominaciones

2018: Globos de Oro: Mejor actriz de reparto (King). Nominada mejor película y guion

2018: Premios BAFTA: Nominada a Mejor guion adaptado y Mejor banda sonora

2018: Festival de Toronto: 1ª finalista Mejor película

2018: Círculo de Críticos de Nueva York: Mejor actriz de reparto (Regina King)

2018: Asociación de Críticos de Los Angeles: Mejor banda sonora y actriz sec. (King)

2018: National Board of Review (NBR): Top 10, guion adaptado y actriz sec. (King)

2018: American Film Institute (AFI): Top 10 - Mejores películas del año

2018: Critics Choice Awards: Mejor guion adaptado y actriz secundaria (King). 5 nom.

2018: Premios Independent Spirit: Mejor película, director y actriz secundaria (King)

2018: Asociación de Críticos de Chicago: Mejor guion adap. y banda sonora. 4 nom.

2018: Críticos de Boston: mejor película, actriz sec. (King) y banda sonora

2018: Festival de Mar del Plata: Premio del público

2018: Premios Gotham: Nominada a mejor película e intérprete revelación (Layne)

2018: Satellite Awards: 7 nominaciones incluyendo mejor película drama

2018: Sindicato de Guionistas (WGA): Nominada a Mejor guion adaptado

Filmografía

BARRY JENKINS

Director

Medicine for Melancholy (2008)

Moonlight (2016)

El blues de Beale Street (2018)

HARLEM EN EL CORAZÓN

Al inicio de la película, su director traslada al público la introducción explicativa que el autor de la novela -en la que se basa la misma- escribe en el prefacio. Beale Street no solamente es una calle famosa de Memphis, es el kilómetro cero sentimental de cualquier afroamericano que viva en Estados Unidos. Todos ellos proceden de esa calle, con independencia de si su origen o residencia se encuentran en Chicago, Nueva York o Los Ángeles. En Beale Street la comunidad negra adquirió por primera vez conciencia de su singularidad, y lo hizo de la única manera en la que se les podía permitir ser ellos mismos: la música. Con ella elevaron a Dios sus quejas de pueblo oprimido o inventaron el Jazz y el Blues; se reivindicaron y consiguieron influirnos a todos, sin que nunca nos hayamos percatado de ello.

Como hemos mencionado antes, esta película nace de la adaptación de la novela de James Baldwin, uno de los novelistas y ensayistas de color más importantes del siglo pasado. El director, Barry Jenkins, consigue traducir en imágenes esta historia de amor con fuerte carga reivindicativa, a juzgar por la opinión emitida de todos los que han tenido ocasión de leer la novela en cuestión. La acción transcurre en el barrio neoyorkino de Harlem en la década de los 70. No es necesario irse al Sur profundo para percibir que hay un conflicto racial pendiente de resolver y de cuyas consecuencias sigue pagando el país a día de hoy. Barry Jenkins ha querido situarnos en el Harlem de hace casi cincuenta años. El Harlem actual no se parece en nada, la gentrificación lo ha convertido en un barrio cool, habitado por clase acomodada y pijos que trabajan en la zona de negocios de Manhattan. Los pobres no se han transformado en clase media, sencillamente han emigrado a otros distritos más alejados.

Barry Jenkins pertenece a esa generación de jóvenes directores afroamericanos que, sin perder en absoluto su capacidad crítica y conciencia racial, realizan un cine abierto a cualquier mirada. Jenkins nos lo ha demostrado con obras como *Medicine for Melancholy* o la oscarizada *Moonlight*. Los protagonistas principales son personajes de color, sin duda, pero se abordan asuntos como la relación en pareja o la homosexualidad que le son próximos a cualquier espectador. La única diferencia, y no es poca, radica en la medida en la que puede afectar todo esto a un ciudadano negro en la América actual. Jordan Peele viene haciendo lo mismo con el cine de terror.



Fonny y Trish son una joven pareja de Harlem. Se conocen y se aman desde niños. Trish descubre que está embarazada y eso adelanta todo el proceso de buscar un nuevo hogar para ellos. La cosa se complicará gravemente cuando Fonny es acusado injustamente de haber cometido una violación e ingresado en prisión a la espera de juicio. A partir de aquí se iniciará un tormentoso camino para conseguir contratar a un abogado y convencer a toda la maquinaria judicial, integrada por blancos, para que el principio garantista de la carga de la prueba no se invierta en el caso de un ciudadano de color. Barry nos retratará las relaciones personales de las dos familias de Fonny y de Trish. La de ésta, arropa en todo momento a su hija y reúne el dinero para conseguir el mejor abogado; la de Fonny es, con la única excepción del padre de familia, un clan dominado por su madre que, a su vez, es prisionera de una visión integrista del Evangelio.

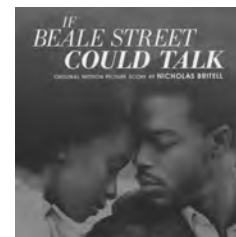
El blues de Beale Street es por encima de todo una bellísima película romántica. Precisamente ahora, cuando algunos colectivos abominan del llamado amor romántico como causante de todos los males que nos ha traído el heteropatriarcado, se reivindica como una sencilla historia de amor, donde las lágrimas y el dolor acompañan a sus protagonistas al igual que ocurría en *Los paraquas de Cherburgo*, *La vida de Adele* o *Los puentes de Madison*. Seguramente el lector tendrá algunas otras películas de este género entre sus preferidas, ésta es una lista tan amplia que hasta cabe *Pretty woman*. Pero lo que marca la diferencia para que una buena historia de amor se convierta en una buena película se encuentra siempre en el talento del director.

No ha faltado quién no le echara en cara a Jenkins que con un exceso de refinamiento en la dirección artística y en el tratamiento cromático de las imágenes se corría el riesgo de malversar el fuerte contenido social que poseía la historia. Aunque la pretensión estética fue tenida en cuenta en su anterior cinta *Moonlight*, la actual posiblemente sea la película en las que más se ha incidido en este apartado. Personalmente creo que uno no debe pedir perdón por tratar de sacar el mayor grado de belleza visual a una película, es posible que a los ojos del espectador pueda dar la impresión de un Harlem hermoso e idealizado, pero este mayor grado de búsqueda de un cierto refinamiento visual viene condicionado con el intento de que la película asuma el ropaje de un relato en primera persona, casi un cuento. No debemos olvidar que nos encontramos ante un fragmento del pasado que Trish, la joven protagonista femenina, relata al público sentado en el patio de butacas, y son sus palabras las que ponen en nuestros ojos el barrio donde creció y se enamoró. La nostalgia tiende a pintar de suaves tonalidades sepías el pasado y es el mejor embellecedor conocido hasta la fecha. Una nostalgia de un tiempo y de un lugar ya olvidado, donde la familia era la última muralla protectora que nos quedaba frente a un mundo terriblemente injusto, una vez derribado el único entorno favorable que era el barrio donde crecimos.

Jenkins ya demostró buena mano en sus anteriores películas a la hora de sacar el mejor partido de sus actores. Si tuviese que personalizar este obra coral en unos pocos actores, me decantaría, en primer lugar, por Regina King, la matriarca de la familia y Colman Domingo, el padre del clan que con su afán protector consigue hacer cómplice al espectador de sus pequeños robos. Dejo para el final a Kiki Layne, la joven Trish. En su primer papel consigue transmitir la emoción de una casí-adolescente enamorada y que lucha con todas sus fuerzas para perseguir que se haga justicia.

En diferentes entrevistas Jenkins, haciendo referencia a la obra de Baldwin, nos dice que la próxima vez que pase ante nosotros algún reportaje televisivo sobre conflictos raciales y terribles enfrentamientos con la policía en alguna parte de Estados Unidos, y nos llevemos las manos a la cabeza pensando que el país va a explotar, conviene que recordemos que esa sociedad lleva envuelta en llamas desde hace varias décadas. Baldwin lo supo y lo sufrió en propias carnes. Por eso se autoexilió hasta el final de sus días en Francia. (JMA)

Banda Sonora



Compositor:
NICHOLAS BRITELL
CD: Lakeshore Records,
LKS35324 (Estados
Unidos)
(Duración: 53'31")

Protegido de Natalie Portman, el joven compositor Nicholas Britell (1980) comenzó a ser conocido en el mundo del cine gracias al cortometraje *Eve* (2008), dirigido por la actriz y donde podía escucharse una pieza titulada *Forgotten Waltz Nº 2*, pasando después a componer partituras originales para el episodio de Portman en el film colectivo *New York I love you* (*New York, I love you*, 2008) y para su primer largometraje como directora, *A tale of love and darkness* (2015). Excompañeros en Harvard y criados ambos en el seno de la poderosa comunidad judía neoyorkina, los contactos de la actriz supusieron un importante empujón para que Britell se abriera paso en la industria de Hollywood. Entre sus primeros trabajos es justo destacar los espirituales negros que compuso y arregló para el film de Steve McQueen *12 años de esclavitud* (*12 years a slave*, 2013), así como su encuentro con el director Adam McKay en *La gran apuesta* (*The big short*, 2015) y su partitura épica para *Los hombres libres de Jones* (*Free state of Jones*, 2016/ Gary Ross). Después llegarían Barry Jenkins y la primera nominación al Oscar por *Moonlight* (*Moonlight*, 2016), así como una exultante banda sonora para *La batalla de los sexos* (*Battle of the sexes*, 2017/ J. Dayton & V. Faris) y su segundo trabajo con Jenkins, *El blues de Beale Street* (2018), donde Britell repitió candidatura al Premio de la Academia.

Con una peculiar formación para solistas de violonchelo, trompeta y saxofón, sobre una reducida agrupación de cuerda —todo ello tratado después con reverberaciones y otros efectos de estudio—, Britell se expresa a través de un lenguaje modal que, inevitablemente, recuerda la sonoridad del blues, evocando el tipo de jazz que practicaron artistas como Miles Davis o John Coltrane en la década de los 70. Es por ello que la brumosa música de *El blues de Beale Street* resulta tan emocional en oposición a lo que sería una partitura más descriptiva, centrándose, con éxito, en la evocación de los distintos estados de ánimo presentes en el film. (AGR)

CUSTODIA COMPARTIDA

26.02.2020

Francia, 2017

KG Productions / France 3 Cinema

Título Original: Jusqu'à la garde

Director: Xavier Legrand

Guión: Xavier Legrand

Directora de Fotografía: Nathalie Durand

Montaje: Yorgos Lamprikos

Diseño de Producción: Jérôme Sfez

Vestuario: Laurence Forgue Lockhart

Productor: Alexandre Gavras

Intérpretes: Denis Ménochet, Léa Drucker, Thomas Gioria,

Mathilde Auneveux, Mathieu Sakaly, Florence Janas,

Saadia Bentaieb, Sophie Pincemalle, Emilie Incerti

Formentini, Jérôme Care Aulanier, Jenny Bellay, Jean-

Marie Winling, Martine Vandeville, Martine Schambacher,

Jean-Claude Leguay, Julien Lucas, Corale Russier

Duración: 90 minutos

Idioma: Francés (VOSE)

Internet: www.golem.es/distribucion/pelicula.php?id=418



Palmarés

Festival de Venecia: León de Plata Mejor Director, Premio Luigi De Laurentiis Mejor Opera Prima

Festival de San Sebastián: Premio RTVE Otra Mirada, Premio del Público a la Mejor Película Europea

Premios César: Mejor Película, Actriz (Drucker), Guión Original y Montaje; también nominada a Mejor Actor (Ménochet), Actor Revelación (Gioria), Sonido, Fotografía, Director y Primera Película

Filmografía

XAVIER LEGRAND

Director y Guionista

Antes de perderlo todo (Avant que de tout perdre, 2013) cortometraje

Custodia compartida (Jusqu'à la garde, 2017)

SE LLAMA VIOLENCIA DE GÉNERO (Y MACHISTA)

La primera secuencia de esta película juega con la ambigüedad. Es una vista judicial sobre la custodia del pequeño Julien (Thomas Gioria), que tiene lugar en el reducido espacio de una sala de reuniones, y está rodada de manera casi documental, en tiempo real, con la cámara a la altura de los rostros. Están presentes la juez (Saadia Bentaieb), la secretaria judicial (Coralie Russier), los padres del niño, Miriam (Léa Drucker) y Antoine (Denis Ménochet), y sus respectivas abogadas (Sophie Pincemaille y Émilie Incerti-Formentini). En estos primeros momentos, el espectador aún no sabe nada sobre estos personajes, ni sobre su relación (salvo que haya visto el previo cortometraje, que mencionaremos después). Por tanto, estamos en la misma situación que la juez. Ésta empieza leyendo una declaración escrita de Julien, en la que el niño afirma que no quiere estar con su padre ni verlo, que él y su madre le tienen miedo y que su padre ha maltratado a su madre. ¿Es la verdad, o es una declaración “teledirigida” por la madre (el famoso y ficticio “síndrome de alienación parental”, carente de respaldo científico)? La otra hija, Joséphine (Mathilde Auneveux), está a punto de cumplir los 18 y alcanzar la mayoría de edad, por lo que no se plantea su custodia. Padre y madre exponen sus posturas, a través de sus abogadas. Miriam tuvo que escapar de su marido que la maltrataba, dejó su trabajo de un día para otro, para intentar vivir en paz y a salvo en otro lugar, lejos de él, y ahora se encuentra con que él sigue asediándola. Antoine afirma que es un buen padre, que quiere a sus hijos, que es un hombre a quien sus compañeros de trabajo tienen bien considerado, y que ha pedido traslado a la ciudad donde vive Miriam para poder ver a sus hijos... Pocos días después, la juez resuelve conceder un régimen de visitas a Antoine, como paso previo a la custodia compartida.

Al director y guionista, Xavier Legrand, le interesaba empezar con esta escena, en la que ambas partes están en la misma posición y exponen sus razones. ¿A quién creará la juez y el público? Según explica Legrand, estas vistas orales son muy breves, unos veinte minutos en los que se decide el futuro del niño: “*Un juez tiene unos 20 casos diarios y solo dispone de unos minutos para entender la situación y asegurarse de que se respeta la ley teniendo delante a personas frágiles que a menudo representan un papel y a abogados más o menos competentes*”. Antes de la audiencia, Legrand introduce una breve secuencia, a modo de



prólogo, en la que vemos a la juez en su despacho, antes de empezar su jornada, como preparándose para lo que le espera. Es un toque muy interesante, porque humaniza esa figura de la funcionaria responsable, dispuesta a hacer lo mejor posible, y que se va a equivocar. Porque se trata de cuestiones muy complejas. ¿Un maltratador puede ser un buen padre? En palabras de Legrand: “A continuación, la película enseña lo que ocurre después, algo que la juez nunca verá”. En ese “después”, la ambigüedad va desapareciendo y el miedo ocupa el centro del relato, que se convierte en un *thriller* de terror absorbente, sin dejar de ser realista (como confirman, trágicamente, las noticias casi diarias). Pero no querrán que entre en más detalles...

Esta película, que es el primer largometraje de Xavier Legrand (1979), trae causa del corto *Antes de perderlo todo* (Avant que de tout perdre, 2013), también escrito y dirigido por Legrand, que ganó el Premio César al Mejor Cortometraje y estuvo nominado al Oscar. La paradoja es que, si se conoce el corto, altamente recomendable, desaparece la ambigüedad del principio de la película, puesto que narra la historia previa: Miriam (Léa Drucker) recoge a sus hijos, Joséphine (Mathilde Auneveux) y Julien (Miljan Chatelain), y los lleva al hipermercado donde trabaja. Se trata de un plan de fuga: Miriam pretende firmar el finiquito, dejar su trabajo y huir con sus hijos de un marido que

la maltrata. Pero el marido, Antoine (Denis Ménochet), se presenta en el centro comercial y no está dispuesto a marcharse sin ver a Miriam, la cual tiene que fingir que es un día normal, mientras espera la oportunidad de escapar. El corto no muestra la violencia machista directamente (sólo vemos los cardenales de Miriam cuando se cambia de ropa), ni el infierno dentro del hogar familiar, sino el momento en que ella decide salir. Trata sobre el miedo, pero también sobre el valor. Toda la acción ocurre en el hipermercado, en tiempo real, con un movimiento continuo a través de ese espacio, enorme y limitado a la vez (la zona comercial, las oficinas, los pasillos, el aparcamiento).

La película abarca un período temporal mayor, unas semanas, y hay varios escenarios (el juzgado, el piso que alquila Miriam, las casas de los padres de ambos, el instituto, una estación de tren, un local de fiestas). Pero el movimiento en el espacio, y el manejo del tiempo y la urgencia, también son elementos centrales de la puesta en escena. Algunos ejemplos: la ya mencionada secuencia de la audiencia judicial; la visita al piso vacío que va a alquilar Miriam, con los personajes moviéndose entre las habitaciones y el pasillo; la fiesta de cumpleaños de Joséphine, con varias acciones paralelas en tiempo real, mientras la joven canta “Proud Mary” con su novio Samuel (Mathieu Saikaly) y el drama se desarrolla fuera; y, por su-

puesto, la angustiada y terrorífica escena final en el piso, de la que no vamos a hablar.

La compleja carga emocional de la historia se transmite gracias a un reparto excelente. Léa Drucker encarna la fuerza, la decisión, la fragilidad, el miedo y la tensión constante de Miriam (“*Las mujeres que han padecido violencia doméstica nunca se relajan; saben que el peligro puede aparecer en cualquier momento, en cualquier lugar, y que nadie está a salvo*”, nos recuerda Legrand). Denis Ménochet, con su temible apariencia e inquietante mirada, borda un personaje violento, manipulador, peligroso, y que a la vez pretende ser querido y tiene un lado infantil y desvalido. Mueve cielo y tierra para ver a su hijo, y cuando está con él un fin de semana no le hace ni caso y se pone a ver la televisión. En realidad, parece que el niño sólo le interesa como medio para obtener información sobre Miriam y llegar a ella. Los hijos resultan igualmente excelentes: el debutante Thomas Gioria, como Julien (en el corto lo interpretó Miljan Chatelain), que desarrolla mil estrategias para proteger a su madre; y Mathilde Auneveux, que ya interpretó en el corto el papel de Joséphine. Y hay un círculo más amplio, que forman los padres de Miriam y Antoine. Los unos protegen a su hija. Y los otros plantean otras cuestiones: la abuela privada de ver a sus nietos, y también el padre de Antoine, que abomina acaloradamente de su hijo, pero nos hace preguntarnos si el germen de la violencia no procederá de él.

“Custodia compartida se construye a partir del miedo; el temor que inspira un hombre dispuesto a todo con tal de regresar con la mujer que le ha dejado para escapar de su comportamiento violento”, ha dicho Xavier Legrand. Por una parte, empezó documentándose mucho, consciente de que un tema tan sensible requería un acercamiento máximo a la realidad: habló con jueces de familia, abogados, policías, trabajadores sociales y grupos de terapia para maltratadores. Por otra parte, decidió contar la historia mediante el poder del cine, invocando y reconociendo la influencia de Alfred Hitchcock, Michael Haneke y Claude Chabrol, y de películas como *Kramer contra Kramer* (Kramer vs. Kramer, 1979) de Robert Benton, *La noche del cazador* (The Night of the Hunter, 1955) de Charles Laughton, y *El resplandor* (The Shining, 1980) de Stanley Kubrick. Legrand quería *“ofrecer una lectura política y universal del tema, al mismo tiempo que sumergía el espectador en la historia del cine de género (el monstruo buscando a la presa) donde el suspense y la tensión alimentan la narrativa y viceversa”*. (RGM)

DOGMAN

04.03.2020

Italia, 2018

Director: Matteo Garrone

Productora: Coproducción Italia-Francia; Archimede / Le Pacte / RAI / Eurimages

Productores: Matteo Garrone, Jean Labadie, Jeremy Thomas y Paolo Del Brocco

Guion: Maurizio Braucci, Ugo Chiti, Matteo Garrone, Massimo Gaudioso

Fotografía: Nicolai Brüel

Música: Michele Braga

Montaje: Marco Spoletini

Intérprete: Marcello Fonte, Edoardo Ghezzo, Nunzia Schiano, Adamo Dionisi, Francesco Acquaroli, Alida Baldari Calabria, Aniello Arena, Gianluca Gobbi

Distribuidora: Karma Films

Duración: 102 minutos

Idioma: Italiano

Color



Palmarés

2018: Festival de Cannes: Mejor actor (Marcello Fonte)

2018: 9 Premios David di Donatello: incluyendo mejor película. 16 nominaciones

2018: Premios BAFTA: Nominada a Mejor película en habla no inglesa

2018: Premios del Cine Europeo: Mejor actor (Fonte), vestuario y maquillaje

2018: Festival de Valladolid - Seminci: Sección oficial

Filmografía

MATTEO GARRONE

Director

Terra di Mezzo (1996)

Ospiti (1998)

Verano romano (2000)

El taxidermista (2002)

Primer amor (2003)

Gomorra (2008)

Reality (2012)

El cuento de los cuentos (2015)

Dogman (2018)

NEORREALISMO SUCIO

Según la cronología canónica de la Historia del Séptimo Arte, el Neorrealismo tuvo su nacimiento en 1945 con motivo del estreno de *Roma città aperta*, de Roberto Rossellini (aunque una minoría sostiene que fue en 1943 con *Ossessione* de Luchino Visconti, pero esto es discutible y merecería un análisis en otro momento). A partir de esa fecha nació una forma diferente de contar historias, trasladando la cámara a la calle y dejando que sus personajes nos cuenten su vida; personajes que, la mayor parte de las veces, no eran actores profesionales. Con estas premisas el cine italiano nos regaló algunas de sus más rotundas obras maestras que fueron determinantes en la influencia de diferentes cinematografías del resto del mundo. El ejemplo más claro lo tenemos en la última película de Sean Baker, *The Florida Project*, proyectada en nuestra pantalla en la edición anterior del Cineclub.

Matteo Garrone mantiene el espíritu latente en la génesis del Neorrealismo, como se demuestra en *Reality*, *Gomorra* o *Dogman*. Pero, en el caso de estas dos últimas, la dignidad de los personajes del suburbio queda totalmente opacada por la crudeza de la historia. Los delincuentes son seres terribles, carentes de moral y de escrúpulos. Aquí los ladrones no se parecen en nada al ladrón de bicicletas que da nombre a la extraordinaria película de Vittorio de Sica. El hambre o las penurias económicas dignifican más que la droga o el crimen organizado. Si hubiera que bautizar esta nueva forma de narrar con imágenes podríamos llamarlo: Neorrealismo Sucio (o sórdido). Garrone no es el primero ni el único en hacer este tipo de cine, *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles es un buen ejemplo brasileño al respecto.

La Magliana es un suburbio al sur de la ciudad de Roma que no se diferencia mucho de cualquiera de los arrabales que rodean la ciudad de Nápoles. La policía raras veces acude, y cuando lo hace es después de consumado el delito. En este escenario transcurre la vida de Marcello (Marcello Fonte), un entrañable e insignificante peluquero de perros que malvive con los ingresos que le reporta el negocio y con el "menudeo" de cocaína entre los que acuden a su local. Marcello es buena gente, tierno con los perros y absolutamente entregado a su hija, con la que sueña realizar un largo viaje rumbo a alguna exótica isla de aguas cristalinas, y a la que prefiere ocultarle la parte más oscura de su vida. Un aspecto de esa parte es su amistad con Simone (Edoardo Ghezzo), un

enorme y violento matón que atemoriza a todo el barrio y que se aprovecha de la indefensión de Marcello para someterlo a todos sus caprichos. Marcello no protesta, confía que al final sabrá dominarlo con la misma pericia y bondad con la que termina convenciendo a los terribles pitbull o rottweiler para que se dejen lavar y cortar el pelo. Pero Simone no es un perro peligroso, la poca inteligencia que le quedó después de un pasado de boxeador es para causar el mal a los que le rodean. Esa crueldad condenará a Marcello a sufrir el mayor de los perjuicios: que todo el barrio de La Magliana deje de considerarlo como un miembro querido de la comunidad y se convierta en un apestado. Los sencillos comerciantes de la barriada asuminan con impotencia los abusos de Simone pero no podían concebir que Marcello fuese también cómplice de sus fechorías. Marcello tiene que hacer algo ¿Pero qué puede hacer? No es un héroe y su insignificancia física provoca más burla que compasión. Al final, las consecuencias de su involuntaria dependencia de Simone le avocarán a un destino tan duro que no tendrá otra opción que intentar tomar las riendas de su vida.

A partir de un caso real ocurrido en la década de los ochenta, Matteo Garrone confecciona una historia totalmente impregnada de pesimismo, donde la los momentos de violencia psicológica tienen más relevancia que las consecuencias sangrientas de éstos. Para Garrone la vida del ser humano en comunidad no pasa de ser una ilusión: *"No creo que el hombre esté hecho para vivir en sociedad. Valores como la ética, la moralidad y la tolerancia no son más que piezas de una fachada, y hace falta muy poco para que esa fachada se quiebre y aflore el animal que todos llevamos dentro"*. Indudablemente no es la primera película que somete al protagonista al padecimiento de una situación injusta forzando un desenlace sangriento, todos recordamos *Perros de paja* de Sam Peckinpah, pero esta película es un dechado de optimismo al lado de *Dogman*.

La estructura de narración dramática está más definida que en *Gomorra*, todo el pequeño mundo que habita en la Magliana, de una u otra forma, gira en torno a la vida de Marcello. No existen historias paralelas que sirvan de contrapunto o de complemento. El recurso al plano secuencia se manifiesta una vez más como uno de los signos distinguibles del Neorrealismo, donde los actores pueden desarrollar mejor sus aptitudes e imprimir verismo en la narración. Garrone sigue contando con actores no profesionales y, en algunos

casos, involuntarios. Un ejemplo de ello lo tenemos en Marcello Fonte, que con una escasa experiencia interpretativa, consigue transmitir la ternura, indefensión y dolor que requería el personaje. Es imposible no empatizar con él y no sentir su dolor como propio. Esta interpretación le valió el reconocimiento en diferentes festivales, entre ellos el de Cannes. Su contrapunto es Edoardo Gero, un Simone violento, malvado y oligofrénico, como reflejo de fotografía en negativo del carácter de Marcello. A pesar de que su registro muestre una aparente simplicidad en los gestos y en su presencia, Gero es el único actor profesional de larga trayectoria. Ha tenido una cierta relevancia como secundario en algunas películas o teleseries y la tarea de encarnar a Simone le supondría el *David de Donatello* a la mejor interpretación.

Dogman es un paso más en el cine de Garrone. Retoma lo mejor de *Gomorra* y al mismo tiempo plantea una serie de reflexiones terribles e interesantes. Se equivocarán los que vieran en ella un simple relato de venganza o una metáfora sobre la eterna lucha entre el poderoso y el débil. *Dogman* es, sobre todo, un reflejo que nos muestra a los demás las consecuencias que nos devuelve la vida en las elecciones que continuamente nos obliga a tomar y cómo estas elecciones nos condicionan y a veces nos esclavizan, traicionando a la persona que querríamos haber sido. Para Garrone, y para la inmensa mayoría del público, esta película no habría sido la misma sin la presencia de su actor principal, su dulzura y su rostro parece provenir de una Italia antigua o a punto de desaparecer. Marcello Fonte encarna a un hombre humilde que después de padecer toda una vida de vejaciones busca la redención tomando las riendas de su destino. Y de como ese acto de rebeldía lo único que le produce es amargura y soledad, y la terrible indiferencia de un mundo, personificado por sus vecinos, que no sabe o no lo le preocupa saber nada de lo que ha hecho.

En la Biblia, en el Libro de Samuel, se nos cuenta que un joven pastor de ovejas se enfrentó a un gigantesco soldado filisteo de seis codos y un palmo de estatura, provisto únicamente con una honda de tela. Con esa única arma y su convicción le bastó para derrotarlo y proclamarse rey de Israel. Pero, lamentablemente, Marcello no es David, y Dios suele frecuentar muy poco el barrio de La Magliana. (JMA)

Banda Sonora



Compositor: MICHELE BRAGA
Descarga digital: BMG Italy
(Duración: 21'06")

Michele Braga (1977) es un músico romano, inicialmente autodidacta, pero que ya con cierta edad, y determinado a ganarse la vida en ese campo, se vio obligado a perfeccionar su técnica de composición y orquestación con ayuda del Maestro Alessandro Cusatelli, especialista en música contemporánea. Antes de dedicarse a la composición de bandas sonoras para cine, Braga se introdujo en el campo de la electrónica, probando suerte en el año 2000 junto a Dj Dobby y Jabbo Carreras con un proyecto —lo que viene siendo una banda, pero con miembros itinerantes— al que bautizó como Kitchentools, y con el que en 2001 llegó a editar un doble álbum de género electropop titulado *Harmonize*. Durante unos años simultaneó sus investigaciones en el campo de la música electrónica con las giras junto a un conocido cantautor italiano de rock, Piero Pelù, antes de involucrarse de lleno, a partir de 2007, en el mundo del cine. Prácticamente todos los largometrajes en los que ha intervenido son comedias para el consumo interno italiano, con unas partituras carentes del menor interés que suele resolver a base de efectos electrónicos. Por destacar algún título dentro de su filmografía que se salga de la norma, podríamos mencionar la película de ciencia ficción *Le chiamaban Jeeg Robot* (Lo llamaban Jeeg Robot, 2015/ Gabriele Mainetti), uno de sus pocos trabajos que ha podido verse en las salas españolas.

Para el último film de Matteo Garrone, *Dogman* (2018), Braga ha creado una partitura electrónica basada en atmósferas etéreas, sin melodías reconocibles y profundamente monótona. Música de ambientes en estado puro. Interesante como retrato del mundo desolado en el que se desenvuelve Marcello, pero completamente anodina —incluso irritante— si pretende escucharse fuera de la película. (AGR)

UN ASUNTO DE FAMILIA

11.03.2020

Japón, 2018

Título original: Manbiki kazoku (Shoplifters)

Director: Hirokazu Koreeda

Producción: AOI Promotion / Fuji TV / Gaga

Communications Inc

Productores: Matsuzaki Kaoru, Yose Akihiko, Taguchi Hijiri

Guion: Hirokazu Koreeda

Fotografía: Ryūto Kondō

Música: Haruomi Hosono

Montaje: Hirokazu Koreeda

Intérpretes: Kirin Kiki, Sôsuke Ikematsu, Lily Franky,

Moemi Katayama, Sakura Ando, Mayu Matsuoka

Distribuidores: Golem-Cameo

Duración: 121 minutos

Idioma: Japonés

Color



Palmarés

2018: Premios Oscar: Nominada a mejor película de habla no inglesa

2018: Festival de Cannes: Palma de Oro (mejor película)

2018: Globos de Oro: Nominada a mejor película de habla no inglesa

2018: Premios BAFTA: Nominada a Mejor película en habla no inglesa

2018: Asociación de Críticos de Los Angeles: Mejor película extranjera

2018: National Board of Review (NBR): Mejores películas extranjeras del año

2018: Critics Choice Awards: Nominada a mejor película de habla no inglesa

2018: Premios Independent Spirit: Nominada a mejor película extranjera

2018: Asociación de Críticos de Chicago: Nominada a Mejor película extranjera

2018: British Independent Film Awards (BIFA): Nominada a Mejor film internacional

2018: Premios César: Mejor película extranjera

2018: Satellite Awards: Nominada a 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)

El tercer asesinato (2017)

DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE FAMILIA

Quien haya tenido ocasión de ver el cartel de esta película o la carátula de un DVD, podrá pensarse que estamos ante una película convencional sobre la familia, al más puro estilo Koreeda, el maestro del *shomin-geki*, el género japonés por excelencia que explora en las esencias de la familia convencional japonesa. Y tendrá razón; es otra historia más de este tipo. Comparte con las anteriores obras suyas su maestría en la narración, convirtiéndose en mi humilde opinión en una extraordinaria obra maestra. ¿Qué rasgos específicos tiene este cuento sobre una familia corriente? Se me ocurren algunos. Para empezar, no es una familia corriente. Osamu (Lily Franky), el padre, no es padre de ninguno de sus hijos, es un vulgar ladronzuelo que le ha enseñado este oficio a su “hijo” Shota (Jio Kairi), al que recogieron de un coche que estaban desvalijando. La “hija” pequeña, Yuri (Miyu Sasaki), vive con ellos después de que una fría noche invernal la encontrasen sola en la terraza de su casa materna. Ellos afirman que no es un secuestro, porque no pidieron rescate. La que podría figurar como madre, Nobuyo (Sakura Ando) tiene un polifacético pasado con algunas notables sombras negras. Su “hermana” Aki (Mayu Matsuoka) se gana la vida en un host-club japonés, donde sus trabajadoras atienden a los clientes vestidas de colegialas y con un cristal de separación, compartiendo sus fantasías sexuales. Por último, y no menos importante, está la “abuela” Hatsue (Kirin Kiki), es la dueña oficial de la casa y la única que recibe mensualmente un sueldo estable, su pensión. Hatsue los acoge a todos, conoce su pasado y no le importa, ese grupo de personas es lo más parecido a una familia que tendrá nunca.

Como pueden ver es la típica y convencional historia familiar que vemos por televisión en la sobremesa los fines de semana. Bromas aparte, Koreeda se vuelve a plantear la misma pregunta que se hizo con su excelente película *De tal padre tal hijo*: ¿Hasta qué punto la consanguinidad es el nexo fundamental en una familia? La diferencia estriba ahora en someter al espectador a la tarea de empatizar con un colectivo que vulnera todas las normas más convencionales de lo que debería ser una familia estructurada. La sangre ya no es el problema. Ahora nos encontramos con gente que roba y enseña a robar a niños, realiza secuestros y algunas otras cosas más graves que tendremos ocasión de descubrir a lo largo de 121 minutos en los que todo tiene sentido.



En cada nueva entrevista que se le hace Koreeda los periodistas occidentales, con nuestro cuarto y mitad de cultura japonesa, le volvemos a plantear la posible herencia que recibe su cine a partir de la obra de Yasujiro Ozu. Ante esta pregunta, Koreeda con resignada paciencia, vuelve a insistir que en mayor o menor medida todos los cineastas japoneses hemos bebido de las fuentes del maestro Ozu, pero que su cine no ha sido el principal inspirador de forma consciente. En el caso de la película que hoy me toca comentar, Koreeda se refiere en concreto a otro director como el principal desencadenante de su actual cinta: Nagisa Oshima. En 1969, Oshima, realizó una singular película titulada *El muchacho (Shonen)*; en ella nos cuenta la historia de una familia japonesa que utiliza a su hijo para fingir falsos atropellos automovilísticos y de esta forma sacarles dinero a los conductores, que quieren evitar acudir a los hospitales o a la policía. Este excelente film, además de su indudable contenido de denuncia social, era una metáfora de una sociedad japonesa personificada en esta familia, y en constante conflicto con el nuevo Japón de posguerra que acababa de nacer. Oshima consiguió excelentes críticas en todo el mundo. En España obtendría, además, la Espiga de Oro de la Semana de Cine de Valladolid.

Pero Koreeda menciona también una autoinfluencia a la hora de rodar *Un asunto de familia*. En el año 2004 dirigió *Nadie sabe*, donde nos narra cómo cuatro niños, hijos de distinto padre, conviven felices en casa sin ir al colegio y, posteriormente, sufren la inesperada ausencia materna que les obligará a organizarse y establecer sus reglas de supervivencia. La película es un prodigio de ternura a la hora de retratar el mundo infantil, sin por ello olvidar la indudable carga social existente en su interior.

Con esos dos "mimbres" Koreeda ha tejido un bellissimo cesto que le sirvió para obtener la Palma en Cannes y pasearse por todos los festivales del mundo. Sin duda habría conseguido también el Oscar de no habérselas visto con *Roma*, de Alfonso Cuarón. Pero más allá de premios y reconocimientos, la obra se justifica por la capacidad de obtener poesía de la pobreza y de la marginalidad hasta el último fotograma de película. Este cine nos vuelve a retrotraer al Kurosawa social de su película *Do Des Ka Den*, incluyendo, en el caso de Koreeda, el componente familiar como definidor de la obra en sí, y forzando a que el espectador se haga preguntas sobre lo que debemos entender como familia. No hay moralejas, no pretende ocultar las mismas raíces delictivas de su existencia; Koreeda se limita a mostrarnos a un grupo de

personas que deciden quererse con la misma naturalidad con la que decidimos los demás aceptar como propio nuestro entorno familiar donde crecimos. Es inevitable que se deslice una afilada crítica social, como ya existía en *Nadie sabe*. La carga de profundidad es mayor, si cabe, ya que el Japón actual está experimentando un periodo de crisis que hace aflorar zonas y territorios donde la pobreza se empieza a convertir en una señal de alarma. El destino –en algunos casos maldición– que les esperaba a los japoneses de hace treinta años de tener el mismo trabajo y en la misma empresa el resto de su vida, ya no es algo tan seguro. La precariedad laboral ha empezado a manifestarse, probablemente en menor medida que en el resto de Occidente, pero no por ello deja de producir los primeros síntomas de un cáncer social que es necesario combatir.

No puedo por menos que rebelarme, una vez más, ante la tendencia que tienen muchos distribuidores de dejar su impronta "creativa" a la hora de titular la película en su distribución para el público español. Mientras en el mundo de habla inglesa ha circulado con la traducción literal del título original en japonés: *Shoplifters*, "ladrones de tiendas". Aquí se ha optado por echar mano de un título tan intercambiable y confuso como es el de *Un asunto de familia*. Es una lástima, y más si tenemos en cuenta que no estamos hablando de un film comercial diseñado para el gran público en multisalas con palomitas. El destinatario de este tipo de cine es suficientemente adulto como para no tenerle que vender el producto con una etiqueta más o menos atractiva. Golem, que tiene una larga y valiosa trayectoria en este mundo de la distribución, se lo tendría que hacer mirar.

Títulos aparte, estamos ante una gran historia familiar, en la que los actores habituales de nuestro director vuelven a jugar un extraordinario papel. Lamentablemente, está será la última vez que veamos en las pantallas a Kirin Kiki, fallecida el pasado año. Que sirva de *in memoriam* esta película. Con Kirin sufrimos y nos divertimos en nuestro Cineclub. *Caminando*, *Milagro*, *Nuestra hermana pequeña*, *Una pastelería en Tokio* o *Después de la tormenta* han hecho que, de alguna forma, la incluyésemos como una más de nuestra familia en la Audiencia. Decía Groucho Marx que "la familia es una gran institución. Por supuesto, contando que a uno le guste vivir dentro de una institución". Pero también es el puerto al que acudimos a amarrarnos cuando viene la tormenta, y poco importa que nuestro barco sea un respetable trasatlántico o un destartado bajel pirata. (JMA)

GIRL

18.03.2020

Bélgica-Holanda, 2018

Menuet / Frakas / Topkapi / Flanders Audiovisual Fund (VAF) / Netherlands Film Fund (NFF) / Telenet / Casa Kafka / Belfius / Wild Bunch / The Match Factory

Título Original: Girl

Director: Lukas Dhont

Guión: Lukas Dhont y Angelo Tijssens

Fotografía: Frank van den Eeden

Música: Valentin Hadjadj

Montaje: Alain Dessauvage

Dirección Artística: Philippe Bertin

Vestuario: Cathérine Van Bree

Coreografía: Sidi Larbi Cherkaoui

Productor: Dirk Impens

Co-Productores: Jean-Yves Roubin, Cassandre Warnauts, Arnold Heslenfeld, Laurette Schillings y Frans van Gestel

Intérpretes: Victor Polster, Ariele Worthalter, Katelijne Damen, Valentijn Dhaenens, Oliver Bodart, Tijmen Govaerts, Magali Elali, Alice de Broqueville, Alain Honorez, Chris Thys, Angelo Tijssens, Marie-Louise Wilderijckx, Virginia Hendricksen

Duración: 105 minutos

Idiomas: Francés y Flamenco (VOSE)

Banda Sonora (CD): Deutsche Grammophon

Internet: www.vertigofilms.es/movie/girl/



Palmarés

Festival de Cannes (Un Certain Regard): Cámara de Oro, Mejor Actor (Polster), Premio FIPRESCI, Palma Queer

Premios Magritte (Academia Belga): Mejor Actor (Polster), Actor de reparto (Worthalter), Guión y Coproducción Flamenca; nominaciones a vestuario, fotografía, montaje, sonido y diseño de producción

Globos de Oro: Nominada a Mejor Película en Lengua Extranjera

Premios Goya: Nominada a Mejor Película Europea

Premios del Cine Europeo: Descubrimiento Europeo (Dhont)

Filmografía

LUKAS DHONT

Director

Skin of Glass (2012) cortometraje

Corps perdu (2012) cortometraje

L'Infini (2014) cortometraje

Girl (2018)

YA ERES TODO LO QUE SERÁS

Lara (Victor Polster) es una adolescente transgénero. Está a punto de cumplir dieciséis. Ha estado tomando inhibidores hormonales, para frenar el desarrollo de los caracteres sexuales secundarios masculinos. En cuanto pase su cumpleaños, podrá empezar el tratamiento hormonal para completar la transición, con la previsión de someterse más adelante a cirugía. Ya ha realizado el tránsito social: se viste y se expresa como chica y ha cambiado su nombre, también en el nuevo curso del instituto. Su sueño es ser bailarina de ballet clásico, y gracias a su tenacidad ha conseguido que la admitan, a prueba, en una exigente academia. Cuando la película empieza, estamos en ese momento, al comienzo de curso. No llegamos a ver cuándo descubrió que es transgénero, ni cómo se lo dijo a su familia, ni su primera reacción, eso son antecedentes que tenemos que dar por supuestos. Lara tiene todo el apoyo de su padre, Mathias (Ariele Worthalter), de su pequeño hermano de seis años, Milo (Oliver Bodart), aunque éste no entienda mucho, y de su familia extendida, que celebra con ella su fiesta de cumpleaños. No sabemos nada sobre su madre, si murió, se separaron o siempre han sido familia monoparental. Teniendo todo el apoyo familiar, supervisión médica y apoyo psicológico, y viviendo en una sociedad avanzada que reconoce los derechos de las personas trans, las condiciones parecen las mejores posibles. Pero Lara no está bien. Aunque siempre sonríe, no habla, no comunica nada sobre sus sentimientos. Pero vemos que no está bien. Los avances en su cuerpo le parecen lentos, quiere tener ya pecho y curvas. Y el ballet, su gran pasión, le exige un trabajo muy duro y doloroso. Como no lo ha hecho desde niña, sus pies no se han adaptado al trabajo de puntas, y ahora le cuesta sudor, lágrimas y sangre (literalmente) superar los ejercicios.

Según ha explicado el director y coguionista Lukas Dhont, la inspiración para hacer esta película surgió cuando conoció la historia de una chica transgénero que quería ser bailarina (*"ahí comenzó Girl, en la necesidad de contar algo sobre la percepción del género, sobre la feminidad y masculinidad; pero, más importante aún, sobre la lucha interna de una heroína arriesgando su integridad física para poder llegar a ser quien soñaba; alguien que elige ser su auténtico yo con sólo quince años, cuando otros tardan una vida en lograrlo"*). Por tanto, el tema del ballet estaba desde el principio en la historia. Hay que recono-

cer que tiene un aspecto metafórico, y al mismo tiempo es más vistoso para una película que si Lara se hubiera dedicado a la informática... Pero también es cierto que el ballet implica unos condicionantes añadidos, especialmente problemáticos para una chica trans: una exhibición total del cuerpo, una ropa muy ajustada que no deja margen para esconder nada, una disciplina física agotadora. Para poder llevar las mallas, Lara utiliza esparadrapos para ocultar sus genitales, comprimiéndolos en la entrepierna, un proceso tan penoso como poco sano. Para hacer el trabajo de puntas, tiene que vendarse y remendarse unos pies que se está destrozando. Esto último ocurriría igual si no fuera trans.

La película no se limita al punto de vista de su heroína. Un proceso de transición no afecta sólo a la persona transgénero, también a su familia y su entorno. Aún con el máximo apoyo, para los demás, implica un verdadero proceso de “duelo”, como si la persona “anterior” hubiera “muerto” en cierta forma, aunque, en todos los sentidos que importan, siga siendo la misma persona. Esto se plasma en la preciosa escena con el hermanito pequeño, cuando pelean para que se vista, y el niño grita: “*Para, Victor!*”, llamando a Lara por su nombre anterior. En el desconcierto y las lágrimas del niño, percibimos su pérdida, la de ese hermano mayor que tenía antes... También vemos el dolor y la angustia del padre de Lara, que la quiere y la apoya, pero que detecta que ella está mal y no sabe cómo ayudarla. A ella le molesta que él esté todo el tiempo preguntándole cómo está, pero él tiene que hacerlo porque ella nunca responde... Aquí se junta el tema transgénero con la adolescencia: alguien dijo que criar un hijo es como enviar un cohete a la Luna; en la adolescencia están orbitando la cara oscura y se pierde la comunicación; con suerte, luego vuelven a enviar señales. Lo único que podemos hacer es seguir estando ahí.

El tema de la discriminación o el rechazo social está muy bien tratado en la película. No aparecen expresiones toscas de transfobia, es algo más sutil. Lara quiere ser aceptada, sonríe siempre a sus compañeras y esconde su sufrimiento. El mayor acto de crueldad que sufre, no procede de ningún energúmeno en la calle o en el metro, ni de un grupo neofascista, sino de sus propias y encantadoras “amigas” del instituto. Y, en el centro educativo, al principio del curso, un profesor tan bienintencionado como torpe, que seguramente está siguiendo algún protocolo políticamente correcto, le dice a Lara que cierre los ojos, para que las de-

más chicas de la clase puedan levantar la mano si les supone un problema que ella se vista con ropa femenina...

Mi única objeción frente a la película es el deslizamiento final hacia el tremendismo. Para mi gusto, innecesario y contraproducente. Hay un primer aviso, al principio, cuando Lara se pone pendientes, haciéndose los agujeros ella misma en vivo... Que, digo yo, teniendo todo el apoyo de su padre, qué le costaba haber ido a un sitio para que se los hicieran con garantías sanitarias. El tema del maltrato al cuerpo está presente en toda la película, y es correcto: es frecuente que los adolescentes trans “odien” su cuerpo y se obsesionen por su apariencia. Pero, al final, hay un giro espantoso y sensacionalista, que no veo justificado. No ocurrió en la historia real en la que se inspira el film y, afortunadamente, no creo que ocurra (casi) nunca en los casos reales. Además, la manera en que se resuelve al final, que puede parecer incluso algo positivo, me parece hasta peligrosa, porque podría dar un mensaje muy equivocado... Espero que a nadie se le ocurra hacer lo mismo.

Para la elección del protagonista, se hicieron pruebas a quinientos adolescentes, sin limitación de género, pero Dhont no encontró a nadie que pudiera actuar y bailar a la vez. Entonces, empezaron a seleccionar a los bailarines y bailarinas, y ahí dieron con Victor Polster (Bruselas, 2002), con formación como bailarín, pero que nunca había actuado ante la cámara en un papel dramático (sólo en videoclips de danza). Polster es un varón cisgénero, lo que ha causado cierta controversia. No hay razón para ello. Evidentemente, *Girl* no es un documental, sino una película de ficción. Si uno sólo pudiera *actuar* como lo que es, el cine y el teatro se verían severamente limitados. Lo que importa es que el trabajo de Victor Polster es absolutamente convincente. Nos creemos su Lara al cien por cien. Lo mismo cabe decir de Arie Walthalter, como su padre. (RGM)

Banda Sonora



Compositor:
VALENTIN HADJADJ
CD: Deutsche
Grammophon, 7706470
(Unión Europea)
(Duración: 39'28")

Con el subtítulo de *Theme & Variations*, el CD editado por Deutsche Grammophon no es, en puridad, la banda sonora del film de Lukas Dhont, sino una fantasía en torno a la música de la película, donde sí que pueden encontrarse los temas originales compuestos por el belga Valentin Hadjadj, pero adecuadamente transformados para favorecer una audición más coherente desde el punto de vista musical. Esta maniobra ya delata el grado de perfeccionismo y mimo con que el compositor ha concebido la edición discográfica de su obra, con el único objetivo de que pueda disfrutarse, apartada ahora de las imágenes, con la máxima intensidad.

Licenciado en Música y Musicología por la francesa Universidad de Lyon en 2010, la carrera de Hadjadj ha sido meteórica y se ha visto trufada de premios, como el que recibió en 2012 en su Bélgica natal durante el Festival de Cine de Ghent, donde se coronó mejor joven compositor europeo del año, aun sin haber terminado todavía los estudios de postgrado. Numerosos cortometrajes jalonan su filmografía, en la que, de momento, sólo aparecen cuatro largos, el laureado film de animación *Avril et le monde truqué* (2015/ Christian Desmares & Franck Ekinci), dos títulos aún inéditos vistos en la última edición del Festival de Cine de Venecia, *Un monde plus grand* (2019/ Fabienne Berthaud) y *Rialto* (2019/ Peter Mackie Burns), y la presente *Girl* (2018).

La partitura de esta última está escrita para violín solista acompañado por una reducida agrupación de cuerda (violines, violas y violonchelos), con el ocasional y sutil refuerzo de la electrónica. Aunque de apariencia clásica, Hadjadj concibe su obra a modo de creación contemporánea, reflejando en el disco la transformación del protagonista mediante la evocación del ciclo estacional, que culmina, precisamente, con un tema titulado *Lara*, antes de dar paso a la única pieza no compuesta expresamente para el film, el aria *Ombra mai fu* de la ópera *Jerjes*, debida al genio de Händel; un aria siempre cargado de obvia simbología transgénero, al haber sido ideado para que lo cantara un castrato. (AGR)

SOMBRA

25.03.2020

China, 2019

Título original: Shadow (Ying)

Director: Zhang Yimou

Producción: Village Roadshow Pictures Asia / LeVision Pictures / Perfect Village Entertainment / Shanghai Tencent Pictures Culture Media / Bona Film Group / Tencent Pictures / Tianjin Maoyan Weying Media / Bodi Media Company

Productores: Jun Liu, Catherine Pang, Xiaozhu Wang

Guion: Zhang Yimou, Wei Li

Fotografía: Xiaoding Zhao

Música: Lao Zai

Montaje: Zhou Xiaolin

Dirección artística: Horace Ma

Intérpretes: Deng Chao, Sun Li, Ryan Zheng, Guan

Xiaotong, Wang Qianyuan, Wang Jingchun, Hu Jun, Lei Wu

Distribuidores: Vértigo Films

Duración: 116 minutos

Idioma: Chino (Mandarín)

Color y B/N



Palmarés

2018: Festival de Venecia: Sección oficial (fuera de concurso)

Filmografía

ZHANG YIMOU

Director

Sorgo rojo (1988)

Code Name: Cugar (1989)

Ju Dou: Semilla de crisantemo (1990)

La linterna roja (1991)

Qiu Ju, una mujer china (1992)

Vivir (1994)

La joya de Shangai (1995)

Keep cool (Mantén la calma) (1997)

Ni uno menos (1999)

El camino a casa (1999)

Happy Times (2000)

Hero (2002)

La casa de las dagas voladoras (2004)

La búsqueda (un largo y doloroso camino) (2005)

La maldición de la flor dorada (2006)

Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos (2009)

Amor bajo el espino blanco (2010)

Las flores de la guerra (2011)

Regreso a casa (2014)

Lady Of The Dynasty (2015)

La gran muralla (2016)

Sombra (2018)

LA DOBLE VIDA DEL COMANDANTE ZIYU

El Wuxia es un género literario-cinematográfico que nació hace medio siglo. Taiwán y Hong-Kong se disputan la paternidad, por lo menos en lo referente a su traslación en imágenes. La mayoría de los occidentales lo etiquetamos dentro del genérico concepto de “cine de artes marciales”, pero los entendidos en esta materia rechazan rotundamente esta equiparación con películas de Van Damme, Norris o los modernos films policíacos de Jackie Chan. El género wuxia desarrolla su acción en un marco temporal de una época muy lejana (generalmente la “China de los Tres Reinos”, aunque no siempre) cuando los conceptos de honor, valentía o lealtad a unos valores superiores al propio individuo eran la razón de ser de toda buena historia. En cierto sentido se asemeja mucho a nuestras antiguas novelas de caballería. La causa por la cual el wuxia no arraigó en la China comunista hay que atribuirlo al dirigismo ideológico que el régimen impuso en todos los ámbitos de la vida, y que se hizo especialmente implacable con la llegada de la Revolución Cultural. Serían solamente esas dos pequeñas islas antes mencionadas, “contaminadas” de capitalismo y amor por el cine comercial, las que le dieron forma e innovaron, aportando una estilización en los combates que con frecuencia recordaban a una función de la Ópera China. Es cierto que los medios eran escasos, en comparación con el cine norteamericano, y que las historias con frecuencia eran demasiado simplonas y maniqueas, pero también Leone, Solima o Corbucci supieron elevar el spaghetti western a la categoría de arte.

Hasta finales de los años ochenta el aficionado al cine de gran parte del mundo apenas conocía algo relevante de la cinematografía de la República Popular China, y, de lo poco que había visto, la mayoría eran películas infumables, producidas según los estrictos cánones que marcaba el partido comunista. No sé ustedes, pero mi particular epifanía china llegó con *Sorgo rojo* en la Seminci de Valladolid de 1988, con motivo de un ciclo dedicado a la denominada *Quinta Generación* de directores de dicho país. Posteriormente, su director Zhang Yimou y en ese mismo festival, obtendría la Espiga de Oro por *La semilla del crisantemo*. Cinco años después, Chen Kaige se hartaría de ganar premios internacionales gracias a su crepuscular y comercial obra: *Adiós a mi concubina*. El cine chino -entendido esto como el cine hecho en la República Popular China- acababa de presentar sus credenciales ante la crítica mundial.



Por su parte, Taiwán y Hong-Kong comenzarían a experimentar un cambio formal; ya no eran exclusivamente esas factorías donde se rodaban películas de serie B y *wuxias* (que en el cine de mi barrio llamábamos “pelis” de chinos). Directores como Ang Lee o Wong Kar-wai conseguían que los críticos más serios volvieran los ojos hacia estas dos islas, y desde las páginas del *Variety*, e incluso de *Cahiers du Cinema*, descubrieron que en esos recónditos lugares había vida después del *wuxia*.

Precisamente sería con Ang Lee y su *Tigre y dragón* como se empezó a reivindicar en el mundo la dignidad de este género cinematográfico. Los efectos especiales y los medios técnicos que les facilitaba la gran industria de Hollywood en esta coproducción, conseguían obtener la estilización y belleza necesaria en un tipo de cine que, con frecuencia, tiene mucho de ballet oriental. Este rotundo éxito conseguido por Ang Lee serviría para que, en la otra orilla, los chinos de China (y me van a perdonar por esta castiza simplificación) se decidiesen por fin a realizar un cine que siempre había formado parte del ADN de su cultura y que había sido injustamente criticado por las élites del partido. Tendría que ser Zhang Yimou, con *Hero*, el que demostraría que desde la China Popular se podían realizar piezas de *wuxia*

de un calado argumental y una factura estética tan buena, si no superior, a lo que se rodaba en Hong-Kong y Taiwán. Posteriormente nos regalaría *La casa de las dagas voladoras* y una simpática frivolidad para los amantes del cine de palomitas, llamada *La gran muralla*. Ahora nos toca hablar de su cuarto *wuxia*: *Sombra*.

La acción se desarrolla en la China de los Tres Reinos, un periodo fascinante lleno de historias y leyendas y que transcurre en el siglo III de nuestra era, aproximadamente. El comandante Ziyu, el militar más admirado del reino de Pei se presenta ante su rey, anunciando que ha retado a un duelo al general enemigo que, tiempo atrás, arrebató una importante ciudad del territorio de Pei. El rey ante esta noticia se enoja con su comandante y le prohíbe que acuda al duelo en calidad de representante de su reino, debiendo hacerlo a título particular. Lo que nadie en el reino sabe es que Ziyu en realidad está gravemente herido y se encuentra escondido en una estancia secreta de su palacio, y quién se hace pasar por él no es otro que un doble de gran parecido, y al que Ziyu recogió de niño aislándolo del mundo y sometido a un cruel adiestramiento para que le suplante cuando él lo necesite. Su doble –su sombra– se llama Jingzhou y ha pertenecido fiel a su señor a pesar del

terrible confinamiento que ha debido soportar en una pseudoesclavitud, careciendo de vida e identidad propia. La esposa de Ziyu, de la que está enamorado, es el único rostro amigo que ha tenido en los últimos años.

La película nos muestra el duro aprendizaje para suplantar en la lucha a su original y conseguir derrotar al general enemigo. En ese periodo de enseñanza descubrirá que en el arte de la espada hay técnicas que contienen un lado masculino, y otras uno femenino. Es el Yin y el Yan. El primero, de color negro, representa el agua y la feminidad. El Yan es blanco, y simboliza al fuego y la fuerza bruta de la masculinidad. La esposa de Ziyu le hace ver que para vencer a un general tan diestro con la espada y la lanza hacen falta actitudes de lucha de claro contenido femenino. Para ello contará con una peculiar arma: una sombrilla, hecha de afiladas hojas. Con esta mortal herramienta y la capacidad de realizar movimientos oscilantes, como los juncos cuando son mecidos por la lluvia y el viento, intentará ganar en el duelo y arrebatarle la ciudad.

Todo el film está rodado en un falso blanco y negro, que subraya esta filosofía encerrada en el dualismo oriental. Zhang Yimou consigue, paradójicamente, que sin la presencia del color, éste tenga el protagonismo que ya se manifestó en *Hero*. Las danzas de combate que podremos contemplar dentro de la cueva, o la batalla final en la que un ejército armado de mortíferos paraguas chinos, son de una belleza tan brutal que hacen que nos olvidemos de la imposibilidad de que existieran esas sofisticadas armas en el siglo III. Todo *Sombra* es una extraordinaria pieza de ópera china, donde se tocan los temas que más le preocupan al autor: el poder, la corrupción o el pasado que nunca retorna. Temas estos, que Yimou puede plantearlos mejor en un formato *wuxia*, no sólo como una elaboración poética y metafórica, sino como un instrumento para criticar problemas muy actuales, pero que no podrían ser expuestos en un contexto temporal de nuestro siglo y en un país como China.

Sombra es más que una digna representante de todo un género que, desde hace tiempo, merecía estar en la programación de nuestro Cineclub. Es un poema triste y hermoso que habla del dolor y la soledad, y lo hace con trazos extraños y fascinantes como los poemas escritos en caligrafía china que cubren el suelo y las paredes del palacio del rey. *Sombra* es Zhang Yimou en su máxima expresión, y además...es una estupenda “peli” de chinos. (JMA)

¿PODRÁS PERDONARME ALGÚN DÍA?

01.04.2020

Italia, 2018

USA, 2018

Título original: Can You Ever Forgive Me?

Director: Marielle Heller

Productora: Archer Gray Productions - Fox Searchlight

Productores: Anne Carey, Amy Nauiokas y David Yarnell

Guión: Nicole Holofcener, Jeff Whitty (Basado en las memorias de Lee Israel)

Fotografía: Brandon Trost

Música: Nate Heller

Montaje: Anne McCabe

Intérpretes: Melissa McCarthy, Richard E. Grant, Julie Ann Emery, Jane Curtin, Anna Deavere Smith, Marc Evan Jackson, Dolly Wells, Christian Navarro, Alice Kremelberg, Shae D'Lyn, Michael Cyril Creighton, Brandon Scott Jones, Tim Cummings, Pun Bandhu, Joanna Adler, Marcus Choi

Distribuidora: Hispano Foxfilm

Duración: 107 minutos

Idioma: Inglés

Color



Palmarés

2018: Oscar: Nom. a mejor actriz (McCarthy), de reparto (Grant) y guion adaptado

2018: Globos de Oro: Nominada a actriz - drama (McCarthy) y actor de rep. (Grant)

2018: Premios BAFTA: 3 nominaciones, incluyendo Mejor actriz (McCarthy)

2018: Círculo de Críticos de Nueva York: Mejor actor de reparto (Grant)

2018: Asociación de Críticos de Los Angeles: Mejor guion

2018: National Board of Review (NBR): Mejores 10 películas del año

2018: Critics Choice Awards: Nominada a mejor actriz, actor sec. y guion

2018: Premios Independent Spirit: Mejor guion y actor secundario (Grant)

2018: Sindicato de Guionistas: Mejor guión adaptado

2018: Sindicato de Actores: Nom. a mejor actriz (McCarthy) y actor sec. (Grant)

2018: Asociación de Críticos de Chicago: Mejor actor sec. (Grant). 3 nom.

2018: Premios Gotham: Nominada a mejor actor (Grant)

2018: Satellite Awards: Nomin. a mejor guion adaptado, actriz y actor sec.

Filmografía

MARIELLE HELLER

Director

The Diary of a Teenage Girl (2015)

¿Podrás perdonarme algún día? (2018)

CARTAS DESDE EL MÁS ALLÁ

"Querido Joshua, Alan me dijo que te escribiera una disculpa. Tengo una resaca de museo. Seguro que dije algo terrible. Para evitarme este mismo ejercicio en el futuro, estoy pensando imprimir cartitas en las que ponga: ¿Podrás perdonarme algún día? ...Dorothy. Pero hasta entonces, ¿podrás perdonarme algún día? ... Dorothy"

Este pequeño e ingenioso párrafo constituía una pequeña carta de la escritora Dorothy Parker a un amigo después de una fiesta abundantemente regada por el alcohol. Fue pieza de culto por los coleccionistas de cartas y dedicatorias de escritores y personajes célebres. Si tenías suerte podías adquirirla por no menos de mil dólares -de los años noventa- en alguna de aquellas formidables librerías-museo de Nueva York o en cualquier feria dedicada a la venta de manuscritos. Es una lástima que Dorothy Parker no hubiese escrito nunca dicho texto. Que su verdadero autor fuese una olvidada escritora de biografías, que para pagar el alquiler de su apartamento decidió dedicarse a la producción de "auténticas" cartas falsas de celebridades de la primera mitad del siglo XX. Lee Israel, que ése era su nombre, sabía todo lo que hacía falta saber de infinidad de dramaturgos, poetas y actores de esa época. Asidua a las bibliotecas y a los archivos históricos, era una concienzuda investigadora que evitaba en sus biografías mostrar su estilo y personalidad en beneficio del biografiado. Pero lo que podría parecer una virtud, a ella le terminaría sumiendo en el olvido, sin ni siquiera recursos para alimentar a su pobre gato. Un día, obligada por las deudas, no tuvo más remedio que vender un auténtico manuscrito de agradecimiento que le envió Katharine Hepburn (de cuya biografía ella era autora) y descubrió que ese elitista mundo de los coleccionistas de rarezas literarias o epistolares le podía pagar todas sus facturas atrasadas. Compró algunas máquinas de escribir antiguas, papel envejecido y con la ayuda de la documentación existente en museos y archivos, consiguió imitar el carácter y el estilo de grandes personajes de entreguerras, algunos olvidados para el gran público, pero sobradamente conocidos por un selecto y adinerado círculo de coleccionistas de este tipo de cartas.

Por si hay alguien de menos de treinta años leyendo esto, le pondré en antecedentes. Hubo una época en la que los escritores sólo dedicaban libros a las personas que ellos conocían, no se sentaban frente a una mesa en unos grandes almacenes o en ferias del libro para escribir dedicatorias, con la misma devoción con la que un operario coloca un tornillo en una cadena de monta-

je. Uno dedicaba un libro a quién quería. La gente se mandaba cartas personales escritas a mano y tratando de volcar en ellas todo su talento o pasión. No había emails, no había whatsapp y por supuesto, por supuesto, por supuesto, no había emoticonos.

A esa época casi olvidada, a pesar de haber transcurrido menos de cuarenta años, nos traslada Mariell Heller en esta película. Nos muestra un Nueva York lleno de grandes librerías “de viejo” donde uno podía encontrar primeras ediciones de Poe, Hemingway o Parker. La mayoría de estas librerías ya han desaparecido, el comercio por internet las ha sustituido. Hemos ganado en rapidez y comodidad, pero la pérdida y el olvido de esos majestuosos templos laicos ha sido irreparable. Heller ha conseguido recrear esas tiendas y hacernos creer durante hora y media que estamos a comienzos de los años noventa. Siempre se ha dicho que es más difícil recrear una película de hace treinta años que de hace trescientos. El espectador es más exigente y recuerda demasiados detalles como para dejarse engañar. *¿Podrás perdonarme algún día?* se asienta en la adaptación libre de la autobiografía de Lee Israel (fallecida hace cinco años) y más concretamente, en su pocos y polémicos años como falsificadora. La temática es lo suficientemente atractiva como para derivar en una película, aunque no explora lo suficiente en el conflicto o relación que nace del plagiador respecto al plagiado, haya llegado a conocerlo personalmente o no. El escritor cuando entrega su obra, no entrega a los demás sólo su alma –entendida en el sentido que queramos darle– sino también su sintaxis. Con relación a esto, recuerdo que el periodista Víctor Marquez Reviriego publicó en los años ochenta un conjunto de entrevistas-artículos que dieron lugar a un libro llamado: *Auténticas entrevistas falsas*. Una verdadera joya en la que se muestra la capacidad del autor para documentarse y conseguir suplantar totalmente al político, actor o cantante de su elección. El libro fue prologado por Pío Baroja, treinta años después de su muerte.

Pero dejando al margen las innumerables posibilidades sin aprovechar que deja abiertas el relato sobre la vida de Lee Israel, la película se justifica por sí sola como un excelente fresco de un tiempo y un lugar, pero sobre todo con dos interpretaciones memorables por parte de sus protagonistas: Melissa McCarthy y Richard E. Grant. La única razón por la que no consiguieron premio sus sendas nominaciones al Oscar y a los Globos de Oro fue quizá un guion prisionero y demasiado dependiente de un libro autobiográfico. Pero McCarthy y Grant insuflan vida a esta historia y convierten a estos dos personajes en objeto de amor

por parte del público, precisamente por ser un compendio de debilidades. Ella es un ser asocial, misántropo y con implacable tendencia al sarcasmo, y que confiesa que sólo una vez tuvo una relación parecida al amor, pero terminó cortando con su pareja porque ésta se empeñaba en que escuchase sus problemas o chorradas así. Él es un gay ya entrado en años, que ha conocido tiempos mejores pero que nunca ha tenido otras habilidades que saber relacionarse, conseguir dinero a cambio de favores sexuales y, ahora, con la llegada del otoño a su vida, trapichear con droga. Es un personaje tristemente divertido al que le preocupa más su incipiente alopecia que la sombra del VIH cayendo sobre los locales nocturnos de Manhattan. Les aseguro que si al ver esta película no se enamoran de ellos es que ustedes no tienen sentimientos.

Se dice que Lee Israel llegó a hacer circular cerca de cuatrocientas cartas o escritos falsos. Cuando el FBI la detuvo, la reducción de condena iba unida a la obligación por parte de ella de confeccionar una meticulosa relación de todas esas falsificaciones. Lo hizo. Muchos de estos documentos han sido descubiertos o desacreditados, pero otros probablemente siguen circulando por internet ofrecidos por coleccionistas o marchantes sin escrúpulos. Esto siempre nos llevará al dilema de preguntarnos ¿Quién es peor, el falsificador o el que vende a sabiendas una falsificación?.

Lo peor de todo es que Lee Israel no consiguió demostrar que podía tener una voz propia e identificable en su prosa. Su autobiografía es el único rastro escrito que nos dejó su talento, dejando al lado el interés de su pasado de falsificadora. Era capaz de meterse en el corazón de otras personas pero solamente al final, cinco años antes de su muerte, permitió mostrar el suyo en un texto adobado de autosarcasmo e ingenio. Merece la pena mencionar, entre muchas de sus cartas falsas, una “escrita” por Hemingway en la que comentaba indignado el disparate que suponía elegir a Spencer Tracy para el casting de *El viejo y el mar*.

Y en lo que a nosotros respecta, todos hemos sido receptores o emisores de citas u ocurrencias ingeniosas, inventadas por nosotros o por alguien al que no recordamos, y que decidimos atribuirselas a Oscar Wilde, Winston Churchill, Bernard Shaw o Bertolt Brecht, probablemente las cuatro personas más falsamente citadas en la historia del “cuñadismo” con pretensiones. No se preocupen consuélense pensando que “*el artista copia, el genio roba*”. Esto lo dijo Picasso. Lo sé porque lo he visto en internet. (JMA)

Banda Sonora



Compositor:
NATE HELLER
CD: Verve Records,
B0029154-02 (Estados
Unidos)
(Duración: 42'11")

Realizar un film biográfico sobre una persona aún viva, o que lo ha estado hasta hace poco, suele prevenir a los cineastas de tomarse las típicas licencias dramáticas que distorsionan una realidad demasiado fácil de contrastar. Se da la circunstancia de que varios de los implicados en *¿Podrás perdonarme algún día?* (2018), desde la directora y los guionistas hasta algún miembro del equipo de producción, sí conocieron a Lee Israel, por lo que la idea de mantener la máxima fidelidad a los hechos les obsesionó durante la meticulosa preparación del film. Entre otras cosas, el equipo tuvo acceso a las cintas que Israel solía escuchar a diario en su walkman cuando transitaba absorta por las calles de Manhattan. Canciones en su mayor parte interpretadas por mujeres de fuerte personalidad, inclinadas hacia el jazz, el *soul* y los estándares del más clásico cancionero americano. Por eso, a la hora de ambientar su film, Marielle Heller quiso que la banda sonora fuera como una prolongación del espíritu de su protagonista. En consecuencia, el CD aquí presentado recopila una serie de temas inolvidables en las voces de grandes damas de la música, como Jeri Southern, Blossom Dearie, Dinah Washington, Peggy Lee y Patti Page, además de otras intervenciones entre las que cabría destacar la trompeta de Chet Baker y la sedosa voz de Justin Vivian Bond, conocido artista de cabaret y activista transgénero que entona una expresiva versión del clásico de Lou Reed *Goodnight Ladies*.

En cuanto a la partitura original, el disco se hace eco de cinco breves fragmentos escritos por Nate Heller (1982), guitarrista y cantante del grupo *indie rock* Wendy Darling, así como marido de la directora, y que, en el ámbito del largometraje, sólo había compuesto con anterioridad la música de la ópera prima de su esposa, *The diary of a teenage girl* (*The diary of a teenage girl*, 2015). Aquí se decanta por una serie de delicadas piezas acústicas que oscilan entre el jazz y cierto clasicismo camerístico, donde piano, violonchelo, guitarra y batería son los protagonistas. (AGR)

LO QUE ESCONDE SILVER LAKE

15.04.2020

EEUU, 2018

A24 / Good Fear Film / Michael De Luca Productions / PASTEL / Vendian Entertainment / VX119 Media Capital / Stay Gold Features...

Título Original: Under the Silver Lake

Dirección: David Robert Mitchell

Guión: David Robert Mitchell

Fotografía: Mike Gioulakis (Color / 2.35:1)

Música: Disasterpeace

Montaje: Julio Perez

Diseño de producción: Michael Perry

Dirección artística: Steven Light-Orr

Diseño de vestuario: Caroline Eselin

Productores: Chris Bender, Michael De Luca, Adele

Romanski, Jake Weiner

Intérpretes: Andrew Garfield, Riley Keough, Riki

Lindhome, Topher Grace, Grace Van Patten, India Menuez,

Patrick Fischler, Callie Hernandez, Wendy Vanden Heuvel,

Sydney Sweeney, Chris Gann, David Yow, Jeremy Bobb, Luke

Baines

Duración: 139 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (CD): Milan Records, M2-36957



Filmografía

DAVID ROBERT MITCHELL

Director y Guinista

Virgin (2002) - Cortometraje

The myth of the American sleeper (2010)

It follows (It follows, 2014)

Lo que esconde Silver Lake (Under the Silver Lake, 2018)

INTRIGA PARA MILLENNIALS

Durante la 67ª edición del Festival de Cannes, el joven cineasta estadounidense David Robert Mitchell (1974) se presentó en sociedad con un modesto y muy imaginativo film de terror titulado *It follows*. Se trataba de su segundo largometraje, realizado después de una ópera prima inédita en las salas comerciales españolas, *The myth of the American sleeper*. Tanto en estas dos cintas, como en la presente *Lo que esconde Silver Lake*, el protagonismo recae sobre esa juventud nacida a finales del pasado siglo y que se encuadra dentro de lo que ya se conoce como *generación Y*. Estigmatizados por la falta de oportunidades profesionales, a pesar de contar con una preparación académica extraordinariamente exhaustiva —aunque sobre este particular no todos parecen estar de acuerdo—, algunos de estos *millennials*, como son conocidos internacionalmente, han alcanzado el mundo de la creación artística, lo que les ha permitido exorcizar, a través de la música, el cine, la literatura y otras disciplinas afines, las inquietudes propias de su momento vital, provocadas en su inmensa mayoría por una abrumadora sensación de vacío.

Aunque ya hay quien ha querido emparejar, en cuanto a estilo e intenciones, el tipo de obras producidas por los cineastas provenientes de esta masa demográfica con los films nihilistas característicos del cine norteamericano de los 70, conviene aclarar que nada tiene que ver la indolencia anestesiada de los nuevos tiempos, con el cinismo desafiante y desencantado que lucían las películas realizadas durante aquella década maravillosamente inconformista. *Lo que esconde Silver Lake*, así como algún otro título reciente de similar configuración genética —me viene a la mente la insufrible *Puro vicio* (*Inherent vice*, 2014) de Paul Thomas Anderson—, suponen extenuantes ejercicios de estilo, cuya brillantez formal se encuentra, por lo general, al servicio de una sucesión de citas y homenajes en torno a una desgastada cultura pop, descuidando la construcción dramática y el retrato verosímil de unos personajes mínimamente enjundiosos; y este es, precisamente, el principal lastre que arrastra el tercer largometraje de David Robert Mitchell.

Centrada en un grupo de jóvenes determinado a convertir su último fin de semana veraniego en un colofón memorable de las vacaciones escolares, la emotiva *The myth of the American sleeper* evolucionó hacia un espeluznante cuento de terror con la que, hasta la fecha, constituye, de lejos, la mejor película de Mitchell: *It follows*. A pesar de sus obvias diferencias de tono —comedia adolescente el primero, alegoría terrorífica el segundo—, estos dos títulos exploraban, cada uno a

su manera según los códigos de sus respectivos géneros, la necesidad de reafirmación personal a tan complicada edad (la adolescencia), acercándose finalmente en *Lo que esconde Silver Lake* al fenómeno *nini*, donde cualquier inquietud existencial es rápidamente sustituida por ese patético culto a la nada instalado en cierto sector de la juventud, previa desconexión voluntaria de la realidad. Aquí tenemos a Sam (Andrew Garfield), treintañero novel sin oficio ni beneficio, holgazán y ciudadano de Los Ángeles, quien, cuando no se encuentra peleando con las mofetas o practicando sexo rutinario con una amiga aspirante a actriz (Riki Lindhome), se apoltrona en la terraza de su apartamento y mata el tiempo al más puro estilo L.B. Jefferies —James Stewart en el clásico de Alfred Hitchcock *La ventana indiscreta* (*Rear window*, 1954)—, espionando a sus vecinas con unos binoculares de diseño retro. En el preciso instante en que divisa a Sarah (Riley Keough) refrescándose en la piscina de la urbanización, queda prendado de ella y se las ingenia para concertar una cita esa misma tarde, pero, ya en el domicilio de la chica, la llegada repentina de sus compañeras de piso (Stephanie Moore y Sibongile Mlambo) frustra lo que parecía iba a ser una noche memorable. A la mañana siguiente, Sam vuelve al apartamento de Sarah para encontrarlo cerrado y vacío, pero se cuela por una ventana y descubre una caja de zapatos con varios objetos inconexos en su interior, incluida una fotografía de la muchacha. Con la ocasional ayuda de un colega de copas (Topher Grace), el atolondrado Sam emprende la búsqueda detectivesca de Sarah a lo largo y ancho de un Los Ángeles particularmente extraño, a la vez que va tomando contacto con una galería de personajes más o menos extravagantes y progresivamente inquietantes: el subversivo editor (Patrick Fischler) de un fanzine conspiranoico; una *stripper* decorada con globos de colores (Grace Van Patten) acompañada por sus dos inseparables e insinuantes “estrellas fugaces” (India Menuez y Sydney Sweeney); un siniestro mendigo, morador del subsuelo angelino, autoproclamado Rey de los sintecho (David Yow); la hija (Callie Hernandez) de un magnate misteriosamente desaparecido (Chris Gann), que se ofrece para ayudar —interesadamente— al pardillo Sam; un anciano compositor (Jeremy Bobb), millonario y enloquecido, que asegura haber escrito todas las grandes canciones del siglo XX; amén de un largo y esotérico etcétera donde caracteres y situaciones comparten un mismo sentido del absurdo.

El film se convierte entonces en un denso y alambicado *thriller* de afiliación *neo-noir*, cuya atmósfera enrarecida se va alimentando de situaciones progresivamente más y más surrealistas, hasta adentrarse en un terreno que linda desem-

bosadamente con lo onírico. El modelo más evidente en el que parece haberse inspirado Mitchell es el cine de David Lynch, en especial la fascinante *Mulholland Drive* (*Mulholland Dr.*, 2001), aunque, como decíamos, filtrado todo a través de un fetichismo muy de Hollywood y un sinfín de referencias a la cultura pop norteamericana, no solo cinematográficas —la acción transcurre en “la ciudad de las estrellas”—, sino también en torno al cómic, la música y la televisión. Lynch aparte, los guiños al cine de Alfred Hitchcock salpimentan todo el metraje de manera casi obsesiva, por ejemplo a través de determinados personajes y acciones —la ya referida cita a *La ventana indiscreta*; un *amour fou* estilo *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958); el sorprendente parecido entre Andrew Garfield y el Anthony Perkins de *Psicosis* (*Psycho*, 1960)—, reciclando algunos de los recursos narrativos característicos del cineasta inglés —la cámara de Mike Gioulakis rememora las excelencias del llorado Robert Burks, y la partitura que firma Disasterpeace invoca sin rubor al inmenso Bernard Herrmann—, o a través de homenajes casi institucionales, como ese plano que se detiene sobre una lápida instalada en el cementerio Hollywood Forever de Los Ángeles —lugar de peregrinación para cinéfilos de todo el mundo—, donde puede leerse con grandes letras de molde el apellido del mago del suspense.

Pero mientras *Mulholland Drive* conseguía un equilibrio perfecto entre fondo y forma, penetrando de paso en los laberintos del subconsciente sin perder nunca el rumbo de la intriga, Mitchell se conforma con hacer de *Lo que esconde Silver Lake* un mero muestrario de ocurrencias metagénéricas y hallazgos formales, descuidando la trama, los personajes y, finalmente, también el tono mismo del relato, lo que, durante el transcurso de un metraje a todas luces excesivo —las pesquisas desarrolladas por Sam durante su investigación resultan tan gratuitas e inextricables que la cinta bien pudiera haber durado media hora más o media hora menos, pues el efecto habría sido el mismo—, deja malherida la capacidad de seducción del film. El recurso del *MacGuffin*, ese pretexto argumental anecdótico que funciona como motor de la historia, y que tan gráficamente le explicara Hitchcock a Truffaut durante la célebre entrevista recogida en el libro *El cine según Hitchcock*, resulta aquí inoperante en el mejor de los casos, pues la única coartada que parece esgrimir Mitchell para hacer avanzar el relato es un puro y mero ejercicio de lucimiento estilístico; es decir, una exhibición de su indudable habilidad para combinar imágenes y sonidos en un conjunto sensorialmente atractivo, aunque, lamentablemente, tan hueco y carente de emoción como la cultura *millennial* que el film retrata. (AGR)

Banda Sonora



Compositor:
DISASTERPEACE
CD: Milan Records, M2-36957 (Estados Unidos)
(Duración: 89'09")

Una de las mejores cosas que esconde Silver Lake es su extensa banda sonora. Compuesta por alguien también oculto, en este caso tras el enigmático apodo de Disasterpeace, la música, al igual que el film, juega al despiste de lo metagénérico y referencial, pero mientras el producto de Mitchell atufa a plástico por los cuatro costados, el trabajo del compositor resulta fascinante desde la primera hasta la última nota, aunque sólo sea por hacernos creer que Bernard Herrmann ha vuelto de entre los muertos. Disasterpeace es el nombre artístico del jovencísimo Richard Vreeland (1986), compositor especializado en música electrónica retro; lo que en ámbitos informáticos se conoce como *chiptune* (imitación del sonido que emitían las consolas de los años 80). Con dicha tecnología, Vreeland llegó a cobrar cierta notoriedad desde 2007 en el campo de los videojuegos. De hecho, fue su música para el juego de lógica y plataformas *Fez* (2012) lo que hizo que David Robert Mitchell recurriera a él cuando buscaba un compositor para *It follows* (2015).

Si en aquel caso la música electrónica acertaba a recrear las composiciones de John Carpenter y, en general, del cine de terror ochentero, para *Lo que esconde Silver Lake* (2018) Mitchell planteó un acercamiento completamente distinto, que él mismo explica del siguiente modo: «En cuanto nos pusimos a montar la película, me quedó claro que necesitábamos una partitura orquestal. Nuestro film evoca la época dorada de Hollywood (...) Era preciso que la música sonara como la de entonces (grande y clásica, al estilo de Herrmann), pero sin perder de vista cierta modernidad. Rich nunca antes había compuesto para orquesta, y seguramente pensó que me había vuelto loco, pero, para mi alegría, accedió. En un tiempo récord, comenzó a escribir piezas de una belleza y sofisticación sublimes. Mi motorador y yo no podíamos dejar de sonreír y asentimos al unísono cuando escuchamos por primera vez la masa de violines que avanzaba a través de una de las secuencias». (AGR)

UNA RECETA FAMILIAR

22.04.2020

Japón, Singapur, Francia, 2018

Zhao Wei Films Pte. Ltd.

Distribución: Golem

Título original: Manbiki Kazoku

Director: Eric Khoo

Guión: Tan Fong Cheng, Wong Kim Hoh

Fotografía: Brian Gothong Tan

Música: Chistine Sham, Kevin Mathwes

Diseño de sonido: Kazz

Foto fija: Leslie Kee

Productor: Yutaka Tachibana

Montaje: Natalie Soh

Intérpretes: Takumi Saito, Jeanette Aw, Mark Lee, Beatrice

Chien, Tshuyoshi Ihara, Tetsuya Bessho, Seiko Matsuda

Duración: 90 minutos

Idiomas: Japonés, inglés, chino mandarín con subtítulos en castellano



Palmarés

2018: Festival de Berlín: Mejor Cine Culinario

2018: Festival de San Sebastián: Mejor Cine Culinario

Filmografía

ERIC KHOO

Director

Largometrajes

Mee Pok Man (1995)

12 Storeys (1997)

Bee With Me (Quédate conmigo), 2005)

No Day Off (Documental, 2006)

Talk To Her (Jeonju Digital Project, 2006)

My Magic (2008)

60 Seconds of Solitude in Year Zero, 2011

Tatsumi (Una vida errante), 2011)

Recipe (TV, 2014)

Wanton Me, 2015

7 letters; In the Room "Hotel Singapura" (2015)

Nobody (TV, 2018)

Folklore (TV, 2018)

Ramen Teh (Una receta familiar), 2018)

EXÓTICA CULTURA CULINARIA

Eric Khoo, director del film, siempre ha estado intrigado por la comida y el papel que juega en nuestras vidas. Como diría el historiador gastronómico Ben Rogers, “la comida es, después del idioma, la más importante representación de nuestra identidad cultural”. “Siento -afirma Khoo- que lo que la comida significa va más allá, define quiénes somos y da forma a nuestras vidas. Además, creo que la comida es una fuerza unificadora, tiene el poder de unir a la gente en las circunstancias más misteriosas”.

Masato, un joven chef de ramen, deja su ciudad natal en Japón para embarcarse en un viaje culinario hacia Singapur con el fin de encontrar la verdad sobre su pasado y su familia. Durante esa deliciosa odisea, Masato descubrirá los secretos de sus ancestros, succulentas recetas y mucho más...

El décimo largometraje dirigido por Eric Khoo, dejando aparte sus cortos, algunos episodios en films colectivos y películas para televisión, debe su título original al ramen teh, compuesto por un plato nipón, el ramen, en el que se cuecen fideos para hacer una sopa, junto a otros alimentos. Una comida similar al bak ku teh de Malasia y Singapur, compuesto por costillas cocidas en un caldo con especias. “Es evidente que se parecen a los cocidos montañeses, fabadas y otras viandas de campo y pastoreo en cualquier punto del planeta. En la dieta oriental esa tradición popular también se ha convertido en alta cocina. La peculiaridad del menú de Singapur es que se acompaña con un vaso de té”, comenta Pablo Vázquez Pérez. Sirva esta explicación para encontrar el punto de partida que origina la historia de *Una receta familiar*, una cinta de visión agradable en general, interesante desde un punto de vista más técnico y de tono semejante al melodrama contemporáneo.

“Empecé a trabajar en este proyecto -dice Eric Khoo- cuando mi amigo y productor Yutaka Tachibana me propuso trabajar en un film que celebrase el cincuenta aniversario de las relaciones diplomáticas entre Japón y Singapur. Se me ocurrió que la comida era la excusa perfecta, ya que las dos naciones están obsesionadas con las excelencias de la comida; además, hay muchas historias sobre todo lo relacionado con la cocina y la buena mesa que me conmueven. Empezamos a investigarla tradición culinaria de cada país y cómo la podíamos incorporar a nuestra película. Así localizamos los dos platos más reconocibles de las dos naciones: el ramen y el bak kut teh”.



Temas como la aceptación, el perdón y la reconciliación aparecen en *Una receta familiar*. De esta manera se celebran los vínculos, no solo entre las personas sino también entre ellas y los alimentos. Se recuerda de esta manera que la comida es más que una sustancia, puede incluso animar nuestros corazones y alimentar nuestras almas. Es lo que el director pretende que cale en el público. Y a fe que lo consigue.

La narración, a partir de los dos platos más emblemáticos de Japón y Singapur, el ramen y el bak kut teh, habla de los vínculos entre ambos países. Masato, el protagonista, es el símbolo de esa unión. Los dos platos tienen una verdadera historia. Los dos se desarrollaron como una comida lujosa para la clase trabajadora. El film conecta

con la comida local de una forma muy realista. Se puede extraer un significado de cada elemento del guion, en medio de unos acontecimientos profundos y plenos de interés, que indagan en la comida como una de las fuentes más importantes de la vida y las relaciones familiares que se establecen a través de esa comida.

El director ya había aprovechado la comida como hilo conductor de las relaciones familiares en *Recipe*. Con *Una receta familiar*, Khoo cambia el relato del legado de la madre a la hija, para narrar la intrahistoria de un joven que tiene unos orígenes mestizos. Sin duda, Khoo acierta al narrar la vida de aquellos japoneses con raíces de otros países de Extremo Oriente. De hecho, la comida ayuda a ese nexo, al mostrar el arte culina-

rio de Japón con los deliciosos ramen que prepara Masato (plato muy típico para comer algo rápido en Japón) como también los platos estrella de Singapur, como el bak kut teh.

Al lado de las delicias culinarias que se muestran, se está ante un drama familiar delicado y solemne. Khoo crea una historia atractiva y bien estructurada, alejada de sentimentalismos y escenas lacrimógenas. “Transforma el costumbrismo japonés propio de películas como *Nuestra hermana pequeña* o *Una pastelería en Tokio* con el fin de ofrecer un relato de mestizaje acerca del orgullo de poseer raíces de orígenes varios”, señala Miguel Ángel Pizarro en su página web. Además, están las heridas del pasado, que Khoo sabe tratar como sumo cuidado. No es un tema baladí, puesto que hacen acto de presencia los hechos ocurridos durante la Segunda Guerra Mundial, cuando Japón y Singapur no tenían una relación cordial, precisamente.

Tan Fong Cheng y Wong Kim Hoh han escrito un guion que sabe qué decir y cómo explicarlo, *Una receta familiar* tiene un estupendo reparto, liderado por Takumi Saito y en el que destacan Jeannette Aw y Seiko Matsuda Mención aparte para Beatrice Chien, con una interpretación magistral que recuerda a la recientemente fallecida Kirin Kiki.

De Singapur no suele llegar mucho cine. Tampoco es de extrañar, puesto que sus producciones son escasas, al ser un país más centrado en melodramas televisivos. Sin embargo, siempre está la excepción que confirma la regla, ahí entra en juego el realizador Eric Khoo, uno de los pocos cineastas del país conocido internacionalmente, que nos trae ahora *Una receta familiar*, entrañable historia del pasado y el presente a través de recetas que unen personas y naciones.

Estamos, en fin, ante una magnífica y “sabrosa” cinta, como “la comida de la abuela”, cuyo sabor trasciende a lo meramente gustativo, donde la cocina es celebrada como metáfora del amor familiar e instrumento de reconciliación entre los pueblos.

Una receta familiar es una obra que puede emparentarse con otras magníficas películas como la ya citada *Una pastelería en Tokio*, *La casa del tejado rojo*, el film animado *La colina de las amapolas* o el reciente estreno *El cocinero de los últimos deseos*, de Yojiro Takita (Japón, 2017), demostrando que Eric Khoo es uno de los directores más interesantes de Asia fuera de las industrias de China, Hong Kong, Corea del Sur o Japón. (JLLR)

THE GUILTY

29.04.2020

Dinamarca, 2018

Título original: Den skyldige

Director: Gustav Möller

Productora: Nordisk Film

Productores: Lina Flint, Mads-August Grarup Hertz, Henrik Zein

Guion: Emil Nygaard Albertsen, Gustav Möller

Fotografía: Jasper Spanning

Música: Carl Coleman, Caspar Hesselager

Montaje: Carla Luffe

Intérpretes: Jakob Cedergren, Jessica Dinnage, Omar Shargawi, Johan Olsen, Maria Gersby, Jakob Ulrik Lohmann, Laura Bro, Katinka Evers-Jahnsen, Jeanette Lindbæk, Simon Bennebjerg, Morten Suurballe, Guuled Abdi Youssef, Caroline Løppke, Peter Christoffersen, Nicolai Wendelboe, Morten Thunbo, Anders Brink Madsen

Distribuidora: Caramel/Cameo

Duración: 85 minutos

Idioma: Danés

Color



Palmarés

2018: Festival de Sundance: Premio del Público - Drama (World Cinema)

2018: Premios del Cine Europeo: Nominada a Mejor actor, guion y premio Discovery

2018: Festival de Valladolid - Seminci: Mejor guion

2018: National Board of Review (NBR): Mejores películas extranjeras del año

2018: Satellite Awards: Nominada a mejor película de habla no inglesa

Filmografía

GUSTAV MÖLLER

Director

The Guilty (2018)

¿DÓNDE TE ENCUENTRAS, IBEN?

El thriller es con diferencia el género que más campo libre deja a la experimentación, atreverse y abandonar los caminos conocidos es algo que merece la pena, siempre que el talento del director lo justifique. A cualquiera de ustedes le pasarán por la cabeza más de un ejemplo donde el experimento filmico se antepone a la historia misma. Algunas veces salía victorioso, otras no. Por citar tres casos, *La dama del lago*, de Robert Montgomery, fue rodada íntegramente en plano subjetivo; *La soga*, de Alfred Hitchcock, utilizó exclusivamente el método del plano-secuencia; para terminar, hace poco más de un año se estrenó *Searching*, de Aneesh Chaganty, donde toda la acción transcurre dentro de la pantalla de un ordenador personal, navegando a través de buscadores y redes sociales. Dicho todo esto, es de agradecer que un nuevo director se atreva a huir de los clichés narrativos y explore otras formas de crear tensión y suspense en el patio de butacas.

The Guilty nos cuenta, a través de llamadas telefónicas, el intento desesperado de un responsable del teléfono de emergencias 112 para rescatar a una mujer secuestrada e intentar salvar una vida. No hay ningún artificio añadido, la mayor parte de los actores prestan su voz a través del auricular del teléfono, y los pocos que hay en la centralita no pasan de ser simples figurantes con una trascendencia argumental relativa. Todo lo que ocurre transcurre fuera de la vista de Asger (Jakob Cedergren) y por lo tanto fuera de campo. El público está tan desinformado como el protagonista. En la mejor tradición escandinava, el minimalismo prevalece sobre el exceso de detalles. A partir de una narración compuesta de diferentes llamadas de teléfono, el realizador nos lleva por el camino que quiere conducirnos, los espectadores soportamos la incertidumbre y la tensión sin poder hacer nada para complementar la escasa información con la cuenta nuestro policía protagonista. Es verdad que Gustav Möller (el director) no escatima en desperdigar algunas pistas falsas y pequeñas trampas, absolutamente legítimas, para potenciar el placer que supone sufrir una buena película de suspense, pero todo eso forma parte de los recursos narrativos a los que ya nos tenía acostumbrados Hitchcock. Hay que explicar, no obstante, que existe una diferencia con respecto al maestro inglés. Hitchcock era partidario de suministrar una información al público y negársela al protagonista, de esa manera el pa-



tio de butacas sufría al ver que nuestro héroe era ajeno al peligro que le acechaba. *The Guilty* es más democrática. Ninguno sabe lo que está ocurriendo y resulta difícil sospechar el futuro resultado de los acontecimientos.

The Guilty, desde sus primeros compases, describe perfectamente al protagonista, para ello hace uso de una primera llamada coyuntural a su teléfono móvil en la que se nos ofrecen algunas pequeñas pinceladas de su pasado reciente. No muy específicas, pero suficientes para saber que nuestro héroe tiene un historial que le persigue y, que de alguna manera, puede jugar un papel determinante en su nueva etapa de responsable del teléfono de emergencias. A partir de ese momento participaremos, a ciegas, en el intento de resolver una situación desesperada, en la que nada es lo que parece y en la que cada nuevo acontecimiento perturba más a nuestro protagonista. Su puesto de trabajo de telefonista -asignado temporalmente por los superiores policiales- y en el que Asger no se encontraba nada cómodo, termina por convertirse en una tabla de salvación después de una vida anterior llena de amargura y resentimiento.

Para los lectores asiduos a este género cinematográfico es posible que les resulte familiar el planteamiento narrativo. Hace no mucho tiempo se estrenaron algunas películas que utilizaban una fórmula parecida. El español Rodrigo Cortés dirigió en el 2010, *Buried*, donde una persona encerrada en una caja, luchaba por salvar su vida con la ayuda de un teléfono móvil. Pocos años después, Steven Knight estrenaba *Locke*; aquí el teléfono lo escuchaba el protagonista desde el manos libres de su automóvil. Parecida a esta última, aunque con una intervención más determinante de personajes fuera del entorno telefónico, es la película, *El desconocido*, dirigida en 2015 por Daniel de la Torre. Como se puede ver, Gustav Möller no ha inventado nada nuevo, pero lo ha perfeccionado hasta convertir *The Guilty* en una de las más prometedoras sorpresas del pasado año. Sobre todo si tenemos en cuenta que nos encontramos ante la ópera prima de este danés, que demuestra tener una de las virtudes fundamentales que tiene que poseer un director de cine de suspense: la capacidad casi sádica para hacer sufrir de incertidumbre al espectador en su butaca. Hitchcock sabía mucho de esto.

La película funcionó muy bien a nivel de público y crítica. Con una modesta inversión económica, y rodada en danés, consiguió abrirse paso en los mercados internacionales. Este éxito hizo que Dinamarca la presentase a la candidatura de los Oscar a mejor película extranjera. Craso error. No llegó a pasar el primer filtro. Los responsables de la Academia de Hollywood tienen claro qué tipo de cine debe competir en este apartado. La comedia y el cine de género, en toda su extensión, es un territorio de caza en el que nos está vedado competir a la hora de la verdad. Una película que sea entretenida no tiene cabida en ese apartado. A los extranjeros se nos deja participar con la condición de hagamos películas "serias". De las películas de género ya se ocupan ellos. Y si hace falta, se encargarán de comprar los derechos de *The Guilty* y hacer un remake en inglés, protagonizado por Liam Neeson, por poner un ejemplo.

Sería injusto no dedicarle un párrafo a la excelente interpretación que nos brinda Jakob Cedergren. Si prestan atención a la ficha técnica de la película comprobarán que no es el único actor de la misma, pero de la inmensa mayoría de los actores sólo conocemos sus voces. La única presencia real que soporta sobre sus hombros el hilo argumental de la obra es la de Cedergren. Consigue, con la fuerza de su mirada y una furia e impotencia reprimida, transmitir el sufrimiento por el que pasa el protagonista. No es un actor novato, tiene un historial propio de un todo terreno en un gran número de películas escandinavas, y alguna que otra del resto del continente. Si han tenido ocasión de frecuentar la obra de Thomas Vinterberg, quizá le recuerden por su papel protagonista en *Submarino*. De este director emitimos en el Cineclub hace seis años *La caza*.

Hay muchos motivos para disfrutar viendo esta película. Las razones artísticas, técnicas o de puro placer por el cine de suspense ya se las he sugerido. Pero, si se me permite, y ahora que con tanta insoportable pesadez nos venden una película con la cantinela de: "basada en hechos reales", *The Guilty* justifica también su existencia para que apreciemos la labor de los responsables del 112, que vuelven del trabajo a sus casas cada día con una mochila llena de tragedias, intentos de suicidio, muertes y violaciones. Y todo ello soportando las habituales llamadas del borracho de turno que no recuerda donde vive, el gracioso que no tiene nada mejor que hacer o el aprendiz de montañista que se aventura por la sierra en un día de invierno y en zapatillas. (JMA)

PARÁSITOS

06.05.2020

Corea del Sur, 2019

Título original: Gisaengchung (Parasite)

Director: Bong Joon-ho

Productora: Barunson / CJ Entertainment / Frontier Works Comic / CJ E&M Film Financing & Investment Entertainment & Comics

Productores: Young-Hwan Jang y Kwak Sin-ae

Guión: Kim Dae-hwan, Bong Joon-ho, Jin Won Han

Fotografía: Kyung-Pyo Hong

Música: Jaeil Jung

Montaje: Jinmo Yang

Intérpretes: Song Kang-ho, Lee Seon-gyun, Jang Hye-jin, Cho Ye-jeong, Choi Woo-sik, Park So-dam

Distribuidora: La Aventura Audiovisual

Duración: 132 minutos

Idioma: Coreano

Color



Palmarés

2019: Festival de Cannes: Palma de Oro al Mejor largometraje

Filmografía

BONG JOON-HO

Director

Perro ladrador poco mordedor (2000)

Memories of Murder (Crónica de un asesino en serie) (2003)

The Host (2006)

Mother (2009)

Rompenieves (Snowpiercer) (2013)

Okja (2017)

Parásitos (2019)

EL OLOR A ROPA SUCIA

Decía Italo Calvino en referencia al relato fantástico –pero que sería perfectamente extrapolable al cine de género en su más amplia acepción– que dicha modalidad es en realidad uno de los formatos literarios más significativos, pues es el que más nos dice sobre la interioridad del individuo y la simbología colectiva. A la hora de hacer un diagnóstico crítico de la sociedad hay autores cinematográficos como Ken Loach, Robert Guédiguian o los hermanos Dardenne que evitan que la metáfora o la parábola se inserten en su argumento y distraigan al espectador del verdadero objetivo de su obra: transmitir que el mundo es un asco. Otros, entre los que se encuentra Bong Joon-ho, utilizan el thriller, el terror o la ciencia ficción para arrojar litros de vitriolo sobre este perro mundo. Un servidor, aun disfrutando en algunas ocasiones del cine social más canónico, prefiere también esa forma de contarnos los conflictos que sacuden a la humanidad con la ayuda de la ficción, en el sentido más absoluto e irreal de la palabra. Al fin y al cabo, desde los primeros relatos de dioses y demonios contados frente a una hoguera en el neolítico hasta las novelas de George Simenon en el siglo XX, cualquier historia de evasión no era otra cosa que un reflejo distorsionado del mundo que nos ha tocado vivir.

Bong Joon-ho adora el cine de género, y en su corta cinematografía ha dado muchas muestras de ello. Nos sorprendió con *Memories of Murder*, donde relata las pesquisas policiales a la caza de un asesino en serie, a la vez que realizaba una autopsia social de la Corea del Sur de los años ochenta. En *The Host* contemplamos como una humilde familia, que se gana la vida a las orillas del río Han, tiene que luchar contra un terrible monstruo que trae en jaque a Seoul. *Rompenieves* nos traslada a un futuro distópico donde los desheredados de la tierra se convierten en carne de cañón dentro de un tren que circunda el mundo de forma interminable. Puede decirse que –con la excepción de *Mother*– esta es la única película no englobable en los parámetros de lo que entenderíamos como cine de género, sin embargo reúne dentro de sus ciento treinta y dos minutos lo mejor de la comedia negra, el thriller convencional, algo de terror –ligeramente sazonado de gore– y un puñetazo en todo el hígado de una sociedad insensible frente a las desigualdades y las diferentes castas que se siguen manteniendo. *Parásitos* es inclasificable y seguramente la mejor película de su director hasta la fecha, consiguiendo

con su Palma de Oro en Cannes trasladar un merecido reconocimiento de todo el cine coreano actual, probablemente el más interesante y diverso que podemos ver en nuestras pantallas. Un cine que ha sabido dejarse influir por los maestros japoneses, europeos y norteamericanos, sin por ello perder las señas de identidad de un país que, en pocas décadas, ha visto transformarse desde el subdesarrollo hasta los primeros puestitos del ranking tecnológico e industrial.

La familia de Ki-Taek sobrevive sin trabajo en un repugnante sótano de la capital. El padre, ha fracasado en todos los intentos de crear un negocio propio, sus dos hijos son inteligentes pero ni el hermano ni la hermana han conseguido meter la cabeza en la universidad; la madre, por su parte, tuvo un pasado exitoso como atleta pero ahora lo único que le queda es una medalla de oro colgada en su habitación. A pesar de todo esto son unos supervivientes. Se las ingenian para conseguir wify para sus móviles u obtener dinero extra que les permita seguir soñando con salir de ese agujero. Un día, un amigo del hijo le propone trabajar como profesor particular de inglés de la hija de mister Park, un rico ejecutivo que vive con su mujer e hijos en el mejor barrio de Seúl. El joven profesor de inglés, Ki-woo (así se llama) quedará deslumbrado ante la visión del imponente chalet de la familia Park y el lujo que les rodea. Él quiere vivir en una casa igual que ésa. A partir de ese momento se las ingeniará para conseguir que los otros tres miembros del clan puedan entrar a trabajar como empleados también. Cualquier artimaña, por sucia que ésta sea, es legítima para la familia de de Ki-Taek. No importa si para ello tienen que mentir o incriminar a otras personas. Todo vale. Ellos sueñan con tener una vida parecida, y en los tiempos que corren no hay lugar para la relación simbiótica, sólo cabe el parasitismo. Poco a poco se irán instalando, fingiendo ser quienes no son. Si no fuera por el indimidulato clasismo del que hace gala el señor Park, empatizaríamos con él y casi nos daría lástima su patética inocencia ante los recién llegados. El señor Park no es un mal tipo, se porta bien con sus subordinados e incluso no le importa hablar afablemente con ellos, mientras consigue disimular el rechazo que le produce el extraño olor a pobreza que desprenden los nuevos recién llegados. Es un tufo molesto e inexplicable para él, algo que su pituitaria de yupi no está acostumbrada a procesar. Un aroma a mugre y ropa vieja mojada que no solamente tiene que ver con los hábitos higiénicos, es mucho más. Es el perfume que expelen

los pobres y que les acompaña de por vida como una segunda piel sin que puedan camuflarse totalmente entre los ricos.

Parásitos es una película tan extraordinaria y tan deliciosamente malvada que convierte a los espectadores en cómplices de todos y cada uno de los protagonistas, dejándonos al final indefensos sin saber que bando de la historia es el correcto. Abandonados bajo esa lluvia constante que en manos Bong Joon-ho se convierte siempre en metáfora de la desesperación. Porque en el mundo de los ricos siempre se camina por lado soleado de la vida.

Al cierre de esta crítica la película se posicionaba claramente como la principal favorita en la lucha por el Oscar a la mejor película de habla no inglesa. Cuando se estrene, en el 2020, en nuestro Cineclub podremos saber si lo ha conseguido. Si les es imposible verla con nosotros, busquen cuanto antes otro cine porque Hollywood amenaza con hacer un remake cuanto antes, y sabe Dios en que puede convertirse.

Para ese sector del público que al intuir el final de la película se levanta de su butaca y abandona la sala rápidamente y sin mirar hacia atrás, temerosos de convertirse en estatuas de sal, les pediría que en esta ocasión reprimieran este impulso y le diesen una oportunidad a los créditos finales; además de disfrutar de la excelente banda sonora podremos escuchar una canción interpretada por uno de los actores (Choi-Woo-shik, el hijo en la película) con música de él mismo y letra del director. Confío en que el subtítulo llegue hasta el final. En caso contrario, les regalo unos versos de esa canción: *"Si el soju fresco rebosa del vaso, se humedece la suciedad bajo las uñas. Hacia un cielo seco avanzan poco a poco los nubarrones"*. Bebamos, pues, de un vaso medio lleno de soju coreano y acompañemos a estos patéticos, divertidos y despreciables parásitos. Es posible que terminen por comprenderles y les cojan cariño. Yo quizá lo haría si no fuera por ese olor, ese maldito olor... (JMA)

Banda Sonora



Compositor y Director:
JUNG JAEIL
CD: CJ ENM, CMD11421
(Corea del Sur)
(Duración: 54'23")

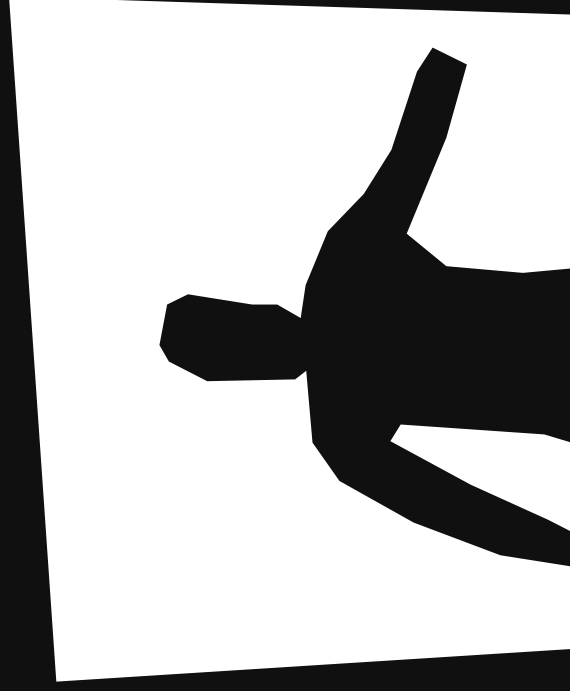
En alguna otra ocasión ya hemos comentado la dificultad que existe para determinar quién es, o quiénes son, los compositores de las bandas sonoras coreanas. El problema es que en el cine surcoreano varios músicos trabajan a las órdenes de un supervisor o director musical, que es quien finalmente se atribuye el crédito de la composición, aunque quizá no haya escrito ni una sola nota de la partitura. Nacido en Seúl en 1982, Jung Jaeil (o Jeong Jae-il, como también se transcribe su nombre) comenzó a trabajar en 1997 dentro de uno de esos equipos, habiendo participado después (desde la tierna edad de 15 años) en infinidad de largometrajes y series de TV. Sin embargo, no ha sido hasta hace poco que, tras ocupar el codiciado cargo de director musical, haya podido firmar la banda sonora de un film, *Ohja* (2017), de Bong Joon-ho, también director de *Parásitos* (2019), así como el trepidante thriller de acción *Take Point* (2018) de Kim Byung-woo.

Aparte de por su trabajo en el cine, a Jung Jaeil se le conoce en Corea como un auténtico prodigio, pues de manera prácticamente autodidacta aprendió a tocar el piano como un virtuoso, al tiempo que ejercía de guitarrista, batería y cantante en diversas bandas de rock, arreglando y produciendo, además, canciones para algunas de las más importantes estrellas del pop coreano. Pero, bandas sonoras aparte, por lo que en la actualidad más se le respeta, sin haber cumplido aún los 40, es por su posición como adalid de la música tradicional coreana, no sólo entendiéndola como un motivo de unión entre las dos Coreas, sino fusionándola con elementos de occidente para hacerla más exportable.

En cuanto a la música de *Parásitos*, Jaeil ofrece una partitura sobresaliente de aroma clásico, donde exhibe su talento para componer con el piano en un estilo próximo al minimalismo, aportando también excelentes fragmentos descriptivos de tono paródico, y una fascinante colección de música inspirada en el barroco italiano que Jaeil ha arreglado junto con los compositores húngaros Norbert Elek y Bálint Sapszon. (AGR)

HOMESWEET
HOMES

HOME





26 CINECLUB UNED OCTUBRE 2019 MAYO 2020

JULIÁN
DE LA LLANA
DEL RÍO

ROBERTO
GONZÁLEZ
MIGUEL

52 DOMINGOS LORENZO SOLER ¡VOTAD, VOTAD, MALDITOS! LORENZO SOLER EL SALÓN DE LOS ESPEJOS LORENZO SOLER ANTISALMO LORENZO SOLER
MONÓLOGOS DE UN HOMBRE INCERTO LORENZO SOLER EL VIAJE INVERSO LORENZO SOLER FRAGMENTOS DE UN DISCURSO LORENZO SOLER
LOS NÁUFRAGOS DE LA CASA QUEBRADA (RETRATOS) LORENZO SOLER LA ALEGRÍA QUE PASA LORENZO SOLER SAÏD LORENZO SOLER
EL VIAJE DE LOS LIBROS LORENZO SOLER APUNTES PARA UNA ODISEA SORIANA INTERPRETADA POR NEGROS LORENZO SOLER MEMENTO LORENZO SOLER
MAX AUB, UN ESCRITOR EN SU LABERINTO LORENZO SOLER CUBA 1991 LORENZO SOLER KENYA Y SU FAMILIA LORENZO SOLER MIL LUNAS LORENZO SOLER
DÍALOGOS EN LA MESETA CON TÓRERO AL FONDO LORENZO SOLER ¿POR QUÉ DOBLAN LAS CAMPANAS EN CALATAÑAZOR? LORENZO SOLER
EL HOMBRE DEL BRAZO DE ORO OTTO PREMINGER SANTA JUANA OTTO PREMINGER BUENOS DÍAS, TRISTEZA OTTO PREMINGER
ANATOMÍA DE UN ASESINATO OTTO PREMINGER ÉXODO OTTO PREMINGER TEMPESTAD SOBRE WASHINGTON OTTO PREMINGER EL CARDENAL OTTO PREMINGER
PRIMERA VICTORIA OTTO PREMINGER EL RAPTO DE BUNNY LAKE OTTO PREMINGER DIME QUE ME AMAS, JUNIE MOON OTTO PREMINGER
EL FACTOR HUMANO OTTO PREMINGER

LORENZO SOLER

EL COMPROMISO SOCIAL

JULIÁN DE LA LLANA DEL RÍO



Lorenzo Soler y Anna Turbau. 50 años de Soler en el documental.

Si hay un cineasta comprometido, ese es Lorenzo Soler. Se ha mostrado fiel a sí mismo y a un cine social desde hace sesenta años, momento en el que inició su carrera en los medios audiovisuales.

Como bien señala Miquel Francés, profesor de la Universidad de Valencia y coordinador del libro dedicado a Soler, “ha desarrollado una obra audiovisual al margen de las exigencias de la industria, optando en la mayor parte de su prolífica filmografía por una crónica social comprometida. Su escuela de aprendizaje se desarrolla en la Barcelona de los años sesenta del siglo pasado y se prolonga hasta nuestros días”. (FRANCÉS, Miquel: *La mirada comprometida. Llorenç Soler*. Biblioteca Nueva, Madrid – 2012, pág. 15)

Si algo caracteriza a este autor es, precisamente, su mirada comprometida. “Una extensa y densa obra fílmica con cerca de un centenar de obras propias y otras tantas colaboraciones en otros proyectos audiovisuales. Y una serie de actividades complementarias que le han ayudado a no perder el timón innovador de cómo contar histo-

rias y construir relatos desde una mirada crítica y comprometida”. (Obra citada, pág. 15)

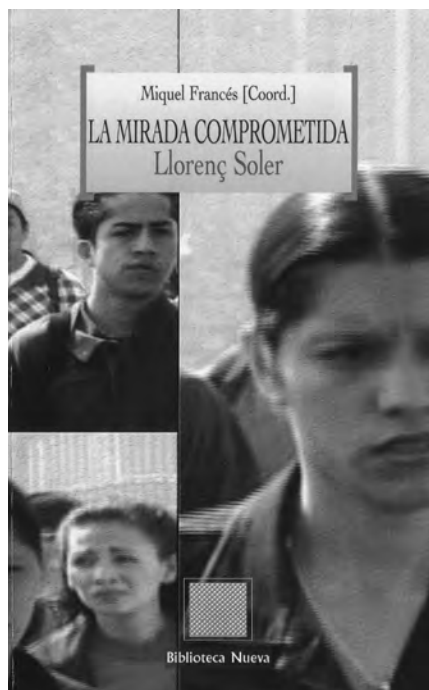
Nacido en el Levante español, pero soriano de adopción y sentimientos, Lorenzo Soler (Valencia, 1936), comparte su residencia entre Calatañazor y Barcelona.

Cineasta (guionista, director de fotografía, realizador). Poeta. Pintor. Persona independiente.

Hijo único, su padre le planteó que fuera perito industrial y, efectivamente, estudió esa carrera, comenzando a trabajar en la Unión Naval de Levante en Barcelona, gracias a las buenas relaciones de su familia con la burguesía local valenciana que le daban la oportunidad de trabajo en los astilleros catalanes.

Pero su afición iba por otros caminos. El azar hizo que un día se encontrara con Juan Piquer, compañero de colegio en la infancia, y le iniciara en el mundo de la imagen, que es lo que realmente le gustaba. Eran los primeros años sesenta del siglo pasado. Desde entonces ha realizado más de ciento sesenta obras.

Según comenta el profesor de la Universidad de Dijon (Francia) Emmanuel Larraz, “el joven inconformista que había renunciado a su carrera de ingeniero al darse cuenta de que ‘un técnico puede convertirse en un instrumento al servicio del sistema’, se dedicó a producir en 1964, con el dinero ganado en el cine publicitario, una primera película comprometida, *España violenta*, rodada por Juan Piquer en 35 mm., en la que se imaginaba lo que podría suceder si se iniciaba otra espiral de violencia susceptible de desembocar en otra guerra civil. La época, en plena celebración de los ‘veinticinco años de paz’, no era muy favorable a este tipo de cine. La censura exigió en un primer momento la modificación del título y terminó por no autorizar la película que quedó estancada, pero sirvió a Soler para aprender el proceso de realización y montaje de un documental”. (AA. VV.: *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Ocho y Medio, Madrid – 2001, pág. 211).



Rodaje de *El Viaje Inverso*

Después de ese “fracaso”, vino el primer éxito de una película documental en 16 mm., *Pirineos de Lérida* (1965) impulsada por el alcalde de La Pobla de Segur y que ganó un premio sobre cine turístico, concedido por el Ministerio de Información y Turismo. Ese mismo año rueda una película de encargo que va a ser decisiva para la orientación de su carrera en los medios audiovisuales: *Será tu tierra*, de la que fue guionista, fotógrafo y director. El Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona, que la produjo, quería mostrar cómo, después de muchas dificultades, terminaban por integrarse los miles de emigrantes que, desde la España rural pobre daban entonces el salto a la ciudad: “Esta película trata solamente de aquellos que, llegados de todos los confines de la patria, viven en las orillas de la gran urbe, al otro lado de la ciudad, o en sus suburbios interiores”, decía la voz en off. “La película -prosigue el profesor Larraz- no negaba la dureza de la situación de los emigrantes que se juntaban en pisos realquilados que albergaban hasta tres o cuatro familias, o eran ‘barraquistas’ que vivían en chabolas donde las techumbres de ‘uralita, chapa metálica o cartón piedra eran incapaces de contener el frío riguroso del invierno o el sol despiadado de la ca-

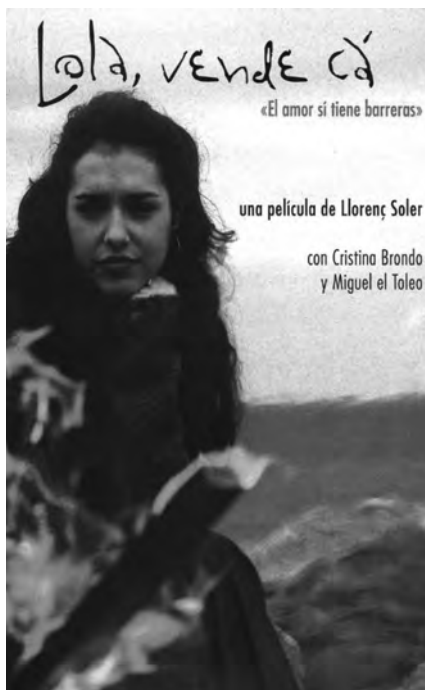
nícula’. Era sin embargo optimista y mostraba las diversas oportunidades de promoción que se ofrecían a estas gentes desarraigadas”. (AA. VV.: *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Ocho y Medio, Madrid – 2001, pág. 212)

España violenta/Será tu tierra marca su línea posterior, que no abandona en toda su carrera. También desde 1964 y hasta 1975, dirige cine industrial y publicitario. Pero a partir de 1965 alcanza progresiva notoriedad gracias a un conjunto de “combativos y estimulantes documentales de corto y medio metraje, de carácter sociológico y testimonial, rodados en 16 mm., al margen de los cauces administrativos franquistas, y financiados con las ganancias de su trabajo como realizador de cine industrial,” (AA. VV.: *Diccionario del cine español*. Alianza Editorial. Madrid – 1998, pág. 830)

“Su filmografía, aunque fronteriza, descansa sobre todo en el género documental y parte en la mayoría de las ocasiones desde diferentes crónicas sociales poco representadas por los medios de comunicación. Su larga e intensa andadura filmica se centra en el tratamiento de la realidad de proximidad, navegando entre la ficción y la no ficción sin importarle en ningún momento la pu-

reza de los géneros, aunque eso sí, pondrá especial énfasis en su retórica, discursividad y gran compromiso con la sociedad que le circunda... Su filmografía refleja la frescura de la acuarela o el tenebrismo del óleo, según los ámbitos sociales por los que se mueve, e incluso llega a la abstracción en obras más experimentales... (FRANCÉS, Miquel: *La mirada comprometida*. Llorenç Soler. Biblioteca Nueva, Madrid – 2012, pág. 16)

El compromiso de Soler al lado de los olvidados de la historia, los marginados, los sin voz, también le ha llevado a denunciar la xenofobia y el racismo. En 1993 rodó *Ciudadanos bajo sospecha*, acerca de los emigrantes negros en Cataluña. El cineasta también se ha interesado por el mundo de los gitanos, una importante comunidad, marginada desde hace siglos. En *Lola vende cá*, “Soler parece haber llevado muy lejos la idea de Jean Renoir, quien consideraba que el actor es más importante que el personaje. El monólogo de Brondo rompe la unidad narrativa del film, y ésta ha sido sin duda una de las apuestas más atrevidas del director, consciente de que ‘todos estos cantos de distintos palos’, se dirigen a un espectador alerta y activo”. (LARRAZ, Emmanuel: *La mirada comprometida*, en *Imagen, memoria y fasci-*



Saïd

nación. Notas sobre el documental en España. Editorial Ocho y Medio, Madrid – 2001, págs. 218-220). Así, no resulta extraño que el Premio del Público que obtuvo el largometraje de ficción **Lola vende cá** en el Festival de Alcalá de Henares, le produjera una enorme satisfacción.

Hasta 1981 realiza y fotografía un conjunto de numerosos títulos de estas características. Portastandarte del entonces llamado “cine independiente” en su variedad de reportaje y contrainformación, a partir de 1981 abandona progresivamente el soporte fotoquímico para desenvolverse en soporte magnético (en el que trabaja exclusivamente entre 1983 y 1988) para después adentrarse en el mundo digital, tanto con obras de temática social como en piezas de video-arte.

Desde 1984 interviene en programas culturales de la televisión catalana, Canal Plus y TVE, y desde 1981 ejerce como director de fotografía en largometrajes comerciales rodados en Barcelona (**Gritos a ritmo fuerte**, de José Mª Nunes; **La bañera**, de J. Garay; **La última frontera**, de M. Cussó Ferrer).

En el medio audiovisual ha desarrollado una amplia obra de cine documental sobre temas culturales y sociales, y realizado películas de ficción: **Saïd** (1998), **Lola vende cá** (2000) y **Vida de familia**

(2007). Es autor de la idea y guionista de **Hollywood contra Franco** (*War of Hollywood*), dirigida por Oriol Porta (2008), premiada en la Sección Tiempo de Historia de la Seminci de Valladolid. Realizador de programas culturales en TV3 (1984/1986) y colaborador de Canal Plus en el programa **Abierto en Canal**. Sus trabajos para cine y televisión sobrepasan el centenar. Ha sido director de fotografía en cine y vídeo. Ha trabajado en el campo del cine y del vídeo, alternativos y experimentales. Ha impartido másters en el área de Comunicación Audiovisual en Universidades de España y Portugal y varios cursos en la Escuela de Cine de Barcelona (ESCAC).

En su extensa filmografía destacan títulos como **52 domingos** (1968), **El largo viaje hacia la ira** (1969), **Seamos obreros** (1970), **La enfermedad alcohólica** (1974), **Sobrevivir en Mauthausen** (1975), **¡Torera!** (1975), **Primer Seminario de Arquitectura en Compostela** (1976), **Gitanos sin romancero** (1976), **Autopista. Una navallada a nos aterra** (1977), **O monte e noso** (1978), **Victorino, el toro** (1982), **Indalecio Prieto** (1983), **Cada tarde a las cinco** (1989), **Cuba 1991** (1991), **Gustavino, arquitecto en Nueva York** (1992), **Ciudadanos bajo sospecha** (1992), **El hombre que sonreía a la muerte**

(1993-2006, entrevista a Ramón Sampedro), **Els Jòglars según Daaalí** (1999), **Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno** (2000), **Max Aub, un escritor en su laberinto** (2002), **Viure la música** (2003), **Del roig al blau** (2004), **Proposiciones para un silencio habitado** (2006), **Kenia y su familia** (2006), **Auto-retrato** (2007), **Ser Joan Fuster** (2008), **Fragmentos de un discurso** (2008), **La mirada de Anna** (2009), **Monólogos de un hombre incierto** (2010)...

Su obra cinematográfica ha recibido numerosos premios en festivales internacionales. Igualmente ha sido homenajeado en festivales cinematográficos y universidades, tanto españolas como extranjeras.

Ha publicado varias obras didácticas sobre teoría y práctica cinematográfica y videográfica, y otros trabajos de carácter histórico, entre los que figuran: **La televisión, una metodología para su aprendizaje**; **Manual práctico para iniciarse como realizador de documentales**; **La realización de documentales y reportajes para televisión**; **Los hilos secretos de mis documentales**; **Historia crítica y documentada del cine independiente español entre 1950 y 1975**, y **Juan Piquer Simón. Mago de la serie B**, libro coordinado por Jorge Juan Adsua, cuyo capítulo X se centra en una



Mil lunas

entrevista a Soler sobre el cineasta también valenciano. Lorenzo Soler es citado y estudiado en numerosos libros y diccionarios de cine y televisión, y se le dedica un amplio capítulo en *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, de varios autores, obra publicada por el Festival de Málaga. Coordinado por Miquel Francés, el grupo editorial Siglo XXI publica, en 2012, *La mirada comprometida: Llorenç Soler*, obra que recoge en 14 capítulos un amplio análisis de su obra y su estilo. Como escritor, en 2017, presenta el libro taurino *De barro y oro*, donde, a modo casi de confesión, muestra su idea de ese peculiar "planeta", y cómo ha ido evolucionando su pensamiento y manera de sentir el mundo del toro.

Como poeta ha publicado *Manual para reinventar lo cotidiano*, *Cuaderno de Calatañazor* y más recientemente *Manual de actuaciones*.

Como pintor y dibujante ha realizado varias exposiciones y publicado un álbum de cómics, *Si lo sé no vengo*.

Colaboró como columnista de opinión en la prensa local soriana.

Si la figura de Soler aparece en numerosos diccionarios, manuales y libros de cine, la Universidad de Valencia grabó, en el verano de 2018, un

biopic sobre el personaje: *Contra el NO-DO. Llorenç Soler o la pulsión per l'honestetat*, largometraje de 90 minutos dirigido por Albert Montón, que estrenó en Soria el Cine-Club de la UNED en junio de 2019. Relato sobre uno de los precursores del cine documental independiente en España. Soler, que inició su carrera como cineasta a mediados de los años sesenta del siglo pasado, ha ejercido de maestro de documentalistas, tanto desde el punto de vista técnico y estilístico como ético, moral y social, ya que ha entendido el documental como el género que puede dar voz a aquellas personas que nunca la han tenido, negadas sistemáticamente por el poder.

En estos momentos sigue realizando una extensa obra audiovisual. Siempre tiene algún proyecto entre manos, comenta que le gustaría realizar una película en torno a la figura del escritor Avelino Hernández.

E. Larraz se refiere a la relación del cineasta con Soria: "A finales del siglo pasado ya hablaba Lorenzo Soler del proyecto que tenía de ir a pasar con su esposa Anna Turbau largas temporadas en Calatañazor donde acababan de comprar una casa. Les parecía el lugar ideal para aislarse y poder reflexionar lejos de la agitación de la gran ciudad..." Aunque ha seguido realizando docu-



mentales de carácter social y político con varios productores, en las últimas décadas, su producción está cada vez más ligada a Soria.

A pesar de confesar al profesor Larraz que su afición a la pintura y a la poesía fue lo que le llevó a Soria, Lorenzo Soler evidentemente nunca ha abandonado su deseo de ir analizando la nueva realidad que iba descubriendo. "El cineasta, convertido en insólito y privilegiado observador, comenzó a rodar en el pueblo en que vivía una de sus primeras películas "locales": *¿Por quién doblan las campanas en Calatañazor?* (FRANCÉS, Miquel: *La mirada comprometida. Llorenç Soler*. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid - 2012, pág. 257). Desde principios de siglo, prácticamente, cada año ha ofrecido un nuevo título "soriano".

"Además -continúa Larraz- se ha implicado en la vida cultural de la capital de la provincia", colaborando en la prensa local, celebrando exposiciones de pintura, publicando libros de poemas, dando charlas, presentando sus libros y películas...

La filmografía soriana de Lorenzo Soler alcanza ya una quincena de títulos, si bien tiene otras obras experimentales de alguna manera relacionadas con nuestras tierras o piezas con secuencias sorianas, como *Historia(s) de España* (2008). *Apuntes para una odisea soriana interpretada*



¿Por quién doblan las campanas en Calatañazor?

por negros (2003) es su primer trabajo aquí. Le siguen: *Por quién doblan las campanas en Calatañazor* (2005), en torno al rodaje por Orson Welles de *Campanadas a medianoche*; *El viaje inverso* (2006); *Diálogos en la Meseta con torero de fondo* (2007), sobre Rubén Sanz, una de sus preferidas; *Veinte proposiciones para un silencio habitado* (2007); *El viaje de los libros* (2010); *Los náufragos de la casa quebrada (Retratos)* (2011), junto con *El poso de los días (A modo de diario)*. En 2013 estrenó en Madrid y luego en Soria el documental *El monte, nuestro más viejo amigo*. En la edición de 2014 del Certamen Internacional de Cortos Ciudad de Soria presentó *La alegría que pasa*, en torno a las giras por la provincia del grupo de teatro La Bo-eme, y en 2015 pasó fuera de concurso *Meta-morfosis* (2014) acerca de los inmigrantes ya asentados en la provincia y con hijos que tienen sus raíces aquí. Cómo viven y cómo se sienten en esta tierra son algunos de los temas que trata el documental. 2016 es el año de *El Salón de los Espejos* sobre la historia, personajes, actividades, presente y futuro del tradicional Círculo Amistad-Numancia, conocido popularmente como El Casino. Una de sus últimas realizaciones *1000 Lunas* (2018), pieza centrada en temática de “La Memoria Histórica”, en relación con el caso de Abundio

Andaluz Garrido, nacido en Almazán, donde ejerció la abogacía primero y luego en El Burgo de Osma, vicepresidente de la Diputación, fusilado en el verano de 1936 por los falangistas en la Cuesta de El Temeroso (término de Calatañazor), cuyos restos se han podido recuperar en el otoño de 2017. A principios de 2019 ha presentado la pieza experimental *Memento*. Llegado el verano de este año, prepara un nuevo vídeo, esta vez acerca de las macrogranjas que hay en proyecto en la provincia.

Filmografía que, sin duda, ampliará este incansable trabajador de la imagen y la palabra en obras siempre de temática social y crítica.

El Cine-Club UNED ha proyectado dos de sus largometrajes de ficción y numerosos documentales, especialmente de temática soriana. En este curso queremos rendir un homenaje a este destacado cineasta, enamorado de nuestra tierra soriana.

En el ciclo que le dedicamos se incluye una amplia representación de su filmografía, que intenta abarcar buena parte de los aspectos que ha tratado en su singular obra.

Bibliografía consultada

BORAU, José Luis [dir.]: *Diccionario del Cine Español*. Alianza Editorial. Madrid - 1998

CATALÁ, Josep María; CERDÁN, Josep y TORREIRO, Casimiro [coord.]: *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Festival de Cine de Málaga. Ocho y Medio. Libros de Cine, Madrid - 2001

FRANCÉS, Miquel [coord.]: *La mirada comprometida. Llorenç Soler*. Biblioteca Nueva. Grupo editorial Siglo XXI, Madrid - 2012

FREIXAS, R.: *Llorenç Soler en la Filmoteca. Un homenaje justo y tardío*, en *Dirigido por...*, núm. 258. Barcelona - 1977, pág. 77

GUVERN, Román: *Historia del cine español*. Cátedra, Madrid - 1995

GUVERN, Román. *Historia del cine*. Ed. Lumen, Barcelona - 2001

GUVERN, R.: *Premio Especial cine Español. Llorenç Soler, cineasta necesario*, en *Cartelera Turia* (extra julio). Valencia - 2003

NIETO, J. y COMPANY, J. M. [coord.]: *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las “Conversaciones de Salamanca”*. IVAC-Generalitat Valenciana, Valencia - 2006

PERUCHA, J. P.: *Historia del cortometraje español*. Fundación Colegio del Rey, Madrid -1996

ROMAGUERA, J. y SOLER, L.: *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Laertes, Barcelona - 2006

52 DOMINGOS

PRIMERA SESIÓN

20.01.2020

Producción: Filmagen, 1966

Guion, montaje y dirección: Lorenzo Soler

Fotografía: Manuel Esteban y Lorenzo Soler

Narrador: Pepe Antequera

Sonido: Juan Aguilar

Duración: 27 minutos

Original: 16 mm. Blanco y negro. Castellano

Primera obra totalmente independiente del autor. Crónica de las desventuras de un grupo de jóvenes emigrantes de los suburbios de Barcelona, aspirantes a torero en la España de mediados de los sesenta.

¡VOTAD, VOTAD MALDITOS!

PRIMERA SESIÓN

20.01.2020

Producción: Lorenzo Soler, 1977

Dirección, fotografía y montaje: Lorenzo Soler

Entrevistas: José María Siles

Sonido: Anna Turbau

Postproducción: Juan Aguilar, Joan Martín Valls, Toni Belloc

Duración: 23 minutos

Original: Vídeo. Color. Castellano

Documental rodado fundamentalmente durante la jornada del 15 de junio de 1977. Ese día se convocaron por primera vez desde hacía cuarenta años unas elecciones democráticas en España. El film recoge declaraciones, comentarios y actitudes de quienes después de tanto tiempo se veían ante las urnas, la mayoría carentes de experiencia y de opiniones políticas propias.

EL SALÓN DE LOS ESPEJOS

PRIMERA SESIÓN

20.01.2020

Producción: Lorenzo Soler, 2016

Guion, fotografía, dirección: Lorenzo Soler

Asesoramiento técnico: Jordi Orobítz

Asistente de rodaje: Anna Turbau

Ayudante de producción: Julián de la Llana

Banda sonora: Pablo de la Iglesia

Concierto de piano: Jairo

Lectura de poemas: J. A. Glez. de Mendoza

Archivo Fotográfico: Círculo Amistad-Numancia

Hemeroteca: Biblioteca Pública de Soria

Intervienen: Javier Martínez Romera, Pepe Sanz,

Carmelo Romero, J. A. Gómez Barrera, Manuel

Melendo, Julián de la Llana, Francisca García, J. M.

Martínez Laseca, Tomás Pérez Frías, Ana Mallo,

Quique García Garcés, Adolfo Sainz

Duración: 53 minutos

Original: Vídeo digital. Color Castellano. En Memoria de Juan Antonio Bardem y su Calle Mayor

Bardem tomó el pulso de una ciudad de provincias en su película *Calle Mayor*. Soler lo hace mediante el documental *El salón de los espejos*. El Círculo Amistad-Numancia de Soria, conocido popularmente como El Casino, es una de sus instituciones de más solera. Con más de siglo y medio de historia, ha visto desde sus salones el transcurrir de la población en ese tiempo. Especialistas en diversas materias comentan en el documental el pasado, presente y futuro de la entidad, los personajes que han figurado entre sus socios más destacados (políticos, intelectuales, empresarios, poetas, como Antonio Machado, Gerardo Diego...). Sin olvidar las numerosas actividades culturales, deportivas, recreativas, etc. que se desarrollan allí y que reflejan la vida cotidiana de esta Soria cada vez más envejecida pero que se resiste a claudicar.

MONÓLOGOS DE UN HOMBRE INCIERTO

SEGUNDA SESIÓN

21.01.2020

Producción: Tanios Filmes, 2010

Guion, fotografía, dirección y sonido: Lorenzo Soler

Montaje: Jordi Orobítg

Música original: Eduardo Arbide

Intérprete: Abel Vitón

Duración: 40 minutos

Original: Vídeo. Color. Castellano

Un film de difícil clasificación, integrado por una serie de minirrelatos, unas veces realistas, otras fantásticos, poéticos, críticos, irónicos, humorísticos..., según el estado de ánimo del autor en cada momento.

EL VIAJE INVERSO

SEGUNDA SESIÓN

21.01.2020

Producción: Asociación Tierras Sorianas del Cid,

dentro de su programa Abraza la Tierra (Soria), 2006

Guion, fotografía y dirección: Lorenzo Soler

Entrevistas y documentación: José Antonio Gonzalo

Montaje: Ximena Pizarro

Voz en off: Manuel Barrios

Música original: Eduardo Arbide

Duración: 82 minutos

Original: Vídeo. Color. Castellano

Las tierras del altiplano que ocupa la parte oriental de Castilla y León, especialmente la provincia de Soria, tienen un índice de población inferior a los niveles que los organismos internacionales consideran como zonas desérticas, es decir, menos de ocho habitantes por kilómetro cuadrado. Esto supone la existencia de pueblos apenas habitados, donde permanece una población de avanzada edad que no tuvo ni la ocasión ni el coraje de emigrar. En este escenario coexisten dos fenómenos de signo contrario. Por una parte, la emigración, representada por los que abandonaron sus viviendas rurales y propiciaron que se redujeran paulatinamente a un montón de escombros, arrastrando pueblos y aldeas hasta la ruina total. Por otra parte, la llegada de nuevos habitantes que, procedentes en su mayoría de grandes ciudades, renuncian a la vida urbana y eligen una vida nueva en un entorno más auténtico y motivador. Es la filosofía de vida que ha dado lugar al reciente fenómeno social de los llamados "neorrurales".

FRAGMENTOS DE UN DISCURSO

TERCERA SESIÓN

23.01.2020

Producción: Tanios Filmes y Lorenzo Soler, 2008

Fotografía, textos y dirección: Lorenzo Soler

Montaje: Jordi Orobítg

Música: Frédéric Chopin, Erik Satie, Juan Talega

Intérpretes (archivo): Meli Quílez, Albert Ripoll.

Niños: Emili Planas, Montse Planas, Román Robles

Duración: 24 minutos

Original: Vídeo. Color. Castellano

Reflexión en torno a la herencia de Mayo del 68. Una obra de no-ficción que constituye un discurso crítico de alguien que participó del espíritu revolucionario del 68 y que hoy no reniega de él, sino que lo mantiene vivo en su modo de pensar y en su práctica cinematográfica y vital.

LOS NÁUFRAGOS DE LA CASA QUEBRADA (RETRATOS)

TERCERA SESIÓN
23.01.2020

Producción: Lorenzo Soler, 2011
Guion, fotografía y dirección: Lorenzo Soler
Montaje: Jordi Orobitg
Música: Eduardo Arbide
Voz en off: Manuel Barrios
Duración: 39 minutos
Original: Vídeo digital. Color y Blanco y Negro. Castellano

En Soria existía un bloque de sesenta viviendas sociales construidas en los años cincuenta, propiedad del Ayuntamiento, y que a principios de los años iniciales del segundo milenio se encontraban bastante deterioradas. Los vecinos fueron “invitados” a abandonar esas casas, porque el Consistorio de la Ciudad tenía otros proyectos urbanísticos, posiblemente especuladores, para esos terrenos. Tres familias, integradas por personas de avanzada edad, se hicieron fuertes en las tres últimas viviendas y se resistieron a abandonarlas, causando un conflicto de difícil solución entre ambas partes. Algunos de los afectados exponen sus razones en el film.

LA ALEGRÍA QUE PASA SAÏD

TERCERA SESIÓN
23.01.2020

Producción: Lorenzo Soler, 2014
Guion, fotografía y dirección: Lorenzo Soler
Montaje: Jordi Orobitg
Interviene: Grupo Teatral La Bo-eme
Duración: 39 minutos
Original: Vídeo digital, Color Castellano

Tradicionalmente, los pueblos sorianos, por pequeños que fueran, tenían una gran afición al teatro y en casi todos, en fechas señaladas, se hacían representaciones, bien de dramones al uso o de comedias divertidas. La despoblación y el envejecimiento de sus vecinos han hecho que todo eso se perdiera. Todo no. Porque hay un grupo en la capital, La Bo-eme, dirigido por Nicasio Martínez, que durante el verano se dedica a recorrer las localidades más pequeñas y abandonadas para ofrecerles un rato de diversión. La película muestra a los miembros del grupo con sus ilusiones, problemas, ensayos... Y los sigue por ese singular periplo estival, casi como antes hacían los “cómicos de la legua”, por los caminos que llevan la cultura y la alegría a las zonas más recónditas de la provincia.

CUARTA SESIÓN
24.01.2020

Producción: Centre Productor de la Imatge (CPI) – Institut de Cinema Català (ICC) – Rioja Films, 1998
Dirección: Lorenzo Soler
Guion: J. L. Roig, basado en la novela La aventura de Saïd de Josep Lorman
Fotografía: Xavier Camí
Música: Eduardo Arbide
Productor: Ferrán Llagostera
Productora ejecutiva: Montserrat Bou
Intérpretes: Noufal Lhafi, Marouane Mribiti, Mercedes Sampietro, Nuria Prims, Jordi Dauder, Agustín González, Javier Nart
Duración: 99 minutos
Original: 35 mm. Largometraje en color. Castellano-árabe-catalán

Saïd es un inmigrante marroquí que se encuentra en situación ilegal en España. La historia refleja las duras condiciones de vida que sufren los inmigrantes. El joven Saïd, de veinte años, cruza el estrecho de Gibraltar en una patera y después de un largo viaje consigue llegar a Barcelona, donde muy pronto descubrirá los prejuicios racistas y los impedimentos legales que le obligan a vivir marginado de la sociedad. A pesar de las dificultades, conocerá el amor y la amistad gracias a Ana, una joven estudiante de periodismo, y a un grupo de inmigrantes norteafricanos que han formado un grupo musical. Ana quiere prestar ayuda al joven marroquí y ambos acuden a una entrevista con la abogada de una ONG antirracista. Pero Saïd regresa a su país desengañado de su aventura...

Los problemas de los inmigrantes es el fondo sobre el que Lorenzo Soler, veterano documentalista, elaboró su primer film de ficción. Para ello sigue la trayectoria del joven que da título a la película, llegado a las costas españolas para convertirse en víctima de todo tipo de discriminaciones y racismos. Película de contenido social, tan necesarias en nuestro cine.

EL VIAJE DE LOS LIBROS

QUINTA SESIÓN
27.01.2020

Producción: Lorenzo Soler – Asociación Tierras Sorianas del Cid, 2010
Guion, fotografía y dirección: Lorenzo Soler
Montaje: Jordi Orobitg
Música: Música Popular de Mongolia
Duración: 34 minutos
Original: Vídeo. Color. Castellano

Este documental recoge la actividad de los llamados bibliobuses, un servicio que presta la Diputación de Soria, con la colaboración de la Junta de Castilla y León.

Los bibliobuses recorren la provincia llevando libros y audiovisuales, es decir, cultura, hasta sus más apartados rincones, allí donde la despoblación ha dejado su huella más profunda.

APUNTES PARA UNA ODISEA SORIANA INTERPRETADA POR NEGROS

QUINTA SESIÓN
27.01.2020

Producción: La Cofradía, 2004
Guion, fotografía, dirección y sonido directo: Lorenzo Soler
Textos: Antonio Machado, Jean Genet
Imágenes africanas: Pier Paolo Pasolini
Música: Eduardo Arbide
Montaje: Manu Balaguer
Postproducción audio: Pere Aguilar
Voz en of: Manuel Barrios
Estudios vídeo: La Cofradía
Estudios sonido: Nómada 57
Con la colaboración de Asociación Kairaba, Asociación Yama Kafo, Cruz Roja Española de Soria, Conjunto Musical “Alas penas puñalás”, Lucero Milchorena, Elena Ortega
Duración: 49 minutos
Original: Vídeo. Color. Castellano

Toma su título esta película parafraseando el de un film no muy conocido de Pier Paolo Pasolini: *Apuntes para una Orestíada africana*. La acción transcurre en la ciudad de Soria, que tradicionalmente ha sido tierra de emigrantes. Sin embargo, desde los primeros años del siglo XXI se detecta el proceso inverso, una llegada inusitada y constante de negros africanos que se asientan en la ciudad en busca de trabajo. El documental recoge las aspiraciones, problemas, opiniones... de este colectivo y cierto rechazo que, en principio, produce en algunos miembros de la comunidad autónoma castellano-leonesa. Un alegato contra el racismo.

MEMENTO

QUINTA SESIÓN
27.01.2020

Producción: Lorenzo Soler, 2019
Guion, dirección, montaje: Lorenzo Soler
Duración: 17 minutos
Original: Vídeo digital. Color. Castellano
En Memoria de Jonas Mekas (1922-2019)

Film experimental, que Soler califica de “vídeo poema”, donde realiza una reflexión sobre el universo humano. En este ensayo destacan esas miradas del autor que extraen un especial lirismo a la imagen. Cine de memoria, alma, tierra, aire y fuego. Obra abstracta, alternativa y vanguardista... de ruptura, que, como la del homenajeado Jonas Mekas, abarca la textura del *pop art* al *underground* y “logra captar la vida sin filtros”.

MAX AUB, UN ESCRITOR EN SU LABERINTO

SEXTA SESIÓN
28.01.2020

Producción: Trivisión para TVE, 2002
Dirección: Lorenzo Soler
Guion: J. María Villagrasa, Lorenzo Soler
Documentalista: Alicia Martínez
Fotografía: Lorenzo Soler
Dirección de producción: Marifé de Rueda
Dirección artística: Dolo Company
Música: SinfoArt
Montaje: Vicente Ibáñez
Interpretes: Juan Echanove, Rosana Pastor, Fernando Guillén, Carles Alberola
Duración: 90 minutos
Original: Vídeo digital. Largometraje. Color. Castellano

Max Aub es el paradigma del intelectual exiliado debido a la Guerra Civil, marcado por el desarraigo que supuso su paso por los campos de concentración en la Segunda Guerra Mundial, su vida en México y la imposibilidad de volver a España. La película es una combinación de imágenes reales y entrevistas a las personas que estuvieron vinculadas al escritor por distintos motivos, con momentos de ficción que reproducen algunos de los episodios más importantes de su vida, extraídos de su propia autobiografía.

ANTISALMO

SEXTA SESIÓN
28.01.2020

Producción: Lorenzo Soler, 1977
Dirección, fotografía, montaje y texto: Lorenzo Soler
Sonido director: Jaime Larraín
Recitado: Anna Turbau
Duración: 16 minutos
Original: 16 mm. Blanco y Negro y Color. Castellano

Poema audiovisual. Mucho antes fue un poema literario que el autor escribió en Alemania en el año 1968 y en el que es fácil reconocer el espíritu contestatario y revolucionario de aquellos tiempos paralelos a la explosión del mayo francés. Desde diversas ópticas y con protagonistas distintos, esta pieza trata de las relaciones siempre conniventes y melifluas del poder más reaccionario de la Iglesia Católica, desde Franco hasta nuestro tiempo.

KENIA Y SU FAMILIA

SÉPTIMA SESIÓN
30.01.2020

Producción: Televisió de Catalunya, Canal + (España), Área de Televisión, 2006
Guion y dirección: Lorenzo Soler
Idea original: Francesc Pla
Fotografía y sonido directo: Lorenzo Soler, Francesc Pla
Música: Eduardo Arbide
Montaje: Ignasi Arribas
Productores: Oriol Porta, Manuel Almodóvar, Jordi Ambrós
Delegada de Canal +: María Ruiz
Postproducción Vídeo/Audio: Urraca Producciones y La Fundació
Mezclas: Alex Vilches
Duración: 55 minutos
Original: Vídeo. Color. Castellano

En el verano de 2005 el Gobierno autorizó los matrimonios entre personas del mismo sexo. Esta película se anticipó en presentar las nuevas formas de familia que se generarían a partir de esta disposición. El autor convivió con una pareja de lesbianas que habían decidido tener un hijo. El documental narra las vicisitudes por las que tuvieron que pasar las dos mujeres para conseguir su objetivo. Finalmente, por una serie de circunstancias, uno de los cámaras de la película (el otro cámara era el propio director) se ofreció como padre biológico de la criatura deseada. El desenlace inesperado hace de esta película una pieza insólita.

MIL LUNAS

SÉPTIMA SESIÓN

30.01.2020

Producción: Lorenzo Soler, 2018

Guion, fotografía, dirección: Lorenzo Soler

Montaje: Jordi Orobitg, Lorenzo Soler

Foto fija: Anna Turbau

Fotos archivo: ABC (1936)

Fragmentos poéticos: José Ángel Valente

Intervienen: Alfredo Pérez, Iván Aparicio, Ana Andaluz, José Ángel Márquez, Pablo Sevillano, Francisco Etxebarria, Antonio Duarte

Duración: 23 minutos

Original: Vídeo digital. Color. Castellano

El autor se acerca en esta ocasión a uno de los temas de la denominada Memoria Histórica: la recuperación de restos humanos abandonados en lugares impropios para entregarlos a sus familias con el fin de darles una sepultura digna. El documental muestra la historia de Abundio Andaluz Garrido, abogado y vicepresidente de la Diputación Provincial de Soria, asesinado por unos falangistas en Calatañazor el año 1936. El reconocido cineasta recoge la búsqueda y exhumación de sus restos desde una perspectiva familiar.

DIÁLOGOS EN LA MESETA CON TORERO AL FONDO

OCTAVA SESIÓN

31.01.2020

Producción: Tanios Filmes, 2008

Guion, dirección, fotografía, sonido directo:

Lorenzo Soler

Montaje: Jordi Orobitg

Duración: 90 minutos

Original: Vídeo. Color. Castellano

Biopic del matador de toros Rubén Sanz. Un retrato veraz y descarnado de la realidad de aquellos toreros que, a pesar de llevar muchos años luchando, no llegarán nunca a ser primeras figuras de la Fiesta. El film narra la aventura de un joven que a los tres años de edad decidió que quería ser torero y a ello ha dedicado desde entonces todos sus esfuerzos. La cara menos festiva del Toreo, la más dramática y, seguramente, la más desconocida por el público.

¿POR QUIÉN DOBLAN LAS CAMPANAS EN CALATAÑAZOR?

OCTAVA SESIÓN

31.01.2020

Producción: Lorenzo Soler, 2006

Guion, dirección y fotografía: Lorenzo Soler

Montaje: Javier Gascón

Entrevistas: Anna Turbau

Material fotográfico de archivo: Manuel Caloto

Material cinematográfico de archivo: Falstaff (Chimes at midnight), de Orson Welles

Duración: 36 minutos

Original: Vídeo. Color. Castellano

Se rememora en este documental la participación en 1964-65 de los miembros de una aldea de menos de treinta habitantes, supervivientes del rodaje de la película de Orson Welles *Campañas a medianoche*. El ayer y el hoy de Calatañazor se observa en una obra que habla de la situación de un histórico pueblo soriano.

OTTO PREMINGER PRESENTA

SEGUNDA
PARTE
(1955-1986)

ROBERTO GONZÁLEZ MIGUEL

ANTERIORMENTE EN OTTO PREMINGER PRESENTA...

En la primera parte de este estudio, empezamos resaltando el carácter polidédrico y contradictorio de la figura de Otto Preminger: un judío que interpretó frecuentemente a oficiales nazis, un director clásico obsesionado con estar a la moda, un hombre autoritario que luchó contra la censura y el racismo; duro e impaciente en los rodajes, cariñoso con su familia y amigos, y encantador de serpientes en sociedad. Era un hombre muy culto, pero refractario a las teorías cinematográficas o teatrales. Nunca teorizó sobre su cine. Incluso negó tener un “estilo”. Para él, cada película era diferente y debía enfocarse de manera distinta. Una de las claves de su cine (dicha expresamente en *Anatomía de un asesinato*) es que las personas no son sólo buenas o sólo malas, son muchas cosas. Preminger valoraba la inteligencia de los espectadores, nunca les imponía una única conclusión o una única interpretación. Su misma preferencia por el plano de grupo y el plano-secuencia, sobre el plano-contraplano y el primer plano, revela su voluntad de dejar libertad a la mirada del observador.

Otto Preminger (1905-1986) es una figura capital de la historia del cine, un arte al que se dedicó durante casi cincuenta años, desde *Die Grosse Liebe* (1931) hasta *El factor humano* (1979). Nació el 5 de diciembre de 1905 en Wlitz, una pequeña ciudad del Imperio Austrohúngaro, que actualmente forma parte de Ucrania (Vyzhnytsya). Empezó trabajando en el teatro en Viena, primero como actor y luego como gerente y director teatral; allí dirigió, casi por casualidad, su primera película. En 1935, se trasladó a Estados Unidos donde, previo paso por Broadway (a donde volvió unas cuantas veces), se integró como director y productor contratado en la 20th Century Fox. Dentro del “studio system”, rodó un puñado de grandes obras de cine negro (*Laura*, *¿Ángel o diablo?*, *Al borde del peligro*, *Cara de ángel*), pero también musicales (*Centennial Summer*), melodramas históricos (*Ambiciosa*), dramas (*Daisy Kenyon*), una sátira antinazi (*Margen de error*), comedias (*La Zarina*) y hasta un western (*Río sin retorno*), entre otras varias. Algunas de esas películas se recuerdan todavía, y otras piden ser redescubiertas. En 1953, se convirtió en uno de los primeros productores independientes, cuando el monopolio del sistema de estudios empezaba a hacer aguas. Desafió a la censura con una comedia romántica (*La luna es azul*) y con un duro drama sobre un tema

tabú, las drogas (*El hombre del brazo de oro*), rodó un bello musical (*Carmen Jones*), uno de los mejores dramas judiciales de todos los tiempos (*Anatomía de un asesinato*), un drama político (*Tempestad sobre Washington*), tres grandes frescos históricos (*Éxodo*, *El Cardenal* y *Primera victoria*), y un brillante thriller de bajo presupuesto (*El rapto de Bunny Lake*). En 1960, contribuyó a acabar con las “listas negras” al acreditar a Dalton Trumbo como guionista de *Éxodo* (al mismo tiempo que era acreditado por *Espartaco*). A finales de los 60 y en los 70, su estrella empezó a declinar, con cinco películas incomprendidas, que fracasaron entre el público y la crítica (*La noche deseada*, *Skidoo*, *Dime que me amas*, *Junie Moon*, *Extraña amistad* y *Rosebud*); alguna de ellas mereció recuperarse, otras no tienen salvación. Y se despidió con un estimable film intimista de espionaje (*El factor humano*).

Nos habíamos quedado en *Carmen Jones* (1954). Seguimos...

LA REDENCIÓN DE FRANKIE MACHINE

En 1955, Otto Preminger dirigió dos películas, que se estrenaron en diciembre de ese año. Una era un empeño personal, en el que trabajó mucho y que tuvo que vencer grandes obstáculos para sacar adelante; se empezó a preparar primero, se rodó después y llegó a los cines siete días antes. La otra fue un encargo rápido, y la penúltima película suya que no produjo él mismo. Una resultó una de sus obras maestras, *El hombre del brazo de oro* (The Man with the Golden Arm, 1955); la otra, uno de sus títulos menos recordados, *El proceso de Billy Mitchell* (The Court-Martial of Billy Mitchell, 1955). Empezaremos tratando de la primera, que, como en otros casos, comenzó con un libro.

Nelson Algren (1909-1981) publicó *The Man with the Golden Arm* en 1949, y al año siguiente recibió por ella el National Book Award. Con esta novela, el autor se consagró como un poeta de las cloacas del Chicago de la posguerra, a quien Hemingway calificaría como uno de los dos mejores escritores norteamericanos. Algren publicó varios libros de relatos y cinco novelas, otra de las cuales, *A Walk on the Wild Side* (1956) también sería llevada al cine en *La gata negra* (A Walk on the Wild Side, 1962) de Edward Dmytryk. Se convirtió en un autor de culto (“uno de los escritores americanos más olvidados y también uno de los más queridos”, según la reseña oficial del National

Book Award) y hasta en personaje, bajo el nombre de Lewis Brogan, en la novela *Los mandarines* (1954), de su amante Simone de Beauvoir, ganadora del Goncourt. La acción de *El hombre del brazo de oro* se sitúa en los barrios bajos de Chicago, en torno a Division Street y al garito “La Maroma y el Mazo”, por donde pululan personajes, en su mayoría de ascendencia polaca, que el autor describe como “los trabajadores de fortuna y los trabajadores del vicio; los granujas y los sodomitas; ratas de alcantarilla y quebrantadores de fianza; ladrones de cajas fuertes y ladrones aprendices; recaderos y botones; pervertidos y charlatanes; raptos y ex presidiarios; réprobos, guapos y condenados”. El personaje principal es Francis Majcinek, apodado “Frankie Machine”, veterano de la Segunda Guerra Mundial, carismático croupier de partidas de póker clandestinas, maestro de las cartas con su “brazo de oro”, y adicto a las drogas, que sueña con convertirse en batería de jazz.

Fue su hermano Ingo quien llamó la atención de Otto Preminger sobre el libro. Los derechos cinematográficos habían sido adquiridos en 1949 por el actor John Garfield, quien pensaba producir y protagonizar la película, pero chocó con un gran obstáculo: el Código de Producción prohibía terminantemente mostrar el tráfico o la adicción a las drogas. Tras la prematura muerte de Garfield en 1952, Ingo envió a Otto la novela, y el guión que había escrito su representado Lewis Meltzer. Lo que más interesó al director fue la posibilidad de desafiar al Código y a su prohibición de mostrar las drogas en el cine (“fue mi segunda lucha contra la absurda censura que Hollywood seguía intentando imponer”, escribió luego en su autobiografía). Compró los derechos a los herederos de John Garfield, para su productora independiente Carlyle Pictures, y a finales de 1954 cerró un acuerdo de distribución con United Artists, en términos similares a los de *La luna es azul*.





Otto Preminger dirige a Kim Novak en *El hombre del brazo de oro* (1955)

Descontento con el primer guión de Lewis Meltzer, Preminger reclutó al propio Nelson Algren para escribir la adaptación, y a finales del verano de 1954 el autor se trasladó a Los Angeles. La colaboración fue mal desde el principio. Al cronista de los barrios bajos le horrorizó el lujoso poderío de Hollywood: la productora le alojó en el elegante Beverly Carlton Hotel, y él prefirió mudarse a un cuchitril de una zona degradada. No pudo soportar lo que consideraba la arrogancia de Preminger, su exhibicionismo de gran productor. Más tarde escribiría que Preminger no podía comprender la vida del hombre corriente: *“El libro trataba de la vida en lo más bajo, y Otto nunca ha experimentado, ni por un solo día, otra cosa que la vida en lo más alto”*. Al parecer, Algren sólo llegó a completar un escuálido tratamiento de doce páginas, y la colaboración se rompió de malas maneras y con mutuos sarcasmos. Más tarde, el escritor presentaría una demanda contra Preminger y la productora, pero tendría que retirarla, al no disponer de fondos para sostener los costes legales. Pese a todo, el recuerdo de Preminger en su autobiografía, sobre Algren, se podría considerar bastante suave y moderado: *“Era un hombre inteligente y divertido, pero no podía escribir diálogo ni visualizar escenas; era un puro novelista, un narrador”*. Por el contrario, al escritor se le quedó clavado. Por lo que cuenta la biografía de Colin Asher (*Never a Lovely So Real: The Life and Work*

of Nelson Algren, ed. W.W. Norton, 2019), Algren era como Arya Stark, tenía siempre presente la lista de quienes le habían maltratado, y Preminger ocupaba siempre el primer puesto en ella.

A continuación, tras otra fallida colaboración, esta vez con Robert Alan Aurthur (entonces escritor de televisión y futuro guionista de *All That Jazz*), el director encargó el guión a Walter Newman (*El gran carnaval*), a quien contrató en febrero de 1955. A través de largas e intensas reuniones, durante un mes, Newman y Preminger fueron dando forma a la historia de la película, que se apartaría de la novela en muchos aspectos, como veremos. El guionista disfrutó trabajando y debatiendo con el director, a quien consideró *“infinitamente paciente y cortés, mucho más que yo”*. Establecidas las líneas básicas del relato, y tras profundizar en el tema de las drogas con policías y expertos en narcóticos, Newman se encerró para escribir el guión. Según sus propias palabras, intentó conservar todo lo posible del libro, los personajes, los diálogos y los incidentes, pero dándoles la vuelta. Completado el guión de Newman, Preminger encargó alguna revisión de detalle a Ben Hecht, que no fue acreditado. En los títulos de la película, el guión definitivo fue atribuido a Walter Newman y Lewis Meltzer.

La principal diferencia entre el libro y el guión es que la película es una historia de redención, mientras que en la novela no hay redención

posible. Según escribe Algren: *“No había ningún automóvil Ford en el porvenir de aquellos hombres, ninguna casa, ningún amor (...). Con sus propios ojos habían visto a los verdaderos americanos subir la vasta escalera marmórea del éxito con paso rápido y seguro, sin la ayuda de nadie. Y ellos habían ido quedándose atrás, aplastados, sin ni siquiera el suficiente sentido del honor para escapar de las cestas de basura de West Madison Street, ni bastante ambición para levantar sus ojos de nuevo hacia la ley y regenerarse”*. La película refuerza el papel protagonista de Frankie Machine, mientras que la novela es más coral y menos lineal. El libro se compone más bien de estampas o escenas sobre los tipos que malviven en torno al bar “La Maroma y el Mazo”, y en él tienen mucha más presencia personajes secundarios como el “Gorrión” (menos simpático y más miserable y patético que en el film), la vecina Vivian (en la novela es una joven atractiva, y en la película una mujer madura), el mendigo ciego Pig, el presidiario condenado a muerte Lester (que no sale en la película), o el desencantado capitán de policía Bednar “Gran Archivo”. La novela detalla la relación entre el “Gorrión” y Vivian, ausente en el film, y hay una larga, y más bien sórdida, escena con una trifulca entre los dos y Stash, el viejo marido de ella. La morena Molly del libro es un personaje positivo, pero no tan angelical como el que encarnaría la rubia Kim Novak. El secreto de la “parálisis” de Zosh, la esposa de Frankie, sólo se intuye en la novela, mientras que en la película se muestra claramente y supone un importante giro argumental. En la novela, lo de tocar la batería parece un sueño muy improbable, y Frankie sólo practica con una tabla; en la película, tiene una batería de verdad y llega a presentarse a una audición con Shorty Rogers. También hay otras variaciones sustanciales en la estructura. En la novela, Frankie es un veterano que ha vuelto hace poco de la guerra, y a mitad del libro pasará una temporada en la cárcel, por haber robado unas planchas en un almacén. En la película, quizá porque en 1955 la guerra ya era un asunto lejano, Frankie empieza saliendo de la cárcel y no se dice prácticamente nada sobre su pasado militar.

No obstante, los dos cambios argumentales más relevantes son los siguientes (alerta de *destripe*): en la novela, es Frankie quien mata al traficante Louie; y al final, herido y perseguido por la policía, el protagonista se suicida ahorcándose. En cambio, el final de la película, sin ser *feliz*, pues queda abierto, sí se puede considerar esperanzador y coherente con la idea de *redención*, una



Frank Sinatra y Kim Novak en *El hombre del brazo de oro* (1955)

idea totalmente ajena al libro (“*ya no había tiempo ni para orar ni para esperar*”, sentencia Algren antes de su desenlace). ¿Podemos decir, entonces, que la película *suaviza* o *dulcifica* la historia, o incluso la traiciona, como acusaría Algren? Sería demasiado simplista. Quizás lo haga en algunos aspectos, como el final, o el retrato de ciertos personajes. Pero, en otros, podemos decir que hasta la endurece. El tema de las drogas figura en el libro de manera más indirecta. De hecho, en la primera versión del manuscrito ni siquiera aparecía; Algren lo incorporó en una revisión para dotar de un gancho a la historia. En la película, aparece de cara, de manera más explícita y constante: se muestra la preparación de un *chute*, aunque no el pinchazo en sí, y hay una dura escena en la que Frankie sufre el *mono* mientras intenta desengancharse. Y se suprime la justificación, o excusa, de que Frankie se aficionó a las drogas porque le dieron morfina en el hospital de campaña, a causa de una herida durante la guerra. A Preminger le interesaba mostrar las causas psicológicas, y no físicas, de la adicción a las drogas: “*El peligro con el alcohol y con las drogas es que nos hacen sentirnos más fuertes que los demás... intenté mostrar en la película que la causa psicológica es la que mantiene a la gente en las drogas... vuelven a recaer por su infelicidad mental*”. Como señala Chris Fujiwara, al poner el acento en la responsa-

bilidad individual y no en la marginación social, la película señala que cualquiera puede convertirse en adicto, no sólo las clases bajas criminales.

En todo caso, éste parece un buen momento para recordar lo que pensaba Preminger sobre las adaptaciones literarias, que dejó claramente escrito en su autobiografía: “*Cuando un productor compra los derechos de un libro o de una obra, se convierte en su dueño. Los derechos de propiedad se transfieren, como en cualquier venta. El autor renuncia a su control, pues eso es lo que implica la palabra vender. Cuando preparo una historia para filmarla, la filtro a través de mi cerebro, mis emociones y mi talento, si es que tengo alguno. Algunos personajes no me interesan, así que los suprimo, otros que son menores en el libro me atraen especialmente, y los desarrollo para que sean más activos. Puedo crear personajes nuevos. No tengo obligación, de ser fiel al libro, ni lo intento*”.

Cuando pudo disponer de la mitad del guión de Newman, unas setenta páginas, Preminger lo envió a los agentes de los dos actores que consideraba más adecuados para interpretar al protagonista: Frank Sinatra y Marlon Brando. A los dos días, el agente de Sinatra le llamó: su cliente estaba dispuesto a firmar el contrato inmediatamente, sin esperar a leer el guión completo. El de Brando ni había tenido tiempo de enviarlo al actor, así que nunca sabremos lo que hubiera podi-

do ocurrir... Aunque el Frankie de la novela es rubio y de ascendencia polaca, se puede decir que la elección de Sinatra estaba predestinada, pues en el libro de Nelson Algren se le menciona *dos* veces: Frankie se pone una corbata con “*nudo Sinatra*”, y en otra escena un pillastre confiesa a la policía que robó un bolso “*donde canta Sinatra*”. El 2 de mayo de 1955, Preminger pudo anunciar a la prensa la contratación de “Ol’ Blue Eyes”, a la sazón flamante ganador del Oscar al Mejor Actor de reparto por *De aquí a la eternidad* (From Here to Eternity, 1953).

Para la protagonista femenina, el director eligió a Kim Novak, que estaba bajo contrato con la Columbia y había intervenido en algunas películas de cierto éxito (*La casa número 322*, de Richard Quine, *Phffft*, de Mark Robson, y *5 Against the House*, de Phil Karlson). Preminger negoció con Harry Cohn, mandamás de la Columbia y “*uno de los amos de esclavos de Hollywood*”, con quien el director tenía una relación de amor-odio: su truco para entenderse con Cohn era decir más groserías y tacos que él. Finalmente, Cohn cedió a la actriz por 100.000 dólares, una gran cantidad para una cuasi principiante. Otro toque de inspiración del *casting* fue elegir a Eleanor Parker, a la que asociamos con papeles de mujeres elegantes y distinguidas (*Cuando ruge la marabunta*, *Sonrisas y lágrimas*), para el neurótico, desquiciado y vulnerable personaje de Zosh, la esposa paralítica de Frankie. Y pobló Division Street con un notable reparto de secundarios: el cómico Arnold Stang (habían coincidido en *Me tenían cubierto*), Robert Strauss (*Traidor en el infierno* y la obra teatral *Yankee Fable*), Darren McGavin (acababa de hacer un pequeño papel en *Billy Mitchell*) y Doro Merande (había trabajado con el director tres veces en el teatro y aparecería después en *El Cardenal*, *La noche deseada*, y *Skidoo*).

El rodaje empezó a finales de septiembre de 1955. El director de fotografía era de confianza, Sam Leavitt (*Carmen Jones* y otros cinco títulos posteriores). El director hubiera deseado rodar en escenarios naturales de Chicago, en las verdaderas calles donde ocurre la historia, pero por limitaciones presupuestarias tuvo que rodar en un decorado construido en los estudios RKO. La artificialidad de esas “calles” resultará un factor desfavorable para la película. A pesar de la fama de “difícil” de Sinatra, Preminger y él se llevaron muy bien, y hasta se hacían bromas (Sinatra imitaba el acento del director y le llamaba “Ludwig”, y éste llamaba al actor “Anatol”). Aunque La Voz había actuado ya en más de quince películas, había

aparecido como él mismo en otras varias, y tenía un Oscar, no se consideraba un verdadero “actor”, por lo que no quería ensayar. Preminger le convenció para que lo hiciera, y descubrió que le apasionaba. La única escena que Sinatra no quiso ensayar fue la del “mono”, que en su mayor parte es un plano-secuencia. Lo clavó a la primera y no hubo repeticiones. En todo caso, se comportó como un actor serio y fiable, que siempre estaba listo y se sabía sus frases. Por el contrario, Kim Novak, todavía asustada e insegura de su talento, tuvo muchos problemas con sus escenas. Preminger no quería doblar la voz de la actriz, como había ocurrido en sus primeras películas con la Columbia, y se vio obligado a hacer numerosas repeticiones, hasta veinte tomas de algunas escenas sencillas. Sinatra apoyó en todo momento a Novak, repitiendo las veces que fueran necesarias, sin mostrar impaciencia... La sota de bastos la sacó Darren McGavin, que se llevó todas las broncas de Preminger. Aunque luego McGavin no parecía guardarle rencor; bromeó diciendo que el director le había aplicado la “escuela germánica”, destruirle primero para crearle después, pero añadió: “*mira los resultados*”.

La filmación terminó a finales de octubre de 1955 y Preminger trabajó a continuación en el montaje, con su habitual Louis R. Loeffler y la crucial aportación de la banda sonora de Elmer Bernstein. Volvió a contar con Saul Bass para el diseño de los títulos de crédito y del cartel de la película. Como haría siempre con Preminger, Bass se centró en una imagen clave, que debía resumir toda la película. En este caso, un brazo retorcido, que simbolizaba a la vez el “brazo de oro” del croupier, el brazo que tocaba la batería, y el brazo donde se inyectaba la droga. La imagen se forma en los títulos de crédito, a partir de unas líneas animadas, y figura como imagen principal en el cartel. Algunos exhibidores intentarían reemplazarlo por una imagen más convencional (fotos de Sinatra y Novak), pero Preminger no lo permitió: si tocaban un pelo del cartel, retiraría la película de esos cines. Saul Bass admiró siempre la integridad y el compromiso del director (“*las mismas cualidades que le hacían ser difícil, también hacían que fuera alguien en quien se podía confiar*”). Los títulos se abren con “Otto Preminger Presents”, pero en los créditos finales y en el cartel, el director utilizó por primera vez la fórmula “An Otto Preminger Film”. Eso, que luego sería común y ahora lo usa cualquier pelagatos, causó polémica y conmoción en tiempos en que *Cahiers du Cinéma* aún estaba dando sus primeros pasos



Darren McGavin y Frank Sinatra en *El hombre del brazo de oro* (1955)

y el concepto del director como “autor” de la película todavía no se había consolidado. El sindicato de guionistas se opuso a que pudiera llamarse “un film de”, si esa persona no era productor, director y autor del guión, pero no tuvieron éxito en su reclamación.

Pero la gran batalla fue otra. Ya en junio de 1955, Preminger había enviado el guión a Geoffrey Shurlock, nuevo jefe de la PCA (Oficina del Código de Producción, la autocensura de la industria), intentando alegar que su tratamiento del tema de las drogas podía considerarse hasta un “servicio público”. Shurlock, a su pesar (porque era un hombre más abierto que su antecesor Breen) tuvo que señalar lo evidente: que el guión vulneraba abiertamente la prohibición de mencionar o mostrar las drogas en el cine. La película fue condenada también, antes de verla, por Harry J. Anslinger, jefe de la Oficina Federal de Narcóticos, que consideraba que no era realista mostrar que el protagonista podía curarse de la adicción. Hay que recordar que Anslinger creía que el tráfico de drogas era una conspiración comunista, que los drogadictos eran criminales, y que tenían que ir a la cárcel en lugar de recibir tratamiento. Preminger respondió denunciando el intento de Anslinger de controlar el contenido de las películas (“*supongamos que Hacienda intenta prohibir que las películas hablen sobre los impuestos*”), y satirizando su escaso éxito en la lucha contra el tráfico

de drogas real. Por su parte, la PCA mantuvo su veto a la película, pese a los argumentos de United Artists sobre su potencial de “servicio público”, y se negó a darle su Sello de aprobación. La MPAA (asociación de productores) respaldó ese veto. “*¿Qué puedes esperar cuando el jurado está formado por tus competidores? Hubiera sido diferente si la película hubiera sido valorada por un grupo de directores*”, acusó Preminger, denunciando que el Código sólo era un instrumento de las grandes productoras para restringir el contenido de las películas.

United Artists volvió a abandonar la MPAA y decidió distribuir la película sin el Sello de la PCA. Sorprendentemente, la católica Legión de la Decencia no condenó la película con la temida “C”, sino que se desmarcó de la PCA y le concedió una tibia “B” (moralmente objetable en parte), que no cerraba tantas puertas. Así, la distribuidora no tuvo problemas para encontrar cadenas de cines que quisieran proyectar el film. ***El hombre del brazo de oro*** se estrenó en Nueva York el 15 de diciembre de 1955, y en el resto del país en enero de 1956. Las críticas fueron en general muy favorables, con algunas excepciones, y salvo reproches morales como los de la columnista Louella Parsons. Sólo tuvo problemas con la censura estatal en Maryland, donde la oficina de censura obligó a recortar la escena en que Frankie se dispone para un *chute*. Preminger y United Artists

apelaron al tribunal superior del estado, que revocó la decisión de la censura y confirmó que la película no era una apología de las drogas. Los resultados comerciales fueron muy buenos, y fue la 13ª película más taquillera de 1956 en Estados Unidos, recaudando 4,4 millones de dólares sólo en Norteamérica, con un coste de producción de un millón. En diciembre de ese año, el Código de Producción fue enmendado en cuanto a la prohibición del tema de las drogas, y en 1961 la PCA otorgó al film un Sello de aprobación retroactivo. Y cuando la película se estrenó por televisión, en 1966, la ABC permitió a Preminger elegir los lugares menos dañinos para los cortes publicitarios, un privilegio inaudito.

Frank Sinatra fue nominado al Oscar al Mejor Actor (ganó Ernest Borgnine por *Marty*), al igual que la Banda Sonora de Elmer Bernstein y la Dirección Artística y Decorados en blanco y negro (Joseph C. Wright y Darrell Silvera). El film recibió dos nominaciones al BAFTA de la Academia británica, como Mejor Película y Actor. Y Otto Preminger, ignorado una vez más por el Oscar, fue nominado ese año al Premio del Círculo de Críticos de Nueva York.

En España, *El hombre del brazo de oro* se estrenó con un considerable retraso, sin duda debido a lo “escabroso” de su tema para nuestra censura: no pudo verse en nuestros cines hasta el 21 de agosto de 1967.

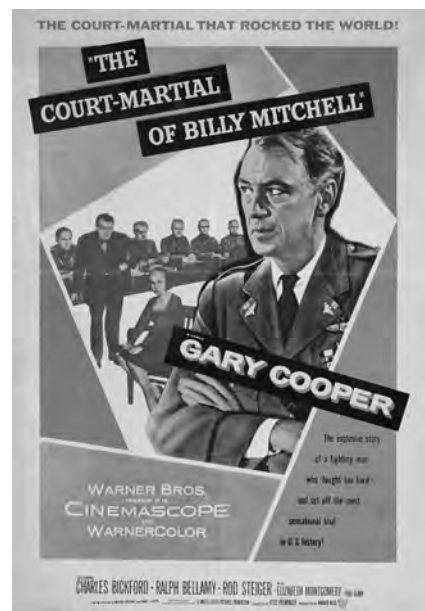
EL GENERAL REBELDE

Mientras preparaba *El hombre del brazo de oro*, Otto Preminger recibió la oferta de dirigir *El proceso de Billy Mitchell* (The Court-Martial of Billy Mitchell, 1955). Se trataba de una historia real: la de William “Billy” Mitchell (1879-1936), un pionero de la aviación militar, que se distinguió en la Primera Guerra Mundial y alcanzó el grado de General de brigada. Tras la guerra, defendió incansablemente la aviación, que por entonces era menospreciada por el alto mando del Ejército y la Marina, como el arma del futuro. Después de un par de trágicos accidentes aéreos, debidos a falta de mantenimiento e inversión en las aeronaves, en 1925 Mitchell hizo unas rotundas declaraciones a la prensa, en las que acusaba a la administración de la Defensa de incompetencia y negligencia criminal. Fue degradado y sometido a un consejo de guerra, que le sirvió para dar publicidad a sus puntos de vista, pero que terminó con una condena a una suspensión por cinco años. Des-

pues de su muerte, Mitchell fue rehabilitado, cuando sus previsiones y advertencias se demostraron acertadas, entre ellas la inevitabilidad de una guerra con Japón y hasta el ataque a Pearl Harbor. En la Guerra Civil Española, precisamente, se pudo comprobar que un barco podía ser inhabilitado por un ataque aéreo (caso del crucero *Deutschland* en 1937). El bombardero North American B-25 Mitchell (1941) fue bautizado así en su honor. En 1946, recibió una Medalla de Honor del Congreso a título póstumo. En 1947, la Fuerza Aérea de los Estados Unidos (USAF) se constituyó como una rama separada de las fuerzas armadas.

La propuesta de la película llegó del guionista y productor semi-independiente Milton Sperling, que tenía su propia productora, United States Pictures, pero solía trabajar con la Warner Bros (por algo era yerno de Harry Warner). Se trataba de un proyecto que la Warner había planeado ya en 1941, pero suspendió al estallar la guerra, pues no parecía un buen momento para enaltecer a un militar desobediente, por nobles que fueran sus motivos. Leon Uris, futuro autor de *Éxodo*, escribió un primer tratamiento, que no fue utilizado. El guión definitivo está firmado por Sperling y Emmet Lavery (guionista y dramaturgo, cuya obra teatral *The First Legion* había sido dirigida por Preminger en Viena). Otto Preminger admiraba a Billy Mitchell, un rebelde dispuesto a jugársela por sus convicciones, y además el proyecto incluía un juicio, algo que siempre le interesó mucho, por su formación jurídica y la herencia de su padre; además, con la peculiaridad de tratarse de un juicio militar. El 7 de junio de 1955, firmó el contrato, aunque parece que estaba trabajando en la preparación de la película desde abril. Se trataba estrictamente de un “encargo” y su nombre sólo figuraría en los créditos como director.

Gary Cooper había protagonizado tres producciones de Milton Sperling: *Clandestino y caballero* (1946) de Fritz Lang, *Tambores lejanos* (1951) de Raoul Walsh, y *Soplo salvaje* (1953) de Hugo Fregonese, así que parece probable que la estrella fuera elegida por el productor. Cooper, alto y digno, creó un personaje noble, lacónico, obstinado y fatalista, muy diferente del Billy Mitchell real, que era más bajo, enérgico y con un temperamento explosivo, más parecido a un James Cagney. Preminger elogió el trabajo del actor en su autobiografía, subrayando que era más que una presencia carismática: “Cooper era una gran estrella de cine, nadie puede ponerlo en duda. Pero, durante nuestro trabajo, descubrí que también era un actor. La forma de hablar lenta y vacilante,



la mirada hacia abajo... las inventó para afrontar la cámara con la apariencia de realidad que el medio exige”. Podemos pensar que Charles Bickford fue una elección de Preminger, que había trabajado con él en *¿Ángel o diablo?* y *Voragine*. Tiene su encanto ver a Elizabeth Montgomery, en un breve papel dramático, unos años antes de la serie *Embrujada* (1964-1972). El reparto de secundarios (Ralph Bellamy, Jack Lord, Fred Clark) es muy sólido. Pero quien roba la función es Rod Steiger, que aparece sólo en el último cuarto de hora del film, como el joven fiscal que consigue derribar a Mitchell. Sólo era su quinta película, aunque llevaba diez años en el teatro y la televisión, pero ya había destacado en *La ley del silencio* (1954) de Elia Kazan y *The Big Knife* (1955) de Robert Aldrich. Es tentador ver, en el enfrentamiento entre los personajes de Cooper y Steiger, la pugna entre sendos representantes del *star system* clásico y el pujante Método (que, por otra parte, a Preminger no le interesaba nada).

La película comienza en 1921. Tras la Primera Guerra Mundial, la aviación es vista por el Ejército y la Marina como un “hijo no deseado”, un juguete que no sirve para ganar guerras. El General Billy Mitchell (Gary Cooper) coordina a su escuadrilla en unas maniobras que deben demostrar el potencial bélico de la aviación, hundiendo un crucero alemán capturado, el *Ostfriesland*, mediante un



Gary Cooper y Ralph Bellamy en *El proceso de Billy Mitchell* (1955)

bombardeo desde el aire. Pero el General Guthrie (Charles Bickford) le impone condiciones imposibles: debe efectuar el bombardeo desde gran altura y con bombas ligeras. El primer intento es un fracaso, y el barco no recibe más que salpicaduras. Desobedeciendo al alto mando, Mitchell decide cargar bombas pesadas y volar a menor altura. El bombardeo tiene éxito y el buque se hunde, pero Mitchell es degradado a Coronel, por insubordinación, y trasladado a un destino de oficina. Mitchell sigue intentando convencer al alto mando de la necesidad de invertir en la aviación, formula constantes peticiones por vía oficial, y hasta va a Washington para ver al General Pershing, jefe del Estado Mayor, pero nadie le escucha y las aeronaves se van convirtiendo en peligrosas antiguallas. Su amigo, el comandante Zachary Lansdowne (Jack Lord), recibe órdenes de llevar el arcaico dirigible *Shenandoah* a una feria. Mitchell intenta convencerle de que desobezca la orden, pero él no concibe tal cosa. El dirigible se estrella, y el comandante y su tripulación mueren. Poco después, una escuadrilla de cazas se estrella también... Mitchell convoca a la prensa y hace una explosiva declaración pública, en la que acusa al alto mando de incompetencia y negligencia criminal. Como consecuencia, es sometido a un conse-

jo de guerra, que preside el General Guthrie. Su abogado civil es el Congresista Reid (Ralph Bellamy). Declarándose inocente, pretende convertir el juicio en una plataforma para hacerse oír. Pero el fiscal Moreland (Fred Clark), con el apoyo del tribunal, corta todos sus intentos de defensa. Para la justicia militar, es un caso claro: si hizo realmente esas declaraciones, no hay justificación posible; es irrelevante si lo que dijo era verdad o no. La verdad no sirve como defensa ante la ruptura de la disciplina y la obediencia. Mitchell se niega a aceptar un arreglo, para retractarse de sus críticas a cambio de que se retiren los cargos. La defensa termina consiguiendo que se oigan testimonios favorables, como la viuda de Lansdowne (Elizabeth Montgomery), varios oficiales, y el congresista y futuro alcalde de Nueva York Fiorello La Guardia (Phil Arnold). Pero el incisivo ayudante del fiscal, Guillion (Rod Steiger), en un brillante interrogatorio, pone de relieve la contradicción de Mitchell: amar el Ejército y creer que sus jefes son incompetentes y criminales... Mitchell es condenado. La película termina con el veredicto, pero la imagen de una escuadrilla de cazas sobre el "The End" anticipa el futuro reconocimiento de la aviación.

El guión de Sperling y Lavery fue retocado antes y durante el rodaje, con la participación no

acreditada de Ben Hecht. En las primeras versiones, parte de la historia se contaba en *flashback*, a partir del arresto de Mitchell, pero el guión definitivo tiene una estructura lineal. Al parecer, Hecht incorporó escenas adicionales entre el comandante Lansdowne y su esposa (Jack Lord y Elizabeth Montgomery). Aunque la historia es real, a grandes rasgos, la película se toma algunas libertades, aparte de las diferencias físicas y de carácter entre Gary Cooper y el Mitchell real. En la realidad, el protagonista no fue degradado tras el bombardeo del *Ostfriesland*, aunque sí le cambiaron de destino, sino en 1925, al cesar en su mandato como Segundo Jefe del Servicio Aéreo y volver a su rango permanente como Coronel. Hubo varias pruebas más de hundimientos de barcos, antes y después. Mitchell no fue condenado a la separación del servicio, sino a una suspensión de cinco años, y fue él quien decidió abandonar el Ejército. En la película suponemos que es soltero, mientras en la realidad estuvo casado dos veces y tuvo varios hijos. El Mitchell del film parece "solo ante el peligro" en el Ejército, pero en la realidad sus propuestas tuvieron el apoyo de su jefe en el Servicio Aéreo, el General Mason Patrick. En la película, Mitchell no quiere recusar al General Guthrie, presidente del tribunal, porque le respeta



Gary Cooper en *El proceso de Billy Mitchell* (1955)

y es su amigo; en el juicio real, la defensa logró la recusación de tres jueces, incluido el presidente del tribunal, por parcialidad. El General "Guthrie" de la película es un personaje ficticio, mezcla de varias figuras reales. Pero sí aparecen varios personajes verídicos que participaron en la historia como el General Pershing (Herbert Heyes), el General Douglas MacArthur (Dayton Lummis), otro "rebelde", que votó en contra de la condena de Mitchell, o el mencionado Fiorello La Guardia.

El rodaje empezó el 18 de junio de 1955, en Washington, donde se rodaron exteriores y en algunos interiores como el Army-Navy Club, Union Station, y oficinas del Senado. El 28 de junio, continuó en los estudios de Los Angeles. Preminger pudo contar con el director de fotografía Sam Leavitt, con quien acababa de hacer *Carmen Jones*. La película se rodó en color y en CinemaScope. El formato panorámico se justifica únicamente en las escenas del juicio, para mostrar la larga mesa del tribunal, la defensa y la acusación, y el público de la sala. La escenografía del consejo de guerra es curiosa: se sitúa en un "palacio de justicia" improvisado en un almacén, con mesas y sillas precarias. Contrasta así la rigidez del juicio militar, las jerarquías y los uniformes, con ese espacio nada suntuoso y un poco de derribo. Una

segunda unidad, dirigida por Russ Saunders, se encargó de rodar otros exteriores, y los planos para los trucajes de escenas aéreas y del barco *Ostfriesland* (una poco convincente maqueta, que es lo menos creíble de la película). La relación entre el productor y el director no fue perfecta. Según Preminger, Milton Sperling era un hombre inteligente y encantador, pero muy inseguro, que cambiaba constantemente de opinión. Cada día, revocaba las órdenes del día anterior y daba órdenes nuevas, que revisaría el día siguiente, lo que causaba una constante confusión... El rodaje terminó el 13 de agosto de 1955. Cosa rara para Preminger, con siete días de retraso sobre el plan previsto. Como hemos visto, al mes siguiente el director empezaría el rodaje de *El hombre del brazo de oro*.

The Court-Martial of Billy Mitchell se estrenó en Nueva York el 22 de diciembre de 1955, siete días después que *El hombre del brazo de oro*, y en el resto del país el 31 de diciembre. Las críticas fueron tibias, pero la taquilla funcionó bien, con una recaudación de tres millones de dólares sólo en Estados Unidos. Recibió una nominación al Oscar, por el guión firmado por Milton Sperling y Emmet Lavery (sin mencionar a Ben Hecht), y Preminger fue nominado como mejor director en los

premios del Círculo de Críticos de Nueva York, por ésta y por *El hombre del brazo de oro*.

La película no se estrenó en cine en España. El 14 de diciembre de 1969, se emitió por Televisión Española, en un ciclo de Gary Cooper, con el título de *El consejo de guerra de Billy Mitchell*.

¿CUÁNDO ESTARÁ EL MUNDO DISPUESTO PARA RECIBIR A LOS SANTOS?

Jeanne d'Arc, para nosotros Juana de Arco y para los anglosajones Joan of Arc, nació hacia 1412 en Domrémy, una localidad francesa del departamento de los Vosgos, región de Lorena, en una familia campesina relativamente acomodada. Con sólo diecisiete años, la *Pucelle* (Doncella) llegó a mandar el ejército francés, rompiendo el sitio de Orléans por los ingleses y logrando que el Delfín fuera coronado como Rey Carlos VII en Reims, en 1429, sucesos que se enmarcan en la Guerra de los Cien Años. La joven atribuyó su misión y sus aciertos a las "voces" de Dios y los santos que, según ella, la guiaban. En 1430 fue capturada en Compiègne por los borgoñones, que la entregaron a sus aliados ingleses. Fue juzgada por la Inquisición, condenada por brujería y herejía, y quemada en la hoguera, en Ruan, el 30 de mayo de 1431. En 1456, fue rehabilitada y declarada inocente a título póstumo, en un nuevo juicio que consideró herejes y traidores a los inquisidores que la habían condenado. El cadáver del obispo Cauchon fue desenterrado, excomulgado y arrojado a una fosa común. En 1909, Juana fue beatificada, y en 1920 fue canonizada. La Doncella apareció, para bien o para mal, en varias obras literarias: *Enrique VI* (1590) de William Shakespeare, una caricatura que la presenta como una verdadera bruja, *La Pucelle des Oranges* (1756), poema paródico de Voltaire, *Die Jungfrau von Orleans* (1801) de Friedrich Schiller, una versión fantástica en la que Juana muere en el campo de batalla y no en la hoguera, el folletín *Jeanne d'Arc: Un conte de l'Inquisition* (1849) de Eugène Sue, dos obritas pías de Thérèse de Lisieux (también futura santa), y *Personal Recollections of Joan of Arc* (1896) de Mark Twain, entre otras, por no hablar de centenares de biografías. También ha servido de tema para óperas, cantatas y oratorios.

Sólo tres años después de la canonización de Juana de Arco, el prolífico dramaturgo irlandés George Bernard Shaw (1856-1950) escribió *Saint Joan* (1923). Se trata de una obra de madurez y una de las más prestigiosas del autor, diez años



posterior a su pieza más popular, *Pygmalion* (1912, futura base de *My Fair Lady*), y dos años anterior a la concesión del Premio Nobel de Literatura. *Saint Joan* se estrenó el 28 de diciembre de 1923, curiosamente en Broadway, porque Shaw prefirió presentarla fuera del Reino Unido, con Winifred Lenihan como protagonista. La obra llegó a Londres el 26 de marzo de 1924, con Sybil Thorndike, la actriz favorita del autor para el papel. En España, se estrenó el 21 de octubre de 1925 en Barcelona, y el 23 de febrero de 1926 en Madrid, con Margarita Xirgu. Desde entonces, se ha seguido representando, y entre las muchas Juanas que en el mundo han sido se incluyen Katharine Cornell, Wendy Hiller, Uta Hagen, Siobhán McKenna, Joan Plowright, Diana Sands, Lynn Redgrave, Imelda Staunton, Frances de la Tour, Imogen Stubbs, Jacqueline McKenzie, Anne-Marie Duff, Gemma Arterton, Judi Dench, Constance Cummings, Sarah Miles, Lee Grant, Janet Suzman, Kitty Winn, Eileen Atkins, y un largo etcétera, hasta Condola Rashad (en cartel en Broadway en 2018).

Bernard Shaw nos hizo el favor de escribir un largo *Prefacio* a la obra, en el que expone su visión del personaje y de la historia, y en el que conviene detenerse, porque explica muchos elementos que luego pasarían a la película de Otto Preminger. Quizá lo más relevante sea que Shaw

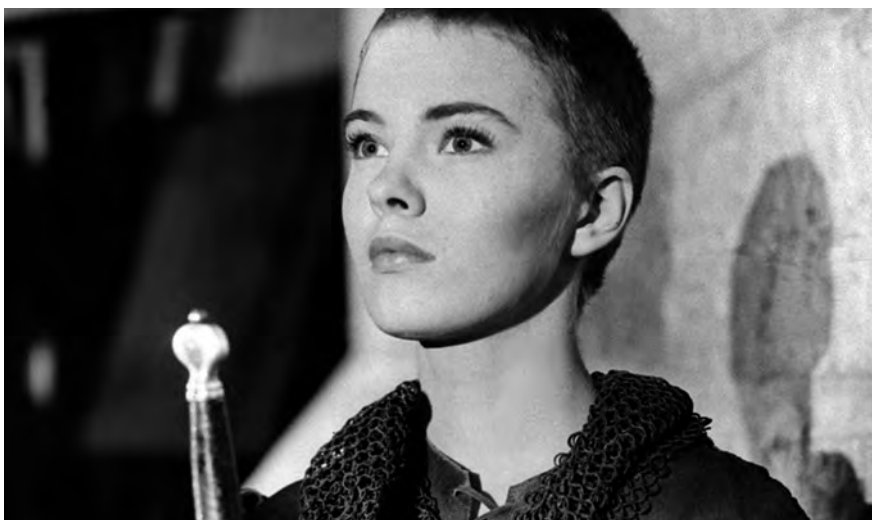
decidió evitar el tópico maniqueo de pintar a los inquisidores como malvados: “*No hay villanos en la pieza*”, escribe. El autor no quiere repetir “*la leyenda melodramática del obispo malvado y la doncella engañada*”. Para él, la verdadera tragedia surge de lo que los hombres hacen con las mejores intenciones. Así, la obra retrata al obispo Cauchon y los inquisidores como hombres ilustrados y elocuentes, y presenta un Tribunal íntegro y respetuoso con la ley, incluso benigno, al evitar a Juana la habitual tortura: “*Cauchon, como clérigo y como letrado, fue harto más dueño de sí y escrupuloso de lo que soñaría en serlo jamás un juez inglés cualquiera en una causa política en que anduvieran mezclados su partido y los prejuicios de su clase*”. Shaw también refuta la idea de la “barbarie” medieval: condenar a la horca o al fusilamiento, en vez de a la hoguera, parecerá a muchos un progreso, nos dice; pero la diferencia entre una detenida instrucción, con interrogatorio escrupuloso conforme a la ley común, y un procedimiento militar sumarisimo, parece más bien un retroceso. Y recuerda que, hasta tiempos bien recientes, se habían seguido produciendo brutales ejecuciones por la rueda, el torno y el descuartizamiento: “*En nuestros tiempos, Juana no hubiera sido sometida a ningún proceso ni ley, excepto a la ley de defensa del reino, que suspende toda ley;*

y hubiese tenido por juez, en el mejor caso, a un coronel malhumorado”.

La Juana de Arco de Bernard Shaw no es una mística, ni una loca, ni mucho menos una “señorita romántica”. El autor la concibe como “*una campesina sana de juicio, lista, de extraordinarias facultades mentales*”, cuyos actos explica por la unión de juventud sin experiencia y falta de instrucción con un gran talento natural, valor, empuje, abnegación, originalidad y singularidad. Considera las “voces” (que nunca se oyen en escena) como una manifestación de su inteligencia (las conclusiones inconscientemente razonadas del genio, que revisten la forma de una voz perceptible), subrayando que esas “voces” siempre le dieron “consejos” lógicos y razonables. En la guerra, Juana fue tan realista como Napoleón, y hechos como el levantamiento del sitio de Orleáns y la coronación del Delfín fueron golpes maestros militares y políticos. Aunque fue una devota católica, Shaw la califica como santa “protestante”, por defender una relación directa con Dios, al margen de la Iglesia. También la considera una precursora del “nacionalismo”: luchó contra los ingleses, porque no les correspondía estar en Francia, pero al hacerlo se puso en contradicción con el catolicismo y el feudalismo, ambos esencialmente internacionales. El autor concluye que Juana fue quemada por su arrogancia insufrible: se consideraba embajadora y plenipotenciaria de Dios, reconvenía y aleccionaba a hombres de Estado y prelados.

Bernard Shaw afirma que Juana pertenecía a esa clase de mujeres que quieren vivir una vida de hombre, aunque matiza que no es necesario llevar pantalones y fumar grandes puros para hacer vida de hombre, del mismo modo que no es necesario llevar faldas para hacer una vida de mujer. ¿Fue Juana de Arco una persona transgénero, como sostiene Leslie Feinberg, en su libro *Transgender Warriors* (ed. Beacon Press, 1996)? El que se vistiera de hombre, como un soldado, fue uno de los hechos que se alegaron para sustentar la acusación de brujería. Pero Shaw lo explica por razones prácticas: Juana fue una precursora de un modo racional en el vestir femenino, pues no hubiera podido llevar la vida de campamento vistiendo faldas: en toda su actuación y sus relaciones con sus compañeros de armas no podía entrar para nada el factor sexual.

Otto Preminger era un gran admirador de la pieza de Bernard Shaw, que consideraba la mayor obra maestra de la historia del teatro, y llevaba muchos años queriendo llevarla al cine. En mayo de 1956, el director formó parte del jurado del



Jean Seberg en *Saint Joan* (1957)

Festival de Cannes, presidido por Maurice Lehmann, que concedió una atrevida Palma de Oro al documental submarino *El mundo del silencio* (Le monde du silence, 1956) de Jacques-Yves Cousteau y Louis Malle. En esos días que pasó en Europa, logró concluir unas negociaciones de dos años con los herederos de Shaw, y adquirir los derechos cinematográficos de la obra para su compañía "Wheel Productions". Hay que recordar que, para entonces, ya se habían visto en el cine más de una docena de películas sobre Juana de Arco, empezando por dos cortometrajes mudos de Georges Hatot (1898) y Georges Méliès (1899), y pasando por las de Albert Capellani (1908), Mario Caserini (1908), Cecil B. De Mille (1917), Carl Theodor Dreyer (1928), Gustav Ucicky (1935), y Victor Fleming (1948). Después de la de Preminger, se haría otra veintena, destacando entre ellas las de Robert Bresson (1962), Jacques Rivette (1994), Luc Besson (1999) y Bruno Dumont (2017).

Como en sus anteriores producciones independientes, Preminger firmó un acuerdo de distribución con United Artists. La película se rodaría en el Reino Unido, para aprovechar el subsidio gubernamental, a través de la "tasa Eady", a las producciones que emplearan personal británico. Para escribir el guión (o adaptar la obra), el director eligió a un escritor de categoría, nada menos que Graham Greene (1904-1991), que ya había publicado más de quince novelas (entre ellas, obras mayores como *El poder y la gloria*, *El ministerio del miedo*, *El tercer hombre* y *El americano*

imposible), y había escrito seis guiones, incluyendo los de *Brighton Rock* (1948), *El ídolo caído* (1948) y *El tercer hombre* (1949). El de *Saint Joan* sería el primer guión de Greene sobre una obra ajena.

El contrato firmado por Preminger con los herederos de Bernard Shaw contenía una cláusula insólita, que cuantificaba la *fidelidad* de la adaptación: sólo se podría cambiar un 25% del texto original. No he hecho los cálculos, pero, fuera por ese contrato o fuera por la veneración del director ante la obra, se trata de una versión notablemente fiel, aunque condensada. La obra teatral, cuya representación dura más de tres horas, se estructura en seis escenas (una, en Vaucouleurs, Joan convence a Robert de Baudricourt, señor local, para enviarla a ver al Delfín; dos, en Chinon, Joan convence al Delfín para que la envíe a Orléans al frente de sus tropas; tres, el sitio de Orléans, donde la llegada de Joan cambia, literalmente, el viento; cuatro, conspiración entre el Duque de Warwick y el obispo de Beauvais, en la que deciden eliminar a Joan; cinco, escena tras la coronación del Delfín, en Reims; y seis, el juicio, condena y ejecución de Joan en Ruan) y en un epílogo (veinticinco años después de su muerte, Joan se aparece al Rey en un sueño, al que se unen otros personajes de la obra). El principal cambio que introduce el guión de Greene consiste en que la primera parte del epílogo, con Joan apareciendo en el sueño de Charles, se convierte en prólogo, de manera que la acción principal queda como

un *flashback* entre ese prólogo y el resto del epílogo. Ese epílogo es fiel al de la obra, incluyendo la aparición de Cauchon, Dunois, Warwick y un soldado, aunque se elimina la estrambótica irrupción en el sueño de un caballero de la década de 1920, de cuyo atuendo se ríen los medievales, que trae las nuevas de la canonización de Joan... Greene suprime la escena cuarta (conspiración entre Warwick, el capellán inglés Stogumber y el obispo Beauvais), aunque algunas frases pasan a las escenas anteriores al juicio. En la obra, tanto las batallas como la coronación del Delfín y la quema de Joan ocurren en *off*. En la película, no se ven batallas, pero sí aparecen la coronación y la hoguera. Y se insertan algunas transiciones entre las escenas para suavizar la rigidez del formato. En su *Prefacio*, Shaw ironiza con que los empresarios y directores de escena querían recortar los diálogos sobre materias tan "aburridas" como la Iglesia, el sistema feudal, la Inquisición y la herejía, pero a cambio gastarían dos horas más en efectos escenográficos del río Loira, el puente, las batallas, la coronación y la hoguera...

No se conoce ningún retrato contemporáneo de Juana de Arco, tomado del natural. Todos los que existen están pintados de oídas o son idealizaciones muy posteriores. Bernard Shaw señala que *"todo libro sobre Juana que empiece describiéndola como una belleza, podrá desde luego clasificarse entre las novelas"*. Aparte de su aspecto físico, el personaje de la obra presenta un desafío casi insuperable para su intérprete. Por un lado, es muy joven: Juana mandó ejércitos con 17 años de edad, y murió con 19 (claro que no era lo mismo tener 19 años en el siglo XV que en el XX). Por otro lado, la complejidad del papel requiere una actriz experimentada y en plenitud de recursos. En el teatro, casi siempre ha sido interpretada por mujeres mayores: Sybil Thorndike tenía 41 años cuando la estrenó. Pero Otto Preminger pensaba que eso no podía funcionar en el cine, que la proximidad de la cámara exigía una actriz de la edad del personaje (y eso que Ingrid Bergman ya tenía 33 cuando rodó la película de Victor Fleming). El 19 de julio de 1956, anunció un gran *casting* a nivel mundial (bueno, Estados Unidos, Canadá y Europa Occidental) para encontrar una actriz joven y desconocida que pudiera encarnar a Joan: *"quería que el público identificara a esa actriz sólo con Joan, no que identificase a Joan con una actriz que ya conocían"*. Aparte de su mayor o menor utilidad práctica, esta caza de talentos tenía un evidente valor publicitario, evocando la famosa búsqueda de Scarlett O'Hara para *Lo que*



Richard Widmark y Jean Seberg en *Saint Joan* (1957)

el viento se llevó. Una historia de Cenicienta que daría publicidad gratuita a la película. Se presentaron 18.000 *pucelles* a la convocatoria, de las que Preminger vio personalmente a 3.000, empezando a finales de agosto en Londres, siguiendo en Edimburgo, Manchester, Dublín, Glasgow, Copenhague y Estocolmo. En septiembre, las audiciones siguieron en Nueva York, Boston, Montreal, Toronto, Detroit, Cleveland, Chicago, St. Louis, Denver, Seattle, San Francisco, Los Angeles, Dallas, Atlanta y Washington...

En realidad, se podía haber ahorrado la mitad de la gira. Preminger había encontrado su Joan en Chicago, el 15 de septiembre: una chica nacida el 13 de noviembre de 1938 en Marshalltown, Iowa, sin experiencia en el cine, que sólo había actuado un poco en el teatro de repertorio, y se llamaba Jean Dorothy Seberg. En el documental *Preminger: Anatomía de un director* (1991) de Valerie A. Robins, tenemos el privilegio de poder ver una prueba de cámara de Jean Seberg. Y es deslumbrante. Tiene una luz, una inteligencia, una fuerza y un encanto tales, que no necesitamos ver a las otras 2.999 candidatas para saber que ella era la elección correcta... Aún así, Preminger completó su ronda y se barajaron otros nombres. En las audiciones finales, el director fue deliberadamente duro con la actriz, haciéndole repetir una y otra vez sus monólogos, para ponerla a prueba. "Mr. Preminger, estoy dispuesta a seguir con esto has-

ta que caiga usted muerto", respondió la dura *pucelle* del Medio Oeste, antes de derrumbarse. Según dijo luego Bob Willoughby, el fotógrafo de las sesiones: "No había duda de que Jean era la ganadora; las otras tenían mejor técnica, pero Jean tenía la sinceridad que Otto buscaba". Preminger firmó con ella un contrato por siete años, y el 21 de octubre de 1956 anunció el fichaje en el Show de Ed Sullivan.

El siguiente acierto de *casting* fue la elección de Richard Widmark como el Delfín. Un actor con experiencia teatral, que había debutado en el cine en 1947 como un criminal psicópata (*El beso de la muerte*), y estaba asociado con papeles de "duro" o de héroe en películas negras, bélicas o del Oeste, para un personaje débil, payasesco, que es el hazmerreír de toda la corte. El resto del reparto era británico y más que notable: John Gielgud (Warwick), Richard Todd (Dunois), Barry Jones (Obispo de Courcelles), Anton Walbrook (Cauchon, Obispo de Beauvais), Felix Aylmer (Inquisidor), Harry Andrews (capellán Stogumber), Finlay Currie (Arzobispo de Reims), Bernard Miles (Verdugo), Patrick Barr (La Hire), Victor Maddern (soldado) y Kenneth Haigh (Hermano Martin). Los espectadores con ojo de águila pueden intentar localizar a un quinceañero David Hemmings, en una aparición mínima... El equipo técnico, también mayoritariamente británico, incluía al diseñador de producción Roger Furse, al maquillador Tony Sforzini

y al ayudante de dirección Peter Bolton, que tenían experiencia en empeños similares, como el *Hamlet* (1948) de Laurence Olivier.

El director decidió rodar la película en blanco y negro, porque quería centrarse en las personas, las interpretaciones, las emociones y las palabras de Bernard Shaw, y pensaba que el color y la espectacularidad visual distraerían al público. Eligió al veterano y prestigioso director de fotografía francés Georges Périnal, que había trabajado con René Clair, Jean Cocteau, Alexander Korda, Josef von Sternberg, Carol Reed, Michael Powell, y William Cameron Menzies, entre otros. Los ensayos empezaron el 17 de diciembre de 1956, en los estudios Shepperton de Londres, y la fotografía principal el 9 de enero de 1957. Según todos los testigos, el rodaje fue muy duro para Jean Seberg. Era una actriz insegura, sin experiencia en el cine, que se enfrentaba a un papel muy difícil, rodeada de grandes actores británicos, y presionada por un director exigente. Para colmo, en la escena de la hoguera, filmada en el mayor estudio con 1.500 extras, falló uno de los cilindros de gas, produciendo una llamarada que hubiera podido abasar realmente a la actriz, de no ser por la rápida intervención del equipo y los bomberos... El rodaje terminó el 15 de marzo de 1957. Para el montaje, Preminger reclutó a Helga Cranston, que también había trabajado con Laurence Olivier (*Hamlet* y *Ricardo III*), a quien le dijo que era muy fácil montar sus películas: sólo había que quitar las claquetas. Según Cranston, eso no era del todo cierto: a veces funcionaban los planos-secuencia, pero también hubo problemas porque faltaban primeros planos y no era fácil acortar o acelerar una escena. Saul Bass volvió a ocuparse de los títulos de crédito y del cartel, cuya imagen central era un dibujo esquemático del torso de una figura medieval y una espada rota.

Saint Joan se estrenó en París el 12 de mayo de 1957, en el Palais Garnier, en una *premiere* benéfica de lujo, a beneficio de la Polio Foundation, con asistencia de celebridades, políticos, y personalidades de las artes, la moda y los negocios. En Estados Unidos, se estrenó el 26 de junio siguiente, y se proyectó en el incipiente circuito de cine de "arte y ensayo". No llegó a tener una distribución amplia, y la recaudación fue muy inferior al coste de producción.

En su momento, fue una de las películas más incomprensidas de Preminger. Aparte del fracaso de taquilla (que era de temer, dado lo poco comercial del asunto), las críticas fueron entre malas y demoledoras, cebándose además en lo



Jean Seberg, John Gielgud y Richard Widmark en *Saint Joan* (1957)

que se consideró, de manera casi unánime, un error en la elección de la protagonista. Jean Seberg dijo después que sintió que la habían quemado dos veces: una en la hoguera y otra en las críticas. El director nunca culpó a la actriz del fracaso de la película, y siempre habló bien de ella, a pesar de lo mal que la había tratado en el rodaje. Se culpó a sí mismo, por no haber sabido dirigirla: la idea de elegir una joven desconocida era correcta, pero hubiera tenido que trabajar con ella durante dos años... *"No tenía la profundidad necesaria, pero realmente no creo que fuera tan mala como la gente dijo"*.

En posteriores entrevistas con Peter Bogdanovich, que tuvieron lugar entre 1966-1969 (recogidas en el libro *Who the Devil Made It*), Preminger analizó las razones del fracaso comercial de la película, señalando que la obra era un análisis intelectual de la historia de Santa Juana, pero que no era una historia emocional que pudiera conmovir al gran público. Es interesante para los intelectuales, pero no es convincente para las masas. La propia obra, señaló, nunca había sido un gran éxito de público: *"No llegas a creer que ella es una santa, que todo es visión, instinto y pasión; hay demasiada racionalidad para una película"*. No obstante, su conclusión fue que volvería a hacerla de nuevo, y seguramente de la misma manera, porque amaba la obra.



En España, *Saint Joan* no llegó a estrenarse en los cines. Tuvo una primera edición en vídeo con el absurdo título de *La dama de hierro*, y una aceptable edición en DVD de Manga Films, titulada *Santa Juana*, que veremos en nuestro ciclo.

UN VERANO EN LA COSTA AZUL

"Pero cuando estoy en la cama, al amanecer, sin más ruido que el tráfico de París, a veces me traiciona la memoria: vuelve el verano con todos sus recuerdos. ¡Anne, Anne! Repito ese nombre muy quedo y durante mucho rato en la oscuridad. Entonces algo sube por mi interior y lo recibo llamándolo por su nombre, con los ojos cerrados: Buenos días, Tristeza".

Con este memorable párrafo termina *Bonjour Tristesse*, la primera novela de Françoise Sagan (Françoise Quoirez, 1935-2004), publicada en 1954 por la editorial de René Julliard. La autora tenía 18 años cuando apareció el libro, que causó un impacto inmediato y enorme, al que no fueron ajenos el *atrevimiento* de la historia, el morbo producido por la precocidad de la escritora, y el hecho indudable de que Sagan había logrado captar algo del *espíritu de la época*, retratando el vacío existencial de una juventud privilegiada y desilusionada. La protagonista, Cécile, es una adolescente acomodada y egoísta, que pasa el verano a

todo lujo en la Riviera, en una burbuja de vagancia y despreocupación, mimada por un padre frívolo y mujeriego, el viudo Raymond. La joven e ingenua amante de éste, Elsa, comparte casa con ellos y es una amiga-hermana para Cécile. Pero el reino de Cécile se ve amenazado por la llegada de Anne, una mujer de la edad de su padre, inteligente y responsable, que se compromete con Raymond. La futura madrastra empieza a poner cortapisas a los caprichos de Cécile, obligándole a estudiar y a dejar de ver a su nuevo novio, Cyril. La joven trama un plan maquiavélico para librarse de Anne, que tendrá trágicas consecuencias... Sobre el valor literario del libro, las opiniones siempre han estado divididas. El 25 de mayo de 1954, recibió el *Prix des Critiques* (Premio de los Críticos), y para algunos Sagan era la nueva Colette, pero otros la menospreciaron. El novelista François Mauriac condenó la falta de ternura de la adolescencia y calificó a Sagan como *"un pequeño y encantador monstruo de dieciocho años"*. En todo caso, *Bonjour Tristesse* ha venido figurando en muchas listas de los mejores libros franceses del siglo XX (como la de FNAC y *Le Monde* de 1999, *Les cent livres du siècle*). Recientemente, un artículo de Librotea lo incluía entre los *20 libros que deberías haber leído antes de los 20*, con una recomendación de Manuel Jabois que recordaba cuánto le había marcado.



Françoise Sagan y Jean Seberg en el rodaje de *Bonjour Tristesse* (1958)

La novela se publicó en inglés en 1955. En abril de ese mismo año, Otto Preminger compró los derechos cinematográficos al productor francés Ray Ventura, a quien se los había vendido Sagan. No sabemos si el director fue consciente entonces del paralelismo del argumento con el de *Cara de ángel* (1953). En ambos casos, se trata de una joven caprichosa y mimada, que tiene una relación muy estrecha con su padre, rozando lo incestuoso, y que pretende quitar de en medio a una madrastra (o aspirante a serlo), cuya seriedad pone en peligro su vida cómoda... Aunque, a diferencia de la calculadora Diane (Jean Simmons) de aquella película, Cécile no es una *femme fatale*, ni siquiera es realmente malvada: actúa por inconsciente egoísmo y sin intención de causar (tanto) daño.

En febrero de 1956, Preminger encargó el guión de *Bonjour Tristesse* a S. N. Behrman (*Historia de dos ciudades*, *Maria Walewska*, *El vaquero y la dama*, *El puente de Waterloo*, *El pirata* y *Quo Vadis*, entre otras muchas). La idea inicial era que Behrman escribiera tanto el guión como una versión teatral, que Preminger pensaba dirigir en Broadway, y de la que nunca más se supo. El guión de Behrman tampoco convenció al director, que contrató a Arthur Laurents, guionista de *La*

soga y *Anastasia*, y más tarde de *Tal como éramos* y *Paso decisivo*, y autor de los libretos de los musicales *West Side Story* y *Gypsy* (curiosa coincidencia, dado que en 1944 Preminger había tenido una breve relación con Gypsy Rose Lee, en cuya vida se basaría este musical, de 1959). Laurents había vivido en París y conocía a personajes como los de la novela, pero no tenía mucho aprecio por el libro ni por su autora. Tampoco le parecía buena idea que los personajes fueran interpretados por actores anglosajones, y después declaró que sólo había aceptado el trabajo por dinero. Al parecer, Preminger le permitió trabajar por su cuenta, con pocas intromisiones.

En el guión definitivo de Laurents, el principal cambio, en relación con la novela, es de estructura: el libro es lineal, aunque esté narrado por la protagonista, que introduce desde el primer párrafo una reflexión retrospectiva sobre el pasado; en cambio, la película empieza un año después de los hechos, en un París en blanco y negro, con la voz en *off* de Cécile, ampliando un epílogo que en la novela ocupa sólo un capítulo de una página. Desde ahí, retrocedemos a un *flashback* en color, en la Costa Azul, que narra la historia principal. Al tratarse de una novela muy corta (100 páginas), y aunque la película tampoco iba a ser larga (90 minutos en el montaje definitivo), el guión tiene que desarrollar o agregar algunos sucesos y personajes. Por ejemplo, se añade una larga secuencia de fiesta nocturna y baile, en una terraza del puerto. Como señaló Peter Bogdanovich, en la película se sugiere de manera más explícita una relación casi incestuosa entre Raymond y Cécile (Elsa llega a decir de ellos que son el matrimonio perfecto). Hay cambios menores, como el cambio de nombre del amante de Cécile, Cyril, que pasa a llamarse Philippe, como el que se menciona en el epílogo del libro. Hay otros pequeños cambios de matiz. En el libro, Raymond alardea de haber triunfado sin tener ningún título, pero Anna le recuerda que ya tenía cierta fortuna cuando empezó (suponemos que heredada); en la película, Anna dice que Raymond ha trabajado muy duro para conseguir su posición. En la novela, Raymond dice que Cécile no tiene que preocuparse por los estudios, porque siempre podrá encontrar a un hombre que la mantenga; en la película, eso lo dice la propia Cécile, para disgusto de Anne... Pero, en términos generales, se mantuvieron los elementos esenciales de la historia.

Ya antes de terminar el rodaje de *Saint Joan*, Preminger había ofrecido el papel de Cécile a Jean Seberg. Para el de su padre, Raymond, consideró

a Cary Grant, que no quiso o no pudo hacerlo. El papel recayó en David Niven, lo que ahora nos parece obvio, dado que es un personaje muy similar al que había interpretado en *La luna es azul*, a las órdenes del director, aunque físicamente no cumpliera con la descripción de Sagan (que pinta a Raymond como “musculoso”). La maravillosa Deborah Kerr, como Anne, completó el trío protagonista. Para los secundarios, Preminger reunió un grupo variado y colorista: una divertidísima Mylène Demongeot como Elsa, Geoffrey Horne (*El puente sobre el río Kwai*) como Philippe, el italiano Walter Chiari como el rico sudamericano Pablo, Martita Hunt (*El abanico de Lady Windermere*, *El rapto de Bunny Lake*) como la madre de Philippe, y una aparición especial de la cantante Juliette Greco. Del reparto principal, sólo eran francesas Demongeot, Greco y Eveline Eyfel (que interpretó a las tres criadas hermanas: Albertine, Léontine y Claudine).

Preminger produjo *Bonjour Tristesse* con su sello Wheel Productions, con un acuerdo de financiación y distribución con Columbia Pictures. Dado que parte de los miembros del reparto y del equipo eran británicos, pudo calificarse como producción británica a efectos de ayudas y beneficios fiscales del Reino Unido. Al mismo tiempo, puesto que iba a rodarse en Francia, el equipo de rodaje debía ser mayoritariamente francés, empujando por el ayudante de dirección Serge Friedman. El rodaje comenzó en julio de 1957, y tuvo lugar en exteriores de París (Place de la Concorde, Les Halles, Quartier Latin) y en algunos interiores de la capital, como el club de jazz La Huchette, donde se filmó la canción de Juliette Greco, y el restaurante Maxim's. Luego siguió en la Costa Azul. La casa de vacaciones de Raymond y Cécile, junto al mar, no es un decorado, sino una mansión verdadera, propiedad del editor Pierre Lazareff y situada en Le Lavandou. La escena final de Cécile ante el espejo (que llevó todo un día), y algunos planos de efectos con proyección trasera, se rodaron en Londres, en los estudios Shepperton. Preminger siguió el guión al pie de la letra, pero no llegaba al rodaje con una idea visual cerrada en su cabeza: decidía la planificación y los movimientos de cámara mientras ensayaba con los actores. La fotografía volvió a estar a cargo del francés Georges Périnal (*Saint Joan*). Preminger decidió hacer más interesantes los *flashbacks*, con el recurso de presentar en blanco y negro las escenas “actuales” en París, y en color las “pasadas” en la Riviera. En relación con esto, se produjo el mayor contratiempo del rodaje: por un error



Jean Seberg y Deborah Kerr en *Bonjour Tristesse* (1958)

del laboratorio, que procesó en color unos negativos que tenían que haber sido en blanco y negro, hubo que repetir dos días de filmación. Aparte de eso, el mayor problema fue la insatisfacción de Preminger con el trabajo de Jean Seberg, y su presión sobre ella. Según todos los testimonios, el rodaje fue un verdadero calvario para la actriz, todavía inmadura y a menudo incapaz de concentrarse, aunque David Niven y Deborah Kerr intentaron ayudarla todo lo que pudieron. El rodaje terminó a principios de octubre de 1957, dentro del presupuesto de un millón y medio de dólares.

Como nota de la vida personal de Preminger, la coordinadora de vestuario de la película fue Hope Bryce, que había trabajado con Givenchy y se convertiría en su tercera y última esposa (el director se divorciaría de la segunda, Mary Gardner, en 1958). Ambos empezaron una relación, primero de amistad y luego romántica, se casaron en 1971 y siguieron casados hasta la muerte de él. Bryce trabajaría en el vestuario de todas sus películas posteriores, excepto *Porgy and Bess* y *Rosebud*.

Entre octubre y noviembre de 1957, Preminger trabajó en el montaje en Londres, con Helga Cranston. Fue un proceso rápido, porque Cranston

ya había estado montando provisionalmente las secuencias a medida que se rodaban. Los actores tuvieron que doblar algunos diálogos, que no habían quedado bien con sonido directo, en los estudios Pinewood londinenses. El 3 de diciembre, la Production Code Administration dio su Sello de aprobación a la película (los tiempos estaban cambiando). Saul Bass diseñó los títulos de crédito y el cartel, creando la icónica imagen de un rostro esquemático, con pupilas en forma de corazón y una lágrima en la mejilla, un homenaje al arte abstracto que sería imitado luego muchas veces. Como siempre, Bass buscó una única imagen, simple pero poderosa, que creara una conexión emocional con el público.

Bonjour Tristesse se estrenó en Nueva York el 15 de enero de 1958. Las críticas fueron mayoritariamente negativas. Algunas reaccionaron frente a un supuesto carácter *escandaloso, repulsivo y obsceno*, que hoy día nos cuesta ver en ella. Muchos de los palos fueron a parar a Jean Seberg. En cambio, en Francia, donde se estrenó el 7 de marzo de 1958, la película tuvo buenas críticas y bastante éxito, y Jean Seberg fue ensalzada como una nueva diosa del cine. Ocupó la portada del núme-

ro 80 (febrero de 1958) de *Cahiers du Cinéma*, y en páginas interiores el joven crítico François Truffaut se deshizo en elogios sobre la actriz y su interpretación: “*Cuando Jean Seberg está en pantalla, que es todo el rato, no puedes mirar nada más*”. Fue una paradoja que Preminger no dejaría de subrayar con ironía: los críticos americanos habían acusado a la película de no ser bastante francesa, pero en cambio había encantado a los franceses.

Otro de esos jóvenes críticos de *Cahiers* que aspiraban a convertirse en directores, Jean-Luc Godard, eligió a Jean Seberg para protagonizar, junto a Jean-Paul Belmondo, su primer largometraje, *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960), que sería uno de los títulos fundacionales de la *Nouvelle Vague*. Godard llegó a decir que el personaje de Seberg en *Al final de la escapada* era una continuación del de *Bonjour Tristesse*, tres años después. Así, Seberg, la chica de Iowa, se convirtió en un icono del cine francés y viviría en Francia la mayor parte del resto de su corta vida. Finalmente, Otto Preminger pudo ver reivindicado su “descubrimiento” de la actriz, con la que nunca volvería a trabajar (traspasó su contrato a la Columbia). Jean Seberg seguiría iluminando la pantalla durante casi veinte años: *Lilith* (1964), *Momento a momento* (1966), *La leyenda de la ciudad sin nombre* (1969), *Aeropuerto* (1970), *La corrupción de Chris Miller* (1973), entre otras. Sufrió una campaña de persecución, vigilancia y difamación por parte del FBI, por sus ideas políticas, dado que en los 60 apoyó a los Panteras Negras y tuvo una relación con el activista Hakim Jamal. Sobre esto trata la película *Seberg* (2019), dirigida por Benedict Andrews, con Kristen Stewart en el papel de la malograda actriz. Por desgracia, Jean Seberg nos dejó en 1979, con sólo 40 años de edad. Las circunstancias nunca se aclararon por completo, pero el suicidio se consideró la causa más probable de la muerte (aunque no faltan teorías conspiratorias, por el asunto del FBI). Buenos días, tristeza.

En España, la película se estrenó el 18 de octubre de 1962, lo que no está mal, pero no es cierto que se hiciera “*simultáneamente con las primeras pantallas mundiales*”, como decía el anuncio del cine Colisevm de Madrid, que podemos ver en el ABC de la fecha. Un intelectual tan respetado como Julián Marías escribió en la *Gaceta Ilustrada* una crítica muy elogiosa de la película y, de paso, del libro de François Sagan (reproducida en el ABC de 14 de noviembre de 1962): “*La película está realizada con una perfección extraordinaria, con una seguridad constante, con una diestra admi-*



David Niven y Jean Seberg en *Bonjour Tristesse* (1958)

nistración de todos los recursos. Casi toda ella es excelente cine; algunos fragmentos, como el baile, son prodigios de vivacidad, ritmo y gracia (...) Jean Seberg es una encarnación irreproachable". Para Marías, película y novela, siendo livianas y triviales, aparecen cargadas de insólita gravedad, la vida tiene peso. Cuanto mayor es la trivialidad de la trama, más clara resulta la dramática seriedad, el peso de la vida: "Esa chiquilla, Jean Seberg, tan joven, tan ligera, tan sin fundamento, toda frivolidad y gracia, descubre que la vida se pone siempre a una carta".

En enero de 1958, Otto Preminger volvió al teatro, dirigiendo la comedia *This Is Goggle*, sobre la novela de Bentz Plagemann. El tal Goggle (no confundir con ya saben) tenía cinco años cuando su padre se fue a luchar en la Marina en la Segunda Guerra Mundial. Cuando el padre vuelve de la guerra, el chico tiene diez años, está acostumbrado a ser el "hombre de la casa", a hacer su voluntad y a considerar que su madre es sólo "suya". Al principio, no será fácil la convivencia de los tres, mientras el padre intenta recuperar su lugar. La historia abarca hasta que Goggle cumple dieciocho años y se va a estudiar fuera. En el reparto

estaban James Daly (*El proceso de Billy Mitchell*) como el padre, Kim Hunter (*Un tranvía llamado Deseo*) como la madre, el adolescente Michael Ray (*The Divided Heart*, *The Brave One*, *The Tin Star*) como el hijo, además de Doro Merande (*El hombre del brazo de oro*), y el debut profesional, con nueve años de edad, de Bernadette Peters, la futura gran estrella de Broadway... La obra fue cancelada durante los pases previos en Princeton, donde estuvo del 23 de enero al 1 de febrero de 1958, y no llegó a estrenarse en Broadway.

Mientras ensayaba *This Is Goggle*, Preminger compró los derechos de dos novelas, con vistas a su adaptación al cine. Una fue *Mardios Beach*, de Oakley Hall, un drama situado en una zona residencial de la costa de San Diego, California. La acción ocurre en una semana de verano, cada capítulo corresponde a un día y se divide en subcapítulos narrados desde el punto de vista de sus seis personajes principales: un vendedor de coches en la crisis de la mediana edad, su infeliz esposa, su hijo, su exnovia y ocasional amante, el hijo de ésta y su novia, y un intelectual treintañero. La otra era *Más cornadas da el hambre*, del mexicano Luis Spota, traducida al inglés con el

título de *The Wounds of Hunger*, una novela sobre el mundo de la tauromaquia, protagonizada por un joven mexicano que soñaba con ser torero y empezaba a abrirse camino a través de muchas dificultades, incluyendo un amor imposible por una torera, María... El director abandonó ambos proyectos. La novela de Spota sería llevada al cine más tarde, como *Wounds of Hunger* (1963), dirigida por George Sherman, con Tony Anthony y Luciana Paluzzi.

A continuación, Preminger adquirió los derechos de tres novelas muy cotizadas. Una fue *Les voies du salut*, la nueva obra del francés Pierre Boulle, autor de *El puente sobre el río Kwai* (1952), y futuro autor de *El planeta de los simios* (1963). La novela estaba situada en una plantación de caucho en Malasia, y aún no se había publicado ni en Francia (más tarde se traduciría al inglés como *The Other Side of the Coin*). Preminger viajó a París en secreto, y consiguió adelantarse a Sam Spiegel. Pero sería un trínfo vano, ya que la película nunca llegó a hacerse. Preminger encargó un guión a A. E. Hotchner, y en mayo de 1958 viajó a Kuala Lumpur con el guionista y el ayudante de producción Martin Schute, pero su interés por el tema se fue enfriando: no le gustaba el guión de Hotchner, no le gustó Kuala Lumpur, tenía fobia a las serpientes, y pensó que las condiciones meteorológicas podían ser un problema para el rodaje. El proyecto fue abandonado.

Pero no debemos lamentarnos, porque las otras dos novelas sí que llegarían a rodarse y se convertirían en dos de las producciones mejores y de mayor éxito de Otto Preminger: *Anatomía de un asesinato*, de Robert Traver (seudónimo del juez John Voelker), y *Éxodo*, de Leon Uris... Enseguida hablaremos sobre ellas. Mientras empezaba a pensar en su adaptación, en verano de 1958, el director recibió una llamada del productor Samuel Goldwyn, para dirigir *Porgy and Bess*, una oferta que no podía rechazar.

NO ES NECESARIAMENTE ASÍ

La inmortal historia de Porgy, el mendigo paralítico enamorado de la bella y casquivana Bess, que sería relatada en una novela, en una obra de teatro, en la más popular ópera norteamericana y, en su momento, en una película dirigida por Otto Preminger, se inspiró en una figura real: Samuel "Goat Cart" Smalls (1889-1924). Era un conocido personaje de los arrabales negros de Charleston, Carolina del Sur, que, efectivamente, se desplaza-



ba en un carrito tirado por una cabra, aunque parece que era más jugador, mujeriego y penden- ciero que su amable réplica de ficción. El escritor DuBose Heyward (1885-1940), un blanco de clase acomodada, nativo de Charleston, publicó en 1925 la novela *Porgy*. La historia se situaba a principios del siglo XX, en "Catfish Row", un barrio negro pobre de Charleston, habitado por pescadores, esti- badores, vendedores de fresas y cangrejos, juga- dores y prostitutas. Los personajes negros habla- ban parcialmente en Gullah, un dialecto desarrol- lado por los esclavos de origen africano en la costa de Carolina del Sur y Georgia. La novela tuvo mucho éxito, y se la reconoció como una de las primeras novelas americanas que retrataban a los negros del Sur con humanidad, simpatía y respec- to, aunque otros criticaron que el autor hubiese preferido centrarse en el "exotismo" del arrabal, ignorando que había negros de clase media en Carolina. También se le reprochó dar una imagen estereotipada (negros pobres, analfabetos, su- persticiosos y que hablaban en dialecto), una acusación que se repetiría contra todas las encar- naciones de esta historia y que partía de un mal- entendido de base: *Porgy* no pretendía ser una crónica documental, realista o naturalista de los

barrios negros de Charleston. Era una fábula, una versión estilizada de una mitología *folk*, y eso se- rían (aún más) la posterior obra teatral y la ópera.

DuBose Heyward, junto con su esposa, la dra- maturga Dorothy Heyward, convirtieron la exitosa novela en una obra de teatro, también titulada *Porgy*, que se estrenó en Nueva York el 10 de octu- bre de 1927, producida por The Theatre Guild. El reparto era íntegramente afroamericano (salvo un par de papeles de policías), lo que suponía todo un hito en su época, y estaba encabezado por Frank Wilson (*Porgy*), Evelyn Ellis (*Bess*), Percy Ve- rwayne (*Sportin' Life*), Jack Carter (*Crown*), George- tte Harvey (*Maria*), Rose McClendon (*Serena*), Marie Young (*Clara*) y Hayes Pryor (*Peter*). El director, en cambio, era un blanco de ascendencia armenia, nacido en Tiflis (Georgia): Rouben Mamoulian, que debutaba como director en Broadway. El futuro realizador de películas como *El hombre y el mons- truo*, *El signo del Zorro*, *Sangre y arena* y *La bella de Moscú*, tampoco había dirigido aún ningún lar- gometraje. *Porgy* resultó un gran éxito, completan- do 367 funciones, hasta agosto de 1928. Tuvo un reestreno en septiembre de 1929, aparte de dos giras nacionales y una temporada de 11 semanas en Londres. En la obra, se amplía el personaje de

Bess y se introduce un final un poco más "espe- ranzador" (aunque de viabilidad dudosa): *Porgy* parte hacia Nueva York para buscar a Bess. La obra ya incluía algunas canciones *folk*, por lo que su conversión en musical estaba cantada.

Fue el compositor George Gershwin quien se puso en contacto con DuBose Heyward, para pro- ponerle colaborar en una ópera sobre *Porgy*. En esta época, Gershwin (1898-1937), de ascendencia judía, ya era uno de los compositores norteameri- canos más respetados y populares, tanto en la música clásica como en el jazz y el musical: había compuesto su célebre *Rhapsody in Blue*, concier- tos y piezas de cámara, canciones, una ópera (*Blue Monday*), y varios musicales (*Lady Be Good*, *Oh Kay!*, *Strike Up the Band*, *Funny Face*, *Rosalie*, *Girl Crazy*). Heyward colaboró en las letras de la ópera con Ira Gershwin, hermano de George y célebre letrista. Según ha señalado Stephen Sondheim, gran compositor y letrista, en realidad Heyward escribió la mayor parte de las letras (incluyendo "*Summertime*"), pero su contribución no se ha reconocido suficientemente, quedando oculto tras "los Gershwin". El libreto seguía esen- cialmente el argumento de la obra teatral, aunque se cambió el título para evitar confusiones. *Porgy and Bess* se estrenó en Boston el 30 de septiem- bre de 1935, y llegó a Broadway el 10 de octubre de 1935, también producida por The Theatre Guild. El director de escena fue, nuevamente, Rouben Mamoulian que, entre tanto, se había consolidado como importante director de cine, con ocho largo- metrajes en su haber (*Aplauso*, *Las calles de la ciudad*, *El hombre y el monstruo*, *Ámame esta no- che*, *El cantar de los cantares*, *La reina Cristina de Suecia*, *Vivimos de nuevo* y *La feria de la vanidad*). El director musical era Alexander Smallens. El re- parto estaba formado por cantantes e intérpretes afroamericanos: Todd Duncan (*Porgy*), Anne Bro- wn (*Bess*), John W. Bubbles (*Sportin' Life*), Warren Coleman (*Crown*), Georgette Harvey (*Maria*), Abbie Mitchell (*Clara*) y Ruby Elzy (*Serena*). La obra se mantuvo durante 124 funciones en el Alvin Thea- tre de Nueva York, una cifra modesta para un mu- sical, pero altísima para una ópera.

En todo caso, era sólo el principio, pues *Porgy and Bess* estaba destinada a mantenerse como una de las creaciones más famosas, respetadas e importantes del teatro musical americano. Se ha repuesto una veintena de veces en Broadway (el primer *revival* de 1942, producido por Cheryl Craw- ford, alcanzó 286 funciones), y se ha interpretado incontables ocasiones en teatros de ópera y salas de conciertos de todo el mundo. Ha habido ver-



Sidney Poitier y Dorothy Dandridge en *Porgy and Bess*, 1959)

siones íntegras y condensadas, con recitativos y con diálogos entre las canciones, con voces operísticas y de teatro musical... Para nuestro tema (la película de Preminger) nos interesa mencionar una producción itinerante de 1952, con Leontyne Price (Bess), William Warfield (Porgy) y Cab Calloway (Sportin' Life).

Aún no se ha cerrado el debate bizantino sobre si *Porgy and Bess* es realmente *ópera* o *musical* (Gershwin la calificó como "*folk opera*"), que no nos importa mucho hoy día, cuando ya hemos tenido *óperas rock* (*Jesus Christ Superstar*, *Tommy*) y musicales íntegramente cantados (*Phantom of the Opera*, *Les Misérables*). La etiqueta es irrelevante: ha transitado cómodamente entre el mundo clásico y el popular, entre Broadway y La Scala; se ha interpretado y grabado en versiones muy diferentes; su música ha inspirado grandes discos de Miles Davis, Ella Fitzgerald & Louis Armstrong, Ray Charles & Cleo Layne... Pero también se ha discutido interminablemente sobre su *autenticidad*: ¿podían tres autores blancos crear una obra verdadera sobre negros? Hoy día igual se levantarían cargos sobre "apropiación cultural". ¿Es una obra condescendiente, paternalista o racista? ¿Está llena de estereotipos ofensivos? Por una parte, ha proporcionado durante años papeles importantes a actores y cantantes negros. Por otra parte, muchos afroamericanos la han tildado de racista. Pero también podemos preguntarnos si tiene sentido aplicar, a una obra cuyo origen se

sitúa hace cien años, nuestros actuales estándares de "corrección política" (que igual dentro de unas décadas tampoco parecen tan estúpidos). En todo caso, como aquí no podemos agotar este tema, les recomiendo el libro *The Strange Career of Porgy and Bess: Race, Culture and America's Most Famous Opera*, de Ellen Noonan (University of North Carolina Press, 2012), que estudia en profundidad la cuestión.

Paralelamente a esta carrera teatral y operística, hubo muchos que se plantearon llevar *Porgy and Bess* al cine. El propio Preminger intentó adquirir los derechos en algún momento. Algunas propuestas fueron delirantes, como la de Harry Cohn (Columbia): rodarla con Al Jolson, Rita Hayworth y Fred Astaire, con las caras pintadas de negro ("blackface"). Finalmente, fue el productor Samuel Goldwyn quien se hizo con ellos, al ganarse la confianza de Ira Gershwin, tras años de insistencia. Goldwyn (1879-1974), nacido en el barrio judío de Varsovia como Schmuël Gelbfisz, había llegado con los bolsillos vacíos a Estados Unidos en 1898, donde fue rebautizado Goldfish, apellido que luego cambiaría por Goldwyn. En 1913, entró en el negocio del cine y, tras crear y formar parte de varias sociedades y productoras que no tenemos espacio para detallar, llegó a convertirse en uno de los primeros y más importantes productores independientes. En 1923, fundó Samuel Goldwyn Productions, y el crédito "Samuel Goldwyn Presents" apareció sobre el título de casi un cen-

tenar de películas durante 35 años, incluyendo: *Huracán sobre la isla*, *Cumbres borrascosas*, *El forastero*, *La loba*, *Bola de fuego*, *El orgullo de los Yanquis*, *Los mejores años de nuestra vida*, *La vida secreta de Walter Mitty*, *Nace una canción* y *Ellos y ellas*. Su última producción sería *Porgy and Bess*.

El productor encargó el guión a N. Richard Nash y contrató como director a Rouben Mamoulian, que había dirigido la versión teatral y la ópera (aunque antes había intentado fichar a Elia Kazan, Frank Capra y King Vidor). La elección del reparto sufrió una curiosa paradoja: era excepcional que una gran producción de Hollywood ofreciera tantos papeles importantes para actores afroamericanos, pero la acusación de que se trataba de personajes negativos para la imagen de la comunidad negra hizo que algunos se echaran atrás. Harry Belafonte rechazó el papel de Porgy, porque lo consideraba vejatorio y no quería actuar de rodillas... lo más chocante es que, en 1959, el mismo Belafonte grabaría un disco de canciones de *Porgy and Bess* con Lena Horne (!). Por su parte, Sidney Poitier, seguramente el actor negro más prestigioso del momento, también se resistió, porque sentía cierta "aversión" por la obra, pero acabó cediendo ante la "persuasión amistosa" del productor. Bess no podía ser otra que Dorothy Dandridge, la protagonista de *Carmen Jones*. Ella también dudó, por influencia de Belafonte, pero Preminger (con quien había tenido una relación, como ya hemos contado) le recomendó que aceptara, porque iba a ser un papel tan estelar como el de Carmen. En cambio, a Sammy Davis Jr. no hubo que convencerle: fue él quien hizo campaña, con éxito, para obtener el lucido papel de Sportin' Life, aunque la primera opción de Goldwyn había sido Cab Calloway (según la leyenda, Frank Sinatra, compinche de Davis, ejerció cierta presión sobre el productor). El productor y Mamoulian eligieron a otros tres veteranos de *Carmen Jones* para personajes principales: Pearl Bailey (Maria), Diahann Carroll (Clara) y Brock Peters (Crown). Claude Akins interpretó a un policía racista. Y en pequeños papeles, imposibles de distinguir en el lamentable DVD que existe, estaban intérpretes entonces desconocidos, pero que llegarían a ser famosos, como Maya Angelou (*Donde reside el amor*), Nichelle Nichols (*Star Trek*) y Scatman Crothers (*El Resplandor*). Junto a ellos, había un "reparto paralelo" invisible. Al igual que en *Carmen Jones*, algunos intérpretes fueron doblados en las canciones: Robert McFerrin cantó la parte de Porgy, Adele Addison la de Bess, y Loulie



Sidney Poitier en *Porgy and Bess* (1959)

Jean Norman la de Clara (incluyendo la memorable “Summertime” de apertura). En cambio, Pearl Bailey, Brock Peters y Sammy Davis cantaron sus propias canciones. La soprano Leontyne Price se negó a poner sólo la voz de Bess, si no podía aparecer en pantalla.

El productor había decidido rodar la película en estudio, no en exteriores naturales, en contra del criterio de Mamoulian. Goldwyn quería ser fiel a la ópera y a su representación teatral. El director, en cambio, quería hacer una película realista. El diseñador de producción Oliver Smith creó el complejo decorado de Catfish Row en los estudios Goldwyn. La intención era que fuese un decorado estilizado, pero que mantuviera una ilusión de realidad, que pudiera pertenecer al Charleston de 1912; al parecer, tenía también un aire europeo, de cuento de hadas... Nunca llegamos a verlo: el 2 de julio de 1958, se produjo un incendio en el estudio, que destruyó el decorado y todo el vestuario creado por Irene Sharaff. No iba a ser lo único que ardiese: las crecientes “diferencias creativas” (ejem) que se habían ido acumulando entre productor y director llevaron a que Goldwyn despidiese a Mamoulian el 27 de julio de 1958. No sabemos si el director llegó a rodar algo que permanezca en el film. Más tarde, intentó ser acreditado como co-director, por su trabajo de preparación, pero la Screen Directors Guild rechazó la demanda.

El nuevo director elegido por Samuel Goldwyn fue Otto Preminger, que reemplazaba por segunda vez a Mamoulian, después de *Laura*. Era una elección bastante natural, dado que *Carmen Jones* había sido el último musical con personajes negros que había tenido éxito. Se trataba estrictamente de un encargo: el único nombre que iba a aparecer encima del título era el de Samuel Goldwyn, y Preminger sólo sería acreditado con el “directed by”. Su hermano Ingo actuó como agente para negociar el contrato. El reemplazo causó cierto revuelo: Leigh Whipper, un actor secundario afín a Mamoulian, acusó a Preminger de racista y de no respetar a los afroamericanos, pero era un cargo con poco recorrido, que fue desmentido por Pearl Bailey, Sammy Davis Jr. y Brock Peters. El judío Preminger podía tener muchos defectos, pero no era racista: recuerden cómo despidió al actor Eugene Pallette por negarse a sentarse junto a un negro en el rodaje de *In the Meantime Darling* (1944). Y, llegado el caso, podía tratar igual de mal a los blancos y a los negros.

Como director contratado, Preminger se encontró con un paquete casi cerrado: el guión, el reparto y el equipo estaban ya elegidos. Más tarde explicó que, si él hubiera producido la película, la habría hecho de otra manera. Para empezar, hubiera rodado en exteriores naturales (toda la película se rodó en decorados, salvo el prólogo

junto a la costa y la escena del picnic en la isla de Kittiwah). Curiosamente, era la misma idea que había defendido, sin éxito, Mamoulian. Sin embargo, parece que sí logró introducir algunos cambios. El guión de N. Richard Nash, que había convertido los recitativos en diálogos, mantenía el mismo dialecto de la ópera (los “*dat*”, “*de*”, “*nuttin*”, “*I knows*”, “*I hates*”, etcétera). De acuerdo con los actores, que temían dar una visión caricaturesca de los afroamericanos, los diálogos se fueron reconduciendo hacia un inglés estándar. Como no podía ser de otra manera, sí se respetó el dialecto en la letra de las canciones (“*I Loves You Porgy*”, “*Bess You Is My Woman now*”, “*I Got Plenty o’Nuttin*”). Preminger también procuró que, dentro de lo posible, las canciones se interpretaran de manera más natural, menos operística. Convenció a Goldwyn para rodar el picnic en exteriores naturales. Y, ya que había que reconstruir los decorados, intentó que fueran algo menos teatrales y más realistas, llegando al extremo de ensuciarlos a escondidas por las noches. Y pudo contar con un director de fotografía con quien ya había trabajado tres veces, Leon Shamroy.

El rodaje duró desde el 22 de septiembre hasta el 16 de diciembre de 1958. Durante los primeros diez días, se rodaron las dos escenas de exteriores: el prólogo (“*Summertime*”) en el muelle (construido en Venice Island, en el río San Joaquin, cerca de Stockton, California), y la larga secuencia del picnic (rodada en Tule Island, San Joaquin, California), que incluía el brillante número “*It Ain’t Necessarily So*”, que Sammy Davis clavó en dos tomas. El resto del rodaje tuvo lugar en el estudio. El contrato de Preminger le garantizaba que Goldwyn no podría ni siquiera poner un pie en el plató. Luego, el director dijo que el productor no había aportado ni una sola idea útil, e incluso mencionó con asombro la total ignorancia de Goldwyn sobre la realización de las películas (por ejemplo, creía que se rodaban dos veces: una para la versión en 35 mm y otra para la de 70 mm). Cuando el director artístico Serge Krizman intentó transmitirle una sugerencia de Goldwyn, Preminger respondió: “*Él no está dirigiendo la película, la dirijo yo*”. En el rodaje hubo sus tensiones, y no todas fueron culpa de Preminger, aunque fue muy duro con Dorothy Dandridge. Por su parte, ésta tenía un rechazo visceral hacia Brock Peters, y Pearl Bailey se llevaba mal con todo el mundo. A eso se sumaba la inquietud por el tema racial, y las broncas entre director y productor. El montaje estuvo a cargo de Daniel Mandell, que había trabajado en muchas producciones de Goldwyn (te-



Sammy Davis Jr. en *Porgy and Bess* (1959)

nía dos Oscar, por dos de ellas: *El orgullo de los Yanquis* y *Los mejores años de nuestra vida*, pero realmente había poco que hacer: el director había rodado casi todo en planos-secuencia, sin primeros planos, sin plano-contraplano, sin metraje de cobertura... En palabras de Arthur Marx (biógrafo del productor), Preminger *montó* la película con la cámara, mientras la rodaba. No quiso dejar ningún margen para que Goldwyn la alterase después.

El argumento es el de la ópera. La acción tiene lugar en Catfish Row, un barrio negro de la costa de Charleston, Carolina del Sur, habitado por pescadores y estibadores, en el caluroso verano (*"Summertime"*), hacia 1912. Porgy (Sidney Poitier), un mendigo paralítico que "camina" sobre sus rodillas, está enamorado sin esperanza de la hermosa Bess (Dorothy Dandridge), una descarriada prostituta (esto no se presenta de manera explícita) y drogadicta. El amante de Bess es Crown (Brock Peters), un tipo fuerte y violento que, en una pelea por un juego de dados, mata a otro hombre. Crown escapa y Bess, a la que se le cierran todas las puertas, termina refugiándose en casa del amable Porgy, que no posee nada (*"I Got Plenty o'Nuttin"*). Contra todo pronóstico, Bess corresponde al amor de Porgy, y la desigual pareja construye su propia felicidad doméstica (*"Bess You Is My Woman Now"*). Él la protege contra la hostil comunidad, y ella abandona el "polvo de la felici-

dad" (cocaína) con el que intenta tentarla el traficante Sportin' Life (Sammy Davis Jr.). Un día de fiesta, todo el vecindario sale hacia la cercana isla de Kittiwah (*"I Can't Sit Down"*), para celebrar un picnic organizado por Maria (Pearl Bailey), al que Porgy insiste en que acuda Bess. En la alegre reunión, Sportin's Life explica su peculiar visión de la Biblia (*"It Ain't Neccessarily So"*). Al volver, la rezagada Bess se topa con el fugitivo Crown, que está escondido en la isla. Aunque se resiste al principio, Bess vuelve a caer en brazos de Crown y se queda con él (*"What You Want With Bess?"*). Días después, vuelve a Catfish Row, enferma y febril. Aunque sospecha lo ocurrido, Porgy la cuida abnegadamente hasta que se recupera, y vuelven a vivir juntos (*"I Loves You Porgy"*). Hasta "adoptan" un bebé, hijo de Clara (Diahann Carroll), una vecina desaparecida en un huracán. Pero una noche, Crown reaparece, buscando a "su" mujer. Porgy y él luchan a muerte, y el mendigo consigue vencer. La policía se lo lleva, para que reconozca el cadáver de Crown. El tentador Sportin' Life convence a Bess de que Porgy va a ser acusado del crimen y encarcelado por mucho tiempo, y consigue que acepte escapar con él a Nueva York, para vivir la gran vida (*"There's a Boat That's Leaving Soon for New York"*). Cuando Porgy vuelve, pocos días después, lleno de ilusión, descubre que su amada no está (*"Where's My Bess?"*). Sin atender a

razones, decide montarse en su carrito, tirado por una cabra, y partir hacia Nueva York a buscarla, en lo que se adivina como una epopeya de incierto resultado (*"I'm on My Way"*).

Una paradoja de *Porgy and Bess* es que, al final, el productor ignorante tenía razón y los inteligentes directores (Mamoulian y Preminger) estaban equivocados. La estilización y *teatralidad* de los decorados son más adecuadas para el relato de Hayward y Gershwin, que un "realismo" que hubiera sido imposible. El Catfish Row de la ópera no es real ni ha existido nunca, es una fantasía, un mundo mitológico. En ese universo, uno puede creerse que los personajes (pescadores, estibadores) pasen de hablar a cantar ópera, lo que hubiera resultado más difícil de aceptar en un entorno "documental" (un detalle relevante: no hay música en las dos secuencias con policías blancos). La puesta en escena de Preminger sacó un buen partido a los decorados. La teatralidad del escenario le dio pie para rodar en tomas largas, con elaborados movimientos de cámara y con muchos planos de grupo, enriqueciendo la composición de los planos y de los grupos con la coreografía de Hermes Pan. No hay un solo primer plano en la película, lo más que nos acercamos es hasta el plano medio. Pero tampoco es "teatro filmado", Preminger se mueve por el espacio escénico con los recursos del cine, combinando el espacio íntimo (la casa de Porgy), el público (la plaza de Catfish Row) y ese "mundo exterior" que se adivina más allá del arco de entrada que señala la frontera. Así, que el picnic esté rodado en exteriores naturales tiene sentido: ocurre *fuera* del mundo de Catfish Row. Sidney Poitier ofrece una interpretación sobresaliente (su Porgy es un personaje bondadoso, inteligente y noble). Dorothy Dandridge brilla con su personaje voluble, vulnerable, torturado, dividido. Y el desbordante Sammy Davis Jr. "roba" todas las escenas en que aparece, con su cínico y felino Mefistófeles de arrabal.

Porgy and Bess se estrenó en Nueva York el 24 de junio de 1959. En los materiales publicitarios, se incluían elogios a la película por parte de Ira Gershwin (George había fallecido hacia veinte años), que no debían de ser muy sinceros, a la vista de actuaciones posteriores. Preminger reprochó después que Goldwyn no había mencionado su nombre ni una sola vez en la promoción (*"parecía que la película se había dirigido sola"*). También le negó toda participación en los beneficios, que había quedado a discreción del productor. Una frase legendaria de Samuel Goldwyn es:

“una promesa verbal no vale ni el papel en el que está escrita”. Aunque esto es meramente simbólico, porque no hubo tales beneficios. Las críticas fueron tibias y contradictorias: Bosley Crowther la elogió en el *New York Times* como un futuro clásico, *Time* la calificó de monótona, y *The Hollywood Reporter* la consideró un hito monumental. Según el balance de prensa que ofrece Foster Hirsch, hubo división de opiniones en cada aspecto del film: unos ensalzaron la dirección de Preminger, otros la condenaron por teatral; Sidney Poitier y Dorothy Dandridge fueron elogiados por unos y criticados por otros; los decorados, la eliminación del dialecto, el color, la pantalla panorámica, el sonido, recibieron tantos aplausos como palos... parecía que cada crítico había visto una película distinta.

En todo caso, la taquilla no respondió. Goldwyn se había empeñado en reservar el film para proyecciones de lujo en salas emblemáticas, como si se tratara realmente ir a la ópera, y nunca tuvo una distribución amplia. Con un coste de siete millones de dólares, *Porgy and Bess* recaudó sólo la mitad. La película recibió cuatro nominaciones al Oscar, ganando una estatuilla por la adaptación musical de André Previn y Ken Darby; también fueron nominadas la fotografía de Leon Shamroy, el vestuario de Irene Sharaff y el sonido de Gordon Sawyer y Fred Hynes (los tres departamentos perdieron frente a sus homólogos de *Ben Hur*). Ganó un Globo de Oro como Mejor Película Musical, y sendas nominaciones al Globo para Dorothy Dandridge y Sidney Poitier. El disco recibió un Grammy como Mejor Álbum de Banda Sonora. En España, *Porgy and Bess* se estrenó con nueve años de retraso: en Barcelona el 13 de mayo de 1968, y en Madrid el 6 de junio del mismo año. Las críticas españolas, al menos las publicadas en torno a esas fechas en *ABC* y *La Vanguardia*, fueron muy elogiosas.

Y llegamos a la parte más rara (e indignante) de toda esta historia. Hoy día, *Porgy and Bess* es una película muy difícil de ver y que tiene vetada la proyección pública y la edición legal en soporte de vídeo doméstico. En palabras de Foster Hirsch, se ha convertido en *“el Santo Grial de las películas perdidas”*. Lo chocante es que no estamos hablando de una obra pionera del cine mudo, sino de una gran producción de Hollywood, estrenada por un gran estudio hace “sólo” sesenta años, y que una conspiración de herederos nos impide ver... Parece que el origen del problema es que, cuando Samuel Goldwyn adquirió los derechos de los Gershwin, los adquirió por tiempo limitado:

quince años tras la firma del contrato (1957). Por tanto, en 1972 revirtieron a Ira Gershwin y demás herederos. Y éstos decidieron impedir la difusión de la película. En 1993, Michael Strunsky, sobrino de Ira (fallecido en 1983) y albacea testamentario, explicó que Ira y su esposa Leonore no habían querido que la película se distribuyera, que para ellos era una *“hollywoodización”* de la obra, que denegaban siempre el permiso para exhibir el film, y que habían adquirido todas las copias que encontraron, para destruirlas (!!!). Esto podría ser un farol de barra de bar, porque es dudoso que recuperar los derechos musicales les diera derecho a destruir el trabajo de los demás participantes en la película. Otras personas que conocieron a Ira Gershwin afirman que él nunca hubiera hecho algo así. En fin, puedo aceptar que se hereden los derechos económicos de autor, como se heredan las fincas, pero no veo bien que un heredero, que puede no haber tenido nada que ver con el autor original, pueda decidir la destrucción o la ocultación de una obra artística, en la que trabajaron cientos de personas. No hay mayor censura que la invisibilidad. Como ha escrito Foster Hirsch: *“Cualesquiera que sean sus objeciones, los herederos tienen la responsabilidad moral de permitir que los espectadores tengan la oportunidad de llegar a sus propias conclusiones sobre una obra todavía controvertida”*.

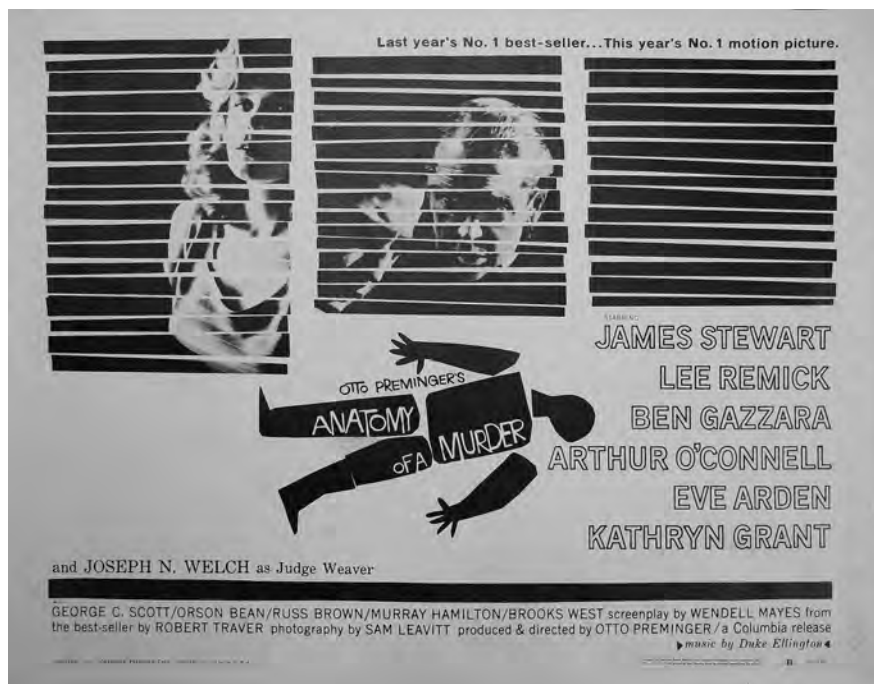
Aunque los herederos cambiaran de opinión (o fueran, esto... relevados por otros herederos más razonables) podría haber un problema aún mayor: según un artículo publicado en *The Hollywood Reporter* en 2017, puede que no exista una copia íntegra en buenas condiciones. Es posible que la película que se estrenó en su día en sesiones de gala, con su colorido original, su sonido estéreo de seis pistas y su formato Todd-AO en 70mm, se haya perdido. En 2008, cuando el magnate David Geffen intentó que se la proyectaran, los herederos de Goldwyn no tenían ninguna copia. La única vez que se emitió por un canal nacional de televisión en Estados Unidos fue en 1967; a principios de los 70, se emitió en canales locales. Geffen localizó una copia en Technicolor y 35mm (formato que se conserva mejor que el 70mm, que tiende a virar al rosa), en manos de un coleccionista privado. Parece que hay sendas copias en Alemania y en la Filmoteca de Finlandia. La Academia de Hollywood conserva el negativo, pero nadie está dispuesto a afrontar la inversión que supondría su restauración, digitalización y copiado, mientras se mantenga la incertidumbre sobre los derechos, que aún están en disputa entre los herederos de

Gershwin y Goldwyn... Así las cosas, *Porgy and Bess* sólo puede verse hoy día de tres maneras: siendo David Geffen o amigo de algún coleccionista; siendo investigador de la Biblioteca del Congreso en Washington, que conserva una copia de depósito legal digitalizada, o a través de los dudosos DVD que circulan por ahí.

Yo la he visto en un DVD, de origen desconocido, aparentemente editado en España por algo llamado “New Line Films”. No puedo pronunciarme sobre su legalidad, pero su calidad es atroz: se ve como un VHS de quinta generación, con rayas, borroso, con los colores desvaídos y sonido ratonero, aunque al menos es en VOSE y conserva el formato panorámico. Para colmo, dura sólo 110 minutos, cuando la duración original de la película es de 138 minutos. Falta la canción *“My Man’s Gone Now”* de Serena (Ruth Attaway, doblada por Inez Matthews), aunque la mayor parte del metraje “perdido” debe de corresponder a secuencias de música sin imagen: la obertura, el intermedio y entreacto y la música de salida. En fin, este DVD sirve para entreverla o vislumbrarla, y es mejor que nada, pero no tiene la calidad mínima para una proyección pública, ni siquiera a nuestra humilde escala, y por eso, con gran dolor, no incluimos *Porgy and Bess* en nuestro ciclo.

LA GENTE NO ES SÓLO BUENA O SÓLO MALA

John D. Voelker (1903-1991) fue fiscal del distrito del Condado de Marquette, Michigan, entre 1935 y 1950. En 1950, perdió la reelección, y volvió a la práctica privada de la profesión de abogado. En 1952, se encargó de un caso penal bastante sonado: el de Coleman A. Peterson, un teniente del Ejército que había matado a tiros al dueño de un bar, Maurice Chenoweth, delante de varios testigos, supuestamente como venganza porque éste había violado a su esposa. Voelker, como abogado defensor, alegó locura, invocando la inusual exigencia de “impulso irresistible”, que era reconocida por la jurisprudencia del estado de Michigan, aunque no se había aplicado desde 1886. Después, entre 1956 y 1960, Voelker fue Juez del Tribunal Supremo de Michigan, pero abandonó la judicatura para dedicarse a su otra carrera: la literatura. Había empezado a escribir profesionalmente en 1933, bajo el seudónimo de “Robert Traver”. Sus obras se basaban en los dos temas que mejor conocía: el sistema legal y procesal, y la pesca de la trucha con mosca. Tras algunas historias cortas, publicó tres libros, que no tuvieron mucho éxito:



Troubleshooter (1943), *Danny and the Boys* (1951) y *Small Town D.A.* (1954). Pero después se le ocurrió inspirarse en el caso Peterson para escribir una novela que relatase, de manera minuciosa y realista, todo el funcionamiento de un proceso penal, desde la preparación hasta el juicio, desde el punto de vista de la defensa. El resultado fue *Anatomy of a Murder*. El manuscrito fue rechazado por un par de editores, que luego se tirarían de los pelos, pero finalmente fue aceptado, a finales de 1956, por St. Martin's Press. Se publicó en 1958 y se convirtió en un gran *best seller*. La novela fue elegida por el Book-of-the-Month Club en enero de 1958, y se mantuvo 62 semanas en la lista de éxitos de *The New York Times*. Después, Traver siguió escribiendo novelas de tema judicial (*Laughing Whitefish*, *People Versus Kirk*) y libros sobre la pesca de la trucha (*Trout Madness*), pero nunca tuvo un éxito comparable al de *Anatomy of a Murder*.

En agosto de 1957, meses antes de la publicación del libro, Tom Ryan, ayudante de Preminger en materia de guiones, había podido leer las galeadas y se lo había recomendado encarecidamente a su jefe. Pero el director estaba metido hasta el cuello en el rodaje de *Bonjour Tristesse* y no hizo caso. Sin embargo, en abril de 1958, cuando

descubrió que los derechos, de lo que ya era un *best seller*, volvían a estar disponibles, Preminger los adquirió sin dudarlo. Había leído la novela varias veces y le apasionaba. Visitó a Voelker en su casa en la Península Superior de Michigan, y decidió rodar la película allí. La produciría con su compañía Carlyle Pictures, con un acuerdo de distribución con Columbia. Para escribir el guión, por recomendación de Billy Wilder, contrató a Wendell Mayes (*El héroe solitario*, *Duelo en el Atlántico Norte*, *El árbol del ahorcado*). Según ambos implicados, la colaboración funcionó muy bien: discutían previamente cada parte de la película, luego Mayes se retiraba y la escribía, y luego volvían a debatir sobre lo ya escrito. Según el guionista, Preminger analizaba el guión como director, no como escritor: se preguntaba cómo iba a rodar cada escena. Preminger insistió en incluir todos los detalles legales posibles (recordemos que su padre había sido fiscal y abogado, y él mismo había estudiado Derecho en Viena). El guión es bastante fiel al argumento general, personajes, estructura y desarrollo de la novela. El principal cambio tiene que ver con el personaje de Mary Pilant, que en el libro es una empleada del asesinado dueño del bar-hotel, mientras en la película

resulta ser su hija ilegítima. En la novela, Pilant es un personaje más inteligente e interesante, y al final se insinúa que puede iniciar una relación sentimental con el abogado. También es un añadido del film el giro final del juicio, con la aparición de cierta prenda de ropa interior. En cambio, la película se salta la selección del jurado y los alegatos finales del fiscal y la defensa, que aparecen en la novela y parecen preceptivos en toda película de juicios. Tras esta satisfactoria experiencia, Preminger colaboraría con Wendell Mayes en otras dos grandes películas: *Tempestad sobre Washington* y *Primera victoria*.

Con el guión bajo el brazo, Preminger volvió a batirse con una vieja enemiga: la censura. En diciembre de 1958, se reunió con Geoffrey Shurlock, a la sazón jefe de la Production Code Administration (la autocensura de la industria, ya saben). Las objeciones de la PCA se centraban en el vocabulario: el uso repetido de palabras como "esperma", "anticonceptivos", "orgasmo", "eyaculación", "penetración", "violación", "faja" y "bragas" (!). Preminger aceptó algunos cambios menores, reemplazando en algún caso "penetración" por "violación" (?), pero se mantuvo firme en lo demás. Era una película en la que la exactitud en las palabras era esencial, pues tenían un contenido preciso y legal; no se podía cambiar tontamente "violación" por "problema" como había querido la PCA. Y de hecho hay una escena satírica en la que el juez debate con los abogados sobre posibles eufemismos para la palabra "bragas". El guión, tal como se filmó, tenía un nivel de franqueza en el uso del lenguaje, como nunca se había visto en el cine comercial norteamericano. Pero esta vez, a diferencia de *La luna es azul* y *El hombre del brazo de oro*, la película sí recibiría el Sello de aprobación de la PCA.

Para el papel protagonista, Preminger eligió a James Stewart. Aparte de ser una estrella popular y un gran actor, en su mejor momento (acababa de rodar *Vértigo*), Stewart podía encarnar a la perfección los valores de integridad, honestidad, humor e inteligencia del abogado Paul Biegler, envueltos en una (engañoso) fachada de "humilde abogado rural" (el "papel" que representa el zorro Biegler ante el fiscal y el jurado). Ben Gazzara interpretaría al acusado, el teniente Manion. Preminger le había visto en el teatro, en *End as a Man*; Gazzara también había destacado en Broadway con *Cat On A Hot Tin Roof*, a las órdenes de Elia Kazan; además, había actuado en televisión y había protagonizado *The Strange One* (1957), la versión cinematográfica de *End as a Man*



Lee Remick y James Stewart en *Anatomía de un asesinato* (1959)

y su única película hasta entonces. Otro joven prometededor era un tal George C. Scott, que también había trabajado en teatro, televisión y una sola película (*El árbol del ahorcado*). El director le ofreció el pequeño papel de Alphonse Paquette, el camarero del bar que se convierte en testigo clave. Pero, cuando leyó el guión, Scott se atrevió a rechazarlo y pedirse el lucido papel de Dancer, el brillante ayudante del fiscal (*"Estaba ese deslumbrante bromista que llega de fuera, el fiscal de Lansing, con el nombre de Dancer... No podías equivocarte, era un papel genial"*). Preminger, que siempre premiaba la audacia, le miró fijamente unos segundos y aceptó la propuesta, para bien de la película (pues el trabajo de Scott resultaría tan clave como el de Rod Steiger en *El proceso de Billy Mitchell*), aunque la novela describe a Dancer como bajo y calvo. El modesto pero relevante papel de Paquette iría a Murray Hamilton (futuro alcalde de Amity en *Tiburón*, que también aparecería en *El Cardenal*). Por el lado de los veteranos, el director reclutó al gran secundario Arthur O'Connell, para hacer de Parnell McCarthy, el amigo alcohólico y sabio del abogado (un personaje que podía haber sido un cliché, redimido por el talento del actor); y a una divertida Eve Arden como Maida, su secretaria. El esposo de ésta, Brooks

West, interpretaría al pomposo fiscal del distrito, Mitch Lodwick.

Preminger redondeó el reparto con un golpe maestro. Para el papel de juez, había tanteado a Spencer Tracy y Burl Ives, que lo habían rechazado. Su ayudante, Nat Rudich, le sugirió poner a un juez de verdad. El director se lo ofreció a Joseph N. Welch, que no era juez, pero sí un abogado reconocido: en 1954, había representado al Ejército de los Estados Unidos en las célebres audiencias "Ejército-McCarthy". El senador Joseph McCarthy se había atrevido a llevar su "caza de brujas" contra el Ejército, acusando a varios oficiales de comunistas ante su comité del Senado, lo que era ir demasiado lejos y precipitaría su caída. En los debates televisados, Welch puso en evidencia los sucios métodos de McCarthy, por nombrar y acusar sin pruebas a un abogado de su bufete, y lo remachó con una frase que se haría célebre: *"¿No tiene usted ningún sentido de la decencia, señor? En fin, ¿no le queda ningún sentido de la decencia?"* Más tarde, Welch bromeó diciendo que había aceptado el papel en la película porque le parecía que era la única manera de llegar a juez. Su esposa Agnes interpretaría a uno de los jurados. Durante el rodaje, Preminger empleó a Welch y Voelker como asesores, para garantizar la verosimilitud y realismo de todos los detalles del juicio (según el novelista, en contra de la leyenda de "Otto-el-Autócrata", el director escuchó atentamente y atendió sus sugerencias). Pero también tuvo cuidado de no pedir nunca a Welch moverse y hablar al mismo tiempo, porque no era un actor profesional. El único eslabón débil del reparto fue Kathryn Grant, una actriz con poca experiencia en papeles dramáticos, cuya permanente cara de pasmo reduce la dimensión del personaje de Mary Pilant, mucho más interesante en la novela.

La estrella Lana Turner fue contratada para el crucial papel de Laura Manion. En la novela, se menciona la diferencia de edad entre el teniente y su esposa: él tiene 36 años y ella 41. Ben Gazzara tenía 28, y Turner 37, lo que era más o menos coherente con esa idea. Pero Preminger y Turner chocaron... a cuenta del vestuario. La actriz quería que su modisto habitual, Jean Louis, confeccionara su ropa en la película, pero el director pensaba que eso iría contra el realismo que buscaba: la esposa de un teniente que vivía en una caravana no podía llevar ropa de alta costura. Y era un contrasentido que un modisto creara ropa "inclusa" a medida. *"Además, sólo yo decido lo que los actores llevan en mis películas"*, recordó Preminger. El agente de Lana Turner informó al director de que su clienta se negaba a llevar la ropa elegida para ella por la supervisora de vestuario, Hope Bryce, y la respuesta del productor-director fue que, entonces, podía rescindir su contrato. El agente creyó que era un farol, porque la Columbia quería tener a Turner. *"Pero yo nunca me tiro faroles"*, explicó más tarde Preminger a Peter Bogdanovich. El director eligió a una joven actriz que le había impresionado en su debut en el cine, con *Un rostro en la multitud* (1957) de Elia Kazan: Lee Remick. Ella tenía sólo 23 años, por lo que el punto de que Laura era mayor que su esposo tuvo que ser eliminado (Preminger explicó después a Peter Bogdanovich que no creía que el tema de la edad fuera importante). Por lo demás, ganamos con el cambio. Remick era mucho mejor actriz, está deslumbrante en la película, y al no haber hecho previamente papeles depravados, como Lana Turner, su personaje resulta mucho más ambiguo e intrigante. En Michigan, la actriz habló con personas que habían conocido a la mujer real: para unos, era dulce y buena, y amaba a su esposo; para otros, era horrible, una loca y un pendón. *"Probablemente era un poco de ambas cosas"*, concluyó Remick, comprendiendo la ambigüedad esencial del personaje y de la película (*"nadie es sólo bueno o sólo malo"*, como diría el abogado



Ben Gazzara y James Stewart en *Anatomía de un asesinato* (1959)

Biegler). Por cierto, Lee Remick no tuvo ningún problema en irse de compras con Hope Bryce, al tipo de tiendas de baratillo a las que hubiera ido la propia Laura.

Preminger había decidido rodar toda la película en localizaciones reales de la Península Superior de Michigan, donde se situaba la novela y habían ocurrido los hechos que la inspiraron: en Ishpeming, Marquette, y Big Bay, junto al Lago Superior. No sólo los exteriores, sino todos los interiores: la casa de Voelker se convirtió en la casa de Biegler, el palacio de justicia sería el verdadero de Marquette, etcétera. Para Preminger, no se trataba sólo de la “verosimilitud”, porque hubiera podido fotografiar la sala de audiencias y reproducirla en un estudio con todo detalle. El uso de lugares reales tenía dos grandes ventajas. Por un lado, obligaba a filmar de manera más realista y creativa, porque había techos, y no se podía quitar una pared para poner la cámara. Por otro lado, al director no le gustaban los extras “profesionales”; creía que, o bien eran actores frustrados, o bien se habían habituado y repetían los mismos movimientos y gestos en todas las películas. En cambio, al usar como extras a los verdaderos habitantes de Michigan, se creaba un tejido de “realidad” que influía sobre los otros actores. La com-

pañía llegó a Ishpeming, Michigan, en tren desde Chicago, entre la nieve, como un circo ambulante. La gente les recibió en la estación. El reparto y el equipo se alojaron juntos en un hotel, algunos con sus familias o parejas, lo que favoreció un ambiente de camaradería, como si estuvieran de campamento. Incluso el compositor de la banda sonora, Duke Ellington, se alojó allí durante parte del rodaje e hizo una aparición en la película, o *cameo*, como el músico “Pie Eye”, tocando el piano con James Stewart.

El rodaje comenzó el 23 de marzo de 1959. La fotografía, en blanco y negro, estuvo a cargo de Sam Leavitt, con quien Preminger ya había trabajado en *Carmen Jones*, *El hombre del brazo de oro* y *El proceso de Billy Mitchell*, y más tarde repetiría en *Éxodo* y *Tempestad sobre Washington*. Leavitt tuvo que lidiar con las dificultades de situar las luces y mover la cámara en esos escenarios reales. Quizá por eso, hay menos planos largos y más primeros planos que en otras películas del director, y el diálogo tiene más importancia. Todas las escenas del juicio se rodaron en orden cronológico, lo que ayudó mucho a los actores para construir la evolución de sus personajes. También se rodaron las primeras, para evitar lo más crudo del frío en exteriores. Según todos los testimonios,



George C. Scott, Joseph N. Welch y Lee Remick en *Anatomía de un asesinato* (1959)

fue un rodaje bastante feliz, sin grandes conflictos ni broncas. Antes de la primera vuelta de manivela, Preminger ya había anunciado el estreno para julio: “*No corrimos, pero trabajamos con mucha concentración*”, dijo después. James Stewart se preparó a fondo y trabajó de manera muy intensa y reservada, sin permitirse alternar mucho con los demás. Según han contado Lee Remick, Ben Gazzara y George C. Scott, el director les dejó bastante mano libre. Si quería conseguir algún efecto específico, se lo decía; y si algo no le gustaba, también; pero, si no, les dejaba hacer su trabajo. Ya saben que Preminger no era amigo del Método ni de los rollos psicológicos. Su teoría era que contrataba a los actores para actuar, y que tenían que venir aprendidos de casa, así que no hubo grandes debates con ellos (“*Sabes lo que quiere, sin necesidad de largas conversaciones*”, dijo Remick). Tampoco se repitieron muchas tomas. De todos modos, algo bueno debió de hacer con los actores, a la vista de los resultados. Ni siquiera perdió la paciencia con Kathryn Grant, aunque varios testigos coinciden en que le ponía de los nervios su manera “cantarina” de decir los diálogos. El rodaje avanzó de manera rápida, económica y eficaz, casi sin contratiempos, y terminó el 16 de mayo de 1959.



Joseph N. Welch, James Stewart, Brooks West y George C. Scott en *Anatomía de un asesinato* (1959)

Preminger montó la película en tiempo récord, con su habitual colaborador Louis R. Loeffler (*Laura* y otros once títulos antes del actual). A principios de junio, Duke Ellington grabó la banda sonora con su orquesta. Saul Bass volvió a encargarse de los títulos de crédito y el diseño del cartel. La imagen central era un cuerpo humano esquemático, formado con piezas en negro, como un puzzle. Se convertiría en uno de los carteles más célebres (e imitados) de la historia del cine. Los créditos empezaban con “Otto Preminger Presents” y se cerraban al final de la película con “An Otto Preminger Film”. En el tráiler, aparecía el propio director, tomando “juramento” a los protagonistas (Stewart, Remick, Gazzara, O’Connell, Arden, Grant y Welch) y a Duke Ellington, además de aparecer el autor de la novela. El 17 de junio, se hizo una proyección de prueba en San Francisco, con tan buena acogida que no hubo que cortar ni cambiar nada antes del estreno.

La *premiere* mundial de *Anatomy of a Murder* tuvo lugar en Detroit, Michigan, el 1 de julio de 1959, tras sendos pases previos en los lugares de rodaje, Ishpeming y Marquette, el 29 de junio. Se estrenó en Nueva York y Los Angeles el 2 de julio. La película fue aclamada por la crítica. Bosley Crowther (*The New York Times*) escribió que era “el

mejor drama judicial que ha visto nunca este viejo juez”. La inmensa mayoría de las reseñas fueron en la misma línea, y ese consenso sigue hasta hoy: tiene un 100% de aprobación en Rotten Tomatoes, un 95% en Metacritic, y un 8,0 en la IMDb. La respuesta del público también fue excelente, y resultó la séptima película más taquillera de 1959 en Estados Unidos. En septiembre de 1959, James Stewart ganó la Copa Volpi del Festival de Venecia, como Mejor Actor. El film tuvo siete nominaciones al Oscar: Mejor Película (Otto Preminger, productor, su única nominación en esta categoría), Actor (James Stewart), Actor de Reparto (doble: Arthur O’Connell y George C. Scott), Guión Adaptado (Wendell Mayes), Fotografía en Blanco y Negro (Sam Leavitt) y Montaje (Louis R. Loeffler). No ganó ninguno de ellos: *Ben Hur* arrasó en todas esas categorías (menos la fotografía en blanco y negro, claro, que ganó *El diario de Ana Frank*). Para vergüenza de la Academia, Otto Preminger ni siquiera fue nominado como director (fue la única de las cinco candidatas a Mejor Película cuyo director no fue nominado). Preminger sí estuvo nominado al Globo de Oro, así como la película, Lee Remick (actriz drama) y Joseph N. Welch (actor de reparto); tampoco ganó ninguno. Los BAFTA de la Academia Británica nominaron la película, a Ja-

mes Stewart (actor) y a Joseph N. Welch (actor revelación), sin concederles ningún premio. El *soundtrack* de Duke Ellington ganó un Grammy como mejor disco de banda sonora.

Sólo un par de problemillas estuvieron a punto de ensombrecer la carrera del film. La productora Seven Arts de Ray Stark sostuvo que tenía los derechos sobre la novela. Stark pensaba producir, con su socio Eliot Hyman, una versión teatral adaptada por John Van Druten. El caso fue a juicio, y el veredicto determinó que Preminger tenía los derechos de adaptación cinematográfica. Por otra parte, la censura dio un último coletazo: la oficina del ramo en la católica Chicago exigió la eliminación de cinco palabras “malsonantes”. Preminger fue a Chicago para hablar con el jefe de policía, el cual estaba dispuesto a retirar las objeciones sobre cuatro de las palabras, pero no sobre “anti-conceptivos”, porque no quería que su hija de dieciocho años pudiera oír esa palabra en un cine. La respuesta de Preminger está hecha del material de las leyendas: “Si yo tuviera una hija de dieciocho años, me aseguraría de que conoce esa palabra y se la explicaría en detalle”. Al final, un tribunal ordenó que la película se exhibiera sin cortes. En Sudáfrica, un distribuidor intentó cortar los escasos segundos en que James Stewart se sienta

amistosamente junto a Duke Ellington (¡un negro!). Preminger respondió que era una película americana, no sudafricana, y que podía exhibirla sin cortes o no exhibirla en absoluto. El film no tuvo problemas en ningún otro sitio... excepto España.

En nuestro país, *Anatomía de un asesinato* se estrenó el 19 de junio de 1961, el mismo día que *Centauros del desierto* de John Ford (¿qué tiempos aquéllos, en que dos obras semejantes podían coincidir en la cartelera!). La crítica del ABC del día siguiente, firmada por un tal "Donald", concluye: "Sólida película de Preminger, pero quizá demasiado maciza" (?). Claro que las obras maestras pocas veces son reconocidas de inmediato: sobre el otro estreno madrileño del día (*Centauros del desierto*), el mismo lince dice que John Ford se ha pasado de la medida, lo que provoca su pesantez, sus alargamientos desazonadores, innecesarios, de situaciones y escenas (!). En *La Vanguardia* del 13 de septiembre de 1961, A. Martínez Tomàs tampoco se deja impresionar: dice que el director ha ahondado poco en las complejidades de la trama y presenta unos personajes demasiado lineales, "personajes que no despiertan hostilidad, ni simpatía, ni interés ni emoción". Añade que "la trama ofrece también pocas sorpresas". En todo caso, aunque ninguno de esos clarividentes críticos lo mencione, la película se estrenó en España con unos cuantos cortes y cambios en los diálogos, por gentileza de la censura de la época. Ese doblaje antiguo no está disponible, y no he encontrado ninguna fuente que detalle cuáles fueron, concretamente, las modificaciones (la ficha de www.eldoblaje.com se limita a suponer que fue "presumiblemente" amputada por la censura, debido a lo "escabroso" del argumento), pero en un programa de Garci dijeron que se había cortado casi media hora del film, y también que Preminger había montado en cólera cuando lo supo, pero ya no podía hacer nada. Otra batalla también la perdió: cuando la película se emitió por televisión en 1965, la cadena perpetró trece cortes, para incluir veintinueve anuncios. "Ya no es mi película, es una falsificación de mi película, un fraude contra el público", dijo Preminger, que llevó el asunto a los tribunales, alegando su derecho contractual al "montaje final". Pero la sentencia del Tribunal Superior de Nueva York estableció que el "montaje final" no se aplica a las emisiones por televisión.

"ERETZ ISRAEL" (LA TIERRA DE ISRAEL)

En una escena de *Anatomía de un asesinato*, el abogado Biegler va al hotel de Thunder Bay para



hablar con la gerente, Mary Pilant. El recepcionista está leyendo la novela *Éxodo* de Leon Uris. Todo un ejemplo de "colocación de producto", pues para entonces Preminger ya tenía los derechos cinematográficos de esa novela...

El novelista Leon Uris (1924-2003) nació en Estados Unidos. Su padre había nacido en Polonia y había emigrado a América después de la Primera Guerra Mundial, tras pasar un año en Palestina; su madre era de origen ruso. Uris escribió dos novelas sobre sus experiencias en la Segunda Guerra Mundial, *Battle Cry* (1953) y *The Angry Hills* (1955), con bastante éxito. La primera fue adaptada al cine en 1955 por Raoul Walsh, con guión del propio autor. Al acercarse el décimo aniversario de la creación del Estado de Israel, Leon Uris decidió escribir una gran novela histórica sobre el tema. Para ello, negoció un contrato con la Metro-Goldwyn-Mayer: la productora adquirió los derechos cinematográficos de ese libro, aún inexistente, por un precio relativamente bajo (75.000 dólares), y además financió los gastos de investigación del autor. Según relata él mismo en el prólogo del libro, Uris estuvo dos años en Israel, recorrió ochenta mil kilómetros, entrevistó a centenares de personas y consultó toneladas de libros y documentos. Creó una epopeya que abarca desde los pogromos de la Rusia zarista en el siglo XIX

(mediante *flashbacks* que narran la historia previa de los personajes principales), hasta 1948 y la Guerra de Independencia israelí. Se inspiró en la historia real del *Exodus*, un barco que intentó llevar a Palestina un grupo de refugiados y supervivientes judíos del Holocausto. Era una operación de la Mossad Aliyah Bet, la organización sionista para la inmigración "ilegal", que ayudaba a los judíos a entrar en Palestina burlando la oposición británica. El novelista cambió un poco la historia, para adecuarla a sus fines narrativos. El barco de la novela, y de la posterior película, es más pequeño, zarpa de Chipre y consigue llevar a 600 judíos hasta Palestina, pasando el bloqueo británico tras una agónica huelga de hambre. El barco real, *Exodus 1947*, era mayor, transportaba 4.500 personas, zarpó de Sète (Francia) el 11 de julio de 1947, y el viaje tuvo peor desenlace. Los británicos abordaron el buque en aguas internacionales, y no permitieron a los judíos quedarse en Palestina. Los devolvieron, en otros tres barcos, primero a Francia, donde se negaron a desembarcar (Francia dijo que sólo colaboraría con el desembarco si era voluntario), y después a Hamburgo, que entonces estaba ocupada por los británicos. Así, estos miles de judíos, la mayoría supervivientes del Holocausto, volvieron a verse detrás del alambre de espino, encerrados en campos de concentra-



Otto Preminger y Paul Newman en el rodaje de *Exodo* (1960)

ción de Alemania, aunque fuera temporalmente... Un giro cruel que generó un clamor internacional contra los británicos y una corriente de simpatía por la causa judía.

La novela se publicó en 1958 por Doubleday & Company y se convirtió en un enorme *best seller*, que leyeron hasta los recepcionistas de hoteles de Michigan. Estuvo en el número uno de la lista del *New York Times* durante ocho meses. Uris nunca ocultó que el suyo era un libro pro-israelí, y explicó así las razones de su éxito: *“Éxodo es la historia del mayor milagro de nuestro tiempo: el renacimiento de una nación que ha estado dispersa durante dos mil años. Cuenta la historia de los judíos volviendo después de siglos de abusos, indignidades, torturas y asesinatos, para crear un oasis en el desierto, con valor y con sangre. Éxodo trata sobre personas luchadoras, que no se disculpan por haber nacido judías o por el derecho de vivir con dignidad humana”*. Se atribuye al primer ministro israelí Ben Gurion la frase de que como literatura no era gran cosa, pero como propaganda era lo mejor que se había escrito sobre Israel... Es curioso que, de las muchas “explicaciones” que he leído sobre el éxito de la novela, la mayoría van por esa línea: el sentido de culpa por no haber impedido el Holocausto, la simpatía por el Estado de Israel, su relación con la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, o una operación de propaganda sionista. Hasta circula una teoría conspiratoria según la cual el libro fue un encargo de un “grupo” de relaciones públicas que querían mejorar la imagen de Israel (no sé qué decirles, me suena a los *Protocolos de los Sabios de Sión* u otros delirios antisemitas). Pero lo que no dice casi nadie es que igual algún mérito tiene la novela en sí: no será *Guerra y Paz*, y no es precisamente imparcial, pero está bien narrada, tiene personajes sólidos y memorables, recrea vívidamente la historia y sus 800 páginas se leen con pasión. Claro que no todo el mundo lo ha visto así. El libro ha sido duramente criticado, especialmente desde el mundo árabe, por sus licencias históricas, por su visión unilateral y por su descripción de los árabes, tildada de racista.

Por casualidades de la vida, el agente que había negociado el acuerdo de Leon Uris con la M-G-M para escribir el libro, no era otro que Ingo Preminger, el hermano de nuestro héroe. En una visita a su oficina, Otto reparó en el grueso manuscrito. Ingo le explicó que no estaba disponible, pues los derechos pertenecían a M-G-M, aunque le dejó que lo leyera. El director lo empezó esa noche y no pudo dejarlo (*“al terminar, sabía que*



Eva Marie Saint y Paul Newman en *Exodo* (1960)

quería hacer esa película"). Al menos, así lo cuenta en su autobiografía, aunque nos suene a la vieja leyenda del "manuscrito encontrado". En todo caso, Preminger habló con el presidente de M-G-M, Joseph Vogel, y pulsó la tecla correcta para hacerle una oferta que no podía rechazar: si la M-G-M hacía la película, podía encontrarse con un boicot del mundo árabe a todas las películas de la productora. En cambio, a él, como productor independiente, un boicot no podía hacerle mucho daño. Vogel rechazó inicialmente la idea, pero se lo fue pensando: en la productora ya no estaba Dore Schary, que había firmado el contrato con Uris, el deseo de la M-G-M de hacer la película se había enfriado, el boicot árabe era una amenaza real, y el film tampoco iba a gustar mucho a los británicos... Finalmente, la M-G-M aceptó vender los derechos de *Exodus* a Preminger, por sólo 75.000 dólares, lo mismo que habían pagado a Uris tres años antes. En mayo de 1958, el productor y director anunció el proyecto de la película. Poco después, llegó a un acuerdo de producción con Arthur Krim, de United Artists, que cubriría un ajustado presupuesto de tres millones y medio de dólares. En septiembre de 1958, se publicó la novela, que rápidamente se puso a la cabeza de lis-

tas de éxitos, lo que hubiera multiplicado su valor. Preminger había comprado un chollo.

De acuerdo con su contrato, Leon Uris empezó a trabajar en el guión. Dependiendo de las fuentes, el escritor llegó a completar un primer borrador, o no escribió más que unas páginas, pero en cualquier caso los resultados no gustaron a Preminger. Según el director, a Uris le pasaba lo mismo que a Nelson Algren, era un gran narrador, pero no sabía escribir diálogos; no es lo mismo un diálogo para ser leído que para ser oído. Preminger pagó a Uris y le despidió como guionista, ganándose su odio eterno. En lo sucesivo, el novelista se dedicó a ponerle verde en toda ocasión. Acusó a los hermanos Preminger ("*un par de ladrones vieneses*") poco menos que de haberle robado la novela. No tengo elementos para pronunciarme sobre la legalidad de la venta de los derechos por M-G-M (supongo que, si no hubiera sido legal, se sabría). Mucho tiempo después, Uris todavía se refirió a Preminger con estas amables palabras: "era un terrorista, Arafat, un Nazi, *Sad-dam Hussein*". La versión de Ingo es muy distinta: la M-G-M ya había rechazado el libro, por miedo al boicot árabe; por eso, con aprobación de Uris, se lo pasó a Otto ("*todos ganamos dinero; sin mí,*

la película no se habría hecho"). En fin, en el largo plazo, no creo que el novelista tuviera tantos motivos de queja. Los derechos se vendieron baratos en su momento, porque el libro aún no se había publicado y nadie sabía que iba a ser un *best seller*, así es el negocio. El posterior éxito de la película también ayudaría a aumentar las ventas de la novela, e impulsaría la posterior carrera de Uris, con libros como *Mila 18* (1961), *Topaz* (1961), llevada al cine por Hitchcock, *QB VII* (1970), convertida en miniserie de TV, o *Trinidad* (1976).

Preminger encargó el guión a Albert Maltz, uno de los "Diez de Hollywood" que se habían negado a colaborar con el Comité de Actividades Antiamericanas y terminaron en las infames "listas negras". Maltz vivía en México y había escrito, sin poder figurar en los créditos, películas como *Flecha rota* (1950) y *La túnica sagrada* (1953). Albert Maltz hizo un gran trabajo de investigación, viajó a Israel, reunió pilas de documentos y se entrevistó con judíos y árabes... Según la autobiografía de Preminger, Maltz no llegó a escribir una línea. Pero eso no es verdad. Chris Fujiwara señala que, entre octubre y noviembre de 1959, completó un tratamiento detallado, de 246 páginas. Y entre noviembre y diciembre, escribió un primer borrador, que no gustó a Preminger. Entre los motivos de queja: que Maltz no había desarrollado la relación entre Ari y Kitty como personas adultas. Como el tiempo empezaba a apremiar, el director recurrió a un guionista que tenía una bien ganada fama de rápido y fiable: Dalton Trumbo, también cliente de Ingo, a quien contrató el 10 de diciembre de 1959.

Trumbo era otro de los "Diez de Hollywood" que, durante su época de proscrito por las listas negras, había escrito treinta guiones con seudónimo, incluyendo desde películas de serie B hasta *El Bravo* (1956) que ganó un Oscar que no pudo recoger, porque se atribuyó a un inexistente "Robert Rich". Aunque Trumbo hubiera aceptado firmar con seudónimo, Preminger le informó de que iba a poner su nombre en los títulos de crédito. El director, que tanto había luchado contra la censura, vio la ocasión de atacar las "listas negras", que consideraba inmorales, ilegales y antiamericanas. Como saben, lo peor de esas listas era que no eran oficiales, ni cabía "recurso" contra ellas; simplemente dejaban de contratarte. Kirk Douglas, como productor de *Espartaco* (1960) de Stanley Kubrick, también había decidido acreditar a Dalton Trumbo como guionista. Persiste cierto debate sobre quién fue "el primero", pues depende de cómo se mire. El 20 de enero de 1960, Preminger anunció en una entrevista en el *New York Times*



Eva Marie Saint y Jill Haworth en *Exodus* (1960)

que había contratado a Trumbo como guionista de *Exodus* y que su nombre figuraría en los títulos de crédito. Por tanto, es un hecho que fue el primer productor en romper la “lista negra” de manera oficial y pública. Pero *Espartaco* se estrenó más de dos meses antes, el 6 de octubre de 1960, con lo cual la película de Kubrick fue la primera en acreditar a Trumbo en pantalla después de la “lista negra”. Los testimonios de los interesados, el libro *Yo soy Espartaco* de Kirk Douglas y la *Autobiografía* de Preminger, no deshacen el empate, porque cada uno barre para casa. Todo este asunto se trata con mucho detalle en el capítulo 19 de *Dalton Trumbo: Blacklisted Hollywood Radical*, biografía del guionista, de Larry Ceplair y Christopher Trumbo (University Press of Kentucky, 2015). En fin, como Kirk Douglas suele caer más simpático que Otto Preminger, se le ha reconocido más a menudo el mérito. Pero lo importante es que, fuese de manera concertada o competitiva, dos productores independientes, Douglas y Preminger, asestaron casi al mismo tiempo el golpe de gracia a las listas negras.

Con independencia de esta cuestión, la adaptación de *Exodus* era un trabajo hercúleo. La no-

vela tiene 800 páginas, cientos de personajes y docenas de escenarios, que había que condensar en un guión manejable para una película, por larga que fuera (se acercaría a las tres horas y media). La estructura del libro tiene algo de la novela decimonónica de Víctor Hugo: cada vez que aparece un personaje principal, la narración retrocede para contarnos su historia desde el principio de los tiempos. Esto ocurre con Kitty y Ari, pero también en otros tres casos: el joven Dov Landau y sus experiencias en el Gueto de Varsovia y en Auschwitz, donde termina en un Sonderkommando; Karen Hansen, judía alemana salvada por una familia danesa durante la guerra; y la epopeya de los hermanos Jossi y Yakov Rabinsky, que luego cambiarían sus nombres por Barak y Akiva Ben Canaan (padre y tío de Ari), su largo viaje a pie desde Rusia hasta Palestina, y sus primeros años en aquella dura tierra de promisión. La película, en cambio, es una narración lineal y no hay ningún *flashback*. Los elementos esenciales de esas historias previas se incluyen en los diálogos, como la conversación nocturna entre Karen y Dov, el discurso de bienvenida de Barak en Gan Dafna y el interrogatorio de Dov por Akiva. En el aspecto es-

tructural, Trumbo resolvió la fragmentación de la novela usando como punto focal y motivación de todos los personajes el inminente voto de Naciones Unidas sobre la partición de Palestina. En cuanto a los personajes, el principal que se elimina en la película es el del periodista americano Mark Parker, viejo amigo de Kitty. Otros se modifican: el antisemita Mayor Caldwell de la película es un tonto pomposo, pero el del libro era un verdadero criminal de guerra. El guión reduce mucho los personajes e incidentes bélicos de la última parte del libro. Aparte de las cuestiones técnicas de una adaptación tan compleja, había un tema de fondo: Preminger estaba empeñado en que la película fuera más equilibrada que la novela. En el guión, Taha (el amigo árabe de Ari) es una figura más noble y simpática. En el libro, Taha está obsesionado por su amor imposible por Jordana, la hermana de Ari (un elemento que se suprime en la película) y su despecho le lleva a traicionar a Ari. En la película, Ari recuerda que esa tierra es el hogar de los árabes tanto como el de los judíos, Barak llama a vivir juntos en paz, el General Sutherland recuerda que los británicos hicieron promesas a los judíos y a los árabes, y hasta el extremista Akiva reconoce que los derechos de los árabes podrían ser tan legítimos como los suyos. En la película, los ficticios “Macabeos” del libro (el grupo terrorista liderado por Akiva), aparecen con su nombre real, el Irgun.

Trumbo y Preminger trabajaron en el guión desde mediados de diciembre de 1959. Cada día, a las siete de la mañana, el director se presentaba en casa del guionista: mientras Preminger leía las páginas del día anterior, Trumbo seguía escribiendo las nuevas, luego las discutían, y vuelta a empezar. Según el guionista, que calificó a Preminger como encantador, fue una de las mejores colaboraciones de su vida: “*yo soy verboso y sentimental, y él tiene un ojo de cazador para la verbosidad y sabe cómo eliminar el sentimentalismo*”. Pero también tuvieron sus discrepancias. Trumbo quería eliminar la referencia al hijo muerto de Kitty, pero el director se opuso, porque esa pérdida justificaba su obsesión por convertirse en madre adoptiva de Karen. En otra ocasión, Preminger observó que Trumbo había escrito una escena que no estaba a su nivel habitual. El escritor alegó que, si todas las escenas eran brillantes, la película resultaría monótona. Y el director replicó: “*Tú hazlas todas brillantes, que yo las dirigiré de manera desigual*”. El guión quedó finalizado el 11 de febrero de 1960. Poco después, Geoffrey Shurlock, de la Production Code Administration, remitió sus



Exodo (1960)

observaciones a Preminger. El director aceptó eliminar algún taco (un “bastardos”), pero la PCA pretendía también suprimir la referencia a que Dov había sufrido abusos homosexuales por parte de los nazis en Auschwitz. Preminger se negó en redondo: era un hecho histórico comprobado y, en un momento en que volvían a pintarse escásticas en las sinagogas, cualquier intento de suavizar los crímenes nazis sería un crimen en sí mismo. Sobre este punto, no iba a ceder bajo ninguna circunstancia.

Otto Preminger reunió un reparto impecable y sin un solo eslabón débil, desde los protagonistas hasta el último secundario y figurante. Paul Newman, con bastante teatro, televisión y una docena de películas a sus espaldas (incluyendo *Marcado por el odio*, *El zurdo*, *El largo y cálido verano*, y su primera nominación al Oscar por *La gata sobre el tejado de zinc*), ya era un actor importante, a punto de convertirse en gran estrella. Con la salvedad de no tener el pelo negro, como le describe Uris, Newman era perfecto para el personaje, tan noble y atractivo como duro e implacable. La maravillosa Eva Marie Saint se había revelado en *La ley del silencio* y había brillado en *Con la muerte en los talones*, y aquí sería la enfermera americana, fascinada por Ari y luego por su causa, que sirve de guía al espectador (empieza sin saber nada sobre los judíos, y termina con un fusil al hombro, al lado de Ari). El resto eran igualmente idóneos: el

veterano Ralph Richardson (General Sutherland), Peter Lawford (Mayor Caldwell), Lee J. Cobb (Barak, padre de Ari y alto cargo del comité judío), Sal Mineo (el joven airado Dov Landau), John Derek (Taha, el amigo árabe de Ari), el colorista Hugh Griffith (Mandria, un colaborador chipriota), etcétera. David Opatoshu había hecho cine y televisión, pero era más conocido en el teatro; su encarnación de Akiva (líder del Irgun), un papel que persiguió activamente, sería uno de los puntos fuertes del film. Preminger colocó a un amigo, el actor y director Gregory Ratoff, en una breve, pero memorable aparición como exaltado pasajero del *Éxodo*. Para el papel de la adolescente Karen, entrevistó a cientos de candidatas, hasta “descubrir” a la británica Jill Haworth, que sólo había hecho apariciones mínimas en un par de películas (luego trabajaría en *El Cardenal* y *Primera victoria* y sería la primera Sally Bowles de *Cabaret* en Broadway).

El director había decidido rodar la película íntegramente en localizaciones reales de Israel y Chipre. En julio de 1959, estuvo en Israel negociando los acuerdos necesarios. Con los buenos oficios de Meyer Weizgal, a quien conocía desde su época de Viena con Max Reinhardt, y que era presidente del Weizmann Institute of Sciences (Universidad pública fundada en 1934 en Rehovot por Chaim Weizmann, que sería primer Presidente del Estado de Israel), logró entrevistarse con el primer

ministro David Ben Gurion y con otros ministros. El gobierno israelí apoyó el rodaje, que sería buena publicidad, política y turística. Como agradecimiento a Weizgal, Preminger donaría al instituto Weizmann todos los beneficios de la exhibición de la película en Israel (un millón de dólares). Weizgal hace una aparición en el film, sin diálogo, como Ben Gurion. No obstante, no faltaron los problemas con diversas facciones: los del Haganah creían que el guión daba demasiado relieve a los terroristas, y los del Irgun pensaban que demasiado poco... tal vez esto demuestre que la visión del film era equilibrada. En todo caso, como judío, Preminger estaba orgulloso del Estado de Israel, admiraba su espíritu pionero y el que todo el mundo estuviera consagrado a ponerlo en pie, aunque no le gustó que existiera la censura y deseó que pudiera desaparecer pronto. Y hubo también un acontecimiento personal: el 25 de marzo de 1960, dos días antes de la primera vuelta de manivela, Preminger y Hope Bryce, que trabajaba como supervisora de vestuario del film, se casaron en Haifa, por el rito judío. Fue el tercer y último matrimonio del director. Como luego se suscitaban dudas sobre su validez civil en Estados Unidos, volvieron a casarse en un juzgado de Nueva York en 1971.

El rodaje de *Exodus* empezó el 27 de marzo de 1960 en Haifa, y el 20 de mayo se trasladó a Jerusalén. También se rodaron exteriores en Galilea y



Eva Marie Saint, John Derek y Paul Newman en *Exodo* (1960)

otros lugares de Israel. La fuga de la prisión de Acre se rodó en el lugar real. El plan de producción era de catorce semanas, increíblemente ajustado para una película de esta complejidad. El director de fotografía era, nuevamente, Sam Leavitt. Inicialmente, Preminger había pensado rodar la película en blanco y negro, para darle un tono “documental”, pero al conocer Israel, que iba a ser la “estrella” del film, decidió que ese sujeto exigía el color y el formato panorámico en 70 mm. El equipo incluía técnicos y trabajadores británicos, italianos, griegos, israelíes y árabes. Uno de los ayudantes de dirección era el futuro director George Pan Cosmatos. En esta época, Israel aún no tenía una industria cinematográfica, así que hubo que resolver bastantes problemas técnicos, aparte de los burocráticos y culturales. Se acordó seguir la costumbre local y establecer el Shabbat como día libre. Aunque, sobre esto, hay una típica anécdota *premingeriana*. Cuando estaban rodando en Gan Dafna, un viernes por la tarde, y empezaba a oscurecer, el profesor a cargo de los niños que hacían de extras empezó a inquietarse, y Preminger le gritó: “Yo diré cuándo empieza el Shabbat”. El rodaje fue casi tan duro como trabajar en un kibutz: catorce horas al día, seis días a la semana. El director era el primero en llegar y el último en irse, lo mismo podía gritarle a una estrella que felicitar personalmente a un extra, y pa-

recía controlar minuciosamente todos los detalles de la producción, así que, a pesar de todo, se ganó el respeto del equipo.

La relación del director con Paul Newman fue correcta y profesional, pero fría. El actor se presentó con varias páginas de propuestas de cambios en el guión. Un error. Preminger las leyó atentamente y le vino a decir que gracias, pero que el director era él. Era una cuestión de principios (y de poder): nunca había aceptado cambiar un guión para contentar a una estrella. Tampoco le interesaba el Método: Newman había querido entrevistarse con Moshe Dayan y otros líderes israelíes que habían inspirado el personaje de Ari, para estudiar su manera de hablar y sus gestos, pero Preminger le dijo que se dejara de “tonterías”. En cierto modo, le estaba dando una clase práctica de liderazgo, para cuando Ari tiene que decir: “*Estoy dispuesto a escuchar todas las críticas y objeciones, pero sólo una vez*”. Con Eva Marie Saint, el director fue cuidadoso. “*No hablaba mucho de sentimientos, eso quedaba en manos del actor; Preminger nos guiaba, si algo estaba mal, lo sabía; era muy positivo*”, dijo la actriz, que insistió en que le acompañara su familia (marido, hijos y padres). “*Quieres tu propio éxodo*”, bromeó Preminger, que, no obstante, aceptó esa condición, lo mismo que toleró algunas “tonterías” del Método, como acudir a un hospital para preparar

su papel de enfermera. Las cosas fueron un poco más duras para Jill Haworth, que era muy joven y no tenía experiencia, pero el director nunca perdió la paciencia con ella. Una de las escenas más difíciles fue el interrogatorio de Dov por Akiva, su “prueba” para entrar en el Irgun. Estuvieron toda una noche repitiendo tomas, hasta el límite del agotamiento, pero los resultados están en la película y son asombrosos. Sal Mineo sufrió mucho, pero luego habló bien de Preminger (y sin duda su nominación al Oscar se debió a esta escena). Otra secuencia complicada, por otras razones, fue la del anuncio de la votación de la ONU sobre la partición de Palestina. Para llenar la plaza del Complejo Ruso de Jerusalén con los miles de extras necesarios, Preminger organizó un sorteo de seis viajes a Nueva York y varios premios en metálico. Por un asombroso guiño de la Historia, el día que se rodó la escena, el 23 de mayo de 1960, fue el día que se anunció la captura de Adolf Eichmann, que había sido traído desde Argentina por agentes del Mossad. Así que la alegría de las masas era muy real. No obstante, no fue fácil coordinar el discurso de Barak (Lee J. Cobb) y las reacciones de los extras. Además, Cobb, prototipo de actor del Método, cometió el peor crimen para Preminger: improvisar sus frases. Saltaron chispas entre los dos. El actor dijo que necesitaba tiempo para concentrarse, y Preminger estalló: “*¡Tiempo! Hay veinte mil personas esperando, ¡y tú necesitas tiempo!*”. Al final, la filmación nocturna duró doce horas y el director tuvo que apañarse con planos cortos, en vez del largo plano-secuencia que había ideado (quería rodar el discurso de Barak en una sola toma). Por suerte, era la última escena que tenía que rodar con el temperamental Lee J. Cobb (que, por lo demás, está sobresaliente en la película). El 5 de junio, la compañía se trasladó a Chipre, para las últimas semanas de rodaje, incluyendo el puerto de Famagusta y la casa del comisionado en Nicosia (la mansión del General Sutherland). El rodaje terminó el 3 de julio de 1960, media semana antes de lo previsto.

El montaje estuvo a cargo del experto Louis Loeffler. Pero la manera de rodar de Preminger no le dejó muchas opciones. Por ejemplo, el montador quiso ajustar el discurso final de Ari, pero era una toma de cuatro minutos sin planos de cobertura, interrumpida sólo por insertos de los cadáveres, y tuvo que dejarla así. Ese final también generó oposición durante el rodaje, porque la idea de enterrar juntos a una mujer judía y un hombre árabe, no emparentados, resultaba contraria a las creencias tanto de árabes

como de judíos, pero para Preminger el simbolismo de la escena estaba por encima y decidió mantenerlo. La United Artists se asustó ante la duración de la película (208 minutos en la versión para cine) e intentó que Preminger la recortara, pero él se negó. Sobre la duración, es famosa la anécdota de que, en uno de los preestrenos, el cómico judío Mort Sahl se puso en pie y gritó: “¡Otto, deja ir a mi pueblo!”. El diseño del cartel y los títulos de crédito de Saul Bass se basaban en la poderosa imagen de unos brazos alzados hacia el cielo y sujetando un fusil, sobre un fondo de llamas (la imagen se inspiraba lejanamente en el emblema del Irgun, que presentaba un brazo sujetando un fusil).

Exodus se estrenó en Nueva York el 15 de diciembre de 1960. Hubo división de opiniones en la crítica, pero la respuesta del público fue muy buena, convirtiendo el film en un notable y duradero éxito comercial. La Academia no fue demasiado generosa: la película recibió un merecido Oscar por la soberbia música original de Ernest Gold, y dos escuálidas nominaciones, para Sal Mineo, como actor de reparto, y Sam Leavitt, por la fotografía en color (en ambos apartados, ganaron los nominados por *Espartaco*: Peter Ustinov y Russell Metty). En los Globos de Oro, Sal Mineo ganó como mejor actor de reparto, y fueron nominadas Jill Haworth, como actriz revelación, y la banda sonora de Ernest Gold. El *soundtrack* también ganó dos premios Grammy, como mejor álbum de banda sonora y mejor canción (por el “Tema de *Éxodo*”, el único tema instrumental que ha ganado ese premio en toda su historia). La película se presentó fuera de concurso en el Festival de Cannes, en mayo de 1961.

En España, *Éxodo* se estrenó el 3 de septiembre de 1962, con honores de superproducción, con gran éxito y muchas semanas de llenos diarios (según la prensa de la época). La crítica publicada en el ABC del 5 de septiembre de 1962, firmada por G. Bolín, considera el guión desigual, elogia la interpretación y el virtuosismo de la dirección, pero cuestiona su “excesiva” duración. Yo la vi por primera vez en una reposición, en el Cine Lara, el 7 de diciembre de 1980, y aún recuerdo lo que me impresionó, desde esos títulos de crédito con las llamas y la música de Ernest Gold.

Poco antes del estreno de *Éxodo*, Preminger encontró tiempo para producir y dirigir una nueva obra de teatro: la comedia *Critic's Choice*, de Ira Levin (el futuro autor de *La semilla del diablo* y *Los niños del Brasil*). Parker Ballantine es un prestigioso crítico teatral, cuya segunda esposa, Ange-

la, decide escribir una obra, que a él le parece horrible. Sin embargo, a un productor le gusta y decide estrenarla en Broadway, con dirección de Dion Kapakos. La intriga de la historia es si Parker será capaz de escribir una crítica sincera sobre la obra de su esposa, cuando se estrene en Nueva York. Y, si lo hace, si su matrimonio sobrevivirá. La madre de Angela, Charlotte, le insta a que haga una crítica favorable a toda costa, por el bien de la familia. A todo esto, reaparece la primera esposa del crítico, Ivy, que, adivinando problemas, intenta meterse en medio y volver con él... El reparto estaba encabezado por Henry Fonda como Parker, con Georgann Johnson (Angela), Virginia Gilmore (Ivy), Murray Hamilton (Dion), Mildred Natwick (Charlotte) y Eddie Hodges (John, el hijo de Parker con su primera esposa). En los primeros ensayos, Gena Rowlands interpretaba a Angela y Lou Antonio a Dion, pero abandonaron la producción por discrepancias con el director, siendo reemplazados por Georgann Johnson y Murray Hamilton (que acababa de trabajar en *Anatomía de un asesinato*).

Critic's Choice se estrenó en Broadway, tras dos preestrenos, el 14 de diciembre de 1960. Las críticas fueron tibias, pero tuvo un considerable éxito: se mantuvo en cartel en el Ethel Barrymore Theatre hasta el 27 de mayo de 1961, totalizando 189 representaciones. La obra fue llevada al cine en 1963, con dirección de Don Weis y protagonizada por Bob Hope (todo un cambio en relación a Henry Fonda), Lucille Ball, Marilyn Maxwell, Rip Torn y Jessie Royce Landis, sin ninguna participación de Preminger.

EL SENADO SE REÚNE

Las tres siguientes películas de Otto Preminger suelen etiquetarse por algunos críticos como la “trilogía institucional”, haciendo referencia a que se trataría de sendas *anatomías* de tres grandes instituciones: el Senado y por extensión el sistema político estadounidense (*Tempestad sobre Washington*), la Iglesia Católica (*El Cardenal*) y el Ejército (*Primera victoria*). No he visto en ningún sitio que el propio Preminger se refiriese nunca a estos tres filmes como una “trilogía”. Es cierto que, en su entrevista con Peter Bogdanovich (en el libro *Who the Devil Made It*), Preminger señaló que le fascinaban las instituciones, desde el Senado hasta la Iglesia, pero la idea de una “trilogía” me parece extraña para un cineasta que se preciaba de abordar cada película como algo único y diferente.



Hacia 1950, el periodista Allen Drury (1918-1998) empezó a pensar en una novela sobre el funcionamiento del gobierno y la política en Washington. Desde 1943, había estado cubriendo regularmente las sesiones del Senado para United Press, y al mismo tiempo había ido escribiendo un diario del Senado, que se publicaría después de la novela. Drury quería explicar a los lectores cómo funcionaba el gobierno, sus fortalezas y debilidades, y al mismo tiempo quería mostrar que los legisladores eran seres humanos, con sus ambiciones, dudas e inseguridades. Todo esto en el contexto de la Guerra Fría con la Unión Soviética. Drury fue tomando notas y escribiendo un par de capítulos, hasta que, en verano de 1957, la editorial Doubleday mostró interés por el proyecto. En enero de 1958, con la primera parte terminada, firmó un contrato con la editorial y siguió trabajando intensivamente. La novela, *Advise and Consent*, se publicó el 11 de agosto de 1959. Fue elegida por el Book of the Month Club (que la había rechazado anteriormente al negarse el autor a recortar el manuscrito), recibió los parabienes de la crítica, ganó el Premio Pulitzer de Ficción de 1960 y se convirtió en un gran *best seller*, que se mantuvo 102 semanas en la lista del *New York Times*. En los años siguientes, Allen Drury escribió cinco secuelas, que prolongan la historia con algunos de los mismos personajes, junto a otros nuevos, y tramas conspiratorias cada vez más complejas y fantásticas: *A Shade of Difference* (1962), *Capable of Honor* (1966), *Preserve and Protect* (1968), *Come Nineveh, Come Tyre* (1973) y *The Promise of Joy* (1975). Además, escribió otra docena de novelas sobre política, periodismo, Egipto

antiguo, y hasta una de ciencia ficción (*The Throne of Saturn*, de 1971).

Según la Constitución de los Estados Unidos (artículo II, sección 2, párrafo 2), el Presidente puede nombrar a los miembros del Gabinete, embajadores, jueces del Supremo y otros altos cargos, pero con sujeción a la previa *recomendación y aprobación* (“*advise and consent*”) del Senado. El Senado estadounidense es una cámara relativamente reducida, con un centenar de miembros, sólo dos por cada Estado. Y los senadores no votan en bloque como autómatas, según el portavoz levante un dedo o dos, como aquí, sino que cada voto hay que ganárselo, aunque sean del partido propio. El argumento de *Advise and Consent* trata sobre el accidentado proceso de confirmación por el Senado del liberal Robert A. Leffingwell, nominado como Secretario de Estado por el Presidente. El líder de la Mayoría, el Senador Bob Munson, tiene que conseguir los votos necesarios, venciendo la férrea oposición del Senador Seab Cooley, que no se fía de Leffingwell y cree que puede ser blando y ceder ante los soviéticos. En el curso de las sesiones del comité, aparece un testigo que afirma que Leffingwell perteneció a una célula comunista cuando era profesor universitario. Cuando surge la prueba que demostraría que el candidato ha mentado al Senado, “alguien” chantajea a su vez al presidente del Comité, el Senador Brigham Anderson, amenazando con revelar una relación homosexual en su juventud... Casualmente, en junio de 1959, poco antes de la publicación del libro, ocurrió un caso relativamente similar (sin comunismo ni homosexualidad). El Presidente Eisenhower nominó como Secretario de Comercio al Almirante Lewis Strauss, que era polémico por haber encabezado una “caza de brujas” contra el físico Robert Oppenheimer en 1953-1954; tras dieciséis días de sesiones, el Senado rechazó su nombramiento. La novela no pudo inspirarse en este caso, que ocurrió cuando ya estaba escrita. En el prefacio original, omitido en la primera edición por consejo de los abogados, pero recuperado posteriormente (está en la edición digital de WordFire Press que yo he leído), Drury empieza señalando que sería un insulto a la inteligencia del lector decir que cualquier parecido con personas reales es pura coincidencia. Pero, a renglón seguido, niega que cada personaje se corresponda exactamente con un modelo real. No se trata de una *roman à clef*. Por la misma razón, los partidos no se identifican como Demócrata o Republicano, sino de manera abstracta como Mayoría y Minoría, aunque parece



Burgess Meredith y Henry Fonda en *Tempestad sobre Washington* (1962)

claro que el Presidente y la Mayoría son demócratas. Ahora que celebramos el 50 aniversario del *Apolo 11*, sorprende que uno de los *macguffins* de la novela fuera la amenaza de un inminente alunizaje de los soviéticos, adelantándose a los americanos. Al final del libro, la Unión Soviética anuncia que ha llegado a la Luna y ha establecido una base permanente en ella, y Estados Unidos responde lanzando su propia misión.

En agosto de 1959, con la tinta de la primera edición del libro aún fresca, el productor Robert Fryer adquirió los derechos para una versión teatral, que se venderían por separado de los cinematográficos. La adaptación estuvo a cargo de Loring Mandel, excelente guionista de televisión. El director fue Franklin J. Schaffner (futuro director de *El planeta de los simios*, *Patton* y *Papillon*), que no tenía experiencia en teatro, pero había dirigido muchos dramáticos en directo, en *Studio One* y otros espacios de televisión, que era algo muy parecido. *Advise and Consent* se estrenó en Broadway el 17 de noviembre de 1960, tras un par de preestrenos, tuvo excelentes críticas y gran éxito, alcanzando 212 representaciones.

Otto Preminger compró los derechos cinematográficos del libro el 9 de noviembre de 1959, por

200.000 dólares. Produciría la película con su compañía Sigma Productions, mediante un acuerdo de distribución con Columbia. Contrató nuevamente a Wendell Mayes (*Anatomía de un asesinato*) para escribir el guión. La novela se estructura en cinco “libros”: los cuatro primeros se centran en otros tantos personajes principales (Bob Munson, Seab Cooley, Brigham Anderson y Orrin Knox), aunque no se limitan a su punto de vista, y el último es el desenlace. Aunque es una novela muy extensa, más de 600 páginas, y con muchos personajes, es cierto que a veces los diálogos se alargan y dan demasiadas vueltas a las cosas. Por tanto, era factible extraer una línea narrativa manejable. El guión de la película conserva el argumento general y los principales personajes (algunos secundarios desaparecen o se reducen, como los diversos embajadores). Pero Preminger y Mayes decidieron rebajar el anticomunismo y moralismo del libro. Para Drury, el comunismo era el mayor enemigo de la democracia americana, y los liberales que pretendían hacer las paces con ellos eran sus cómplices y podían debilitar al país. Drury, a través de personajes como el Senador Orrin Knox, denunciaba que Estados Unidos estaba renunciando a sus principios, acomodándose y aco-



Don Murray y Charles Laughton en *Tempestad sobre Washington* (1962)

bardándose ante los soviéticos. “Eliminé todo lo que me pareció reaccionario; yo no pertenezco a ningún partido, pero creo en el progreso”, dijo Preminger, reiterando su idea de que nunca se sentía obligado a ser *fiel* al libro. El principal cambio es el propio personaje de Leffingwell, el candidato a Secretario de Estado, que en la novela es mucho más distante, soberbio, arrogante y antipático, aparte de mentiroso. En la película (en la que estaría interpretado por Henry Fonda, habitualmente asociado a personajes nobles), se le muestra en su lado humano (el guión añade escenas con su hijo) y como un hombre de principios (se incluye una escena en la que confiesa su mentira al Presidente e intenta retirarse). Un indicio de ese intento de crear un personaje más equilibrado es que, en la novela, su candidatura es finalmente rechazada por abrumadora mayoría del Senado, mientras en la película hay un empate, que dirime el Vicepresidente. Hay otros cambios de detalle: en la película el anterior Secretario de Estado ha muerto, mientras que en el libro sigue vivo y va a ser relevado porque el Presidente no le considera adecuado para los nuevos tiempos. En el guión se omiten las historias pre-

vias de los personajes (juventud, estudios y cómo llegaron a senadores), y se reduce mucho el personaje del Senador Orrin Knox, mucho más importante en la novela, y que en las secuelas del libro llegará a ser Presidente. También se modifica el final, que en el libro se alarga interminablemente, con la posibilidad de que Orrin Knox acepte renunciar a sus principios para llegar a ser Presidente, con el alunizaje de los soviéticos (!) y con la muerte del Presidente. La película prescinde (juiciosamente) del asunto de la Luna, se queda con la votación final (convertida en empate) y adelanta la muerte del Presidente.

La novela contenía un asunto que, en la época, resultaba sumamente espinoso: la homosexualidad. Aunque Drury lo trata de manera indirecta y con sobreentendidos, el Senador Brigham Anderson, presidente del subcomité encargado de la nominación de Leffingwell tuvo una relación homosexual en Hawái, cuando era joven, durante la guerra. Luego se casó y tuvo una hija, pero ese pasado resurge para chantajearle. Debemos recordar que, en esa época, la revelación de la homosexualidad era suficiente para destruir la carrera de un político. En el libro, ese chantaje es

una conspiración en la que participan un Juez del Supremo, un Senador y el propio Presidente, además de la prensa, mientras en la película no aparece el Juez y el chantaje parece cosa del vehemente Senador Van Ackerman y sus esbirros. El guión añade una escena que no está en la novela: Brigham viaja a Nueva York para buscar a su antiguo amante, Ray, conoce al compañero de piso de éste y visita un bar gay. Ahora no nos parece gran cosa, pero fue la primera vez que apareció abiertamente un bar gay en una película comercial americana. Su tratamiento es respetuoso y evita todo sensacionalismo. Para Preminger, el suicidio de Anderson no se debe sólo al chantaje, sino a su incapacidad para aceptar su propia homosexualidad. Coincidiendo con el rodaje de la película la MPAA suavizó las directivas del Código de Producción sobre la homosexualidad, permitiendo que se tratara, con cuidado y discreción.

Otto Preminger reunió un reparto de campanillas. Henry Fonda, con quien acababa de trabajar en el teatro y con quien había trabajado años antes en *Daisy Kenyon* (1947), aportó su autoridad a un Robert Leffingwell más interesante e íntegro que el de la novela. Charles Laughton encarnó al



Franchot Tone y Henry Fonda en *Tempestad sobre Washington* (1962)

veterano e intrigante Senador conservador de Carolina del Sur, Seab Cooley, en la que sería su última película (murió seis meses después de su estreno). Es imposible no recordar al populista senador romano que Laughton acababa de interpretar en *Espartaco* (1960) de Stanley Kubrick. Don Murray se atrevió con el papel de Brigham Anderson, que había sido rechazado por otros actores por su homosexualidad. Un hallazgo fue Burgess Meredith, que deslumbraría en su breve aparición como el vulnerable testigo Gelman; Preminger consideró su interpretación una de las mejores que había visto en su vida y contaría con él en cinco películas más. Walter Pidgeon interpretó al Senador Bob Munson, el Líder de la Mayoría, Peter Lawford el reducido papel del mujeriego Senador Lafe Smith, Edward Andrews el del Senador Orrin Knox (muy recortado en relación al libro), Inga Swenson la esposa de Anderson, y George Grizzard el fanático Senador Van Ackerman. Como curiosidad, vemos a Betty White (futura Rose de *Las chicas de oro*) en una breve intervención como Bessie Adams, la única Senadora de la cámara. Preminger intentó dar un golpe de efecto, ofreciendo a Martin Luther King el papel

de un Senador afroamericano de Georgia, para “visibilizar” que eso era posible (había habido dos Senadores afroamericanos tras la Guerra de Secesión, en la década de 1870, pero no habría otro hasta 1967). King aceptó inicialmente, pero luego se lo pensó mejor y dijo que no, porque no consideraba que salir en la película fuera a contribuir al avance de la causa de los derechos civiles.

Una de las sorpresas del reparto fue la “recuperación” de Gene Tierney, que no trabajaba en el cine desde 1955, en el pequeño papel de Dolly Harrison, una dama de sociedad cuyas fiestas son a menudo un “parlamento” extraoficial en el que negocian los senadores y diplomáticos, y que tiene una relación con el Senador Munson. Según la biografía de Gene Tierney escrita por Michelle Vogel, esta oferta fue una verdadera tabla de salvación para la actriz. La compañía de seguros se negó a asegurar a Tierney, por sus problemas mentales, pero Preminger les hizo una oferta que no pudieron rechazar: si no aseguraban a la actriz, cancelarían todas sus pólizas de ésta y de todas sus futuras producciones. Según los testigos del rodaje, Tierney estuvo muy nerviosa y aprensiva, pero contó en todo momento con el apoyo del

director. No fue la única recuperación: Preminger también reclutó a Franchot Tone (Presidente) y Lew Ayres (Vicepresidente), que llevaban tiempo apartados del cine, en el caso de Ayres por sus simpatías izquierdistas. En los títulos de crédito, al final del reparto principal, aparece un misterioso “and the voice of Frank Sinatra”. Se refiere a que Sinatra canta la canción que suena de fondo en el bar gay, pero no quiso que se acreditara de manera específica (más detalles en la sección de bandas sonoras).

El rodaje empezó el 5 de septiembre de 1961. El director de fotografía Sam Leavitt se encargó nuevamente de la imagen, en formato panorámico y blanco y negro. La película se rodó, en su mayor parte, en interiores y exteriores de Washington, incluyendo el Capitolio (Russell Senate Office Building, Senate Caucus Room), el National Mall y el Hotel Sheraton Carlton. Preminger no logró permiso para rodar en la propia Cámara del Senado, que tuvo que reconstruir en los estudios de la Columbia en Hollywood, pero sí le permitieron tomar una serie de fotos detalladas para elaborar esa reconstrucción. Tampoco consiguió permiso para rodar en la Casa Blanca, aunque se reunió con el Presidente Kennedy. Según Jean Domarchi, que siguió el rodaje para *Cahiers du Cinéma*, en las filmaciones en el Senado, Preminger utilizó a menudo dos cámaras para ganar tiempo, y raras veces hizo más de dos o tres tomas de cada plano. El director explicó a Domarchi su teoría sobre por qué el montaje de sus películas es muy sencillo: la película terminada se corresponde con el *découpage* (elección de los planos y encuadres), el cual no está concebido a priori, sino creado sobre la marcha, en función de las limitaciones y posibilidades del decorado. En efecto, el rodaje terminó el 16 de noviembre de 1961 (a mediados de octubre se había trasladado a Hollywood, para rodar en las réplicas de la Cámara del Senado y la Casa Blanca) y el montaje estuvo terminado menos de un mes después. No obstante, como consecuencia de una demanda de Allen Drury y Robert Fryer, el estreno americano tuvo que retrasarse hasta junio de 1962, cuando terminó la gira de la versión teatral. Por esta razón, su *premiere* mundial tuvo lugar en el Festival de Cannes, donde se presentó el 8 de mayo de 1962.

Advise & Consent se estrenó en Estados Unidos el 6 de junio de 1962. El cartel y los títulos de crédito fueron diseñados por Saul Bass, como de costumbre. Esta vez, la imagen central era la cúpula del Capitolio, que una mano levantaba, como en *El diablo cojuelo*. En los créditos, los nombres

del reparto principal aparecían manuscritos en la mitad inferior de la pantalla, mientras la superior estaba ocupada por las barras de la bandera estadounidense ondeando. La crítica se mantuvo alejada. Una de las peores reseñas apareció en *Newsweek*, que la calificó como una de las películas más sensacionalistas de los últimos años (!). También hubo reacciones políticas que censuraron la supuesta mala imagen que daba del sistema político estadounidense. El Senador Stephen M. Young intentó que el Senado aprobase una moción para prohibir su distribución fuera del país, lo que no llegó a nada (gracias a la Primera Enmienda). Según explica Preminger en su autobiografía, la novela y la película no criticaban el sistema político americano, sino a algunos hombres que abusaban de él: *“Era profética, y al mismo tiempo se quedaba corta, como demostró el Watergate doce años después”*. Para el director, la película mostraba la fortaleza del sistema americano: *“La libertad de expresión es el mayor activo de este país, creía que esta película demostraría al mundo que la libertad no es una palabra vacía en América”*. La crítica francesa fue mucho más entusiasta, y el director recordó en su autobiografía cómo, años después, asistió a una retrospectiva de sus películas en París y los estudiantes de la Sorbona se asombraron de que la película hubiera sido permitida por el Gobierno de su país: *“Su reacción volvió a hacerme sentir orgulloso de mi ciudadanía estadounidense”*. Por su parte, la Academia de Hollywood estuvo a por uvas: la película no recibió ni una sola nominación al Oscar. Los BAFTA de la Academia Británica nominaron al británico Charles Laughton como mejor actor extranjero (?) y la National Board of Review americana premió a Burgess Meredith como mejor actor de reparto. La respuesta del público fue tibia, pocas veces las películas de tema político han tenido éxito de taquilla en Estados Unidos. Pero, a la larga, se ha consolidado como un título muy apreciado por los espectadores: es la tercera película de Preminger según las valoraciones de la IMDb (después de *Anatomía de un asesinato* y *Laura*). En 1965, para una emisión por televisión, la CBS intentó cortar la escena del bar gay, a lo cual, como era propio de él, Preminger se negó terminantemente, rechazando los 250.000 dólares ofrecidos por la cadena: *“La escena se ha visto en el mundo entero y no ha chocado a nadie”*.

En España, *Tempestad sobre Washington* se estrenó el 8 de abril de 1963 en Barcelona, y el 2 de septiembre de 1963 en Madrid. En el ABC del 4 de septiembre de 1963, se publica una crítica de

Manuel Adrio que, la verdad, no sé si se puede considerar positiva o negativa: empieza reprochando un primer cuarto de hora confuso y lleno de nombres, luego dice que, cuando el asunto se centra, la película adquiere un ritmo muy lento, pero aderezada por el mismo diálogo vertiginoso (?), intencionado e inteligente. Encuentra un aliciente en la grandilocuencia (sic) de sus imágenes, escenarios y temas, elogia el reparto (especialmente Burgess Meredith, Charles Laughton, Walter Pidgeon y Gene Tierney), y afirma que es una obra valiente, porque sus realizadores han clavado el estilete en las carnes de su sistema constitucional sin miedo a descubrir podredumbres. Todo esto dicho desde la España de la “democracia orgánica” y los Procuradores elegidos por tercios... En el anuncio publicado en el mismo diario el 10 de septiembre de 1963, se puede leer una recopilación de párrafos positivos de críticas publicadas en la prensa española (ABC, Arriba, Pueblo, Ya, Madrid e Informaciones). En la crítica de *La Vanguardia* del 10 de abril de 1963, A. Martínez Tomás se centra en el aspecto “documental” del film, y elogia la extraordinaria habilidad de Otto Preminger y el trabajo de los actores (Laughton, Tone, Murray, Fonda, Pidgeon, Lawford y Tierney), aunque comete un patinazo pre-IMDb (los errores eran más disculpables entonces) al llamar “Van Ackerman” al Senador que se suicida.

EL CARDENAL EN VIENA

Si hablamos de instituciones, ninguna puede compararse por su solidez a la Iglesia Católica, que lleva funcionando dos mil años. Según le explicó a Peter Bodganovich (*Who The Devil Made It*), Otto Preminger estaba fascinado por la Iglesia, pero no desde el punto de vista religioso, sino como institución política: *“La manera en que está organizada y funciona es ingeniosa. La Iglesia no es un gobierno completamente totalitario, como uno podría pensar. Es cierto que el Papa tiene la última palabra en todo, pero la sabiduría está en que nunca actúa como Hitler, siempre deja mucha autonomía a los escalones inferiores. Es una mezcla interesante de totalitarismo y, quizá no democracia, pero sí autonomía individual”*.

El novelista Henry Morton Robinson (1898-1961) publicó *El Cardenal* en 1950, con gran éxito (fue considerado el libro más popular del año por la revista *Time*). La extensa novela relataba la historia del ficticio sacerdote norteamericano Stephen Fermoye: nacido en Boston, de ascendencia irlan-



desa, estudia en el seminario de Casamari en Roma, es ordenado en 1915, empieza a ejercer su ministerio en Estados Unidos, primero en una parroquia pudiente de Boston y luego en Stonebury, la más pobre de Massachusetts; después es elegido como secretario por el Arzobispo de Boston, el Cardenal Glennon; y más tarde entra en los servicios diplomáticos del Vaticano, donde lidia con los problemas del mundo, desde el racismo del Ku-Klux-Klan americano al fascismo italiano; la acción termina en 1939, cuando el protagonista es investido Cardenal y va a comenzar la Segunda Guerra Mundial... Según explica el autor, en el prólogo a la novela, el personaje de Stephen Fermoye no era enteramente un producto de su imaginación, sino una combinación de todos los sacerdotes que había conocido (*“especialmente de aquellos que dejaron impresas en mi juventud las misteriosas huellas de su sagrado ministerio”*). Sin embargo, la opinión pública y el propio afectado asumieron que el personaje se inspiraba en el Cardenal Francis Spellman (1889-1967), que fue Arzobispo de Nueva York entre 1939 y 1967. A diferencia de obras posteriores, como *Monsignore* (1975) de Jack-Alain Legér, llevada al cine por Frank Perry en 1982, la novela de Robinson no busca un lado “escandaloso”, ni dice nada, por ejemplo, so-



Tom Tryon, Otto Preminger y Romy Schneider en el rodaje de *El Cardenal* (1963)

bre las finanzas vaticanas. El novelista, que se declaró católico romano, no pretendía hacer ni un alegato ni una condena de la Iglesia.

Otto Preminger leyó la novela en algún momento, y le fascinó. Según la entrevista con Bogdanovich, la había leído trece años antes de hacer la película. Según su autobiografía, la leyó diez años después de su publicación... Sea como fuere, estaba decidido a llevarla al cine. En 1955, Louis de Rochemont (creador, con Roy E. Larsen, de la serie de documentales *The March of Time*), había intentado producir la película para la Columbia. Pero el proyecto tenía un poderoso enemigo: el propio Cardenal Spellman, convencido de que el protagonista se inspiraba en él (como en la canción de Carly Simon: *"eres tan vanidoso, que crees que esta canción trata sobre ti"*). Spellman creía que la novela insultaba a su hermana (!), porque la hermana del protagonista quedaba embarazada fuera del matrimonio (!!!). Como la Columbia no quería líos con la Iglesia, el proyecto quedó aparcado. Preminger se entrevistó con los mandamases de la productora, Abe Schneider y Leo Jaffe, y les convenció para que le dejaran producir *The Cardinal*. Su principal argumento: Spellman ya había denostado *La luna es azul* y no había pasado nada.

La adaptación de la novela presentaba grandes dificultades: era un libro muy extenso (700 pági-

nas), con centenares de personajes (ficticios y reales) y numerosos episodios que abarcaban varios países. En junio de 1962, Preminger encargó el guión a Robert Dozier, que había trabajado principalmente en televisión. Como el resultado no le convenció del todo, en septiembre de 1962 pidió una revisión a Gore Vidal, que se centraría especialmente en la parte de Viena y el personaje de Annemarie (Romy Schneider en la película). En febrero de 1963, encomendó otra revisión a Ring Lardner Jr. (con quien había trabajado en *Laura* y *Ambiciosa*). Según Chris Fujiwara, Lardner fue responsable de la versión definitiva del personaje de Annemarie y de la estructura en *flashback* del film. Ni Vidal ni Lardner figuran en los títulos de crédito, que atribuyen el guión únicamente a Dozier. La película mantiene la época de la acción, entre 1915 y 1939, así como la estructura "episódica" de la novela. Pero hay un importante cambio estructural: frente a la narración lineal del libro, la película empieza por el final, con la consagración del protagonista como Cardenal, y toda la película es un *flashback* o una serie de *flashbacks* desde esa ceremonia. Por lo demás, podemos decir que el guión sigue de manera razonablemente fiel el argumento del libro hasta más o menos la mitad: el primer destino de Fermoye como ayudante del párroco "Dólar Bill" Monaghan en Boston, la cura

de humildad a que le somete el obispo Glennon, enviándole a la remota y empobrecida parroquia de Stonebury, la fuga y posterior muerte de su hermana Mona... Se reduce el número de personajes e incidentes, se emplea la elipsis y cambian algunos matices (en el libro, Stephen se enamora platónicamente de la joven Lalage en Stonebury, mientras en el film sólo la admira por su abnegación). En la película, se elimina el importante personaje del capitán Gaetano Orselli, un extravagante florentino, y se suprimen bloques enteros de la novela, como la parte en la que Fermoye ejerce como Obispo de Hartford, en Estados Unidos. Recuerden que Preminger nunca sentía ninguna obligación de ser fiel al libro: *"No soy un ilustrador de libros, creo que tengo el derecho de recrearlos, con la ayuda de un escritor"*.

El cambio más importante del libro a la película, cuyo origen debemos atribuir sin duda a Preminger, fue la decisión de aprovechar el marco temporal de la historia para incluir el tema del *Anschluss*, la anexión de Austria por la Alemania Nazi en 1938. En la novela no aparece Austria, y los nazis se mencionan a lo lejos como amenaza (aparecen más los fascistas italianos y el propio Mussolini). En la película, en cambio, hay dos bloques situados y rodados en Viena y alrededores, donde creció el director. El guión crea el personaje de la austríaca Annemarie (Romy Schneider), que no aparece en el libro. Su precedente en la novela sería Ghislana Falerni, una condesa italiana de la que Fermoye se enamora, pero a la que tiene que renunciar por sus votos (dicho italiano: *"el amor hace pasar el tiempo, el tiempo hace pasar el amor"*). En la versión de la película, se incluye un período de "excedencia" que se toma el protagonista cuando sufre una crisis de fe tras la muerte de su hermana, durante el cual conoce a Annemarie en Viena; ambos se enamoran, pero él la deja para volver al sacerdocio. Y hay un reencuentro después del *Anschluss*: ella simpatiza con los nazis, se ha casado con un hombre de negocios, y cambia de actitud demasiado tarde, cuando su marido, medio judío, se suicida, perseguido por la Gestapo, que también la encerrará a ella. En conexión con todo esto, el guión incorpora a un personaje real, que tampoco sale en la novela: el Cardenal Theodor Innitzer (1875-1955), que fue Arzobispo de Viena durante el nazismo y viró desde su apoyo al *Anschluss* (ordenó colgar esvásticas en las iglesias y repicar las campanas), hasta la oposición al nazismo. Por el contrario, en la novela aparecen, con escenas y diálogos, otros personajes reales (los Papas Pío XI y Pío XII, Mus-



Tom Tryon y John Huston en *El Cardenal* (1963)

solini, el Cardenal Merry del Val), que no salen en la película. La novela termina con el cónclave y la coronación del Papa Pío XII y un epílogo en un trasatlántico, de vuelta a Estados Unidos, en el que estalla la Segunda Guerra Mundial y el protagonista reflexiona sobre el papel de la Iglesia en el mundo (el final es abierto, porque el barco golpea contra un iceberg y queda la duda sobre si llegará a puerto). En la película no aparece el cónclave (un terreno que cubrirá años más tarde *Las sandalias del pescador*), ni ese epílogo.

El protagonista, Stephen Fermoye, está presente prácticamente en todas las escenas de la película, por lo que resultaba crucial la elección del actor que lo interpretaría. Se barajaron muchos nombres, desde Hugh O'Brian, Stuart Whitman, Cliff Robertson y Bradford Dillman, hasta Gregory Peck, Albert Finney y Peter O'Toole, pasando por Robert Redford... El director eligió finalmente a Tom Tryon. A sus 34 años, Tryon no era una estrella, pero tampoco era un novato desconocido: había debutado en Broadway en 1952, y había tenido papeles protagonistas, o secundarios importantes, en varias series y programas dramáticos de televisión y en media docena de películas (*The Scarlet Hour*, *La ley de los fuertes*, *Esposa culpable*, *Me casé con un monstruo del espacio exterior*, *La historia de Ruth*, *Piloto a la Luna*, *El día más largo*). Según todos los testigos, incluyendo el propio interesado, el rodaje fue un verdadero calvario

para Tom Tryon, sometido a la implacable "presión" (por decirlo finamente) de Preminger, porque parece que el director no veía que el actor le estuviera dando lo que necesitaba. Sorprendentemente, Tryon volvería a trabajar con Preminger en su siguiente película (*Primera victoria*), y luego rodó otras películas y series de televisión (incluyendo la española *Persecución hasta Valencia* de Julio Coll). Pero siempre atribuyó su abandono de la interpretación a los malos tratos del director (que siguió relatando durante años, sosteniendo que Preminger le había "destruido"). No le gustó la película, y no soportaba verse en ella. Thomas Tryon iniciaría después una exitosa carrera como escritor, incluyendo la novela *El Otro* (llevada al cine por Robert Mulligan en 1972) y el relato que serviría de base a *Fedora* (1978) de Billy Wilder.

El director tuvo que empeñarse durante horas para convencer a su colega John Huston de interpretar el papel del Cardenal Glennon, lo que resultaría uno de los toques brillantes del reparto. Huston ya se había puesto antes delante de la cámara, pero eran apariciones especiales o *cameos* en sus propias películas (*El tesoro de Sierra Madre*, *Moby Dick*, *Vidas rebeldes*, *El último de la lista*). Éste fue su primer papel importante como actor, y sería uno de los más destacados de su carrera, junto al de *Chinatown* (1974) de Polanski y a la inacabada *The Other Side of the Wind* de Orson Welles (en los 70, Huston no siempre tuvo

tanto criterio como actor, ¿se acuerdan de *Tentáculos* y *Triángulo diabólico de las Bermudas*?). Al poblado reparto se incorporaron la estrella austriaca Romy Schneider (la antigua Sissi, empezando su notable carrera internacional), Carol Lynley, Bill Hayes, Cameron Prud'Homme, Cecil Kellaway, John Saxon, Raf Vallone, Ossie Davis, Patrick O'Neal y la veterana Dorothy Gish (sería su despedida del cine). Preminger recurrió también a intérpretes de confianza con los que había trabajado anteriormente: Burgess Meredith (excelente en *Tempestad sobre Washington*), Jill Haworth (revelación de *Éxodo*), Murray Hamilton (*Anatomía de un asesinato*), Doro Merande (secundaria recurrente) y Maggie McNamara, recuperada en el pequeño papel de hermana mayor del protagonista (fue la última película del descubrimiento de *La luna es azul*). Otro acierto fue la elección del gran actor de carácter austriaco Josef Meinrad (entre otras muchas, había salido en las películas de Sissi de Romy Schneider), para el crucial personaje del Cardenal Innitzer, reemplazando a Curd Jürgens. Meinrad apenas hablaba inglés, y se aprendió sus diálogos de memoria mediante una transcripción fonética, pero nadie lo diría a la vista de su interpretación. Y el toque excéntrico fue la presencia del cómico, cantante y actor de musicales, Robert Morse (*How to Succeed in Business Without Really Trying*), en un estrambótico y prescindible número musical.

El rodaje empezó el 6 de febrero de 1963, en la iglesia de St. John en Stamford, Connecticut. El director de fotografía, en color y formato panorámico, era el gran Leon Shamroy, en su quinta colaboración con el director (tras *Daisy Kenyon*, *Forever Amber*, *La dama de armiño* y *Porgy and Bess*). La filmación siguió en Boston y en otras localizaciones de Nueva Inglaterra, durante cinco semanas. A mediados de marzo, la producción se trasladó a Viena. Rodaron en la Catedral de San Esteban, en el palacio episcopal, en el Parque Schönbrunn, en el Café Landtmann, en las calles de Viena, y en el monasterio de Dürnstein, a orillas del Danubio, a 80 kilómetros de Viena. Según el productor asociado Martin Shute, el director de fotografía se “enamorado” de Romy Schneider: “Nunca he visto a Romy Schneider tan hermosa como cuando la fotografió Leon Shamroy, era un trabajo de amor y de arte para él” (lo corroboramos: miren el plano en que Annamarie mira a Stephen desde fuera del café, cuando descubre que su amor es imposible). Preminger no había rodado en Austria desde su primera película, *Die Grosse Liebe* (1932). La nostalgia se unió a cierta desconfianza y una gran tristeza por el destino de muchos judíos vieneses menos afortunados que él. Después declaró que Berlín y el norte de Alemania habían superado realmente el nazismo, pero que no estaba seguro de que Baviera y Austria estuvieran completamente curadas. El 13 de abril de 1963, tras cuatro semanas y media de rodaje en Austria, el equipo se trasladó a Roma. Rodaron en la plaza de San Pedro, en la Catedral de San Pedro y en la Basílica de Santa Maria Sopra Minerva, aparte de las calles de la ciudad; también en la Abadía de Casamari, a 100 kilómetros de la capital. A principios de mayo, volvieron a Hollywood, donde se rodaron las escenas de Georgia, aprovechando algunos de los decorados de *Matar a un ruiseñor* en los Estudios Universal. El rodaje se completó en junio de 1963.

El montaje, a cargo del habitual Louis R. Loeffler, se realizó en los Estudios Shepperton de Londres, y quedó completado en agosto de 1963. Saul Bass se encargó de los títulos de crédito y del cartel. Esta vez, el diseño del cartel se basaba únicamente en la tipografía del título, *The Cardinal*, con un THE gigante, representando el poder del Vaticano. Bass prefirió evitar cualquier iconografía explícitamente religiosa. En algunas versiones del cartel, dentro del THE se incluían dibujos de imágenes clave del film (el vals con Annemarie, el Ku-Klux-Klan, los nazis). Los títulos de crédito aparecen sobre un montaje de imágenes que sigue el



Romy Schneider en *El Cardenal* (1963)

recorrido del protagonista por las calles de Roma, desde su casa hasta el lugar donde va a celebrarse la ceremonia de investidura como Cardenal.

El 7 de noviembre de 1963, Preminger recibió la Gran Cruz del Mérito de la Orden del Santo Sepulcro de Jerusalén, en una grandiosa ceremonia en el Vaticano, ante cinco mil prelados reunidos para el Concilio Ecuaménico (“A la Iglesia le encanta el espectáculo”, comentó después, “históricamente, siempre ha estado en el mundo del espectáculo”). Aprovechando la visita a la Santa Sede, proyectó *The Cardinal* a los cardenales y obispos. Según Hope, la esposa del director, la película les encan-

tó y nadie pensó que fuera anti-católica. Después, los Preminger tuvieron una audiencia privada con el Papa Pablo VI.

El productor organizó una *premiere* mundial de *The Cardinal* en el Palais Garnier de París, que contó con la presencia del primer ministro, miembros del gobierno y actores de la Comédie Française. El estreno en Estados Unidos tuvo lugar el 12 de diciembre de 1963, reservado inicialmente a salas de lujo con butacas numeradas y venta anticipada. Las críticas fueron tibias. Algunas se cebaron en la interpretación de Tom Tryon, lo cual era injusto y un error de perspectiva, como co-

mentaremos en otro lado. Pero no todas: Kate Cameron (*New York Daily News*) elogió la sensible caracterización del actor, desde la humildad del joven hasta la dignidad del prelado. Irene Thirer (*New York Post*) calificó la película como la historia de un hombre, más que la de un sacerdote, visualmente exquisita. En cambio, otros repartieron estopa. Bosley Crowther (*New York Times*) consideró que el protagonista era un cliché melodramático, y que el film era tan colorista como incoloro era su héroe (error de Crowther: no se trata en modo alguno de un héroe). Judith Crist (*New York Herald Tribune*) escribió que, con toda su pompa y circunstancia, la película sólo servía para demostrar hasta dónde puede llegar el cinismo (175 minutos). Y Dwight Macdonald (*Esquire*) la descartó como un 100% de kitsch insincero... Por suerte para el productor-director, el público lo vio de otra manera, y *The Cardinal* resultó un considerable éxito de taquilla. Y duradero, además, como se ha podido comprobar en las sucesivas reposiciones.

La película recibió seis nominaciones al Oscar: mejor Director (Otto Preminger), Actor de reparto (John Huston), Fotografía en color (Leon Shamroy), Dirección Artística y Decorados (Lyle R. Wheeler y Gene Callahan), Vestuario en color (Donald Brooks) y Montaje (Louis R. Loeffler). No ganó ninguno. Como director, ese año ganó Tony Richardson por *Tom Jones*. Leon Shamroy recibió el Oscar, pero por su otra nominación (*Cleopatra*). Previamente, *The Cardinal* había ganado dos Globos de Oro: Mejor Película Dramática y Mejor Actor de reparto (John Huston), y había recibido nominaciones para el Director (Preminger) y Actores (Tom Tryon y Romy Schneider).

En España, *El Cardinal* se estrenó, con honores de superproducción y para mayores de 18 años, el 21 de diciembre de 1964, un plazo normal para una época en la que nadie concebía estrenos mundiales simultáneos. El estreno madrileño en el Cine Conde Duque estuvo patrocinado por la entonces Princesa Sofía, a beneficio del Taller Escuela Parroquial del barrio de Usera, con asistencia de los Príncipes Juan Carlos y Sofía. Se presentó con una frase publicitaria que buscaba evitarse problemas, pero que resulta tremendamente acertada: "Un film para todos, sean cuales fueren sus sentimientos religiosos, ya que los problemas que plantea son esencialmente humanos y llegan directamente al corazón". La crítica española fue más positiva que la de Nueva York. Al menos en la de Gabriel García Espina, publicada en el ABC del 22 de diciembre de 1964, se califica

la película como un "soberbio espectáculo", indicando que sus tres horas de proyección no cuentan para la fatiga ("aquel rico fundido de Historia y de novela da un metal sin peso, pero de densidad enorme"). Para nuestro crítico, la técnica cinematográfica está llevada con pulso magistral, y elogia (merecidamente) el trabajo de Tom Tryon y del resto del reparto (si el atribulado actor hubiera podido leer esto, igual se habría animado). *El Cardinal* fue la primera película de Otto Preminger que vi conscientemente. No en su estreno, claro, sino en una reposición en el Cine Lara, concretamente el 14 de septiembre de 1979. Los que tengan edad para ello, que recuerden lo que suponía ver un películón de estos, en una sesión de tarde de domingo, con intermedio y todo...

Entre la finalización de *El Cardinal* y su estreno, Preminger estuvo considerando adaptar la novela cómica *Genius* de Patrick Dennis (el autor de *Auntie Mame*), sobre un director de cine ególatra, cuyo guión había encargado a Ring Lardner Jr. Pensaba empezar a rodarla en México en diciembre de 1963, pero abandonó la idea antes.

EL CAMINO DEL PELIGRO

El escritor y periodista James E. Bassett (1912-1978) empezó a trabajar como reportero en *Los Angeles Times* después de graduarse en la Universidad. Entró en la Marina en febrero de 1941 como teniente. En la Segunda Guerra Mundial, formó parte del gabinete del Almirante William F. Halsey, sirviendo de enlace con la prensa, desde la campaña de Guadalcanal hasta la rendición de Japón, pasando a la reserva con el rango de capitán. Luego se metió en otras "guerras", dirigiendo las campañas electorales de Richard Nixon en 1956 y 1960, y después volvió al periodismo. Durante veinte años, Bassett estuvo dando vueltas a una primera novela sobre sus experiencias en la Guerra del Pacífico. El libro se publicó finalmente en 1962, con el título de *Harm's Way*, y tuvo un gran éxito. No se trataba de una crónica histórica, sino de una recreación novelada de los primeros meses de guerra naval en el Pacífico, tras el ataque a Pearl Harbor. El autor explica, en el prefacio de la novela, que en ella ocurren ciertas cosas que nunca sucedieron, y que otras cosas que sí ocurrieron han sido deliberadamente omitidas. Bassett se inspiró en la campaña de Guadalcanal, y en otras operaciones en el Pacífico, pero pasándolas por el filtro de la ficción. Así, el libro presenta dos operaciones navales llamadas "Mesquite" y



"Skyhook" (que nunca tuvieron lugar) y sitúa la acción en las islas (imaginarias) de Toulebonne, Gavabuto, Levu-Vana y Tokaroa (que se corresponderían lejanamente con San Cristóbal, Guadalcanal y Malaita). Igualmente, los personajes son todos ficticios, salvo los Almirantes Nimitz y Kimmel, comandantes de la flota del Pacífico, que tampoco se mencionan con sus nombres. El título de la novela procede de una famosa cita del Capitán John Paul Jones (1747-1792), héroe naval de la Guerra de Independencia americana: "I wish to have no Connection with any Ship that does not sail fast, for I intend to go in harm's way" ("No quiero ningún barco que no navegue rápido, porque pretendo ir por el camino del peligro").

Otto Preminger leyó el libro de Bassett antes de su publicación, y anunció la compra de los derechos en octubre de 1962. Al igual que en sus películas inmediatamente anteriores, se trataba de un libro muy extenso (500 páginas) con numerosos personajes y peripecias. Para su adaptación, volvió a recurrir al guionista Wendell Mayes, que ya había demostrado su maestría en esta clase de empeños (*Anatomía de un asesinato* y *Tempestad sobre Washington*). Mayes escribió una primera versión del guión, y luego Preminger decidió dejarlo "reposar" durante un tiempo. Parece que en ese período hubo otro guionista trabajando en el



John Wayne y Patricia Neal en *Primera victoria* (1965)

proyecto, Richard Jessup, pero el libreto definitivo pertenece únicamente de Wendell Mayes. El guión, que estuvo terminado para marzo de 1964, conserva en términos generales el argumento y los personajes de la novela. Uno de los temas que Preminger y Mayes añadieron fue un mayor desarrollo para el personaje de Jere, el hijo del protagonista, a quien éste no ha visto desde que se divorció de su madre hace 18 años. Suponemos que el asunto interesó personalmente a Preminger, que vivía una situación similar con Erik, el hijo que había tenido con Gypsy Rose Lee en 1944 y a quien apenas había visto desde entonces.

El productor había firmado, en enero de 1964, un nuevo contrato de financiación y distribución con Paramount, y esta película, rebautizada *In Harm's Way* sería la primera de ese acuerdo. Según Preminger, John Wayne fue su primera y única opción para interpretar al protagonista, el Capitán y luego Contraalmirante Rockwell "The Rock" Torrey (yo tampoco me imagino a nadie más en ese papel). Envío a Wayne, que también estaba bajo contrato con la Paramount, un guión todavía incompleto. La estrella aceptó y el fichaje se anunció en febrero de 1964. El resto del reparto fue igualmente inobjetable: Kirk Douglas (en el papel

del atormentado Comandante Eddington, que adquiere un giro siniestro al cometer un crimen execrable y se redime sacrificándose), Patricia Neal (la enfermera Maggie, que inicia una relación con Torrey), Paula Prentiss (conmovedora como esposa de un oficial dado por muerto), Stanley Holloway (¡explorador australiano!), Carroll O'Connor, Slim Pickens, George Kennedy... Se incluyeron unos cuantos "repetidores" que ya habían trabajado con el director: Jill Haworth (encantadora enfermera con destino trágico), Burgess Meredith (guionista de profesión y oficial de inteligencia amigo de Torrey), Franchot Tone (Almirante), Patrick O'Neal (marrullero ex congresista y oficial encargado de la prensa), y sobre todo el reencuentro con Dana Andrews (aquí en el papel de un almirante vanidoso, más amigo de las relaciones públicas que de tomar decisiones). Otro "repetidor", en este caso a su pesar, fue Tom Tryon, que seguía bajo contrato con Preminger y recibió uno de los papeles principales (el oficial "Mac" McConnell), que desempeñó magníficamente. Para el pequeño, pero importante, papel de un Almirante inspirado en Chester W. Nimitz, contó con la gran figura de autoridad de Henry Fonda (reemplazando en el último minuto al despedido Chill Wills). El

director ofreció el personaje del hijo de Torrey a Keir Dullea, pero éste lo rechazó; en su lugar, eligió a Brandon De Wilde (*Shane*). Y una revelación no desdeñable fue Barbara Bouchet (como Liz, la esposa borracha e infiel de Eddington), que sólo aparece en los primeros minutos, pero deja una huella imborrable.

El rodaje empezó el 23 de junio de 1964, en la playa de Makapuu de Waikiki (Hawái), con las escenas de Liz Eddington (Barbara Bouchet) y su amante (Hugh O'Brian). Como publicidad adicional para la película, y para la propia actriz, la revista *Playboy* hizo un reportaje sobre la escena (en la que Bouchet aparece ligera de ropa, aunque sólo de espaldas), que se publicaría en el número de mayo de 1965. Frivolidades aparte, fue una producción muy complicada, que incluía numerosas secuencias con barcos, aviones y maquetas. La mayor parte del rodaje tuvo lugar en Hawái. Preminger decidió rodar la película en blanco y negro y formato panorámico, porque creía que eso daría una impresión de "realidad" documental mayor que si la rodaba en color, y además permitiría insertar algunas imágenes reales de archivo. El director de fotografía fue Loyal Griggs (*Los diez mandamientos*, *Shane*, *Navidades blancas*), en la primera de sus dos colaboraciones con el director. El Departamento de Defensa, la Armada y el Cuerpo de Marines prestaron su colaboración con la película, poniendo a su disposición varios barcos, la Estación Naval de Pearl Harbor y la Base Aérea de Kaneohe Bay. Un problema fue que ya casi no quedaban buques de la Segunda Guerra Mundial en servicio, así que tuvieron que "disfrazar" un poco los barcos más nuevos. Pudieron utilizar el crucero USS St. Paul, el único crucero pesado de la época que seguía en activo (aunque había sido modernizado), junto al destructor USS Philip y, parcialmente, el crucero USS Boston, varios destructores (en los que hubo que tapar el armamento nuevo) y el submarino USS Capitaine, junto a otros barcos menores y un hidroavión HU-16 Albatross (porque no había ningún PBV Catalina disponible). También aparece un bombardero B-25 Mitchell (llamado así en homenaje a Billy Mitchell, precisamente).

Según ambos interesados, las relaciones entre Preminger y Wayne, que acordaron previamente no hablar de política, fueron óptimas. El Duque era el tipo de actor que Preminger respetaba: serio, disciplinado, profesional, siempre estaba preparado y llegaba al plató antes que el propio director. El 8 de agosto de 1964, la producción se trasladó a Seattle. El 10 de agosto, embarcaron en



Primera victoria (1965)

el crucero USS St. Paul, para cinco días de rodaje en el mar, de camino a Pearl Harbor. De manera nada inesperada, el personal de la Armada empezó a llamar al director "Almirante Preminger". Terminaron la parte hawaiana del rodaje en Pearl Harbor el 20 de agosto y se trasladaron a Los Angeles, donde rodaron en estudio los planos de interiores, puentes de los barcos, interiores de aviones, etcétera. La fotografía principal terminó el 3 de septiembre, tres semanas antes de lo planeado. Luego siguió el laborioso proceso de rodaje de los planos de efectos especiales para la batalla naval: se filmaron en el Golfo de México, para tener un horizonte real, con miniaturas de tamaño mayor de lo habitual (intentando que resultaran más auténticas y detalladas), y según un reportaje de la revista *LIFE* tardaron un mes en completar el rodaje de la batalla. Por desgracia, el resultado no fue plenamente convincente. El problema con las maquetas navales, en tiempos pre-digitales, no es tanto el barco en sí, que puede resultar suficientemente creíble (aunque no se vea gente moviéndose en la cubierta), sino el agua, más aún si se rueda en el propio mar. El

agua es lo que siempre traiciona las maquetas navales, porque (sin efectos digitales) no se pueden crear las olas "a escala": así, salta a la vista que la escala de las olas no es la misma del barco y que éste es una miniatura. Otro problema es que hay demasiados planos de maquetas en la batalla final. Quizá, viendo sus deficiencias, Preminger hubiera debido reducirlos a lo imprescindible. Porque algunos sí tienen un pase y son aceptables, para las condiciones de la época; pero, en otros, es demasiado evidente que los barcos son de juguete... El salto (chirriante) entre las espléndidas imágenes de los barcos reales y los planos con miniaturas se convirtió en el mayor punto débil de la película.

El montaje se efectuó entre noviembre y diciembre de 1964. Preminger contó con dos grandes montadores, con los que no había trabajado antes: Hugh S. Fowler (*La tentación vive arriba*, *Los caballeros las prefieren rubias*, y más tarde *El planeta de los simios* y *Patton*) y George Tomasini (montador de nueve películas de Hitchcock, entre ellas *Psicosis*, *Marnie*, *Vértigo*, *Los pájaros*...). Saul Bass diseñó los títulos de crédito que, de manera

inusual para la época, aparecen sólo al final de la película (al principio, sólo figura el logotipo con el título), y el cartel, basado en la imagen del brazo de un almirante señalando hacia adelante (suponemos que hacia el "camino del peligro" al que se refiere el título). El director rodó también un cortometraje de presentación, en el que aparecían él mismo, el guionista Wendell Mayes, y miembros del reparto, incluyendo el cómo se hizo de algunas escenas y una prueba de cámara de Barbara Bouchet (está incluido en el DVD). Para no variar, hubo un problemilla con la censura, aunque, en comparación con batallas anteriores, éste parece un poco tonto: la PCA objetó algunos tacos y la frase "que le den al capitán" que dice el personaje de Tom Tryon cuando decide zarpar hacia el combate sin esperar a su superior. Preminger se negó a quitarla, y finalmente la PCA concedió su Sello de aprobación. En marzo de 1965, se organizaron varios preestrenos para personal militar en Honolulu.

In Harm's Way se estrenó en Estados Unidos el 6 de abril de 1965. Fue una película incomprensible en su día. Las críticas fueron mayoritariamente



John Wayne y Kirk Douglas en *Primera victoria* (1965)

tibias o negativas. Bosley Crowther (*The New York Times*) la calificó como “melodrama lleno de clichés”, aunque Kate Cameron (*New York Daily News*) la consideró “asombrosamente dramática” y Archer Winstein (*New York Post*) elogió la interpretación de la pareja formada por Paula Prentiss y Tom Tryon. No fue un éxito de taquilla, y las recaudaciones americanas no llegaron a cubrir su presupuesto. Paradójicamente, funcionó mejor en Europa. El 12 de mayo de 1965 se presentó, fuera de concurso, el Festival de Cannes. La película tuvo una nominación al Oscar, por la excelente Fotografía en blanco y negro de Loyal Griggs, y recibió un premio BAFTA de la Academia Británica para Patricia Neal como Mejor Actriz extranjera.

En España, se estrenó el 8 de septiembre de 1965, con el acertado título de *Primera victoria* (aquí no conocíamos la cita de John Paul Jones). La crítica de Martínez Redondo, publicada en el ABC del día siguiente, se despacha a gusto: nuevo superespectáculo colmado de viejas glorias (sic), obra de un artesano (sic) tan prestigioso como Otto Preminger, que hace agua por varios sitios; ampulosa y desmesurada, cargante a ratos por su

lentitud; Preminger logra (?) una producción mediocre cuya brillantez material deslumbra, una película a gran orquesta, con tal lujo de medios que empacha, porque no hay una base sólida que justifique tal derroche... En fin, el crítico del ABC sólo destaca la “espectacular” reconstrucción de los combates navales (quizá precisamente lo menos convincente del film), la atmósfera de la secuencia de la tragedia de Pearl Harbor y la fotografía excepcional de Loyal Griggs... En cambio, es mucho más positiva la de A. Martínez Tomás en *La Vanguardia* del 3 de octubre de 1965, con una visión dual: por un lado, ensalza la parte bélica (“grandioso, bello e impresionante... como film de guerra es realmente magnífico”), en la que califica a Preminger como un realizador de fuerte garra, un artesano de técnica perfecta; por el contrario, considera baladí, trillada y vulgar la madeja de historias personales que empequeñecen la película (“una serie de episodios artificiosos y vulgares, de emoción limitada... con la técnica de un serial radiofónico”). Destaca los efectos especiales (como hemos dicho, lo más discutible de la película), reconoce que el film tiene grandeza (“la

acción se sigue siempre con ánimo apasionante e intrigado”) y elogia a los intérpretes (Wayne, Douglas, Neal, Prentiss y Tryon).

TODOS ESTAMOS MÁS O MENOS LOCOS

La siguiente película de Otto Preminger supuso un giro radical: después de cuatro “peliculones” seguidos (*Éxodo*, *Tempestad sobre Washington*, *El Cardenal* y *Primera victoria*), filmes de larga duración, reparto numeroso, temas importantes, y basados en gruesas novelas-tocho, *El rapto de Bunny Lake* (*Bunny Lake Is Missing*, 1965) sería una película “pequeña”, con pocos personajes y escenarios, cuya acción sucede en un solo día, con una duración de poco más de cien minutos y basada en una novela de sólo doscientas y pico páginas... Sin embargo, resultó uno de los guiones de desarrollo más largo y difícil de toda la carrera del director.

La novela *Bunny Lake Is Missing* fue publicada en 1957 por Evelyn Piper. Era el seudónimo de Merriam Modell (1908-1994), nacida en Nueva York, graduada en Princeton, modelo y secretaria antes que escritora, que vivió en Alemania unos años, hasta 1933, cuando se casó y volvió a Estados Unidos. Con el nombre de Evelyn Piper, escribió con éxito cuentos y novelas de intriga y suspense, entre ellas la que nos ocupa y *The Innocent* (1949), *The Motive* (1950), *The Plot* (1951), *The Lady and Her Doctor* (1956), *Hanno's Doll* (1961), *The Naked Murderer* (1962) y *The Nanny* (1964), que sería llevada al cine en 1965 por Seth Holt, con Bette Davis (*A merced del odio*). Contrastando con la experiencia cosmopolita de la autora, sus historias eran a menudo claustrofóbicas y estaban protagonizadas por mujeres solitarias y encerradas... La premisa de *Bunny Lake Is Missing* es absolutamente terrorífica, pocas cosas pueden dar tanto miedo: Blanche, una joven madre soltera que acaba de mudarse a Nueva York, ha dejado a su hijita de tres años (Felicía, a la que llaman “Bunny”) en su primer día en una nueva escuela infantil. Cuando va a recogerla por la tarde, la niña no está. Todos los demás niños salen y se van con sus madres, menos ella. Además, nadie del (notablemente incompetente) personal de la escuela recuerda haber visto a Bunny, ni es capaz de explicar su ausencia, ni parece tomarse el asunto demasiado en serio. La aterrizada madre debe hacer todo lo posible para encontrar a su hija... y para demostrar que Bunny existe y no es un producto de su imaginación.



Laurence Olivier, Clive Revill y Carol Lynley en *El rapto de Bunny Lake* (1965)

Otto Preminger compró los derechos del libro en 1958, y anunció que iba a producir la película a principios de 1959. Su primera intención era rodarla en Nueva York, donde sucede la novela. Contrató al guionista Walter Newman (*El hombre del brazo de oro*), pero no le gustó su tratamiento. Lo mismo le ocurrió con el de Charles Beaumont, siguiente contratado. Después, encargó el guión al novelista y dramaturgo Ira Levin (autor de *Un beso antes de morir*, y luego de *La semilla del diablo* y *Los niños del Brasil*). El guión de Levin era muy fiel a la novela, incluyendo el desenlace. Pero ese desenlace no le gustaba a Preminger: le parecía débil, arbitrario y poco interesante (me permitirán que no revele en qué consiste). El director recurrió a Dalton Trumbo, pero esta vez las cosas no salieron tan bien como en *Éxodo*. Al guionista no le interesaba la historia (creía que no tenía un tema, que no trataba sobre nada), no le gustaron sus propios borradores, e incluso intentó disuadir al director de hacer la película. Trumbo propuso un nuevo desenlace (tampoco se lo voy a contar), pero su versión le pareció demasiado “teatral” y equivocada a Preminger. Tampoco hubo suerte con un nuevo tratamiento del dramaturgo Arthur Kopit. El propio director empezaba a tener sus dudas, al temerse que ninguna mujer iba a querer ver una película con una premisa tan aterradora

para las madres (y para los padres, añadido). Pensó trasladar la acción a París, para reforzar la sensación de aislamiento de la protagonista (una americana recién llegada, que no conoce a nadie allí), pero entonces habría tenido que utilizar un traductor para hablar con la policía... Finalmente, decidió situarla en Londres, en otro país *separado* por el mismo idioma (como diría Bernard Shaw), y donde le gustaba trabajar. Con esa idea, contrató a la novelista británica Penelope Mortimer, que escribiría el guión con su marido John. Los Mortimer resolvieron el problema del desenlace (que no, no se lo voy a destripar), y eso devolvió a Preminger su pasión por el proyecto. Hasta se llevó a los guionistas a Honolulu (!) para trabajar con ellos en los ratos libres que dejara el rodaje de *Primera victoria*, que no fueron muchos.

El guión de Penelope y John Mortimer conserva la premisa básica de la novela, y el personaje de la madre protagonista, rebautizada Anne. Pero enmienda considerablemente su desarrollo, suprimiendo, añadiendo o modificando personajes y sucesos. Como hemos dicho, la acción se sitúa en Londres, a donde acaba de mudarse la americana Anne (Carol Lynley). Se suprime el personaje de su agobiante madre, que en la novela vive con Blanche (aunque no aparece, porque ese día está fuera), y a cambio se crea el personaje de su herma-

no Steven (Keir Dullea), un periodista americano afincado en la capital británica. Bunny, de tres años en la novela, tiene cuatro en el film. Desaparece el Dr. Newhouse, el psicólogo amante de la directora de la escuela, que medio ayuda, medio psicoanaliza, a la alterada Blanche, y luego se enamora de ella, aunque el nombre de “Newhouse” pasa al inspector de policía del film (Laurence Olivier). Wilson, que en la novela es un escritor fracasado, vecino de Blanche y amigo del doctor, se transforma en el siniestro y entrometido case-ro (Noël Coward). La directora de la escuela, Miss Benton, se convierte en “personaje ausente” en la película (nos dicen que está en el hospital). La anterior directora y cofundadora de la escuela, Ada Ford (Martita Hunt), se mantiene en el guión, pero su carácter y función narrativa son muy diferentes. La película suprime completamente una subtrama bastante oscura, sobre Mrs. Rose Negrito (sic), una vecina verdulera (esto es, que vende verduras), cuyo temible hijo adolescente Eddie, *enamorado* de Blanche, también ha desaparecido; aunque en este caso la preocupación no sea por lo que le haya podido *pasar*, sino por lo que él haya podido *hacer*. En las primeras versiones del guión, había un par de escenas, al principio, en las que Anne y Steven se comportaban como si Bunny estuviera con ellos, pero sin que se oyera ni se viera a la niña, que quedaría en *off*. Era una idea muy artificiosa, y una manera de filmar muy poco propia de Preminger, así que fue afortunadamente descartada... Y, bueno, como hemos dicho, el final de la película es diferente del desenlace del libro.

Preminger eligió como protagonista a Carol Lynley, que había bordado el papel de Mona en *El Cardenal*. En mi modesta opinión, éste es el mejor trabajo de Lynley en toda su carrera (aunque tenga especial cariño a su desvalida Nonnie de *La aventura del Poseidón*). La maravillosa actriz aporta una perfecta mezcla de vulnerabilidad, terror, obstinación, resistencia, y ese puntito de faltarle un hervor y no estar del todo en sus cabales, que resulta ideal para Anne. Keir Dullea (futuro comandante Bowman de *2001*), que había rechazado un papel en *Primera victoria*, interpreta a su protector hermano Steven. Por cierto, es pasmoso el parecido físico entre los dos, como si realmente fueran hermanos (según Lynley, descubrieron que estaban lejanamente emparentados, a través de unos familiares de Waterville, Irlanda). El papel de policía recayó en un sobrecualificado Laurence Olivier que, por razones de estatus, figuraría el primero en los créditos. Y Preminger com-



Carol Lynley en *El rapto de Bunny Lake* (1965)

pletó el reparto con un colorista grupo de intérpretes británicos, algunos de los cuales conocía de anteriores películas: Martita Hunt (*El abanico de Lady Windermere*, *Bonjour Tristesse*) como la gótica y *dickensiana* cofundadora retirada de la escuela, Finlay Currie (*Saint Joan*) como un médico de muñecos, Noël Coward (a quien Preminger había querido para *Éxodo*) en el lucido papel del extravagante casero, y, en papeles más discretos, Anna Massey (torpe directora suplente de la escuela), Clive Revill (policía), Victor Maddern (*Saint Joan*) como taxista y David Oxley (*Saint Joan*, *Bonjour Tristesse*) como médico. Como tributo a la modernidad del *swinging London* de los 60, en la película aparece, vía actuación por televisión y emisión radiofónica, el grupo The Zombies, integrado por Rod Argent, Colin Blunstone, Paul Atkinson, Hugh Grundy y Chris White, muy popular en Inglaterra en la época.

Según Preminger, lo que más le interesaba de *Bunny Lake Is Missing* era mostrar a “una mujer sola en la gran ciudad”. Reconociendo expresamente su admiración por *Al final de la escapada* de Jean-Luc Godard (que además había convalidado su descubrimiento de Jean Seberg), dijo que

su intención también era “poner la cámara en mitad de la calle”, como había hecho Godard en París. La película se rodaría íntegramente en localizaciones reales de Londres. Además de las calles (Trafalgar Square y alrededores, St. Martin’s Place, el pasaje comercial de Crown Place en King Street), una verdadera escuela de Hampstead sería la escuela infantil del film, la casa de Frogmore End estaba en Cannon Place (Hampstead), etcétera. El 9 y 10 de abril de 1965, en el estudio de televisión de Top of the Pops, Preminger grabó las actuaciones del grupo The Zombies, que se verían desde el pub donde acuden Ann y el inspector Newhouse. Luego hubo un período de ensayos y pruebas de cámara. La fotografía principal comenzó el 21 de abril, en la escuela infantil. El director de fotografía era Denys Coop. Era uno de sus primeros créditos en esa responsabilidad (después de *Esa clase de amor*, *El ingenuo salvaje*, *Billy el embustero* y *Rey y patria*, entre otras), pero Coop distaba de ser un novato, había trabajado como operador de cámara desde 1945, con un currículum impresionante (*El tercer hombre*, *Mirando hacia atrás con ira*, *Nuestro hombre en La Habana*, *Los cañones de Navarone*, *Lolita*), in-

cluyendo películas de Preminger (*Saint Joan*, *Bonjour Tristesse*) y del propio Laurence Olivier (*Ricardo III*, *El príncipe y la corista*, *El animador*, esta última sólo como actor). La película se rodó en blanco y negro y Panavision. La instrucción de Preminger fue hacer los negros más negros y los blancos más blancos, o sea, reforzar el contraste, como en el trabajo de Joseph LaSelle para *Laura*. Otra indicación para el fotógrafo fue no resaltar la belleza de Carol Lynley (como si hiciera falta), sino profundizar en sus rasgos, hacer visibles sus emociones. En contra de lo que podría parecer, no fue un rodaje sencillo: en algunos planos, fueron necesarias muchas tomas, y no faltaron las tensiones. El director fue especialmente duro con Keir Dullea, hasta el extremo de que luego al actor le parecería una fiesta trabajar con Stanley Kubrick en 2001. Laurence Olivier le dijo a Preminger, con su superior ironía, que preferiría que no gritara a “los niños”.

El rodaje terminó con las escenas del hospital (St. Charles Hospital), a principios de junio, y con la escena del taller de muñecos, rodada en la noche del 8 de junio en el “Barry Elder’s Doll Museum” de Hammersmith (creo que ya no existe).



Anna Massey, Clive Revill y Keir Dullea en *El rapto de Bunny Lake* (1965)

Saul Bass preparó una elaborada secuencia para los títulos de crédito: en un recuadro dentro de la pantalla panorámica, los nombres van apareciendo cuando una mano arranca trozos de un “papel” negro que los cubre. El último recorte, que aparece con el “Produced and Directed by Otto Preminger” es la silueta de una muñeca de papel, que será también la imagen principal del póster. En el cartel, las últimas letras de la palabra MISSING se van difuminando... Como estrategia publicitaria adicional, se informaba a los espectadores de que no se permitiría la entrada a la sala una vez comenzada la proyección. Se creó una elaborada cuña para la radio, con una canción *ad hoc* de The Zombies, “Come On Time”, para recordar al público que debía llegar a tiempo.

Bunny Lake Is Missing se estrenó en Estados Unidos el 3 de octubre de 1965. Hubo división de opiniones en la crítica, pero en su mayor parte fue negativa. Bosley Crowther (*New York Times*) y Frances Herridge (*New York Post*) coincidieron en menospreciar el guión, reconociendo la brillantez de la puesta en escena, pero sentenciando que, a falta de un buen guión, era sólo “la técnica por la técnica”. En una extensa reseña en *Village Voice*, más positiva y matizada, Andrew Sarris criticó también el guión, señalando que la puesta en es-

cena era la más brillante que había visto en todo el año, que la película era un placer visual de principio a fin, pero que no había personajes dignos de consideración. Me hace gracia, porque es, más o menos, lo que dijeron los sagaces críticos de la época sobre una obra maestra como *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock. Por cierto, el gótico personaje de Martita Hunt viene a decir que todos estamos locos, en mayor o menor grado, lo que se parece mucho a lo que decía Norman Bates (todos estamos un poco locos alguna vez). Y, hablando de Hitchcock, conviene recordar cómo se burlaba el maestro de los que llamaba “nuestros amigos los verosímiles” (relean el imprescindible *El cine según Hitchcock*, su entrevista con François Truffaut), para valorar las objeciones sobre la verosimilitud del film y su desenlace, que se va justificando a lo largo del film y no es algo sacado de la manga al final. En fin, *Bunny Lake* tampoco tuvo mucho éxito de público. Carol Lynley (en una entrevista posterior con Foster Hirsch) especuló con una posible explicación: la gente que tenía hijos no quiso verla porque era una idea muy perturbadora, y a la que no tenía hijos no le interesaba. También según Lynley, la Columbia no hizo mucho por promocionar la película, ni por apoyarla para los Oscar, porque ese año ha-

bían apostado por *El coleccionista*. En Europa funcionó mejor, sobre todo en Londres, donde se estrenó el 10 de febrero de 1966. Tuvo dos nominaciones a los premios BAFTA de la Academia Británica: Fotografía (Denys N. Coop) y Dirección Artística (Donald M. Ashton), ambos británicos.

En España, *El rapto de Bunny Lake* se estrenó el 12 de septiembre de 1966, con un éxito moderado. Con motivo de la película, también se publicó en España ese año la novela de Evelyn Piper, por la editorial Plaza & Janés. El 30 de junio de 1990, el film se reestrenó en nuestros cines, con honores de redescubrimiento (obra maestra olvidada, etcétera), en versión original subtitulada.

Hacia 2007, se habló de un posible *remake*, que iba a dirigir Joe Carnahan (*Ases calientes*) con Reese Witherspoon. Afortunadamente, no pasó de una (mala) idea.

ANTES DEL ANOCHECER

Después de la “pequeña” *Bunny Lake Is Missing*, Otto Preminger volvió a preparar otra superproducción que, por desgracia, no resultaría tan afortunada como *Éxodo* o *El Cardenal*. En 1964, antes de su publicación, había comprado los derechos

de *Hurry Sundown*, una monumental novela de más de mil páginas, escrita por Katya Alpert Gilden y su marido Bert Gilden, bajo el seudónimo de K. B. Gilden. El libro de los Gilden se situaba en el Sur de los Estados Unidos, justo después de la Segunda Guerra Mundial, y trataba sobre problemas de tierras entre granjeros blancos y negros, en el contexto de una sociedad sureña tradicional, racista y segregada. La novela se publicó en dos tomos por Doubleday en 1964 y, la verdad, resulta asombroso que los editores se atrevieran a publicar semejante mamotreto firmado por un autor novel (o dos), pues era la primera obra de los Gilden. El libro tuvo un éxito respetable, pero no arrollador (la apuesta por que iba ser el nuevo *Lo que el viento se llevó*, se reveló un poco optimista), y hubo división de opiniones en la crítica. Preminger compró los derechos por 100.000 dólares, aunque circuló la leyenda urbana de que había pagado 795.000, fruto de un malentendido: cuando un periodista le llamó insistentemente para que le dijera cuánto había pagado por el libro, al final, él respondió en broma que siete noventa y cinco, o sea los 7,95 dólares que costaba en las librerías, y el periódico publicó 795.000 (típico caso de “*print the legend*”).

A Preminger le interesó la novela por el tema del racismo y porque se situaba en una época, 1946, que marcaba el comienzo de las luchas por los derechos civiles (aunque ese tema no aparece explícitamente). Encargó el guión a Horton Foote, una idea bastante sensata, dado que el tejano Foote había ganado el Oscar por el guión de *Matar a un ruiseñor* (1962), lo que le convertía en máximo experto en racismo sureño. A Foote no le gustó la novela, que le parecía falsa (“los autores habían investigado, pero no eran sureños y nada era auténtico, no había ningún genuino sabor sureño”). No obstante, aceptó intentarlo. Preminger instaló a Foote con su familia en Londres, durante tres meses, mientras rodaba *Bunny Lake*, y el guionista completó un primer guión que ya contenía, a grandes rasgos, la condensación del argumento de la novela que pasaría a la película. Sin embargo, a nivel de detalle y diálogos, Preminger no estaba convencido. Contrató a otro guionista, Thomas C. Ryan, que había colaborado con él durante años como lector de guiones, y que había firmado el guión de *The Pad and How to Use It* (1966) de Brian G. Hutton. El guión definitivo se cerró el 17 de mayo de 1966, y en los créditos figurarían como guionistas Ryan y Foote. Reconozco que no he tenido ocasión ni tiempo de leer la novela de Gilden, así que, en este caso, no pue-

do comentar los posibles cambios introducidos por la adaptación, que debieron de ser numerosos para reducirla a un film de 140 minutos. El libro se publicó en España en 1967 por Editorial Planeta, con el extraño título de *Acabe pronto la noche*, en un solo volumen de 1.106 páginas.

La historia ocurre en una pequeña ciudad de Georgia, poco después de la Segunda Guerra Mundial. Henry Warren (Michael Caine), un ambicioso promotor, ha tramado un “pelotazo” para vender los terrenos de su esposa, Julie (Jane Fonda), a una gran compañía del Norte, que pretende montar “Riverside”, una gran factoría conservera y zona de expansión industrial. Pero, para cerrar el trato, debe incluir en el paquete la granja de su primo, el granjero blanco Rad McDowell (John Phillip Law), que acaba de regresar de la guerra, y la de Rose Scott (Beah Richards), la anciana mujer negra que crió a Julie. La esposa de Rad, Lou (Faye Dunaway), que ha trabajado duro para mantener la granja durante la guerra, no quiere venderla. Al morir Rose, su hijo Reeve (Robert Hooks) hereda las tierras. En lugar de vender, Rad y Reeve se ponen de acuerdo para mejorar las granjas, con un nuevo sistema de riego. Desesperado al ver que el gran negocio se le escurre entre los dedos, Henry hace creer a Julie que las explosiones de dinamita que han provocado los granjeros para abrir acequias han herido a su pequeño hijo (en realidad, ha sido porque Henry lo ha dejado encerrado en un cobertizo, gritando de miedo, al igual que cuando era bebé dejó atado todo un día y ese trauma causó el retraso mental que sufre). Con ese engaño, convence a Julie para que reclame ante los tribunales las tierras de Reeve, impugnando su escritura de propiedad, para lo que cuenta con el seguro apoyo del racista Juez Purcell (Burgess Meredith) y, si las cosas se ponen feas, del Sheriff Coombs (George Kennedy) y los alegres muchachos del “club de cazadores” local...

De manera un tanto sorprendente, Preminger eligió al británico Michael Caine (en el candelero tras los éxitos de *Zulú*, *IPCRESS* y *Alfie*), para un personaje cien por cien del Sur de Estados Unidos. Caine, conociendo la reputación del director, decidió curarse en salud: le dijo que era muy delicado y que, si le gritaba, se tendría que encerrar todo el día llorando en su camerino. Sonriendo, Preminger respondió que él nunca gritaría a Alfie. Para el papel de Julie, pensó primero en Candice Bergen y, cuando ésta falló, contrató a Jane Fonda, cuyo trabajo sería el mayor punto fuerte de la película. La actriz, a la que Preminger conocía desde niña, cuando su padre trabajó con él en *Daisy*



Kenyon (1947), tampoco era sureña, pero ya era una intérprete reconocida, a un paso del estrellato. Para los dos jóvenes granjeros, blanco y negro, que se encuentran en mitad de la red de intereses creados, eligió a John Phillip Law (había destacado en la sátira *¡Que vienen los rusos!*) y, tras la negativa de Sidney Poitier, a Robert Hooks (había aparecido en televisión y acababa de debutar en el cine con *Sweet Love, Bitter*). Según los testigos, Preminger fue muy duro con Law durante el rodaje; sin embargo, el actor siempre habló bien de él, reconoció que sus indicaciones le habían servido y consideró este rodaje su edad de oro. La actriz, poeta y dramaturga Beah Richards interpretó a Rose, la mujer negra que crió a Julie (luego destacaría en *Adivina quién viene esta noche* y muchos otros papeles en cine y televisión). Madeleine Sherwood (actriz canadiense, activista por los derechos civiles y conocida por sus papeles sureños en *La gata sobre el tejado de cinc* y *Dulce pájaro de juventud*) interpretó a la estirada dama de sociedad esposa del juez. Entre los repetidores, estuvieron Burgess Meredith (*Tempestad sobre Washington, El Cardenal*) como juez racista, Diahann Carroll (*Carmen Jones, Porgy and Bess*) como una maestra educada en el Norte, Doro Merande como la secretaria del juzgado y George Kennedy (*Primera victoria*) como el dudoso sheriff.



Michael Caine y Jane Fonda en *La noche deseada* (1967)

Preminger también incorporó a una actriz prácticamente desconocida, a la que había visto en Broadway, con la que firmó un contrato para seis películas y que acababa de rodar su primer film (*El suceso*), que se estrenaría después: Faye Dunaway. La futura gran estrella sí era sureña, había nacido y crecido en Florida, y pensaba que su personaje era como su propia madre (“yo era la esposa de un granjero esperando que mi marido volviera de la Segunda Guerra Mundial, igual que mi madre había esperado a mi padre”), pero esa experiencia de encontrarse en un bucle temporal le resultaría más angustiosa que nostálgica (“el rodaje se convirtió en un psicodrama”). Por otra parte, a Faye Dunaway no le gustó trabajar con Preminger, y la relación entre ambos fue pésima, según todos los testigos, que añaden que Dunaway tampoco era Miss Simpatía, precisamente. Según la actriz, el director pretendía imponer sus ideas (equivocadas, para ella) a los actores, y no sabía nada en absoluto sobre el *proceso* de la interpretación. Al terminar el rodaje, Faye Dunaway llegó a un acuerdo extrajudicial para rescindir el contrato con Preminger y no volver a trabajar con él en su vida.

Puesto que la acción de *Hurry Sundown* se desarrolla en Georgia, el director pensaba rodar allí, en localizaciones naturales. Pero surgió un pro-

blema: por el calor, habría que filmar sobre todo a primera y última hora del día, y los sindicatos de Georgia consideraban eso horas extras, de manera que exigían paga doble para los técnicos. A sugerencia del diseñador de producción Gene Callahan, que era de allí, el rodaje tuvo lugar en Baton Rouge (Louisiana) y alrededores, donde los sindicatos eran más flexibles. Una residencia de Baton Rouge sería la casa de Henry y Julie; los terrenos de la granja-prisión estatal de St. Gabriel serían las granjas de Rad y Reeve; en St. Francisville se rodaría la sala del juzgado, la casa del Juez Purcell y exteriores de la ciudad; la escuela negra estaba en Liverpool, la iglesia negra en Bains y la iglesia blanca en Hammond. También se construyeron decorados para las casas de los granjeros, y se plantaron campos de maíz. La compañía llegó a Louisiana el 1 de junio de 1966, y se instaló en el Bellemont Motor Hotel de Baton Rouge, que sería el cuartel general. Pero había un pequeño detalle que no habían tenido en cuenta: que estaban en mitad del Profundo Sur, en la sede social del Ku Klux Klan y la segregación racial. “Podías cortar la hostilidad con un cuchillo”, dijo Diahann Carroll. Jane Fonda recordó luego el escándalo de los lugareños cuando los actores negros se zambulleron en la piscina del hotel (“la gente se quedaba mirando, como si esperaran que el agua se volviera

negra”). La producción tuvo que alquilar todo el hotel, para evitar problemas con otros huéspedes. Pusieron vallas y tuvieron protección armada de la policía estatal. Aún así, les dispararon a las ruedas de los coches y a las caravanas, alguien puso una bomba casera en la piscina, recibieron amenazas por teléfono y no faltó ni la tradicional cruz ardiendo (“estábamos rodeados por algunas de las personas más estúpidas y malvadas sobre la faz de la tierra, por no decir de las más cobardes”, escribió el actor Robert Hooks en su diario). De alguna manera, todo esto vendría a confirmar, lamentablemente, la vigencia de los temas de la película, veinte años después de 1946.

La fotografía principal empezó el 6 de junio de 1966, con las escenas del regreso de Rad. Entre una cosa y otra (el calor, las amenazas y Faye Dunaway), fue un rodaje muy tenso. El director de fotografía, en Technicolor y Panavision, era Loyal Griggs (*Primera victoria*), pero sólo pudo trabajar en la película durante veinte días, porque se lesionó en la espalda. A partir del 29 de junio, se hizo cargo de la fotografía el veterano Milton Krasner (*Eva al desnudo*, *Tú y yo*, *Creemos en el amor*). El periodista Rex Reed obtuvo un (inusual) permiso de Preminger para visitar la producción y ver el rodaje, y hasta pudo hacer un pequeño papel de figurante. Pero luego publicó un artículo en el *New York Times* caracterizando al director como un tirano (hasta ahí, nada nuevo), y afirmando que había despedido a Loyal Griggs (lo que era una mentira flagrante). El propio agente de Griggs tuvo que exigir una rectificación al periódico, Preminger montó en cólera (no sin razón), y podemos leer en su autobiografía sus contundentes opiniones sobre el señor Reed. Otro incidente desdichado: en una escena en el hospital, a causa del calor, saltaron los rociadores antiincendios, empapando al equipo y averiando el material de rodaje. Por otra parte, numerosos planos requirieron muchas tomas. Aún así, el rodaje terminó el 13 de agosto de 1966, dentro del plazo previsto y con todo el equipo sano y salvo. El montaje se realizó en los estudios M-G-M, con Louis R. Loeffler (en su última colaboración con el director, pues se retiró después de esta película y falleció en 1972), James D. Wells y Tony de Zarraga. Esta vez, los títulos de crédito no fueron diseñados por Saul Bass, sino por David Weisman (no acreditado). Bass tampoco diseñó el póster, pero sí la portada del álbum de la banda sonora de Hugo Montenegro.

Hurry Sundown se estrenó en Estados Unidos el 6 de febrero de 1967, distribuida por Paramount Pictures, reuniendo algunas de las peores críticas



Faye Dunaway y John Phillip Law en *La noche deseada* (1957)

de la carrera de su director hasta entonces (serían superadas por las de *Skidoo*). Fue considerada anacrónica, simplista, estereotipada y demasiado larga. Bosley Crowther (*New York Times*) la llamó “pura ‘pulp fiction’, una ofensa a la inteligencia”. Para Roger Ebert (*Chicago Sun Times*) el problema no era que fuese racista y de mal gusto, sino que era ingenua y aburrida. El crítico de *Time* detectó clichés paternalistas propios del cine de los años 40. En *Time Out* de Londres, los cargos fueron de melodrama y oportunismo. La reseña de *Variety* fue una de las pocas favorables: “Otto Preminger ha creado una película sobresaliente, de buen gusto pero incisiva, y hermosamente producida... Narrada con profundidad y franqueza, la historia desarrolla su tema de una manera directa que no es propaganda ni explotación”. Por su parte, la católica Legión de la Decencia le colocó la infamante “C” de “condenada”. Por el lado de los premios, tampoco hubo mucho que rascar: Faye Dunaway (precisamente) fue nominada al Globo de Oro como Actriz revelación (ganó Katharine Ross por *El Graduado*, en un año en que también estuvo nominada Sharon Tate), y en los BAFTA de la Academia británica Faye Dunaway ganó como Actriz revelación, por ésta y *Bonnie & Clyde*. Desde el punto de vista de la taquilla, *Hurry Sundown* no fue un gran éxito, pero tampoco un fracaso: fun-

cionó aceptablemente y la recaudación superó con bastante margen su coste de producción.

En España, se estrenó el 16 de octubre de 1967, con el título de *La noche deseada*. Por cierto, la crítica española, al menos la de Martínez Redondo en el ABC del 19 de octubre de 1967, fue mucho más favorable que la americana. Nuestro crítico la relaciona con *La jauría humana* (1966) de Arthur Penn, y habla de sólida estructura dramática y de tensión interna de alto voltaje, de film sólido y denso, con tipos bien definidos, y dice que, aunque adolece a ratos de cierta lentitud, al desenlase se llega interesado por la vibración humana de las situaciones contenidas en él. También fue favorable la crítica de A. Martínez Tomás en *La Vanguardia* del 2 de noviembre de 1967: habla de sinceridad e imparcialidad, de una realización de gran coherencia, con perfecto ritmo y sobrecogedora expresividad, reprochando únicamente cierta sobrecarga melodramática.

En fin, *La noche deseada* no es una de las mejores películas de Otto Preminger, ni puede compararse con *Éxodo* o *El Cardenal*. Es cierto que hay partes poco interesantes y algunos personajes demasiado elementales, y que a veces se desliza hacia clichés melodramáticos que el director había sabido evitar en otras obras. Pero también es verdad que aborda de manera honesta y equi-

librada un tema controvertido, que poco después tratarían otras películas (*Adivina quién viene esta noche*, *Rebelión en las aulas*, *En el calor de la noche*), que tampoco estaban exentas de melodrama y maniqueísmo y, sin embargo, fueron acogidas con las mayores alabanzas. Los personajes están tratados con respeto y dignidad, y resultan creíbles dentro de la época en la que ocurre la acción. Rose, la bondadosa ama de cría de Julie, en su lecho de muerte, es quien anticipa las batallas que vendrán, al comprender que toda su vida de sumisión a los blancos ha sido un error, y decir a su hijo que tiene que luchar. Los personajes principales, Henry y Julie, tienen riqueza y profundidad, gracias también a las soberbias interpretaciones de Michael Caine y Jane Fonda (especialmente ella). Julie adquiere al final la conciencia del “precio” de su vida privilegiada y de su herencia, y hace lo correcto: pero antes le ha salido el orgulloso ramalazo de estar por encima, y cierto “tonito” cuando su querida tía Rose le lleva la contraria y se niega a vender, y Julie le recuerda que la tierra es suya. Henry tampoco es un villano de una pieza, y su relación cuasi paternofílica con el hijo de Rad, que le admira ciegamente, resulta muy interesante (y trágica al final). En cambio, la parte del hijo autista, Colie, puede ser un poco excesiva, y la escena en la que el saxofón de Henry adquiere connotaciones fállicas, en las manos y labios de Julie, se la podían haber ahorrado, pero el resto funciona y convence. Otros personajes, es cierto, son más simples. Está muy bien fotografiada, y la puesta en escena tiene momentos inspirados, y algunos de los movimientos de cámara propios de su director, aunque sea más heterogénea y menos redonda que en otras obras. Por bonita que sea la canción de Hugo Montenegro (“*Hurry Sundown*”), chirría la escena en la que todos los negros la cantan a coro, en plan espiritual, en casa de Reeve (que parece sacada de *Cabin in the Sky*). Quizá el mejor resumen sea el de la actriz Madeleine Sherwood: “Es una maravillosa película mala”. En relación con el “mensaje” del film, Preminger dijo: “No tengo ningún mensaje, yo doy los hechos y dejo que la gente saque sus propias conclusiones. Por supuesto que, como judío, no me gusta la segregación”.

Mientras supervisaba el montaje de *La noche deseada*, Otto Preminger sacó tiempo para aceptar el papel más chocante de su carrera como actor: el del villano Mr. Freeze en la serie de televisión *Batman* (1966-1968). Según contó, lo hizo para complacer a sus hijos gemelos de seis años (Victoria Elizabeth y Mark William, nacidos en



Otto Preminger como Mr. Freeze en la serie Batman (1966)

1960). Como saben, esta serie, producida por William Dozier sobre el personaje creado por Bob Kane y Bill Finger en 1939, no tenía nada que ver con las posteriores visiones oscuras de Frank Miller y Alan Moore (en cómic), o de Tim Burton y Christopher Nolan (en cine), con las que nosotros estamos más familiarizados. La serie de los 60 era deliberadamente *pop*, *camp* y *kitsch*, con colores chillones, onomatopeyas sobreimpresas en la pantalla, peleas cutres, humor blanco y mucha extravagancia y tontería. Sigue teniendo sus partidarios, aunque (salvo factor nostalgia) verla hoy día requiere cierto sacrificio. Duró tres temporadas, con un total de 120 episodios de media hora, que se emitieron originalmente por la ABC entre enero de 1966 y marzo de 1968, aparte de una película (1966). Los protagonistas eran Adam West (Bruce Wayne / Batman), Burt Ward (Dick Grayson / Robin), Alan Napier (el mayordomo Alfred), Neil Hamilton (Comisario Gordon) e Yvonne Craig (Batgirl), y destacaba la colorista galería de villanos, incluyendo a Catwoman (Julie Newmar, Lee Meriwether y Eartha Kitt), el Joker (Cesar Romero), el Píngüino (Burgess Meredith), Enigma (Frank

Gorshin y John Astin), etcétera. A este grupo se uniría Preminger.

"Mr. Freeze" surgió en los cómics en 1959, creado por el guionista Dave Wood y el dibujante Sheldon Moldoff, y llamado al principio "Mr. Zero". En la serie, hizo su primera aparición en los episodios 7 y 8 de la primera temporada (*Instant Freeze* y *Rats Like Cheese*), interpretado por George Sanders. Según es habitual en el mundo de Batman ("yo te creé a ti, pero tú me creaste a mí", o viceversa, ya saben), el origen del personaje también es "culpa" del mucielago: al detenerlo una vez, Batman arrojó accidentalmente sobre él un producto químico criogénico, y ahora no puede vivir en ambientes con temperatura superior a 10 grados centígrados... Otto Preminger lo interpretó en los episodios 19 y 20 de la segunda temporada (*Green Ice* y *Deep Freeze*), que dirigió George Waggoner, sobre guión de Max Hodge. El malvado Mr. Freeze (Preminger) irrumpe con sus esbirros en el concurso de Miss Galaxy de Gotham City (!), en el que, por cierto, participa una Miss Islas Canarias, para secuestrar a Miss Islandia (Dee Hartford), a la que pretende obligar a que se enamore de él.

Freeze trama una campaña de desprestigio contra Batman (ahora hablaríamos de "fake news"), acusándole de aceptar sobornos, lo cual es recogido y amplificado por una periodista ambiciosa y sin escrúpulos, Nellie Majors (Marie Windsor de *Atraco perfecto*). En una fiesta en la Mansión Wayne, irrumpe Mr. Freeze, que roba a todos los asistentes (¡los relojes y las carteras!) y los atrapa en una piscina congelada. También aparecen dos de sus esbirros, disfrazados de Batman y Robin, que simulan estar conchabados con él (y que engañan hasta al Comisario Gordon, aunque sus voces y complexión sean muy diferentes de los originales, que el comisario conoce de sobra). Ante el súbito odio de la gente (¡un niño abuchea una imagen de Batman en el escaparate de una tienda!), los héroes dedican retirarse y colgar las capas... Hasta que el escalofriante chantaje de Mr. Freeze, de congelar toda la ciudad de Gotham si no le pagan mil millones de dólares, les obliga a volver a la acción...

Preminger aparece con el rostro y la cabeza pintados de azul, con unas gruesas cejas rojas y con un collar refrigerante. Ah, y lleva un práctico fusil congelador. Su coetilla para rematar todas sus frases cínicas y malvadas es "wild", y su gesto recurrente acariciarse una de sus cejas. Durante una semana, se presentaba en el estudio a las 6:15 para una larga sesión de maquillaje y trabajaba disciplinadamente hasta las siete de la tarde. Luego, se iba a los estudios M-G-M para seguir supervisando el montaje de *Hurry Sundown*. Según sus propias palabras, se lo pasó bomba: "Es mucho más fácil ser actor que director. Te dicen dónde tienes que ponerte y lo que tienes que decir. Vuelves a convertirte en niño, es un juego". Sin embargo, no volvió a interpretar el personaje. En los episodios 59 y 60 de la segunda temporada (*Ice Spy* y *The Duo Defy*), Mr. Freeze fue encarnado por Eli Wallach, y en la penosa *Batman y Robin* (1997) por Arnold Schwarzenegger. No hay duda de que Preminger fue el mejor Mr. Freeze de la serie. Era peor actor que Sanders y Wallach, pero era mucho más adecuado para el papel, en el que pudo parodiar su imagen de ogro.

PAZ, AMOR Y MAFIA

En anteriores episodios de *Otto Preminger Presenta*: a principios de 1944, el director mantuvo una breve relación amorosa con la actriz y stripper Gypsy Rose Lee (cuya vida inspiraría en 1959 el musical *Gypsy*, llevado al cine en 1962 con Na-

talie Wood). De pronto, ella cortó la relación y se marchó a Nueva York. Meses después, le comunicó que habían tenido un hijo... Preminger estaba dispuesto a reconocerlo, pero ella no quiso su ayuda, ni su dinero, ni que él le diera su apellido ni tuviera nada que ver en la vida del niño, al que registró como hijo de su esposo separado, Alexander Kirkland. Salvo algunas incómodas visitas cuando aún era un bebé, Otto y su hijo Erik no se volverían a encontrar hasta... ahora.

En 1967, Otto Preminger supo que Gypsy Rose Lee había revelado por fin a su hijo, que mantenía el nombre de Erik Kirkland, la verdad sobre su filiación. En febrero de 1967, Otto, de sesenta y un años de edad, y Erik, de veintidós, se encontraron en París y empezaron a recuperar, o reconstruir, o crear, algo parecido a una relación paternofilial. Respetando los deseos de Gypsy, la paternidad no se hizo pública todavía y Erik conservó el apellido Kirkland, por el momento. Cuando se licenció del Ejército, en julio de 1967, Erik empezó a trabajar con su padre, y sus primeras tareas fueron como supervisor de *casting* y de guión de un proyecto maldito que el director había empezado a preparar el año anterior.

Preminger había adquirido en 1966 los derechos de *Too Far To Walk*, una novela de John Hershey, escritor y periodista, publicada ese mismo año. Se trataba de una historia contemporánea sobre estudiantes universitarios. El protagonista, John Fist, es un joven brillante, de clase media-alta, en una universidad elitista. Pero se aburre y no encuentra sentido ni propósito en los estudios, así que empieza a cortejar las emociones de la *vida moderna*: sexo, protestas... y el LSD. De manera desconcertante, los viajes provocados por el ácido le hacen contactar con un elemento sobrenatural: el diablo, probablemente. Todo esto se lo cuento de oídas, yo no la he leído. En la portada de una de las ediciones, la comparan con *El guardián entre el centeno* y *El señor de las moscas*, lo que posiblemente sea exagerado. El caso es que Preminger vio en esta novela una vía para conectar con la cultura joven de finales de los 60, con el vibrante mundo moderno... Como primer trabajo de campo sobre esos temas, experimentó personalmente con el LSD, bajo supervisión del psicólogo y gurú del ácido Timothy Leary.

La adaptación de *Too Far To Walk* resultó un empeño desesperante. Por el proyecto desfilaron una multitud de guionistas capaces, sin llegar a producir nada utilizable: Nelson Gidding (*Quiero vivir, Nueve horas de terror, The Haunting*), Venable Herndon (*El restaurante de Alicia*), Robert

Schlitt (guionista y productor de TV), Richard Jessup (*El rey del juego*) y William Goodhart (*Generación rebelde*). Según Erik Kirkland, aunque se trataba de un relato actual, en el fondo era una alegoría sobre Fausto y Mefistófeles, y Preminger era un realista que no se llevaba bien con lo fantástico; había intentado suprimir la alegoría, pero entonces la historia se desplomaba... El agente del guionista Doran William Cannon, que había escrito y dirigido una sola película casi *underground*, *Square Root of Zero* (1963), postuló a su cliente como posible enésimo guionista. Como muestra de su trabajo, remitió dos guiones inéditos de Cannon: *Brewster McCloud* (que sería llevado al cine en 1970 por Robert Altman: *El volar es para los pájaros*) y *Skidoo*. Preminger empezó a trabajar con Cannon sobre *Too Far To Walk*, pero seguía sin cuajar. El director le comentó que quería escenas cortas, como en su "*maravilloso Skidoo*". Y de pronto surgió la idea: ¿Por qué no hacer *Skidoo*, entonces? En octubre de 1967, compró el guión de Doran William Cannon, y empezó a revisarlo con su autor. Sería la única película de Preminger, en su etapa como productor independiente, que se basaría en un guión original, no adaptado de una novela u obra teatral.

Como en toda historia dramática, aquí entra un elemento de *urgencia*: según su contrato con Paramount Pictures, Preminger tenía que tener una película lista para su estreno en 1968, y pensó que era más probable terminar a tiempo *Skidoo* que la incierta *Too Far To Walk*. Además, las cosas estaban cambiando en Paramount: en 1966 había sido adquirida por el conglomerado Gulf & Western, cuyo mandamás, Charlie Bludhorn, puso como jefe de producción del estudio a Robert Evans. ¿Recuerdan *El chico que conquistó Hollywood* (The Kid Stays in the Picture, 2002)? Según su contrato, Preminger tenía derecho a producir dos películas "no aprobadas" previamente por la Paramount. *Skidoo* sería la primera de ellas, porque a Evans no le gustó nada el proyecto y trató de disuadir a Preminger. Pero, si no la entregaba a tiempo y dentro del presupuesto, el estudio podría quitársela o cancelarla.

El delirante argumento de *Skidoo* combinaba mafiosos y hippies, nada menos. Tony Banks (Jackie Gleason) es un gángster de medio pelo, que fue un asesino a sueldo de la mafia apodado "Tony el Duro" y ahora está retirado y vive una existencia de clase media con su esposa Flo (Carol Channing) y su hija Darlene (Alexandra Hay). Sus mayores preocupaciones son el novio hippie de Darlene, Stash (John Phillip Law), y si ella es



realmente hija suya... Hasta que se presentan en su casa dos antiguos colegas, Hechy (Cesar Romero) y su hijo Angie (Frankie Avalon), con un encargo del todopoderoso jefe de la organización, a quien llaman "Dios" (Groucho Marx): tiene que ingresar en la cárcel para liquidar a su antiguo compinche, "Blue Chips" Packard (Mickey Rooney), que está a punto de testificar en una comisión del Senado. Tony intenta negarse, pero cuando matan a su amigo Harry (Arnold Stang), en su túnel de lavado de coches, comprende que es una oferta que no puede rechazar... Haciéndose detener y asumiendo la identidad de otro preso, Tony entra en la prisión de Alcatraz, que ahora incorpora dispositivos de alta tecnología. Sus compañeros de celda son Leech (Michael Constantine), un violador reincidente, y Fred "el Profesor" (Austin Pendleton), desertor de Vietnam y mago de las drogas y la tecnología. Mientras, Flo no sabe nada del paradero de su marido. Como Darlene no quiere separarse de Stash, su madre decide acoger a todo el grupo de hippies en su casa. Desde la cárcel, Tony escribe una carta a su esposa para tranquilizarla, utilizando el material de papelería de Fred, que está impregnado de LSD. Al chupar el sobre, experimenta un viaje de ácido, asistido por Fred, que resulta una epifanía. Desaparecen sus



Skidoo (1968)

celos de Flo y sus dudas sobre que Darlene sea hija suya (“*tiene mis orejas!*”), y decide no matar a nadie, nunca más... Tony y Fred trazan un plan para drogar a toda la prisión con el LSD y escapar a bordo de un globo casero... El desenlace tiene lugar en el yate de Dios, en aguas internacionales, donde también ha llegado el grupo de hippies de Stash...

Bueno, esta sinopsis es de la película terminada que podemos ver, no del primer guión. El proceso de desarrollo para llegar a esto fue muy laborioso, y enseguida surgieron discrepancias entre Preminger y Cannon. El director creía que la película sería más divertida si las situaciones se basaban en una realidad creíble y lógica, no quería sacrificar la coherencia de los personajes para arrancar unas risas. Una idea correcta, pero quizá no para esta historia. Erik Kirkland resumió así el choque de estilos entre Cannon y Preminger: el director intentaba dotar de lógica a un guión que era básicamente ilógico. El original tenía un tono propio de la contracultura, donde las cosas simplemente pasaban, *fluían* y no tenían que tener un sentido, algo que Preminger era incapaz de comprender y que quizá hubiera encajado más con un Robert Altman. El director buscó otros guionistas. En enero de 1968, contrató a Elliot Baker (*Un loco maravilloso*), que contribuyó a “normalizar” el guión y quitarle frivolidades (¡pues cómo sería antes!).

Por cierto, en cuanto al significado de la palabra “*skidoo*”, la acepción más oficial (diccionario Collins) es “*moto de nieve*”, pero no creo que se aplique a este caso. “*Skidoo*” (o “*23 skidoo*”) también es un término de argot callejero, que data de principios del siglo XX, con el sentido de salir precipitadamente de un sitio, o ser obligado a salir deprisa de un sitio, o aprovechar la ocasión para salir corriendo de un sitio. Parece el significado más adecuado para la película, pues la propia voz en *off* de Preminger nos dice al final, antes de los créditos: “*stop, before you skidoo, we’d like to introduce our cast and crew*” (“*alto, antes de que se vayan, queremos presentarles a nuestro reparto y equipo*”).

Otto Preminger reunió un reparto impresionante para *Skidoo*, encabezado por la estrella de la comedia Jackie Gleason (Tony). Aquí las fuentes difieren: según unas, era su primera opción, según otras, hubiera preferido a Walter Matthau. También se unieron Carol Channing (Flo), Cesar Romero, Frankie Avalon, Fred Clark, Frank Gorshin, John Phillip Law, Peter Lawford, Burgess Meredith, George Raft, Mickey Rooney, Arnold Stang, Doro Merande, Slim Pickens, Robert Donner, Michael Constantine, Richard Kiel, Austin Pendleton, Alexandra Hay y la modelo Donyale Luna. Combinaba el viejo y el nuevo Hollywood: estrellas reconocidas (Gleason, Channing, Avalon), grandes veteranos (Rooney, Raft), jóvenes promesas (Law, Hay),

algunos de sus “sospechosos habituales” (Lawford como senador, Meredith como alcaide, Merande como alcaldesa), debutantes (Pendleton) y alguna curiosidad (la *warholiana* Luna, Richard Kiel, futuro “*Jaws*” de James Bond). Y la guinda fue, o parecía que iba a ser... “*and Groucho Marx played God*”.

El rodaje comenzó el 12 de marzo de 1968 en San Francisco. La fotografía, en Technicolor y Panavision, estuvo a cargo de Leon Shamroy (*Porgy and Bess*, *El Cardenal*), quizá demasiado clásico para un proyecto supuestamente *contracultural*. Siguieron en los estudios Paramount, y en la cárcel de Lincoln Heights, en Los Angeles. El 22 de abril, empezaron a rodar las escenas en el yate de Dios (que en realidad era el yate de John Wayne), en San Pedro Harbor (Los Angeles). La inclusión en el reparto de Groucho Marx, como el jefe de la mafia, había sido una idea de última hora, después de que el papel fuera rechazado por varios candidatos. Y no resultó tan bien como se esperaba. El rodaje de las escenas del yate (que se completaron en los Estudios Paramount a partir del 29 de abril) fue complicado y frustrante. En el que sería su último trabajo en el cine, el gran Groucho, nuevamente con su bigote pintado, tenía problemas para memorizar sus frases, aunque las recorrieron todo lo posible y hasta usaron un teleprompter. Luna, que interpretaba a su amante, tampoco estaba al nivel requerido por el director.



Groucho Marx en *Skidoo* (1968)

Escenas simples requirieron numerosas tomas. La fotografía principal terminó el 17 de mayo. Más tarde, Preminger comentaría que había habido una “pared” entre el protagonista Jackie Gleason y él, que lo que había hecho el actor era correcto, pero que les había faltado una conexión para proyectar el significado que debía estar bajo la comedia. En fin, aunque hubo ratos para todo, el ambiente general del rodaje no fue demasiado alegre. Eso no es necesariamente malo, yo desconfío cuando dicen que un rodaje ha sido una fiesta, porque el objetivo no es que se diviertan los que hacen la película, sino quienes la ven. Pero, en este caso, parece que ni una cosa ni la otra. El montaje ocupó cuatro meses, y George Rohrs (*El destino también juega*) reemplazó a Louis Loeffler, que se había retirado. Los créditos (muy curiosos) no fueron diseñados por Saul Bass, sino por Sandy Dvore. Preminger consiguió terminar *Skidoo* dentro del plazo y del presupuesto. Pero ahí se acabaron las buenas noticias...

El 2 de diciembre de 1968, se hizo una *premiere* en Miami, hogar de Jackie Gleason (decir que se “celebró” sería excesivo), con impresiones poco alentadoras. *Skidoo* se estrenó en Los Angeles el 18 de diciembre de 1968. Las críticas fueron, en general, demoledoras. También resultó un gran fracaso de público. No es que la Paramount se esforzara mucho por promocionarla, y Preminger se quejaría el maltrato de la productora. Pero, no nos

engañemos, no hubiera podido tener éxito en ningún caso. Fue la película más denostada de toda la carrera del director, y adquirió rápidamente la fama (exagerada) de ser uno de los peores filmes de la historia. Nunca llegó a los cines españoles, y ha sido un título muy difícil de ver, hasta su edición en DVD (sólo en R1) por Olive Films, en 2011. El propio director la consideró una obra fallida. En su entrevista con Peter Bogdanovich (1969), éste le comentó que *Skidoo* era una película controvertida, que algunas personas la odiaban y otras personas la adoraban. Pero el director respondió que no creía que *muchas* personas la adorasen, excepto su esposa: “*Creo que la película tiene algunas cosas divertidas, y algunas cosas interesantes; pero si me preguntas mi opinión sincera, no creo que tuviera éxito proyectando lo que yo quería proyectar*”.

Sin embargo, en los 50 años transcurridos desde su estreno, ha ido surgiendo un (pequeño) grupo de personas que han reivindicado *Skidoo* como una joya *underground* y *de culto*, o al menos como un apreciable ejemplo de película “*tan mala que es buena*”. Desde finales de los 70, se proyecta anualmente, como un rito, en el cine Roxie de San Francisco. El escritor Christian Divine, convertido en máximo adalid y autoridad mundial sobre la película, mantiene una web de homenaje (<http://www.christiandivine.com/skidoand-you.htm>), está preparando un libro y proclama

que tiene una misión en la vida: exponer *Skidoo* al mundo, como un virus cinematográfico. Y John Phillip Law ha dicho: “*No fue el mayor acierto de mi carrera, hice Skidoo en vez de Midnight Cowboy, pero la película me ha ido gustando cada vez más, y me siento orgulloso de estar en algo que ha desarrollado una gran reputación de culto*”.

En contra de lo que se ha dicho muchas veces, no es necesario ir hasta arriba de LSD para ver *Skidoo*. Ciertamente tiene cosas tontas, ilógicas o incoherentes, pero es una narración lineal que se entiende, no estamos ante *Eraserhead* ni *Inland Empire*. Sin embargo, en mi opinión, hay que tener muchas ganas de llevar la contraria para sostener que es una obra maestra incomprensible. No lo es. Es una película fallida, irregular, insufrible a ratos... Pero es posible encontrar cosas en ella que, sin redimirla del todo, hagan más grata la experiencia. El principio y el final son brillantes, jugando con elementos metalingüísticos. Lo primero que aparece es una figurilla animada, una caricatura del propio Preminger con traje a rayas de presidiario, que baila el tema principal de Harry Nilsson, con una flor que luego se convierte en aspas de helicóptero, mientras aparece el rótulo “Otto Preminger Presents SKIDOO”. Pero la cámara retrocede y vemos que esa secuencia animada está dentro de una televisión, en el salón de Tony y Flo. Empieza entonces un frenético cambio de canales, en el que fragmentos de *Primera victoria*, película anterior de Preminger, alternan con la retransmisión de una sesión del Senado sobre la mafia y con una serie de descacharrantes anuncios de belleza, cerveza, cola, cigarrillos, desodorante y armas... Es una sátira sobre la fragmentación del mundo moderno, sobre la publicidad y sobre el maltrato que sufre el cine en la televisión (“*No me gusta ver películas en TV, siempre las cortan en pedazos*”, dice Flo), aunque luego el “duelo de mandos a distancia” entre Tony y Flo se alarga demasiado. También son curiosos los títulos finales. Sobre la imagen de Fred y Dios, vestidos de Hare Krishna y alejándose a bordo de un pequeño velero, la voz en *off* de Preminger dice: “*Alto, antes de que se vayan, queremos presentarles a nuestro reparto y equipo*”. Y Harry Nilsson canta la lista de nombres, a medida que aparecen escritos en pantalla, consiguiendo insertar rimas y algún comentario ocasional (“*gracias*”, “*un buen amigo*”, “*la amante, ya saben*”, etc.). Al llegar al último, “*Produced and Directed by Otto Preminger*” (el único que no sale escrito) titubea un poco, como si no lo recordara...



Skidoo (1968)

Entre ambos momentos, la sátira de los años 60, con su revoltito de hippies, personas de orden (la impagable alcaldesa que hace Doro Merande), drogas, televisión y tecnología, funciona a veces. Una cosa graciosa es que los mafiosos, los miembros del crimen organizado, aparecen como los defensores del sistema y del orden establecido, hasta del patriotismo. De hecho, según el elocuente discurso de Angie, la organización criminal "El Árbol" es la que mantiene el orden en el mundo y evita que reine el caos ("es una organización para proteger", confirma Flo). Por el contrario, los pacíficos hippies ponen todas las convenciones en cuestión. "¿No te gusta América?", le espeta Tony a Fred, que ha quemado su cartilla militar. "Sí, pero no me gusta todo lo que hace", responde el Profesor. Pero, cuando Dios le pregunta a Stash si le gusta el dinero, él responde que a quién no. En todo caso, los hippies están vistos con respeto, pero desde fuera. La omnipre-

sente tecnología es un tema recurrente. Según The Man (Frank Gorshin), en la cárcel han instalado un dispositivo que permite leer los labios, así que tienen que hablar con los dientes apretados. En el piso ultramoderno e hipertecnificado de Angie, todo funciona con un mando a distancia (¡menos la cadena de la puerta!). En el yate de Dios, su despacho está blindado y tiene pantallas para ver todos los rincones del barco, y también consolas y mandos a distancia, pero es un prisionero que no puede ni subir a la cubierta, por miedo a que le maten.

Hay secuencias extrañas y estrambóticas. La más llamativa es el "viaje" de LSD de Tony, que incluye hallazgos chocantes ("veo matemáticas"), otras cansinas (el tornillo con la cabeza de Dios), y hasta una breve "actuación" musical de Mickey Rooney, muy lejos de sus filmes con Judy Garland. Yo nunca he tomado LSD, así que no sé si es así. Otra es un descacharrante *ballet* de unos cubos

de basura, desde el punto de vista (alucinado) de los guardias de la torre (Fred Clark y Nilsson). Pero de pronto Preminger nos sorprende con un plano magistral, que podría estar en una película seria: el *travelling* que descubre el cadáver de Harry en el túnel de lavado. O tan ingenioso como el *flashback* con pantalla partida, en el que el pasado de Tony aparece en blanco y negro y a cámara rápida. O tan hermoso como la imagen del vuelo del globo sobre la Bahía de San Francisco. En cambio, el abordaje del yate por la flotilla hippie, que debió de ser caro y complicado de rodar, no tiene ninguna gracia. Pero luego va el encantador número musical "Skidoo" con Carol Channing, filmado con planos largos que nos permiten disfrutar de su chispeante actuación. Total, que uno se pasa el rato entre la diversión, la sorpresa y la vergüenza ajena. Puede que el mejor resumen sea lo que dice el vigilante de la torre, refiriéndose al globo: "Una gran burbuja de nada". Pero, después de los créditos, con un poco de buena voluntad, se termina con una sonrisa.

UN EXTRAÑO EQUILIBRIO

"Había una vez tres pacientes que se conocieron en el hospital y decidieron vivir juntos. Tomaron esta decisión porque no tenían ningún lugar al que ir cuando les dieran el alta. A pesar de que estos pacientes se peleaban y se fastidiaban entre sí, y de que no tenían, que ellos supieran, nada en común, alcanzaron un extraño equilibrio, como las tres bolas doradas del símbolo de una casa de empeños".

Estas hermosas líneas son las primeras de la novela *Tell Me That You Love Me, Junie Moon*, de Marjorie Kellogg, y, con su encanto de cuento de hadas ("Había una vez"), también son un buen resumen del libro... Marjorie Kellogg (1922-2005), nacida en California y graduada en Berkeley, empezó su carrera como escritora en San Francisco, donde fue correctora en el *San Francisco Chronicle* (cuando los periódicos aún se preocupaban por esas cosas). Después de la Segunda Guerra Mundial, trabajó para *Salute Magazine*, escribiendo reportajes desde Francia y España (no he encontrado más datos sobre esto último). De vuelta a Estados Unidos, hizo un máster en trabajo social en el Smith College (Northampton, Massachusetts), y se afincó en Nueva York, donde trabajó como asistente social en diversas entidades. Esa experiencia le inspiró su primera novela, *Tell Me That You Love Me, Junie Moon*, publicada en 1968,



Liza Minnelli en *Dime que me amas Junie Moon* (1970)

sobre tres personas discapacitadas que deciden vivir juntas, que tuvo mucho éxito y excelentes críticas. La novela se publicó en España, primero con el título de *Dime que me quieres, Junie Moon* (ed. Noguer, 1969), y en ediciones posteriores como *Dime que me amas, Junie Moon*. Luego, Kellogg escribió otras novelas (*Like the Lion's Tooth*) y obras de teatro (*The Oldest Trick in the World*, *The Smile of the Cardboard Man*, *After You've Gone*), que no tuvieron tanta repercusión, además del guión de *La campana de cristal* (1979), adaptación de la novela de Sylvia Plath dirigida por Larry Peerce.

En su entrevista con Peter Bogdanovich (*Who the Devil Made It*), Otto Preminger explicó lo que le había interesado de la novela de Marjorie Kellogg: “Leí la novela, y me fascinó: los tres personajes, su valor, la idea de tres personas discapacitadas encontrándose y decidiendo, como dicen en la película, ‘poner en común’ sus discapacidades y hacer su propia vida, sin depender de la caridad ni de la piedad; y el humor de la historia, simplemente me fascinó”. Los tres protagonistas son Junie Moon, una joven con la mitad de la cara y un brazo llenos de cicatrices, por un ataque con ácido; Arthur, un joven que sufre una rara variedad de epilepsia degenerativa; y Warren, que ha que-

dado parapléjico por un disparo accidental. Los tres alquilan una casa para vivir juntos. En julio de 1968, Preminger compró los derechos de la novela y contrató a la autora para escribir el guión. Kellogg trabajó durante varios meses en la adaptación, primero en Hollywood, mientras el director montaba *Skidoo*, y luego en sus oficinas en Nueva York. La versión es fiel, en líneas generales, al argumento y personajes de la novela, eliminando algunos incidentes y personajes secundarios. Los antecedentes de los personajes, que en el libro cuenta la narración, se convierten en *flashbacks*. El cambio más importante es el personaje de la casera. En la novela, es Warren quien encuentra la casa para alquilar y habla por teléfono con la casera, que es una anciana un poco reticente que no vuelve a aparecer. Luego, conoce a Gregory, que es una joven rica, con discapacidades y criados, que invita a los tres a su casa con piscina (lujosa, pero “normal”), donde se muestra cruel con Warren, obligándole a intentar andar. En la película, ambos personajes se fusionan en Miss Gregory, una anciana y excéntrica casera, que vive en una especie de castillo apartado y adquiere unos tonos góticos más bien estrambóticos... En resumen, la colaboración fue bien, y la escritora terminó el guión definitivo el 1 de mayo de 1969.

La Paramount no se alegró tanto. El vicepresidente de producción, Peter Bart, segundo de Robert Evans, elaboró una larga lista de objeciones al guión. Su opinión era que habría que reescribirlo completamente, pero como no había tiempo para eso, hacía una serie de sugerencias, desde suprimir los *flashbacks* hasta suavizar el maquillaje de Junie, para que no fuera un sufrimiento mirarla durante dos horas (“la historia ya es lo bastante poco comercial sin que Junie lleve una máscara de Frankenstein”). Preminger rechazó todas las sugerencias, y *Junie Moon* se convirtió en su segundo proyecto “no aprobado” por la Paramount, al amparo de su contrato.

Liza Minnelli todavía no era una estrella, eso llegaría poco después, con *Cabaret* (1972) de Bob Fosse. Pero la hija de Judy Garland y Vincente Minnelli tampoco era una desconocida. Había intervenido en varios musicales de teatro, protagonizando *Best Foot Forward* (1963) y *Flora the Red Menace* (1965), por la que ganó el Premio Tony a la Mejor Actriz. Había grabado y publicado cinco discos. En el cine, había hecho un papel secundario en *Charlie Bubbles* (1967) de (y con) Albert Finney, y había protagonizado *El cuco estéril* (*The Sterile Cuckoo*, 1969) de Alan J. Pakula, que todavía no se había estrenado cuando Preminger la fichó



Robert Moore, Ken Howard y Liza Minnelli en *Dime que me amas* Junie Moon (1970)

como la perfecta Junie Moon (le impresionó el “humor chaplinesco que transmitía a través de su cuerpo y sus ojos”). Antes, había considerado a Mia Farrow, así que podemos considerarnos muy afortunados. Para el papel de Arthur, pensó en Austin Pendleton (debutante en *Skidoo*), pero se decidió por Ken Howard, que nunca había trabajado en el cine, pero había hecho algo en televisión y había intervenido en dos musicales de éxito en Broadway: un papel pequeño en *Promises Promises* (1968) y un protagonista en *1776* (1969). Como sabemos, luego Howard tendría una importante carrera en el cine y la televisión, aunque casi siempre en papeles secundarios (*Peligro inminente*, *La red*, *En sus zapatos*, *Dreamer*, *Michael Clayton*, *La madre de él*, *La sombra blanca*, *Grey Gardens*) y llegaría a ser presidente de la Screen Actors Guild. El tercer protagonista apareció por casualidad. Robert Moore había actuado en algunas obras de teatro en Broadway (*Cactus Flower*, *Everything in the Garden*), pero ante todo era director teatral, con dos éxitos en cartel (*Promises Promises* en Broadway y *The Boys in the Band* en el off-Broadway). Le pidió a Preminger un papel pequeño, para verle dirigir y aprender de él. Sin embargo, hablando con Moore, el director empezó a pensar que era adecuado para Warren, aunque su tipo físico fuera opuesto al de la novela,

que lo describe como gordo. Le hizo una prueba y lo contrató. Más tarde, no sabemos si por este aprendizaje, Robert Moore llegaría a ser director de cine: *Un cadáver a los postres* (1976), *La gata sobre el tejado de zinc* (TV, 1976), *Un detective barato* (1978) y *Capítulo dos* (1979).

En el reparto secundario, resultaría clave la presencia de James Coco, como el solitario pescadero que se hace amigo de los protagonistas. Coco ya había hecho algunas películas (aunque todavía no el que sería su papel más famoso, Sancho en *El hombre de La Mancha*, de 1972), pero era más conocido por sus papeles en Broadway. Kay Thompson, que interpreta a la casera, era sobre todo cantante (aparte de madrina de Liza) y sólo había aparecido en dos películas, la última *Una cara con ángel* (1957). Aparece Leonard Frey (*Los chicos de la banda*, y futuro sastre Motel de *El violinista en el tejado*), como un fotógrafo de modas, padre adoptivo de Warren (sólo en *flashback*). Y Preminger recuperó a Anne Revere (*Ángel o diablo*, *Forever Amber*), que no había trabajado en el cine desde 1951 (sólo lo había hecho en televisión), en un pequeño papel de trabajadora social del hospital. El 10 de junio de 1969, empezaron dos semanas de ensayos, como si se tratara de una obra de teatro, lo que también sirvió para crear una relación de confianza entre los

protagonistas que potenciara la de sus personajes. Erik Kirkland, el hijo del director, ascendió a ayudante ejecutivo del productor.

La película se rodó en escenarios naturales, que se detallan en los créditos: Museo Hammond de Magnolia (Massachusetts), el Kona Kai Club de Shelter Island (California), las ciudades de Salem, Beverly Farms, Beverly, Manchester y Rockport (Massachusetts) y el Sequoia National Park. El director de fotografía era Boris Kaufman, que había trabajado con Jean Vigo, Elia Kazan (Oscar por *La ley del silencio*) y Sidney Lumet. Por primera vez desde *Anatomía de un asesinato* (1959), Preminger no utilizó el formato panorámico (2.35:1), sino el estándar (1.85:1), para reforzar la sensación de intimidad. La fotografía principal empezó el 9 de julio de 1969, en el Hospital de Salem. Marjorie Kelllogg, a la que el director invitó a estar presente en el rodaje, relató luego que imperaba un clima de camaradería (“*éramos como un grupo de gitanos*”). Según la autora, Preminger hasta alentó cierto grado de improvisación en los actores, sobre todo Robert Moore, lo que era totalmente inaudito en su manera de trabajar. La relación laboral entre el director y Liza Minnelli no fue tan idílica. Según la actriz: “*Su teoría es que el actor tiene que estar preparado en todo momento, no tienes tiempo para hacer preguntas, y si te equivocas te gritan*”. En todo caso, no llegó a haber enfrentamientos, y Liza se volcó completamente en el papel (“*mientras duró la película, Junie Moon y yo fuimos la misma persona*”). Era una temporada dura para la actriz, porque su madre, Judy Garland, había muerto el 22 de junio (el director le ofreció entonces suspender los ensayos, pero ella decidió seguir adelante). Después de Salem, la compañía se trasladó a Manchester (la casa donde se instalan Junie, Warren y Arthur), Magnolia, Rockport y otras localizaciones en la zona de Boston. Tuvieron un problemilla en Braintree, en cuyo cementerio rodaron la escena nocturna en la que el psicópata Jesse obliga a desnudarse a Junie; algunos vecinos acusaron a Preminger de profanar las tumbas, y el 30 de septiembre de 1970 el caso llegaría a juicio, en el que fue declarado inocente. En agosto, se desplazaron a Florida, para rodar las escenas del viaje de vacaciones de los protagonistas. Pero allí tuvieron problemas con los sindicatos, que exigieron ampliar la plantilla de técnicos locales. Entre eso y que a Preminger no le gustó nada Florida, decidió trasladar el rodaje de esas escenas a California, no sin antes declarar a la prensa que los sindicatos actuaban como la mafia. Como Boris Kaufman

cayó enfermo, fue reemplazado por otro gran director de fotografía, Stanley Cortez (*El cuarto mandamiento, Desde que te fuiste, La noche del cazador*). Cortez filmó las últimas escenas en la costa de La Jolla, y también a Pete Seeger interpretando la canción de la película (*"Old Devil Time"*), en el Parque Nacional Sequoia (California), para la secuencia de los títulos de crédito. Como resumen, Preminger confirmó después que había sido uno de sus rodajes más felices: *"Nos convertimos en una pequeña familia, y el rodaje de la película fue una experiencia realmente cálida y humana; espero que eso se note en la pantalla"*.

Tell Me That You Love Me, Junie Moon, fue seleccionada para la Sección Oficial del Festival de Cannes, donde se presentó en mayo de 1970. No ganó ningún galardón, ni despertó grandes entusiasmos. Curiosamente, el premio gordo del festival (que en esos años no se llamaba "Palme d'Or", sino "Grand Prix du Festival International du Film") lo recibió *M*A*S*H* (1970) de Robert Altman, producida por (tachán) Ingo Preminger.

La película se estrenó en Estados Unidos el 17 de julio de 1970. Saul Bass diseñó el póster (no los títulos de crédito), basado en una imagen del rostro de Liza Minnelli, con media cara oculta. Comercialmente, los temores de la Paramount resultaron fundados, y fue un fracaso de taquilla. En la crítica, hubo división de opiniones, aunque en general fue mejor que la de *La noche deseada* y *Skidoo*, lo cual no es decir mucho. Aunque no faltara quien, como Vincent Canby (*New York Times*), llegara a decir que prefería la épica mala *Skidoo* a la anodina *Junie Moon*. Por el contrario, el director *underground* Jonas Mekas la elogió en *Village Voice*.

Con el título de *Dime que me amas, Junie Moon*, la película se estrenó en España de manera escalonada. En Barcelona, el 25 de noviembre de 1971, y en Madrid, el 7 de abril de 1972. Y la prensa española fue mucho más favorable que la estadounidense. En *La Vanguardia* del 28 de noviembre de 1971, Ángeles Maso subraya la falta de sensiblería, y considera que se trata de un film de ambiciones vanguardistas, pero bien construido y consecuente. En el ABC de 9 de abril de 1972, Lorenzo López Sancho la califica, desde el titular, como *"un gran Otto Preminger"*. Además de considerarla como *"medida, compleja, rica película"*, extrae de ella una lección altamente positiva: *"No hay destino totalmente desgraciado si quien lo padece encuentra en sí mismo, y en la comunidad con otros, impulso para dar algo a quienes también sufren"*. Para el crítico, Preminger bordea el delgado camino entre la ternura y el ternurismo;

su relato cautiva por su rigor y conmueve por la dureza de las circunstancias personales de sus protagonistas, y concluye que se trata de una película de primer orden. En el *Blanco y negro*, suplemento de ABC, de 29 de abril de 1972, el crítico Donald la califica de excelente, resaltando que Preminger no ha caído en el ternurismo. Por tanto, no mentían los anuncios publicitarios (ver ABC del 16 de abril de 1972), que la promocionaban como *"la película más elogiada por el público y crítica"*.

El 26 de abril de 1970, Gypsy Rose Lee murió, por un cáncer de pulmón, con 56 años de edad. Otto Preminger había ido solidificando su relación con su hijo Erik, y en febrero de 1971 anunció ante la prensa su relación paternofilial (nunca había hablado públicamente de su relación con Gypsy). En marzo de 1971, formalizó el reconocimiento de paternidad ante un juzgado de Nueva York. Erik adoptó el nombre de Erik Lee Preminger.

MIENTRAS DORMÍAS

En la primavera de 1970, Otto Preminger compró los derechos de *Such Good Friends*, la primera novela de Lois Gould, publicada por Random House en enero de 1970 y que estuvo siete semanas en la lista de *best sellers* del *New York Times*. La novela se sitúa entre la clase acomodada de Nueva York (o sea, los ambientes de *Laura* veinticinco años después), y está narrada por Julie Messinger, cuyo marido, Richard, es director artístico de una revista y acaba de publicar un *best seller* para niños. Richard tiene que someterse a una cirugía de rutina para quitarse un lunar, pero la intervención se complica y queda en coma. Un amigo de la pareja, el fotógrafo Cal, revela a Julie que Richard tenía un lío con Miranda, novia de Cal y amiga de ambos. Pero no es la única. Entre los papeles de Richard, Julie descubre un diario que recoge, en clave, sus numerosas infidelidades. Confundida y desorientada, Julie se toma la revancha acostándose (desastrosamente) con Cal y con el incompetente médico Timmy... hasta que Richard muere y tiene que afrontar una nueva vida con sus dos hijos... Al parecer, Lois Gould (1931-2002), nacida en Manhattan, hija de una diseñadora de moda y un ejecutivo de una empresa de tabaco, se inspiró en su propia vida: en 1966, su primer marido, Philip Benjamin, novelista y reportero del *New York Times*, había muerto a consecuencia de una cirugía menor, y ella descubrió entre sus papeles un cuaderno codificado que recogía sus infidelidades, varias de ellas con sus propias amigas.



Aunque no es un libro extenso (menos de trescientas páginas), su adaptación al cine resultó extraordinariamente laboriosa. El problema de base era que estaba narrado en primera persona, como un monólogo interior, tipo "cadena de pensamientos", que era difícil de traducir a una narrativa cinematográfica lineal. Preminger contrató a la propia Lois Gould para escribir el guión, pero las cosas no fueron tan bien como con Marjorie Kellogg. Después, intentó contratar a Elaine May, pero no estaba disponible. Se sucedieron Joan Micklin Silver, David Slavitt, los prestigiosos Joan Didion y John Gregory Dunne, David Shaber... sin que ninguno acertara con el tratamiento que quería el director. Por fin, a principios de 1971, Elaine May aceptó el encargo. May y Preminger trabajaron en el guión durante diez semanas, con un curioso método: se reunían un día, y luego ella desaparecía durante dos semanas, durante las que ni siquiera respondía al teléfono; volvían a reunirse, discutían los cambios, y ella volvía a retirarse para escribir; así hasta que completaron el guión. Elaine May no quiso ser acreditada con su nombre, porque sólo quería firmar sus proyectos "personales", así que figuró en los títulos con el seudónimo de Esther Dale.

Ahora un poco de *historia alternativa*, lo que pudo haber sido. Durante el tiempo en que *Such Good Friends* parecía estancado, Preminger com-



Laurence Luckinbill, James Coco, Jennifer O'Neill y Dyan Cannon en *Extraña amistad* (1971)

pró los derechos del libro *Genesis 1948: The First Arab-Israeli War*, de Don Kurzman, publicado en 1970. Es una novela de no ficción, o una historia novelada, que narra lo que su título indica, desde el voto de partición de Naciones Unidas para crear dos estados, hasta el armisticio con Siria que puso fin a la guerra. En ella aparecen desde Ben Gurion, Mickey Marcus y Abd el-Kader, hasta los soldados que lucharon sobre el terreno. Suponía un gran proyecto, que hubiera continuado la historia de *Éxodo*. Hay que recordar que la novela de Leon Uris, en su última parte, avanzaba más que la película en la narración de la guerra de 1948 (hasta mencionaba a Mickey Marcus). La intención de Preminger era mostrar el conflicto desde todos los puntos de vista, el israelí y el árabe, en el campo de batalla y en el terreno de juego político de Washington, Moscú, las Naciones Unidas y Oriente Medio. En enero de 1971, visitó Israel para buscar localizaciones. Llegó a anunciar que la película podría estar lista para 1973, el 25 aniversario de la creación del Estado de Israel ("Hay pocos países que me gusten más que Israel, y no hay ningún país que crea en el futuro con más optimismo", declaró el director). Hasta se publicó

una edición del libro en cuya portada dice "*To be a major film by Otto Preminger*". Pero esta película nunca llegó a existir, al menos en esta línea temporal.

Cuando los ejecutivos de la Paramount vieron el guión de *Such Good Friends*, no les gustó, e intentaron convencer a Preminger de que hiciera otra cosa. Le ofrecieron una peli que tenían entre manos: la adaptación de la novela *El Padrino*, de Mario Puzo. Este proyecto había sido rechazado por varios directores (que se sepa: Sergio Leone, Peter Bogdanovich, Richard Brooks, Sidney J. Furie, Costa-Gavras, Lewis Gilbert, Larry Peerce, Franklin J. Schaffner, Fred Zinnemann...). Así que Preminger no fue el único que tendría que arrepentirse. Él se empeñó en que sólo haría la película si Frank Sinatra (!) interpretaba a Don Corleone. Como Sinatra rechazó el papel, Preminger también dejó pasar el proyecto, que finalmente recayó en un tal Francis Ford Coppola. Y el resto ya lo saben. Pero, en el 1972 de un Universo alternativo, quizá los cines proyectaron "*The Godfather – An Otto Preminger Film*".

En nuestra línea temporal, Preminger siguió con *Such Good Friends*, que sería su tercer pro-

yecto "no aprobado" por la Paramount, y el último de ese contrato. Eligió como protagonista a Dyan Cannon, que había causado sensación en la comedia *Bob, Carol, Ted y Alice* (1969) de Paul Mazursky, por la que fue nominada al Oscar como actriz de reparto. Nacida en 1937 como Samille Diane Friesen, Cannon había empezado a trabajar en televisión a finales de los cincuenta, había debutado en el cine con *La ley del hampa* (1960) y había estado casada con Cary Grant entre 1965 y 1968 (sobre lo que ha publicado un libro de memorias, *Dear Cary*, en 2011). Laurence Luckinbill (*Los chicos de la banda*) sería su esposo egocéntrico e infiel. El director recuperó a dos intérpretes de *Junie Moon*: Ken Howard, para el papel del fotógrafo Cal, y James Coco, como el obeso e incompetente médico Timmy. La bellísima Jennifer O'Neill sería la traicionera mejor amiga Miranda, en el mismo año que hizo su gran papel revelación (*Verano del 42*). En personajes secundarios, la veterana Nina Foch (madre de Julie), Louise Lasser y el recurrente Burgess Meredith, como un pedante escritor (al que Julie se imagina bailando desnudo, con su libro como taparrabos, en una secuencia más bien embarazosa).



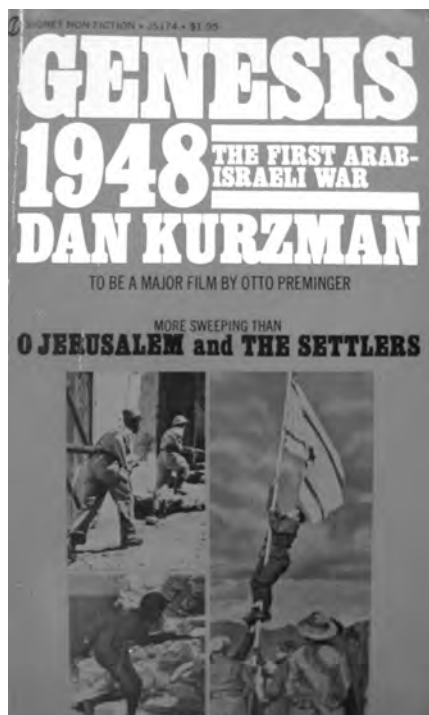
Laurence Luckinbill y Dyan Cannon en *Extraña amistad* (1971)

La película se rodó íntegramente en escenarios naturales de Manhattan, lo que es uno de sus principales atractivos para revisarla hoy día: el Flower-Fifth Avenue Hospital, el Museo Guggenheim, Central Park, el salón de belleza de Elizabeth Arden en la Quinta Avenida, un cruce en la Séptima Avenida (donde Julie causa un choque en cadena). El estudio de Cal era el del fotógrafo Bert Stern, y el apartamento de los Messinger en Central Park West pertenecía a un vecino de la hija de Ingo Preminger. El director de fotografía fue Gayne Rescher (*Un rostro en la multitud*), en su única colaboración con el director, que se rodó en un formato no panorámico de 1.78:1. Después de tres semanas de ensayos, el rodaje empezó el 7 de julio de 1971. Según los testimonios recogidos por Fujiwara y Hirsch, la relación entre Preminger y Dyan Cannon fue desastrosa desde el principio, haciendo pequeños los problemas que el director había tenido con Marilyn Monroe y Faye Dunaway. Al parecer, todo empezó por una discrepancia sobre el vestuario: Cannon se negó a ponerse un vestido elegido por Hope Bryce, supervisora de vestuario (y esposa de Preminger, no lo olvidemos). Recuerden lo que había pasado en *Anatomía de un asesinato*

con Lana Turner. El director nunca había permitido que los actores decidieran qué ropa llevaban, y tampoco lo iba a permitir en este caso. Según Preminger, que ni siquiera menciona esta película en su autobiografía, Dyan Cannon *"quería ir de estrella, llegaba tarde y se iba del plató para que le retocaran el maquillaje. Yo sólo me enfado cuando alguien no se sabe su papel o llega tarde. Tener a 120 personas esperando es imperdonable, y de muy mal gusto"*. Según Hope Bryce (que quizás no fuera exactamente imparcial), Cannon era grosera con los demás actores y soberbia con los técnicos. Otros miembros del equipo han confirmado que no era fácil trabajar con ella, aunque también tenía sus partidarios y, en todo caso, su trabajo fue excelente (que es lo que nos importa). En lo sucesivo, la actriz no perdió ocasión de poner verde al director. La respuesta de él fue ingeniosa y mesurada: *"Imagínense lo buena que va a ser su interpretación en su próxima película, si su interpretación en ésta ha sido tan brillante, con un mal director. De todos modos, no la contraté para que me alabase, la contraté para que hiciera una buena interpretación, y la hizo"*. El desagradable rodaje terminó en septiembre de 1971.

Such Good Friends se estrenó en Estados Unidos el 16 de diciembre de 1971. Saul Bass diseñó el poster, basado en la imagen de dos piernas femeninas cruzadas. Como en *Primera victoria* y *Skidoo*, al principio sólo aparece el título y "An Otto Preminger Film", y todos los créditos van al final. Hubo división de opiniones en la crítica. Una de las pocas favorables fue la de Roger Ebert (*Chicago Sun Times*), que la calificó como una comedia dura, antisentimental y profundamente cínica, y la mejor película de Preminger en mucho tiempo. Clive Barnes recomendó la película porque, aunque quizás no daba una visión de la Nueva York real, daba una visión de *"una Nueva York que muchos neoyorkinos reales consideran real"* (?). En el otro extremo, Pauline Kael (*New Yorker*), lamentó que la película quisiera que nos conmoviéramos por los problemas de una mujer acomodada que tiene que abrir la puerta o no puede llegar a una fiesta a tiempo; criticando el falso "Manhattan chic", Kael creía que Preminger estaba deseando hacer películas porno (!), pero quería el prestigio de una película sobre la sensibilidad femenina moderna. Rex Reed (*New York Daily News*) la calificó directamente como *"un podrido pedazo de basura"* y la peor película de 1971 (*"entrenarla en Navidad es un insulto a la paz mundial"*). Dyan Cannon fue nominada al Globo de Oro como Mejor Actriz Dramática (ganó Jane Fonda por *Klute*). En España se estrenó tardíamente, en 1977, con el título de *Extraña amistad*.

Sin llegar a los extremos delirantes del *hater* Rex Reed, a mí tampoco me gusta especialmente *Extraña amistad*. Efectivamente, son problemas de gente acomodada que nos resultan bastante lejanos. La interpretación de Dyan Cannon es impecable, y hay frases y situaciones divertidas. También interesan las imágenes de Nueva York y la plasmación de esos ambientes de clase alta (áticos con fabulosas vistas, salones de belleza), en lo que tiene de "documental" sobre su época y lugar, los años 70 en Nueva York. Aparece ocasionalmente el talento visual de su director, sobre todo en las escenas de grupo (la fiesta previa a la operación, la caótica donación de sangre). Pero, no siendo una película larga, se arrastra en muchos momentos, y escenas que pretenden ser el colmo de la diversión, como la seducción de Cal por Julie (o viceversa), frustrada por la impotencia de él, o lo mismo con el médico Timmy, cuando él intenta desvestirse sin que ella vea que lleva faja, se alargan y terminan resultando más incómodas que graciosas. Lo mismo pasa con las chirriantes imágenes que visualizan las grotescas fantasías



de Julie... No obstante, el último plano, cuando Richard ha muerto y Julie camina con sus hijos de la mano por Central Park, hacia una nueva vida independiente e incierta, sí resulta sugerente y evocador.

Después de *Extraña amistad*, y con su contrato con la Paramount finalizado, el infatigable Otto Preminger concibió, e incluso anunció, varios proyectos que no llegarían a nada. Uno fue *Open Question*, sobre el caso de Julius y Ethel Rosenberg, que habían sido acusados de espionaje para los soviéticos, condenados a muerte y ejecutados en 1953. Hacia 1969, lo había considerado como película, y en 1972 recuperó la idea para un telefilm de dos horas. Encargó el guión a Louis Nizer, y luego lo revisaron otros, pero no cuajó y nunca más se supo. Tampoco se materializó su intención de rodar una adaptación de la novela *Where The Dark Streets Go*, de Dorothy Salisbury Davis, sobre un sacerdote católico implicado en la investigación de un asesinato, que quiso hacer con Frank Sinatra. Ni la idea de producir y dirigir un musical de Broadway basado en *El hombre del brazo de oro...* Un "proyecto" que sí salió fue de tipo inmobiliario: en 1972 compró una propiedad junto al



Leonard Nimoy y Bibi Andersson en *Full Circle* (1973)

mar, en Cap Ferrat, en la Costa Azul francesa, y construyó una casa espectacular y con maravillosas vistas, que no se terminaría hasta 1974. Era un diseño moderno, de líneas simples en mármol blanco, que no pegaba con la arquitectura mediterránea tradicional, lo que le causó problemas con los vecinos. Como dijo su hija Vicky, "era como un museo de arte moderno en lo alto de un acantilado". Viene una foto en el libro de Foster Hirsch, y tiene muy buena pinta, me voy a hacer una igual.

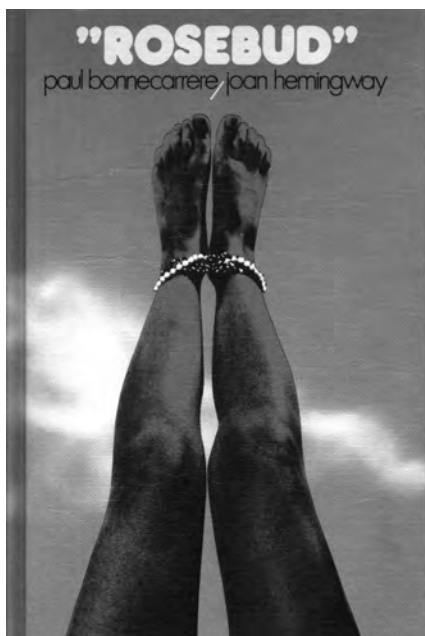
También consiguió poner en pie un nuevo trabajo en el teatro, como productor y director: *Full Circle*, versión de la obra de Erich Maria Remarque *Die letzte Station*, adaptada por Peter Stone. La obra se situaba en Berlín en 1945, entre la muerte de Hitler y la entrada del Ejército Rojo. Anna (Bibi Andersson, musa de Ingmar Bergman) es la viuda de un tendero al que los nazis mataron dos años atrás por ayudar a judíos a escapar de la Gestapo. Ella aún sigue encubriendo a gente como Grete (Linda Carlson) y otros fugitivos. Rohde (Leonard Nimoy, el Spock de *Star Trek*) es un judío que ha escapado de un campo de exterminio y que se refugia en el piso de Anna. Ella lo oculta y le pro-

porciona una coartada y un uniforme para que se haga pasar por nazi. Mientras, los nazis han obligado al profesor universitario Katz (James Tolkan) a identificar a Rohde, a cambio de su vida, pero él prefiere suicidarse que traicionar a un amigo. Por su parte, el verdadero nazi, Schmidt (Josef Sommer), sabiendo que la guerra está perdida, se hace pasar por judío y, cuando llegan los rusos, acusa a Rohde de ser nazi. La mentira se descubre, y los rusos matan a Schmidt. Rohde consigue convencerlos de que es judío, pero parece que su futuro en manos de los rusos no va a ser mucho mejor que en manos de los nazis... Robin Wagner se encargó del diseño escénico y Hope Bryce del vestuario. Hubo ocho representaciones de preestreno en Washington, y la obra se estrenó en Broadway, en el ANTA Playhouse (actual August Wilson Theatre), el 7 de noviembre de 1973. Sólo se mantuvo durante 21 funciones, bajando el telón definitivamente el 24 de noviembre de 1973.

Un poco antes, en septiembre de 1973, Otto Preminger había comprado los derechos de una novela que sí conseguiría llevar al cine: *Rosebud*, de Paul Bonnell y Joan Hemingway.

DESAFÍO AL MUNDO

A principios de los años 70, el terrorismo palestino y las acciones de Septiembre Negro eran asuntos de la máxima actualidad, con tragedias que estremecieron al mundo, como la masacre de los atletas israelíes en la Olimpiada de Munich, en septiembre de 1972, y varios secuestros aéreos y atentados. La novela *Rosebud*, publicada en 1973, era una ficción nacida de ese caldo de cultivo, desgraciadamente real. Fue el resultado de la colaboración de dos autores bastantes dispares. Por un lado, el periodista y novelista francés Paul Bonnell (1925-1977), autor de dos prestigiosas novelas sobre la Legión Extranjera en Indochina y Argelia, respectivamente, *Par le sang versé* (1968) y *La guerre cruelle* (1972). Después del gran éxito de *Rosebud*, escribió otro thriller sobre amenaza terrorista, *Ultimatum* (1975). Por otro lado, Joan Hemingway (1950), familiarmente "Muffet" (sic), nieta de Ernest y hermana de Margaux y Mariel Hemingway. En su primera novela, aportó, según las reseñas, su conocimiento de los movimientos de liberación de Palestina. Y su apellido, claro. Después de *Rosebud*, Joan Hemingway publicó un libro de recetas, *The Picnic Gourmet* (1977) en colaboración con Connie Maricich, luego se dedicó a la pintura, sufrió problemas mentales



(como otros miembros de su familia) y se retiró. El título de *Rosebud* es un homenaje cinéfilo, pero Bonnacarrère y Hemingway habían entendido *Ciudadano Kane* (1941) al revés: en ella, la palabra *Rosebud* no simboliza “todo el poder de la tierra”, como afirma un personaje, sino todo lo contrario, la añoranza de la infancia perdida.

La novela empieza reconstruyendo un hecho real: el secuestro del vuelo 615 de Lufthansa por un comando palestino, el 29 de octubre de 1972, que “obligó” a la liberación de los tres terroristas supervivientes de la matanza de los atletas olímpicos israelíes en Múnich. Suscribe la tesis, muy comentada en su día, aunque nunca confirmada, de que el secuestro fue un montaje de los servicios secretos alemanes, de acuerdo con los palestinos, para librarse de prisioneros tan problemáticos. En el libro, el secuestro es perpetrado por los terroristas ficticios Hacam (veterano) y Kirkbane (joven impetuoso). El mediador que ha urdido la operación es el agente secreto francés Laurent Martin, que, a pesar del éxito, reflexiona: “el día que alguien verdaderamente inteligente se dé cuenta de que el chantaje es el arma más poderosa del siglo veinte, nos encontraremos todos en paños menores”. Algún tiempo después, el yate de recreo *Rosebud*, en el que viajan cinco chicas, cuatro de ellas descendientes de cuatro de los

hombres más ricos, poderosos e influyentes de Francia, Estados Unidos, Alemania y el Reino Unido, es secuestrado por un comando palestino de Septiembre Negro, encabezado por Hacam y Kirkbane. Los terroristas asesinan a la tripulación, abandonan el barco y encierran a las rehenes en un lugar secreto de Córcega, en la granja de un colaborador... A través de sucesivos mensajes filmados, plantean un desafío al mundo, a través de la manipulación de la opinión pública, mediante una escalada de peticiones, que los gobiernos se ven obligados a aceptar... Mientras, Laurent Martin, con ayuda de agentes israelíes, como Hamlekh, y de otras nacionalidades, como el alemán Schloss, busca la forma de localizar y rescatar a las secuestradas.

La novela está bien documentada, y resulta intrigante y, dentro de lo que cabe, creíble. Lo más interesante es la escalada de las exigencias de los secuestradores, ofreciendo liberar a una chica por cada una que se cumpla (o matarla, si no). La primera parece relativamente inocua (emitir una filmación por TV), así que quién podría negarse a aceptarla, a cambio de salvar una vida. La segunda es un poco menos inocente (que el magnate francés confiese que es traficante de armas y judío). Y van a ir creciendo inexorablemente. Es llamativo que la última exigencia, imaginada en 1973, sea idéntica a lo que propone hoy día el “Movimiento Boicot, Desinversiones y Sanciones” (BDS) contra Israel: un boicot total de las importaciones de Israel en el mundo occidental. Y, si alguien dudaba de la verosimilitud del argumento, la realidad acudió rauda a imitar al arte: en febrero de 1974, la heredera Patricia Hearst, nieta del magnate que inspiró *Ciudadano Kane*, fue secuestrada por un grupo terrorista (no palestino, sino californiano, el “Ejército Simbiótico de Liberación”). En cuanto a la importancia de la manipulación de la opinión pública, qué vamos a decir. Hoy se ha multiplicado por mil, con las redes sociales y los medios omnipresentes. Sin embargo, hay dos aspectos de la novela que se apartan un poco de ese *realismo* periodístico. Uno es el propio protagonista, el superagente Laurent Martin, que parece un cruce entre diplomático y James Bond. El otro es el supervillano, el número uno de la organización terrorista, que resulta ser Wilhelm Scheidemann, un judío alemán antisionista (!), que pretende la destrucción del Estado de Israel porque considera que supone el fin del judaísmo y una blasfemia contra Dios (!!). Para el fanático Scheidemann, los terroristas palestinos cumplen la voluntad de Yavé al intentar destruir



el Estado sionista (!!) y por eso trabaja con ellos. Estos dos elementos chirriantes fueron modificados en la película... aunque no para mejor.

Tenemos la rara fortuna de contar con un libro entero dedicado a la creación, rodaje y desventuras de *Rosebud*, con el título de *Soon To Be A Major Motion Picture: The Anatomy Of An All-Star Big-Budget Multimillion-Dollar Disaster*, de Theodore Gershuny (ed. Holt, Rinehart and Winston, 1980). El título es bastante explicativo. El autor estuvo presente en todas las fases de la producción, y hasta hizo un pequeño papel en la película (un técnico informático israelí). Es una lectura fascinante, que les recomiendo. Como dijo François Truffaut, a veces hacer una película mala cuesta el mismo trabajo y esfuerzo (o más) que hacer una buena, y toda esa odisea está recogida en este libro. Aquí no podemos entrar en tantos detalles.

Otto Preminger llegó a un acuerdo con United Artists para financiar y distribuir la película, y encomendó el guión a su hijo, Erik Lee Preminger. Parece claro que, esta vez, Preminger pensó como padre antes que como productor: quería dar una oportunidad a su hijo para iniciar una carrera, y estaba dispuesto a respaldarle y protegerle a toda costa. Pero el joven no era un guionista experto, se trataba de un proyecto muy grande, y estaba desbordado. Según Erik, su padre quería que todo



Brigitte Ariel, Isabelle Huppert, Debra Berger y Kim Cattrall en *Rosebud* (1975)

el mundo fuera un “personaje”, obligándole a sobrecargar los diálogos de información. Los primeros borradores tenían problemas evidentes, que ni él, ni Gershuny, ni nadie, pudieron dejar de advertir. El propio Erik quiso abandonar el proyecto. Al final, pidieron ayuda a Marjorie Kellogg, que se había hecho amiga de Erik durante el rodaje de *Junie Moon*. La escritora, a quien uno no asociaría inicialmente con este género, quiso sobre todo desarrollar y hacer interesantes los personajes de las chicas secuestradas, pero no había mucho espacio para eso. Según su autobiografía, el productor intentó acreditar a Kellogg por el “diálogo adicional”, pero la “burocracia” de la Screen Writers Guild no lo permitió, únicamente era posible acreditar a Erik en solitario, o a los dos por igual, o ir a un largo proceso de arbitraje. Marjorie Kellogg prefirió no ser acreditada, porque creía que no era justo equipararse con Erik, pues su contribución había sido mucho menor.

El guión definitivo, firmado en solitario por Erik Lee Preminger, conserva el argumento general de la novela, con algunos cambios relevantes. Se suprime el prólogo con el secuestro del 727 de Lufthansa, que luego se relata prolijamente en los diálogos. Se suprime también una de las exigencias de los secuestradores que, la verdad, era un

poco absurda: un “concurso de ideas” para que todas las personas del mundo aportasen soluciones “constructivas” a los problemas de Oriente Medio. El agente francés Laurent Martin se convierte en el agente americano Larry Martin. El villano, que en un primer borrador se había transformado en un alemán ex nazi, finalmente resulta ser un inglés pro-árabe yihadista llamado Sloat, tan inverosímil como el judío antisionista del libro (¿un inglés es el líder de Septiembre Negro?). También cambia el final. En la novela, los gobiernos anuncian que las chicas han sido liberadas a cambio del pago de un rescate, una mentira con la que desprestigian el “idealismo” de los palestinos. En la película, Martin graba a escondidas al enloquecido Sloat despotricando contra sus propios aliados de Septiembre Negro, a los que considera “comunistas”, y expresando sus planes de exterminio y jihad universal. Se añade un epílogo con un nuevo secuestro aéreo, indicando que la rueda del terror sigue girando.

Mientras el guión iba saliendo penosamente, Preminger y sus ayudantes viajaron por París, la Costa Azul francesa, Córcega, Hamburgo, Berlín e Israel (Tel Aviv, Haifa y el desierto), para elegir localizaciones. Al mismo tiempo, se fue formando el reparto. Robert Mitchum sería el agente Martin;

Cliff Gorman (*The Boys in the Band* en teatro y cine, y *Lenny* en Broadway), el agente israelí Hamlekh; y Klaus Löwitsch, el agente alemán Schloss. También fue acertada la elección de los terroristas principales: Yosef Shiloa (Hacam) y Amidou (Kirkbane), que dotan a sus personajes de cierta humanidad trágica (con su camaradería, y la preocupación del alegre Kirkbane por matar sin hacer daño). Para los padres ricos e influyentes de cuatro de las secuestradas: Claude Dauphin (Fargeau), Peter Lawford (Lord Carter), Adrienne Corri (Lady Carter), John V. Lindsay (ex alcalde de Nueva York, como Senador Donovan), Hans Verner (Freyer). Para los Nikolaos, padres de la secuestrada “pobre”, exiliados griegos a quienes Fargeau ha cedido un pisazo en París porque su hija es amiga de su nieta: Raf Vallone (*El Cardenal*) y Françoise Brion. Y Georges Beller para Patrice, el irritante novio “revolucionario de salón” de Sabine Fargeau... Un problema aparte fueron las cinco secuestradas. Después de numerosas pruebas y entrevistas, Preminger eligió a Isabelle Huppert (a sus 21 años, la futura protagonista de *Elle* ya había aparecido en varias películas francesas y fue Helene Nikolaos), Kim Cattrall (en su debut en el cine, fue Joyce Donovan), Brigitte Ariel (Sabine Fargeau, reemplazando a última hora a Barbara Emerson), Lalla Ward (Margaret Carter) y Debra Berger (Gertrude Freyer). El papel de Huppert es el más relevante de las cinco y el único mínimamente interesante, pues es la primera rehén liberada, que ayuda luego a Martin en la investigación (e intenta seducirlo, pero él la rechaza, a diferencia de la novela). Pero cuesta encontrar en ella ningún destello que permita adivinar que se iba a convertir en una de las actrices más grandes de todos los tiempos. Las otras cuatro, lo siento, son completamente nulas (Cattrall incluida), incapaces de transmitir o despertar interés o emoción, y serán uno de los principales lastres del film.

El rodaje empezó el 28 de mayo de 1974, con las escenas de las chicas en el yate. La fotografía (uno de los valores indiscutibles de la película) estaba a cargo de Denys Coop, en Technicolor y Panavision. Después, Preminger siguió con las escenas de Robert Mitchum en Juan-les-Pins (Costa Azul) y en Córcega. Pero las cosas no iban a ir tan bien con el actor como en *Cara de ángel* (1953) y *Río sin retorno* (1954). Su dependencia del alcohol y su comportamiento errático se convirtieron en una distorsión para el rodaje (interrumpía al director, hacía el tonto, o abandonaba el plató para volver en un estado poco adecuado para el trabajo, por decirlo finamente). Preminger



decidió que no podían seguir así, y prescindió de su protagonista.... El agente de Peter O'Toole, otra estrella en horas bajas (no había hecho ninguna película desde *El hombre de La Mancha*, de 1972), se enteró de la partida de Mitchum y llamó rápidamente a Preminger, que era amigo suyo. Cuarenta y ocho horas después, O'Toole estaba en Córcega, listo para rodar. Se han hecho muchas bromitas sobre esta sustitución de un alcoholico por otro (el propio Mitchum dijo que había sido como reemplazar a Ray Charles con Hellen Keller). Sin embargo, los contratiempos que hubo no tuvieron nada que ver con el alcohol. Por una parte, Peter O'Toole tenía problemas de estómago, y durante el rodaje en París tuvo que ser hospitalizado durante varios días, por fuertes dolores. El otro, igual sí fue por el alcohol, pero no por parte del actor: también en París, después de una fiesta, el crítico Kenneth Tynan hizo la "gracieta" de enviarle una falsa carta del IRA, amenazando a O'Toole como "irlandés traidor" y anunciando la colocación de una bomba en el plató, que obligó a registrar todo. El director y el actor montaron en cólera cuando descubrieron la pesada "broma", que había causado el pánico en el rodaje. Según la biografía de Robert Sellers (*Peter O'Toole: The Definitive Biography*, ed. Pan Books, 2015), O'Toole

fue a buscar a Tynan con un par de técnicos del equipo y le dieron una paliza. No se presentaron cargos. Preminger también cuenta esta historia, con más detalles, en su autobiografía.

El fichaje de Peter O'Toole obligó a revisar el guión: el protagonista había pasado de ser americano a ser un británico que trabajaba para la CIA. Un nuevo guionista, Roy Clarke, reescribió sus diálogos para que sonara más británico. El actor también insistió en que Clarke pusiera más "humor" en su personaje. Y lo que es peor, se empeñó en llevar siempre un ridículo sombrero de *tweed* ("es toda mi interpretación", bromeó). Sea de quien sea la responsabilidad, de O'Toole, de Clarke o del propio Preminger, que nunca había permitido esos caprichos de los actores, mi opinión es que la interpretación de este personaje es uno de los mayores errores de la película. Martin resulta un tipo chulesco, sobrado y extravagante (cuando se reúne con el magnate Fargeau, le pide un sándwich y un vaso de leche), que parece estar allí a su pesar. El desinterés del actor se transmite al personaje. Y, claro, si al protagonista no le importa esta crisis internacional, ¿por qué nos tiene que interesar a los espectadores?

A principios de julio de 1974, el rodaje se trasladó a París, donde quedó interrumpido durante

diez días por la enfermedad de Peter O'Toole, que Preminger aprovechó para ir montando con Peter Thornton lo que ya tenían. Cuando se reanudó la filmación, el director indicó a Denys Coop que dejara siempre puesta la lente de zoom, para poder reencuadrar rápidamente y ganar tiempo. La rapidez empezó a ser una obsesión. En agosto, rodaron las escenas en Hamburgo y Berlín. Y después se trasladaron a Israel. A todo esto, aún no habían resuelto quién iba a ser el villano. Terminaron decidiéndose por un inglés musulmán y arabista, una especie de Lawrence de Arabia lunático yihadista. El gran actor británico Richard Attenborough se incorporó a última hora para encarnar al malvado Sloat. Dentro de lo absurdo del personaje, la interpretación de Attenborough sería notable (resulta escalofriante cuando, amable y tranquilizador, obliga a morir a un terrorista que ha sobrevivido a una misión suicida). Preminger quería que Sloat tuviera su guarida en unas cuevas en el desierto (anticipándose a Osama Bin Laden), y había localizado unas muy vistosas. Pero eran unas minas de sal, que no permitían usar ninguna clase de explosivos ni disparos, y esto explica el por qué de la escena más ridícula del film: la captura de Sloat sin ninguna lucha ni escena de acción. El comando israelí entra en la cueva descolgándose desde el techo, y los esbirros de Sloat no les ven... ¡porque están de espaldas, rezando! Finalmente, el equipo volvió a Juan-les-Pins, en la Costa Azul, para repetir con O'Toole las escenas que habían rodado con Mitchum. El agotador rodaje terminó el 4 de septiembre de 1974. El montaje se hizo en Londres.

Rosebud se estrenó en Nueva York el 24 de marzo de 1975. Saul Bass diseñó el póster y el logotipo del film, basado en la imagen de una mano empuñando un cuchillo (una clara referencia a los brazos y el fusil de *Éxodo*). El film no fue un éxito de taquilla, pero tampoco un fracaso tan grande como se ha dicho. Las críticas si que fueron mayoritariamente negativas, cuando no crueles. Penelope Gilliat (*The New Yorker*) dijo que la "indescribable" película ignoraba las cuestiones éticas y morales que suscitaba la historia. Andrew Sarris (*Village Voice*) afirmó que su tratamiento del terrorismo árabe era fríamente ambiguo. Vincent Canby (*The New York Times*) dijo que era "constantemente idiota". Para Judith Crist (*New York Magazine*) era "un aburrimiento sin emoción". Para la revista *Cue*, "un desastre horrible". Bueno, creo que ya cogen la idea.

En España, se estrenó el 10 de mayo de 1976, con el título de *Rosebud: Desafío al mundo*. Una



Peter O'Toole y Richard Attenborough en *Rosebud* (1975)

vez más, nuestros críticos se mostraron más positivos que los neoyorkinos. En el *Blanco y negro*, suplemento de ABC, del 29 de mayo de 1976, el crítico Donald la califica como una obra filmica de incuestionable importancia, que mantiene el interés desde el principio hasta el final, notable por la riqueza de tensiones que despierta y aleccionadora; además de elogiar el reparto e incluso el guión de Erik Lee Preminger. En la misma página, hay un cuadro de valoraciones críticas, en el que *Rosebud* saca un 8, notable alto, nada menos. En el propio diario ABC del 13 de mayo de 1976, hay una crítica igualmente favorable de Miguel Ángel Flores: obra muy interesante, de planteamientos actualísimos, con un guión estupendamente llevado, con un creciente ritmo que atenaza nuestra atención, con poco frecuente caligrafía cinematográfica; interesa, apasiona e inquieta; y además es buen cine. En *La Vanguardia* del 2 de junio de 1976, A. Martínez Tomás da una de cal y otra de arena: habla de una impresionante peripecia que no es verdad, pero podría serlo; dice que, aunque la película no alcance las altas cotas de emoción y de alta calidad de otras producciones de su realizador, el interés, a despecho de sus fragilidades técnicas, no decae ni un momento; sí reprocha

vacilaciones y morosidades en el ritmo narrativo, y una equivocada interpretación de Peter O'Toole (en lo que estoy de acuerdo); y califica el reparto como brillante, destacando a Richard Attenborough. En la taquilla española, sin ser un éxito como *Tiburón*, tampoco quedó mal del todo, con casi 800.000 espectadores, según datos del ICAA.

Si hiciéramos caso a algunos comentarios, desde Andrew Sarris hasta estudiosos y defensores del director como Foster Hirsch, podríamos decir que *Rosebud* ocupa un lugar único en la obra de Preminger: sería su única película que estaría más allá de toda posibilidad de redención, la única irrecuperable y sin salvación. Como hemos dicho, hasta *Skidoo* tiene sus defensores, pero por *Rosebud* nadie rompe una lanza. Yo creo que sí tiene cosas que salvar. La película tiene innegables problemas a nivel de guión, interpretación y dirección. Los defectos más gordos, para mí, son los que ya he mencionado: el nulo interés de los personajes de las chicas y el nivel *amateur* de sus intérpretes, la cargante interpretación de Peter O'Toole del personaje principal, la ridícula secuencia de la captura del villano Sloat, y la propia identidad de éste (¿cuál es el "mensaje" de que un inglés sea el líder de Septiembre Negro, que

los palestinos no son tan malos, o que son tan incompetentes que no pueden ni organizar su propio grupo terrorista?). Podemos añadir que la parte de Alemania, con todas sus idas y venidas, no aporta realmente nada a la historia. No obstante, el argumento sigue siendo interesante y, en muchos aspectos, profético. Hay interpretaciones estimables. El aspecto visual, con un buen uso de los escenarios reales de Francia, Alemania e Israel, es espléndido. Y hay secuencias construidas con la habitual pericia y minuciosidad de su director. En fin, yo le tengo simpatía a *Rosebud*, quizá por razones equivocadas: la nostalgia del cine de los 70. Cuando hablamos de las películas de catástrofes de esa década, ya comentamos el carácter "expansivo" que tuvo el género, en el sentido de que su influencia se extendió a muchas películas que no eran realmente parte de él, pero cuya presentación mimetizaba sus códigos y modelos. El cartel de *Rosebud*, estrenada en el punto álgido del éxito de las películas de catástrofes, parecía remitir a ellas, aunque no lo era (hay quien diría que, en este caso, la catástrofe era la propia película).

Después de *Rosebud*, Preminger siguió buscando y anunciando proyectos. Uno que estuvo a punto de hacer fue una película para televisión sobre el Juez del Tribunal Supremo Hugo L. Black. Le interesaba mostrar el funcionamiento del Tribunal, y también le fascinaba la figura de Black, que empezó siendo un conservador y se convirtió en uno de los jueces más liberales del Supremo. Encargó un guión a Howard Koch (*Casablanca*), y después a Jerome Charyn, e intentó conseguir permiso para rodar en el Tribunal Supremo. En 1976, movió los contactos que había hecho en Israel durante los rodajes de *Éxodo* y *Rosebud*, para intentar conseguir la aprobación oficial para una película sobre la operación israelí de rescate de los rehenes del secuestro de un vuelo de Air France en el aeropuerto de Entebbe en Uganda. Luego barajó varias posibilidades más: adaptar la novela de Graham Greene *A Burnt-Out Case* (*Un caso acabado*), situada en una colonia de leprosos en el Congo; o la historia del Dr. Norman Bethune, un médico canadiense que trabajó en China; o la autobiografía del General israelí Moshe Dayan... Todos estos proyectos fueron abandonados, o no consiguieron el respaldo necesario para hacerlos realidad.

La autobiografía que sí llegó a realizar fue la suya, pero en libro: *Otto Preminger: An Autobiography*, publicada por Doubleday en 1977, con una portada diseñada por Saul Bass que muestra su



Otto Preminger y Peter O'Toole en el rodaje de *Rosebud* (1975)

característica cabeza calva vista desde atrás. Como confirmaron su esposa Hope y su hijo Mark, en realidad el director no “escribió” el texto, sino que lo dictó a June Callwood, a lo largo de una serie de entrevistas que tuvieron lugar durante varios meses, entre 1975 y 1976. La escritora dio forma al libro, sin figurar en la portada. Preminger no guardaba notas ni escribía memorándums; prefería hablar, en persona o por teléfono. El libro es una lectura fascinante, y nos hemos referido frecuentemente a él, pero no hay que tomarlo como una fuente cien por cien fiable. Preminger cuenta lo que quiere, confunde a veces los datos y las fechas, no sigue una cronología, y hay películas suyas que ni menciona. La propia Callwood dijo después que el director estaba *orgulloso* de su mala memoria, que no creía que la buena memoria fuera algo valioso, y tampoco quiso que ella comprobara los datos o cubriera las lagunas con otras fuentes o testigos.

También sacó un rato para hacer un trabajo como actor de doblaje en *The Hobbit* (1977), versión animada de la novela de J. R. R. Tolkien, dirigida para televisión por Arthur Rankin Jr. y Jules Bass. Como subrayan los títulos de crédito, la película se basa en la *versión original* de la nove-

la de Tolkien, publicada en 1937. Más tarde, cuando empezó a trabajar en *El Señor de los Anillos*, Tolkien introdujo modificaciones en *El Hobbit* para acomodarse a la obra posterior, que se plasmarían en la segunda edición (1951). La versión Rankin/Bass de *The Hobbit*, animada por el estudio japonés Topcraft, es curiosa y, dentro de las limitaciones del medio (animación para televisión dirigida a un público familiar), resulta digna y goza de cierto estatus de culto. Desde luego, el guión de Romeo Muller, que ganó un Premio Peabody, demuestra más capacidad de síntesis que los de la mamotréctica trilogía de Peter Jackson. Las voces originales del doblaje incluían a Orson Bean (Bilbo), John Huston (Gandalf), Richard Boone (Smaug), Hans Conried (Thorin), Cyril Richard (Elrond), Brother Theodore (Gollum). Por su parte, Otto Preminger puso la voz al Rey Elfo (“Elvenking”), un personaje más bien oscuro y desconfiado, que encierra a los enanos de Thorin, pero luego lucha del lado correcto en la Batalla de los Cinco Ejércitos. Realmente, tiene sólo unas pocas frases.

En 1978, Preminger empezó a dar clases de dirección e interpretación en la Loft Theatre School, en Greenwich Village (Nueva York), donde también

enseñaba José Ferrer. Estuvo durante tres años. Elaine Gold, la directora de la escuela, recordó que gustaba a los estudiantes, siempre era cortés y llegaba a su hora.

Pero aún no pensaba en retirarse como productor y director. En 1978, adquirió los derechos de la nueva novela de Graham Greene, *The Human Factor*.

LA TRAICIÓN SÓLO ES OTRA LEALTAD

El escritor Graham Greene (1904-1991) había trabajado en el Servicio Secreto (MI6) durante la Segunda Guerra Mundial. Su supervisor en la agencia había sido nada menos que Kim Philby, que luego sería desenmascarado como agente soviético. En su novela *The Human Factor* (1978), Greene se basó en esas experiencias (aunque siempre negó que su protagonista se inspirara en Philby), para escribir una historia de espionaje libre de la violencia “convencional” que, a pesar de James Bond, nunca había sido propia del Servicio Secreto Británico: “quería presentar el Servicio sin romanticismo, como una forma de vida, gente que va cada día a la oficina para ganar sus pensiones”. Por otra parte, la novela incidía en cuestiones morales, relacionadas con ese “factor humano” del título: la duda, la paranoia, y sobre todo el concepto de lealtad. La idea de que un “traidor” sólo es alguien que tiene una lealtad distinta. Eran asuntos que atrajeron poderosamente la atención de Otto Preminger, que había trabajado con Greene en el guión de *Saint Joan* (1957), y que compró los derechos de la novela poco después de su publicación.

Graham Greene declinó escribir el guión de la película. Preminger recurrió a otra figura prestigiosa, el prolífico dramaturgo y guionista Tom Stoppard, que optó por servir a la novela con humildad (“me daba mucho más miedo disgustar a Graham Greene que a Otto”, dijo después). El guión de Stoppard, terminado el 25 de agosto de 1978, es muy fiel al libro, conservando su argumento, personajes y buena parte de los diálogos. Stoppard pudo comprobar que, como siempre, Preminger respetaba escrupulosamente el guión y nunca hacía un cambio sin consultárselo. No fue fácil reunir la (magra) financiación para el film. Por primera vez en su carrera como productor, Preminger no pudo conseguir el respaldo de un gran estudio. Paul Crosfield, sin experiencia en la materia, pero supuestamente con buenos contactos, fue el productor ejecutivo, y Val Robins la su-

pervisora de producción. Reunieron fondos de varios inversores (europeos o saudíes, según las fuentes), que resultaron ser poco fiables o imaginarios. La Rank Organisation compró los derechos de distribución para unos países, y la M-G-M para otros.

El protagonista, Maurice Castle, era un modesto funcionario convertido en espía soviético por gratitud a los rusos que le ayudaron a sacar a su esposa negra de Sudáfrica. Preminger ofreció el papel a Richard Burton, Michael Caine y Anthony Hopkins, que no pudieron o no quisieron hacerlo. En su lugar, eligió a Nicol Williamson (*Hamlet, Robin y Marian, Elemental Dr. Freud, Excalibur*). Para mi gusto, mucho más adecuado para el papel de burócrata gris que Burton o Caine. El resto del reparto también es excelente: Derek Jacobi (Davis, el infortunado colega de Castle), Richard Attenborough (Daintry, atribulado investigador de asuntos internos), Robert Morley (el siniestro Dr. Percival, quizá el personaje más "novelesco" y menos "realista" del film), Richard Vernon y John Gielgud (aristocráticos jefes de la agencia). La modelo Iman debutó en el cine en el papel de esposa de Castle (las críticas se cebaban en ella, a mi juicio de manera injusta).

El rodaje empezó el 30 de mayo de 1979, en Londres y alrededores. Greene había situado la casa de Castle en Berkhamsted, Hertfordshire (a una hora en tren desde Londres), y Preminger rodó efectivamente en una vivienda real de allí. Las escenas de Londres se rodaron en un edificio victoriano que iba a ser demolido, y que se convertiría en la discreta sede de la Sección 6 del MI6. La cacería en el campo se rodó en una finca en Shropshire. Puesto que Preminger no quería trabajar en la Sudáfrica del *apartheid*, los *flash-backs* africanos se rodaron en Kenia. Finalmente, las vistas de "Moscú" desde el apartamento ruso, en la última escena, son un trucaje filmado en los Estudios Shepperton. El director de fotografía fue Mike Molloy (había sido operador de cámara en *La naranja mecánica* y *Barry Lyndon*, y director de fotografía de *El grito*, entre otras). La película se rodó en color y formato estándar (1.85:1). Molloy comentó después que el director quería hacerlo todo de la manera más rápida y directa. La mayoría de los planos interiores se rodaron con una lente de 20 mm y la cámara en una esquina de la habitación, sin complicaciones ni ángulos rebuscados. La supervisora de producción Val Robins también subrayó la eficiencia del director: sabía lo que quería y rodaba hasta conseguirlo, fuera una toma o treinta, pero no des-



perdiciaba película, ni rodaba tomas extras, seguía adelante, y casi siempre iba por delante del plazo previsto.

Mientras estaban rodando en Kenia, se manifestaron los problemas económicos. La financiación, trabada con alfileres por el inexperto Crossfield, empezó a retrasarse y fallar. Hubo cheques sin fondos y un conato de huelga del equipo. Preminger tuvo que adelantar dinero para pagar las nóminas, y modificó el guión para acortar el rodaje en África. A la vuelta de Kenia, dio una rueda de prensa para explicar que el coste total del film sería de cinco millones y medio de dólares, y que él había puesto de su bolsillo dos millones y medio, al haber fallado la financiación prevista. El resto sería la aportación de las distribuidoras Rank y M-G-M. El director tuvo que vender su casa en la Costa Azul y varias obras de arte (incluyendo dos cuadros de Matisse). Los problemas económicos se arrastrarían durante años, algunos miembros del equipo, como el actor Robert Morley, cobraron con retraso, y en 1984 la producción aún tenía una deuda de 700.000 dólares, que se resolvió en un acuerdo extrajudicial.

The Human Factor se estrenó en Los Angeles el 18 de diciembre de 1979. El elemento central del póster de Saul Bass era la imagen de un telé-

fono con el cable a punto de romperse. Las críticas fueron, en general, muy favorables. Para Vincent Canby (*New York Times*), era uno de los mejores films de Preminger en años. Para Arthur Schlesinger (*Saturday Review*), un triunfo para el director. Para David Ansen (*Newsweek*), el retorno lúcido e impresionante de Preminger, la anatomía del asesinato de un alma... El venenoso Rex Reed (*New York Daily News*) puso la nota discordante, al considerarla no sólo la película de espionaje más aburrida jamás realizada, sino la película más aburrida jamás realizada, y punto. Por la parte de la taquilla, sin embargo, los resultados fueron decepcionantes.

Con el título de *El factor humano*, la película se estrenó en España el 17 de octubre de 1980. Con motivo de su presentación en la primera edición del Festival Internacional de Cine de Sevilla, que además proyectó un ciclo retrospectivo de su obra, Preminger visitó España por primera vez, pasando por Madrid y Sevilla. Concedió una entrevista al ABC, que se puede leer en el número del 21 de octubre de 1980. Una de las preguntas que le hizo Carlos Galindo fue si ésa era su última película, si pensaba retirarse como director, a lo que él respondió que aún no había pensado retirarse...



Nicol Williamson e Iman en *El factor humano* (1979)

Efectivamente, volvió a dar vueltas al proyecto sobre Hugo Block, el Juez del Tribunal Supremo, y a otras ideas. Pero ya no conseguiría financiación para ninguno de sus proyectos.

EL PERSONAJE Y LA OBRA

Al mediodía del 22 de julio de 1980, cuando cruzaba correctamente a pie la Quinta Avenida de Nueva York, a la altura de la calle 55, entre el Hotel St. Regis y el restaurante La Caravelle, en un día soleado, un taxista borracho le atropelló con su vehículo, y Preminger se golpeó con la cabeza contra el suelo. Aunque salió caminando por su propio pie, sufrió un traumatismo craneal que le dejaría secuelas.

No obstante, siguió sin retirarse oficialmente. En octubre de 1980, como hemos dicho, vino a España. En noviembre de 1980, dirigió su última obra teatral, en el Loft Theatre de Greenwich Village, donde seguía dando clases: el drama *The Killer Thing*, del poeta, dramaturgo y novelista Wi-

lliam Packard, sobre un supuesto asesino de masas que se refugia en la chabola de un ermitaño.

En los años siguientes, Preminger fue debilitándose y empezó a manifestar síntomas similares a los del Alzheimer. Quienes le conocían e iban a verle, le encontraban confuso, y con fallos de memoria, o no les reconocía. La prensa publicó que sufría Alzheimer, y lo mismo opinaba su hijo Erik. Sin embargo, su esposa Hope lo negó siempre, y el hecho es que nunca fue diagnosticado clínicamente, así que nunca lo sabremos.

A principios de 1986, le detectaron un cáncer de colon muy avanzado. Le operaron, pero ya no pudieron hacer nada. Otto Preminger murió el 23 de abril de 1986, en su casa del Upper East Side de Manhattan, Nueva York, a los 81 años de edad. Fue incinerado, y sus cenizas están depositadas en un nicho de la Velma B. Woolworth Memorial Chapel, en el cementerio Woodlawn del Bronx, en Nueva York.

Otto Preminger había sido uno de los primeros productores-directores independientes. Y también uno de los primeros directores-estrella cuyo nom-

bre y cuya imagen eran reconocidos por el público, junto a otros como Alfred Hitchcock o Billy Wilder. Ya antes de su muerte, se había convertido en "personaje" en el musical *Jean Seberg* (1983), con libreto de Julian Barry, letras de Christopher Adler y música del gran Marvin Hamlisch. Abarcaba desde el primer papel de Seberg en *Saint Joan* hasta su muerte en 1979, pasando por su éxito en *Al final de la escapada*, su relación con los Panteras Negras y la persecución del FBI. Otto Preminger (interpretado por John Savident), J. Edgar Hoover (David Ryall) y Romain Gary (Joss Ackland) eran personajes de la obra, junto a Seberg (interpretada por Kelly Hunter y Elizabeth Counsell, de joven y menos joven). El musical se estrenó en Londres el 1 de diciembre de 1983, con dirección de Peter Hall, fue clausurado el 4 de abril de 1984, con malas críticas y poco éxito, y nunca ha llegado a Broadway.

Preminger también ha sido un personaje en dos películas. Una, *Dorothy Dandridge* (Introducing Dorothy Dandridge, 1999), un biopic rodado para televisión por Martha Coolidge. El papel de la actriz lo interpretó Halle Berry, lo que tenía su lógica: aparte del parecido, Dandridge fue la primera afroamericana nominada al Oscar a la Mejor Actriz, y Berry la primera que lo consiguió. Otto Preminger fue interpretado por Klaus Maria Brandauer (*Mefisto*), lo que no era una mala idea. La otra ha sido *Trumbo* (2015), biopic del guionista, dirigido por Jay Roach y protagonizado por Brian Cranston, en la que Otto Preminger está interpretado por Christian Berkel (*El hundimiento*, *Elle*), que tampoco está mal.

Bueno, pero a nosotros nos interesa menos el "personaje" que su obra. Así que enlazamos con lo que planteábamos al principio de este estudio. ¿Es Preminger un director incomprometido, olvidado o infravalorado? Como les decía entonces, es cierto que la valoración crítica de la obra de Preminger ha sufrido altibajos con el tiempo, que una parte de ella resulta bastante desconocida o ha sido incomprometida o minusvalorada, y que la mala acogida de sus últimas películas (excepto *El factor humano*) ha podido difuminar un poco sus logros anteriores. Pero también es verdad que un buen número de sus grandes obras (*Laura*, *Cara de ángel*, *Carmen Jones*, *El hombre del brazo de oro*, *Anatomía de un asesinato*, *Éxodo*, *Tempestad sobre Washington* o *El Cardenal*) siguen siendo vistas, conocidas, recordadas y apreciadas por la mayor parte de los amantes del cine, y se mantienen plenamente vigentes. Ésas, y algunas otras que hemos incluido en nuestro ciclo y que merecen recordarse o descubrirse.

Filmografía

OTTO PREMINGER
(1905-1986)

Director

Die Große Liebe (1932)
Under Your Spell (1936)
Danger-Love at Work (1937)
Margen de error (Margin for Error, 1943) tb. actor
In the Meantime, Darling (1944) tb. producer
Laura (1944) tb. producer
La Zarina (A Royal Scandal, 1945)
Angel o diablo (Fallen Angel, 1945) tb. producer
Centennial Summer (1946) tb. producer
Ambiciosa (Forever Amber, 1947)
Entre el amor y el pecado (Daisy Kenyon, 1947) tb. producer
La dama de armiño (That Lady in Ermine, 1948) parcial no acreditado (dir. Ernest Lubitsch)
El abanico de Lady Windermere (The Fan, 1949) tb. producer
Voragine (Whirlpool, 1949) tb. producer
Al borde del peligro (Where the Sidewalk Ends, 1950) tb. producer
Cartas envenenadas (The 13th Letter, 1951) tb. producer
Cara de ángel (Angel Face, 1952) tb. producer
La luna es azul (The Moon Is Blue, 1953) tb. producer
Die Jungfrau auf dem Dach (versión en alemán de *The Moon Is Blue*, 1953) tb. producer y voz
Río sin retorno (River of No Return, 1954)
Carmen Jones (1954) tb. producer
Tonight at 8:30 (1954) TV
El hombre del brazo de oro (The Man with the Golden Arm, 1955) tb. producer
El proceso de Billy Mitchell (The Court-Martial of Billy Mitchell, 1955)
Santa Juana (Saint Joan, 1957) tb. producer
Buenos días, tristeza (Bonjour, tristesse, 1958) tb. producer
Porgy & Bess (1959)
Anatomía de un asesinato (Anatomy of a Murder, 1959) tb. producer
Éxodo (Exodus, 1960) tb. producer
Tempestad sobre Washington (Advise and Consent, 1962) tb. producer
El Cardenal (The Cardinal, 1963) tb. producer
Primera victoria (In Harm's Way, 1965) tb. producer
El rapto de Bunny Lake (Bunny Lake is Missing, 1965) tb. producer
La noche deseada (Hurry Sundown, 1967) tb. producer
Skidoo (1968) tb. producer
Dime que me amas, Junie Moon (Tell Me That You Love Me, Junie Moon, 1970) tb. producer
Extraña amistad (Such Good Friends, 1971) tb. producer
Rosebud: desafío al mundo (Rosebud, 1975) tb. producer
El factor humano (The human factor, 1979) tb. producer

Sólo actor

The Pied Piper (1942) dir. Irving Pichel
Me tenían cubierto (The Got Me Covered, 1943) dir. David Butler
¿A dónde vamos ahora? (Where Do We Go From Here?, 1945) dir. Gregory Ratoff
Traidor en el infierno (Stalag 17, 1953) dir. Billy Wilder
Suspense (1954) serie TV (episodio *Operation: Barracuda*)
Batman (1966) serie TV (episodios *Green Ice* y *Deep Freeze*)
El Hobbit (The Hobbit, 1977) animación TV (sólo voz)

Referencias

Libros generales sobre Otto Preminger:

An Autobiography, de Otto Preminger (ed. Doubleday, 1977)
The World and its Double: The Life and Work of Otto Preminger, de Chris Fujiwara (ed. Farrar, Straus and Giroux, 2008)
Otto Preminger: The Man Who Would Be King, de Foster Hirsch (ed. Alfred A. Knopf, 2007)
Otto Preminger, de Antonio García-Berrio Hernández (ed. Cátedra, 2009)
Who the Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors, de Peter Bogdanovich (ed. Ballantine, 1997)

Otros Libros:

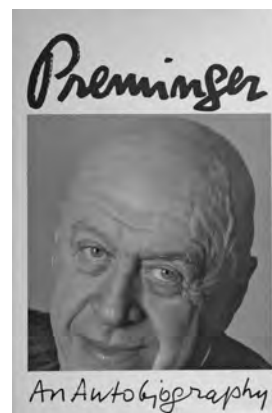
The Complete Book of 1930s Broadway Musicals, de Dan Dietz (ed. Rowman & Littlefield, 2018)
Dalton Trumbo: Blacklisted Hollywood Radical, de Larry Ceplair y Christopher Trumbo (ed. University Press of Kentucky, 2015)
Gene Tierney: A Biography, de Michelle Vogel (ed. McFarland, 2005)
I Am Spartacus: Making a Film, Breaking the Blacklist, de Kirk Douglas (ed. Open Road, 2012)
Jane Fonda: The Private Life of a Public Woman, de Patricia Bosworth (ed. Mariner Books, 2012)
John Wayne: The Life and Legend, de Scott Eyman (ed. Simon & Schuster, 2014)
Lee J. Cobb: Characters of an Actor, de Donald Dewey (ed. Rowman & Littlefield, 2014)
The Man who Saw a Ghost: The Life and Work of Henry Fonda, de Devin Mc Kinney (ed. St. Martin's Press, 2012)
My Life So Far, de Jane Fonda (ed. Random House, 2005)
Paul Newman: A Life, de Shawn Levy (ed. Harmony Books, 2009)
Peter O'Toole: The Definitive Biography, de Robert Sellers (ed. Pan Books, 2016)
Rage and Glory: The Volatile Life and Career of George C. Scott, de David Sheward (ed. Applause, 2005)
Richard Attenborough, de Sally Dux (ed. Manchester University Press, 2013)
Saul Bass: Anatomy of Film Design, de Jan-Christophe Horak (ed. University Press of Kentucky, 2014)
The Search for Sam Goldwyn, de Carol Easton (ed. University Press of Mississippi, 2014)
Sidney Poitier: Man, Actor, Icon, de Aram Goudsouzian (ed. University of North Carolina Press, 2004)
Soon To Be A Major Motion Picture: The Anatomy of an All-Star Big-Budget Multimillion-Dollar Disaster, de Theodore Gershuny (ed. Holt, Rinehart and Winston, 1980)
Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music, de Pamela Robertson Wojcik y Arthur Knight (ed. Duke University Press, 2001)
The Strange Career of Porgy and Bess: Race, Culture and America's Most Famous Opera, de Ellen Noonan (ed. University of North Carolina Press, 2012)

Internet:

Internet Movie Database: <http://www.imdb.com>
Internet Broadway Database: <http://www.ibdb.com>
Wikipedia: <http://en.wikipedia.org>
Preminger Noir: <https://premingernoir.co/>

Documental:

Preminger: Anatomía de un director (Preminger: Anatomy of a Filmmaker, 1991) dir. Valerie A. Robins (DVD en Manga Films).



RÉPROBOS, GUAPOS Y CONDENADOS

Francis Majcinek, a quien todos llaman "Frankie Machine" (Frank Sinatra) ha salido de prisión y vuelve a su "hogar" en los barrios bajos de Chicago. En el hospital penitenciario de Lexington, le han curado de su adicción a las drogas, y se siente limpio, renacido y lleno de ilusiones. Ha aprendido a tocar la batería en la cárcel, y aparentemente se le da muy bien. Un médico le ha dado una carta de recomendación para un mecenas, que a su vez puede concertarle una audición para trabajar en una orquesta de jazz. Frankie es un personaje carismático y respetado en Division Street, ha cumplido con el código de no delatar a nadie cuando le detuvieron, y todos celebran su vuelta... pero para sus propios fines. De modo que el barrio pronto se cierra sobre él, como una trampa dispuesta a triturar sus sueños. Su neurótica esposa, Zosh (Eleanor Parker), está confinada a una silla de ruedas, a causa de un accidente de coche, que Frankie causó, estando borracho. Dedicada a la obsesiva tarea de recortar noticias de accidentes para un morboso álbum, la posesiva Zosh explota la culpa de Frankie para aferrarse a él e impedirle cambiar de vida. Durante su ausencia, ella ha dependido de la ayuda de una vecina, Vivian (Doro Merande). El socio de Frankie, el "Gorrión" Saltskin (Arnold Stang), una especie de escudero de pocas luces, que se dedica a robar y revender perros, quiere volver a trabajar con él como en los buenos tiempos. Su antiguo "jefe", el mafioso Schwiefka (Robert Strauss) quiere que Frankie vuelva a su trabajo como croupier en partidas de póker clandestinas, en las que reina con su "brazo de oro". El capitán de policía Bednar (Emile Meyer), que no cree en rehabilitaciones, le detiene por llevar un traje robado, impidiéndole acudir a la entrevista de trabajo en la que ha puesto todas sus ilusiones. Schwiefka paga su fianza, así que tiene que volver a trabajar para él. Y el traficante de drogas Louie (Darren McGavin) merodea su alrededor, esperando el momento en que Frankie recaiga y vuelva a necesitar de sus servicios... La única esperanza puede estar en el amor noble de Molly (Kim Novak).

Como comentamos en otras páginas, la película, a diferencia de la novela en que se basa, es una historia de redención. Pero, antes de eso, es un oscuro drama con tintes muy negros. Frankie llega al escenario en autobús, como el protagonista de *¿Ángel o diablo?*, otra historia de salvación. Pero su intento de cambiar de vida, pasar a la luz, conseguir un trabajo honrado, dejar los ga-

ritos y las timbas, se ve frustrado por la dependencia chiflada de su esposa Zosh, por la admiración bobalicona del "Gorrión", por los socios negocios de Schwiefka, por los cantos de sirena de Louie, por la presión de la policía... y por la propia debilidad de Frankie, que vuelve a caer una y otra vez. El amor y la comprensión de la abnegada Molly le ayudan a salir del hoyo, de momento, pero sus rostros serios y preocupados al final no aseguran un camino de rosas, sino que nos dejan con la inquietud de cuánto durará la cura.

Para mi gusto, ésta es la mejor interpretación de Frank Sinatra en el cine. Ensayando o sin ensayar, transmite todos los colores del personaje: la ilusión casi infantil, la confianza en su talento con la batería (cosa que el espectador no llega a comprobar realmente), la desesperación, el horror, la angustia, la fragilidad, la caída... y esa estremezadora e inolvidable secuencia en la que supera el "mono" encerrado en el apartamento de Molly, rodada en un plano-secuencia. No hay duda de que Kim Novak es demasiado guapa y demasiado angelical para ese barrio y esa vida, pero la actriz consigue que ese no estar allí del todo, no formar completamente parte del arroyo, vaya a favor del personaje y de su carácter de luz salvadora. Me descubro ante el valiente trabajo de Eleanor Parker, también demasiado guapa y asociada a papeles más elegantes, que se mete a fondo en ese personaje herido, dependiente, manipulador, vulnerable, tramposo, enloquecido, que produce odio y compasión. En esta película hay más primeros planos de lo habitual en Preminger, y los rostros de Sinatra, Novak y Parker atraviesan la pantalla. El reparto de secundarios es intachable (Stang, Merande, Strauss, Meyer), pero habría que destacar a Darren McGavin, como el insidioso traficante que ejecuta una verdadera escena de "seducción" de Frank; el actor las pasó canutas en el rodaje, pero el resultado valió la pena.

El aspecto más discutible del film es que todos los escenarios, tanto los interiores como las "calles" del barrio, son decorados construidos en un estudio. Por buenos que sean, y entendiendo que son convenciones de la época, su falsedad inherente va en contra de la realidad de la película. Son calles de mentira, pobladas por unos pocos figurantes. No obstante, por ver el lado positivo, eso refuerza el carácter expresionista y *noir* del film, estilizado por la memorable música de jazz de Elmer Bernstein. En el aspecto técnico, permite una mayor fluidez del movimiento de la cámara, por ejemplo, en el plano de apertura con grúa que sigue a Frankie, sin cortes, desde el autobús al bar de Antek.

EL HOMBRE DEL BRAZO DE ORO

03.02.2020

USA, 1955

Carlyle Productions / United Artists

Título Original: The man with the golden arm

Director: Otto Preminger

Guión: Walter Newman y Lewis Meltzer

Sobre la Novela de Nelson Algren

Fotografía: Sam Leavitt

Música: Elmer Bernstein

Montaje: Louis R. Loeffler

Diseño de Producción: Joseph C. Wright

Decorados: Darrell Silvera

Productor: Otto Preminger

Intérpretes: Frank Sinatra, Eleanor Parker, Kim Novak,

Arnold Stang, Darren McGavin, Robert Strauss, John Conte,

Doro Merande, George E. Stone, George Mathews, Leonid

Kinskey, Emile Meyer, Harold 'Tommy' Hart, Frank Richards

Duración (DVD): 114 minutos

Banda Sonora (CD): Fresh Sound Records FSR-CD 420



SANTA JUANA

10.02.2020

USA, 1957

Wheel Productions

Título Original: Saint Joan

Director: Otto Preminger

Guión: Graham Greene

Sobre la Obra Teatral de George Bernard Shaw

Fotografía: Georges Périnal

Música: Mischa Spoliansky

Montaje: Helga Cranston

Diseño de Producción: Roger K. Furse

Vestuario: John McCorry

Productor: Otto Preminger

Productor Asociado: Douglas Peirce

Intérpretes: Jean Seberg, Richard Widmark, John Gielgud,

Richard Todd, Anton Walbrook, Felix Aylmer, Archie

Duncan, Harry Andrews, Margot Grahame, Barry Jones,

Francis De Wolff, Finlay Currie, Victor Maddern, Bernard

Miles, David Oxley, Patrick Barr, Kenneth Haigh

Duración (DVD): 110 minutos

Banda Sonora (CD): Kritzerland KR 20016-5



LA SANTA GUERRERA

Una noche de 1456, el anciano Rey de Francia, Carlos VII (Richard Widmark), se revuelve intranquilo en su cama. En un sueño, se le aparece Juana de Arco (Jean Seberg), ataviada de soldado, veinticinco años después de su ejecución en la hoguera. El Rey la informa de que su caso se ha revisado y ha sido declarada inocente, pero ella responde con ironía que ya la han quemado... Ambos recuerdan una historia que empieza con unos huevos: los que no ponen las gallinas de Robert de Beaudricourt (Archie Duncan), iracundo señor de Vaucouleurs. Puede ser porque se niega a recibir a una obstinada campesina que ha llegado a su castillo, que dice ser una enviada de Dios y los santos, cuyas voces la guían para conseguir la coronación del Delfín. Juana (Seberg) consigue vencer el escepticismo de Beaudricourt, y éste le concede una escolta para viajar hasta Chinon, gracias a lo cual las gallinas vuelven a poner... En Chinon, Juana descubre que el Delfín (Widmark) es débil y cobarde, y no tiene intención de luchar. Sus cortesanos, La Tremouille (Francis de Wolff), el Arzobispo de Reims (Finlay Currie), y Gilles de Rais, el infame "Barbazul" (David Oxley), le tienen acogotado y convertido en un pelele. Sin embargo, ella consigue convencerlo para que le de el mando del ejército... Juana llega a Orléans, donde Dunois (Richard Todd) está estancado en sus intentos de levantar el asedio de los ingleses. Él intenta instruir a la Doncella en las duras realidades de la guerra: el puente es inexpugnable y no hay viento para cruzar a través del Loira. Pero la fe de ella es inquebrantable... y de pronto el viento cambia, permitiendo a los franceses cruzar el río. Poco después, tiene lugar en Reims la coronación del Delfín como Rey. Pero Carlos, abrumado literalmente por el peso del cetro y la corona, no quiere seguir luchando para tomar París. Pretende librarse de Juana, que vuelva a su aldea. También la Corte y la Iglesia la rechazan por su soberbia. Sólo Dunois sigue siendo su amigo, pero no puede hacer nada para ayudarla. Poco después, es apresada por los borgoñones aliados de los ingleses. El mandamás inglés, Warwick (John Gielgud), la entrega al Inquisidor (Felix Aylmer) y a Cauchon, Obispo de Beauvais (Anton Walbrook) para que la juzguen y ejecuten por brujería...

Esta adaptación de la obra teatral de Bernard Shaw, considerablemente fiel (como detallamos en otras páginas) mantiene la idea central del escritor de no retratar al obispo y al inquisidor como villanos y fanáticos. Por el contrario, son hombres ecuanimes, escupulosos, que evitan la tortura rutinaria e intentan salvar a Juana. Es también una idea muy *premieriana*: evitar el maniqueísmo y mostrar las

razones de ambas partes (*Éxodo*); nadie es sólo bueno o sólo malo (*Anatomía de un asesinato*). Aún así, Juana será condenada por su radical incompatibilidad con las instituciones establecidas: Corona, feudalismo, Iglesia. Se contraponen la fe pura, la luz y la inocencia de Juana, con el realismo del Arzobispo, que explica su concepto *profesional* de los milagros: un milagro es un suceso que crea fe, y por tanto no miente; si crea o mantiene la fe, no es un fraude, sino un milagro. El inglés Warwick es pragmático: permite a Cauchon que la ayude, siempre que esté seguro de que no servirá para nada.

Quiero romper una lanza (o una espada) por Jean Seberg, que ha sido tan injustamente criticada desde el estreno del film. En realidad, hay un claro paralelismo entre la actriz inexperta e insegura, rodeada de grandes actores establecidos, y la propia joven Juana, sostenida sólo por su fe y su inteligencia, en medio del poderío de reyes y prelados de colmillo retorcido. La similitud entre la situación de la actriz y la del personaje enriquece la película con un perturbador golpe de verdad. La interpretación de Seberg, lograda tan duramente, resulta sutil y conmovedora, sobre todo al mostrar su soledad y su tristeza, su incapacidad de comprender la hostilidad que despierta en quienes le deben todo. También en los momentos de iluminación y de trascendencia, como su aceptación final de la muerte. Funciona muy bien el contrapunto con el Delfín de Widmark, un personaje grotesco, pero dotado de un encomiable sentido común: sólo quiere vivir su vida a su manera, prefiere un tratado a una batalla, no quiere que le infundan valor, le abruma el peso de la corona y no quiere ser hijo de San Luis...

Con unos decorados muy efectivos, que enmarcan la acción sin robar protagonismo al texto, y la fotografía pictórica en blanco y negro de Georges Périnal, el director rueda en largos planos secuencia, siguiendo a los actores con elaborados movimientos de cámara. También hay pequeños detalles visuales, como la bella aparición de Juana, de entre las sombras, en el prólogo. No hay escenas de batallas: en el sitio de Orléans, la escena termina con el ejército francés, encabezado por Juana y Dunois, cruzando el Loira. Y la de la coronación es más satírica que espectacular: el Delfín aparece aburrido por la ceremonia e incómodo por el peso del manto y la corona.

Sin ser una obra maestra, sí ha sido una película injustamente menospreciada, que merece recuperarse. Las últimas palabras de Juana, iguales a las que cierran la obra, todavía nos conmueven: "Oh, Dios, que hiciste este mundo hermoso, ¿cuándo estará dispuesto para recibir a tus santos? ¿Cuándo, Señor, cuándo?"

VUELVE EL VERANO CON TODOS SUS RECUERDOS

En un París en blanco y negro, la joven Cécile (Jean Seberg) parece llevar una vida envidiable de lujo y diversión. Conduce un descapotable, tiene varios pretendientes, un novio elegante y un amigo pintor bohemio, acude a clubs nocturnos y restaurantes de categoría. Su padre, el rico viudo Raymond (David Niven), es un playboy maduro que parece tener una amante diferente cada día (y cada noche), y los dos comparten confidencias, complicidades, y una chispeante frivolidad... Pero, cuando nadie la está mirando, el rostro de Cécile muestra una absoluta tristeza, un vacío sin remisión. Entonces, su voz en *off* nos lleva en un *flashback* en color, al verano anterior en la Riviera. La adolescente Cécile, de diecisiete años, y su padre Raymond, viudo desde hace quince, pasan unas felices vacaciones, en una gran casa junto al mar. Con ellos está Elsa (Mylène Demongeot), la joven amante de turno del cuarentón y seductor Raymond. Elsa no supone estorbo ni amenaza para Cécile: es simpática, alegre y un poco simple, casi como una hermana. Pero a ese paraíso de holganza llega una mujer de una categoría muy diferente: Anne Larsen (Deborah Kerr), de la edad de Raymond, fue amiga de su esposa, y es una diseñadora de moda inteligente, culta, elegante y sofisticada. Unos días después, Raymond y Anne se comprometen, planeando casarse cuando vuelvan a París. En su nueva posición, la responsable Anne pone en peligro el "reinado" de Cécile, el mundo de hedonismo y despreocupación que comparte con su padre. Anne la obliga a estudiar, para recuperar una asignatura que le falta para sacar el Baccalauréat. También a dejar a su novio de verano, Philippe (Geoffrey Horne), porque le parece una relación peligrosamente precoz. Cécile contraataca y empieza a tramitar un plan para separar a Anne de Raymond, que implica utilizar a Philippe y a la ingenua Elsa... y que tendrá trágicas consecuencias.

"Hoy, algo me envuelve como una seda, inquietante y dulce, separándome de los demás", dice la narradora Cécile, en el primer párrafo de la novela de Françoise Sagan. Esa idea de las *capas*, que rodean y separan distintos planos emocionales y temporales, es esencial en la película: la *tristeza* que envuelve a Cécile y la aísla de toda la (falsa) alegría que parece rodearla; el *muro* que forman la memoria y el paso del tiempo, que confina los recuerdos felices a un lugar que ya será siempre inalcanzable. En el prólogo parisino en blanco y negro, en mitad de lo que parece un momento

festivo (un baile en un elegante club nocturno), Cécile, ensimismada y ausente, mira directamente a la cámara, mientras oímos su voz en *off*. Parece romper la *cuarta pared* para hablarnos directamente a los espectadores... pero la pantalla sigue siendo una barrera que nos separa. En el mismo club nocturno, canta Juliette Greco, como proverbial coro griego, poniendo palabras al pensamiento de Cécile: "*Bonjour, Tristesse*". El *flashback* de la Costa Azul, en color, irrumpe progresivamente en el plano en blanco y negro, *abriendo* agujeros de color en distintas partes del encuadre, como revelando una *capa* que está debajo.

Junto al de las *capas*, el otro elemento central son los *espejos*. Cécile y Anne pueden parecernos completamente opuestas, como la cigarra y la hormiga del cuento: Cécile es joven, egoísta, mimada e irresponsable; Anne es madura, seria, inteligente y trabajadora... Pero Preminger, a través de la composición de los planos, juega constantemente con la idea de que cada una es un reflejo de la otra. A su manera, las dos son manipuladoras y quieren dominar la *puesta en escena*, aunque, al final, la inconsciencia termine inclinando la balanza hacia Cécile, a un precio muy alto. Los espejos protagonizan también dos momentos claves. Cuando Cécile habla consigo misma, diciéndole a su reflejo: "*Eres malcriada, caprichosa, arrogante y vaga, un pequeño monstruo malvado*" (lo del "pequeño monstruo" parafrasea lo que Mauriac dijo de Sagan). Y la escena final, en la que Cécile se quita el maquillaje ante el espejo, su rostro convertido en máscara (en lugar de su voz en *off*, las palabras las pone la canción de Juliette Greco, "*Bonjour Tristesse*").

Jean Seberg, tan criticada en su día por algunos, deslumbra con un personaje ciertamente censurable e irritante en algunas cosas. Deborah Kerr resulta perfecta. Yo la única dificultad que encuentro es recordar que todos los personajes son *franceses*, no británicos o americanos de vacaciones en Francia. Requiere cierta suspensión de la incredulidad, pero bueno. Con una excelente fotografía de Georges Périnal y la expresiva puesta en escena de Preminger, la película tiene altibajos, y algunas escenas y personajes de relleno que no interesan demasiado, es cierto, pero en conjunto resulta una obra muy atractiva y una buena adaptación de la novela de Françoise Sagan.

BUENOS DÍAS, TRISTEZA

17.02.2020

USA-Reino Unido, 1958

Wheel Productions

Título Original: Bonjour, tristesse

Director: Otto Preminger

Guión: Arthur Laurents

Sobre la Novela de Françoise Sagan

Fotografía: Georges Périnal

Música: Georges Auric

Montaje: Helga Cranston

Diseño de Producción: Roger K. Furse

Director Artístico: Ray Simm

Vestuario: Hope Bryce

Productor: Otto Preminger

Productor Asociado: John Palmer

Intérpretes: Jean Seberg, David Niven, Deborah Kerr, Mylène Demongeot, Geoffrey Horne, Juliette Gréco, Walter Chiari, Martita Hunt, Roland Culver, Jean Kent, David Oxley, Elga Andersen, Jeremy Burnham, Eveline Eyfel

Duración (DVD): 90 minutos

Banda Sonora (CD): Disques CinéMusique DCM 119



ANATOMÍA DE UN ASESINATO

24.02.2020

USA, 1959

Carlyle Productions / Columbia Pictures

Título Original: Anatomy of a murder

Director: Otto Preminger

Guión: Wendell Mayes

Sobre la Novela de Robert Traver

Fotografía: Sam Leavitt

Música: Duke Ellington

Montaje: Louis R. Loeffler

Diseño de Producción: Boris Leven

Productor: Otto Preminger

Intérpretes: James Stewart, Lee Remick, Ben Gazzara, Arthur O'Connell, Eve Arden, Kathryn Grant, George C. Scott, Joseph N. Welch, Orson Bean, Russ Brown, Murray Hamilton, Brooks West, Ken Lynch, John Qualen, Howard McNear, Alexander Campbell, Jimmy Conlin, Royal Beal, Joseph Kearns, Don Ross, Lloyd Le Vasseur, James Waters

Duración (DVD): 153 minutos

Banda Sonora (CD): Sony Music WK-75025

LA DECISION DEL JURADO

La acción ocurre en la Península Superior de Michigan. Después de haber sido fiscal del distrito durante diez años y haber perdido la reelección, Paul Biegler (James Stewart) trabaja como abogado en casos menores y se dedica a pescar y tocar jazz al piano. Laura Manion (Lee Remick) le contrata para defender a su marido, Frederick Manion (Ben Gazzara), un teniente del Ejército que va a ser juzgado por el asesinato de Barney Quill, el dueño de un bar-hotel de Thunder Bay. No parece un caso fácil para la defensa: Manion ha matado a Quill a tiros, delante de numerosos testigos. Pero alega un motivo: Quill había violado a su esposa, Laura. El abogado empieza a preparar el caso, con la ayuda de su mejor amigo, el viejo, sabio y alcohólico Parnell McCarthy (Arthur O'Connell), y de su sarcástica secretaria Maida (Eve Arden), la voz de la razón práctica. Quill parecía tener tantos admiradores como enemigos, y los testigos, como el camarero Paquette (Murray Hamilton) o la enigmática gerente del hotel, Mary Pilant (Kathryn Grant), resultan escurridizos. Para la defensa, es un punto clave introducir la violación de Laura en el caso. El juicio está presidido por un sustituto venido de fuera, el Juez Weaver (Joseph N. Welch), que enseguida demuestra su gran categoría. Y el fiscal del distrito (Brooks West) recibe la ayuda de un fiscal-estrella llegado de la gran ciudad, el brillante Claude Dancer (George C. Scott).

*"Como abogado, he aprendido que la gente no es sólo buena o sólo mala, la gente es muchas cosas", dice Biegler en la película, y éste podría ser el resumen no sólo de **Anatomía de un asesinato**, sino de gran parte del cine de Preminger. Sus personajes tienen muchas facetas. El teniente Manion no tiene nada que ver con el "acusado inocente" o el "falso culpable" de tantas películas de juicios: es muy inteligente, pero también insolente y arrogante (fuma con una boquilla larga de marfil, un siníetro detalle que procede de la novela), aparte de celoso, amenazador, claramente peligroso y probablemente un maltratador. La hermosa Laura Manion, ¿es un ángel o un pendón? Podemos imaginar su triste vida en un camping de caravanas, y pensar que sentirse guapa y admirada es su manera de compensar ese encierro, aunque en realidad nunca haya sido infiel a Manion (según le dice a Biegler, a quien confiesa que se siente muy sola). Un plano revelador: cuando en el juicio Laura se quita el sombrero y deja ondear su pelo, con el placer de sentirse bella. ¿Cómo es la relación de esa extraña pareja? Biegler capta la frialdad entre los dos y les indica que deben "representar" a un matrimonio amoroso durante el juicio. La ambigüedad viene reforzada porque no existe ningún flash-*

back que reconstruya y establezca de manera definitiva lo que ocurrió: no vemos el asesinato de Quill, ni la violación de Laura, ni la vida anterior de los Manion, ni vemos al propio Quill (¿víctima o violador?) más que en fotografías forenses y en el egocéntrico "museo" de fotos de sus éxitos deportivos que tenía en su bar. La "verdad" se reconstruye como un puzzle, juntando las visiones incompletas y a veces interesadas de los testigos, que no obstante juran decir "toda la verdad". El espectador está en la misma situación que los jurados del film. Para Preminger, la película demuestra que no existe la verdad absoluta, y que es mejor liberar a un criminal que condenarle si existe la mínima duda sobre su culpabilidad.

Al igual que la novela, la película es una gran exploración sobre el sistema legal, describiendo sus procedimientos con minucioso y realista detalle, pero también reflexionando sobre su esencia. Por una parte, subraya el aspecto de "representación" que tiene un juicio: Biegler "interpreta" a un modesto abogado de pueblo, Laura tiene que vestirse de manera modosa, y hasta el psiquiatra de la defensa (Orson Bean), que parece demasiado joven, se pone gafas para aparentar ser más sesudo. También enseña las estrategias y las triquiñuelas (un jurado no puede ignorar lo que ya ha oído). Por otra parte, dedica tiempo a mostrar a los abogados investigando, y su alegría cuando encuentran el precedente decisivo se parece a la de unos científicos que hubieran encontrado una cura prodigiosa (el paralelismo con los científicos lo subraya expresamente Traver en la novela). La pasión del viejo Parnell por los textos legales es, literalmente, terapéutica: le redime y le cura del alcoholismo. Al final, este personaje hace un panegírico del juicio con jurado: doce personas totalmente diferentes son capaces de juzgar a otro ser humano de manera unánime, como una sola mente. En definitiva, la película sostiene que, a través de sus imperfecciones y de sus errores ocasionales, el sistema legal consigue casi siempre llegar a algo parecido a la justicia.

Todo funciona en **Anatomía de un asesinato**: el guión, el reparto, las localizaciones (que aportan autenticidad, pero nunca se retratan de manera "turística"), la fotografía, la música... Los escenarios reales y la propia dinámica de los interrogatorios y declaraciones, hacen que haya más primeros planos y juegos de plano-contraplano que en la mayoría de las películas de Preminger. En palabras de Foster Hirsch, la película muestra todas las fortalezas del director: su objetividad, su fluidez visual, su resistencia al sentimentalismo, su atracción por la ambigüedad, y su control de cada elemento de la puesta en escena.



“HATIKVAH” (LA ESPERANZA)

Chipre, verano de 1946. Catherine “Kitty” Fremont (Eva Marie Saint) es una enfermera americana que recorre la isla como turista, mientras busca un sentido a su vida. Su marido, fotógrafo de guerra, ha muerto hace un año en un incidente bélico. A través de su amigo, el General Sutherland (Ralph Richardson), gobernador militar británico, descubre que en los campos de refugiados de Chipre se hacían miles de judíos, supervivientes del Holocausto, a los que los británicos no les permiten llegar a Palestina. Sutherland simpatiza con los judíos, pero explica a Kitty que también deben respetar las promesas que hicieron a los árabes durante la guerra. Ella no sabe nada sobre los judíos, pero, como reacción a las palabras antisemitas del Mayor Caldwell (Peter Lawford), decide repentinamente trabajar como voluntaria en el campo de refugiados de Karaolos. Allí conoce a la adolescente Karen (Jill Haworth), judía alemana protegida por una familia danesa durante la guerra, y decide adoptarla y llevarla con ella a América.

Paralelamente, Ari Ben Canaan (Paul Newman), agente del Haganah, ha entrado clandestinamente en la isla, con la misión de sacar a 600 judíos de Karaolos y hacerlos llegar a Palestina, como golpe publicitario para romper el bloqueo británico. Con la ayuda del chipriota Mandria (Hugh Griffith), consiguen un viejo barco carguero, camiones y uniformes británicos. Logran embarcar, pero los británicos descubren el plan y bloquean el puerto de Famagusta, impidiendo salir al buque, oportunamente rebautizado como *Éxodo*. A la desesperada, los judíos emprenden una huelga de hambre y amenazan con hacer estallar el barco si intentan abordarlo, a la vez que izan la bandera con la Estrella de David. Estar dispuestos a morir, antes que rendirse, es la única arma de que disponen. Pasan largas horas, que se cobran alguna vida, como la del anciano médico del barco, el doctor Odenheim (Martin Miller). Pero, finalmente, los británicos ceden, por miedo a la opinión pública internacional, y el *Éxodo* consigue zarpar. Kitty, que ha subido al barco para intentar convencer a Karen de irse con ella, decide viajar también a Palestina, cuando la muchacha le dice que su lugar está con su pueblo. La creciente atracción mutua entre Kitty y Ari también influye en esta decisión. El *Éxodo* atraca en Haifa, donde desembarcan sus pasajeros. Kitty y Karen se instalan en Gan Dafna, un kibutz en el desierto, en la zona donde creció Ari, lindando con un pueblo árabe, cuyo Muktar es Taha (John Derek), amigo de Ari. El iracundo joven Dov Landau (Sal Mineo) pretende vengar sus sufrimientos en el Gueto de Varsovia y

en Auschwitz uniéndose al Irgun, grupo partidario de la lucha armada dirigido por Akiva Ben Canaan (David Opatoshu), tío de Ari. Mientras, el Haganah y el consejo judío, donde ocupa un alto cargo Barak Ben Canaan (Lee J. Cobb), padre de Ari, pretenden conseguir el reconocimiento de Israel por vías pacíficas. Todo depende de una inminente votación en Naciones Unidas, sobre la partición de Palestina en un estado árabe y un estado judío, que permitiría la creación del Estado de Israel...

Sobre esta controvertida epopeya histórica, Otto Preminger consigue crear una película épica e íntima al mismo tiempo. El enlace entre ambas dimensiones es el personaje de Kitty Fremont, con una matizada interpretación de Eva Marie Saint, que se convierte en la guía del espectador: empieza desconociendo todo sobre los judíos y termina luchando por Israel. En el aspecto histórico, inevitablemente, hay licencias, simplificaciones y omisiones, pero, en términos generales, la película responde a la verdad y es mucho más equilibrada que la novela de Leon Uris en la que se basa. Se presentan las razones de unos y otros, y el único villano sin paliativos es, significativamente, Von Storch (Marius Goring), un nazi que trabaja para el Gran Muftí de Jerusalén, el líder árabe que pretende destruir a los judíos. Algunos hitos históricos se convierten en escenas espectaculares: el viaje del *Éxodo*, el atentado contra el Hotel Rey David, la fuga de la prisión de Acre... Sin embargo, es significativo que recordemos también (o más) escenas íntimas, como la conversación entre Kitty y Ari en lo alto de una colina, la reunión de los hermanos Barak y Akiva, o, especialmente, el interrogatorio del atormentado Dov Landau a cargo de Akiva, para entrar en el Irgun. Lo personal y lo histórico se entrelazan constantemente, y hay una extraordinaria secuencia que nos recuerda la víspera de la batalla de *Enrique V* de Shakespeare: Ari recorre la cubierta del *Éxodo*, en la noche, escuchando las conversaciones de los refugiados, sus sueños y su voluntad de lucha.

El discurso final de Ari ha sido muy discutido, al igual que la interpretación de Paul Newman, pero a mí me parece perfecto. Preminger quería que sonara natural, a escala humana, no heroico, ni declamatorio, ni como si fuera Moisés. Además, se trataba de transmitir que no es el final, que la lucha del pequeño Estado de Israel, rodeado de enemigos, no ha hecho más que empezar. Es un punto y seguido. La esperanza de Ari sigue plenamente vigente y, por desgracia, sigue pendiente para un futuro que deseamos próximo: “*Llegará un día en que los árabes y los judíos compartan, en una vida pacífica, esta tierra que siempre han compartido en la muerte*”. Shalom.

ÉXODO

02.03.2020

USA, 1960

Carlyle Alpina / United Artists

Título Original: Exodus

Director: Otto Preminger

Guión: Dalton Trumbo

Sobre la Novela de Leon Uris

Fotografía: Sam Leavitt

Música: Ernest Gold

Montaje: Louis R. Loeffler

Dirección Artística: Richard Day

Productor: Otto Preminger

Intérpretes: Paul Newman, Eva Marie Saint, Ralph Richardson, Peter Lawford, Lee J. Cobb, Sal Mineo, John Derek, Hugh Griffith, Gregory Ratoff, Felix Aylmer, David Opatoshu, Jill Haworth, Martin Miller, Marius Goring, Alexandra Stewart, Michael Wager, Martin Benson, Paul Stevens, Victor Maddern, George Maharis, Esther Ofarim

Duración (DVD): 199 minutos

Banda Sonora (CD): Tadlow Music TADLOW007



TEMPESTAD SOBRE WASHINGTON

09.03.2020

USA, 1962

Sigma Productions / Columbia Pictures

Título Original: Advise & Consent

Director: Otto Preminger

Guión: Wendell Mayes

Sobre la Novela de Allen Drury

Fotografía: Sam Leavitt

Música: Jerry Fielding

Montaje: Louis R. Loeffler

Diseño de Producción: Lyle R. Wheeler

Productor: Otto Preminger

Intérpretes: Henry Fonda, Charles Laughton, Don Murray,

Walter Pidgeon, Peter Lawford, Gene Tierney, Franchot

Tone, Lew Ayres, Burgess Meredith, Eddie Hodges, George

Grizzard, Paul Ford, Inga Swenson, Paul McGrath, Will

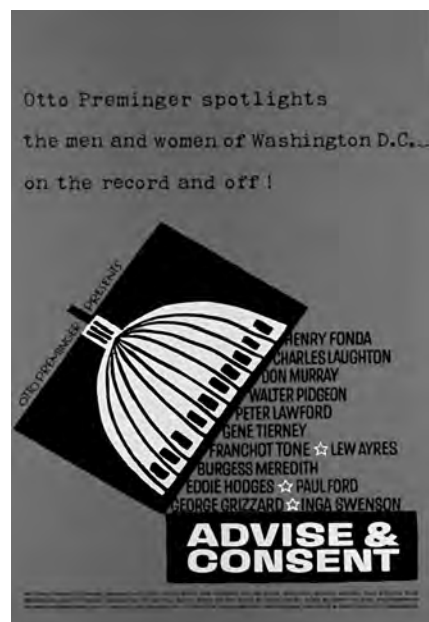
Geer, Edward Andrews, Betty White, Malcolm Atterbury, J.

Edward McKinley, Hilary Eaves, Michele Montau, Russ

Brown, Larry Tucker, John Granger

Duración (DVD): 133 minutos

Banda Sonora (CD): Kritzerland KR-20034-0



UNA MENTIRA TIPO WASHINGTON

Washington, en la era en la que daba tiempo a que las noticias se difundieran primero a través de la prensa. Los periódicos de la mañana anuncian que el Presidente (Franchot Tone) ha propuesto a Robert A. Leffingwell (Henry Fonda) para el importante puesto de Secretario de Estado. La noticia, que sorprende incluso al Líder de la Mayoría, el Senador Bob Munson (Walter Pidgeon), causa un gran revuelo entre los miembros del Senado, la cámara que debe aprobar (*"advise and consent"*) el nombramiento. Leffingwell es un liberal e intelectual "cabeza de huevo", con fama de excelente gestor, pero con posiciones controvertidas en relación con los países comunistas. Varios senadores, como el veterano Seab Cooley (Charles Laughton) y Orrin Knox (Edward Andrews), se oponen frontalmente a su nombramiento: creen que Leffingwell estaría dispuesto a ceder y renunciar a los principios e ideales norteamericanos, con tal de conseguir la paz con los comunistas. Por otra parte, la postura pacifista de Leffingwell tiene el apoyo de la prensa y de un grupo muy activo encabezado por el Senador Fred Van Ackerman (George Grizzard). A pesar de sus dudas, el leal Munson, en colaboración con los senadores Lafe Smith (Peter Lawford) y Stanley Danta (Paul Ford), debe intentar conseguir los votos necesarios para confirmar el nombramiento.

El Senado crea un subcomité, dentro del Comité de Relaciones Exteriores, presidido por un Senador joven, serio, ecuatoriano y respetado por todos, Brigham Anderson (Don Murray), y comienzan las sesiones para evaluar al candidato. El brillante Leffingwell responde con evasivas y generalidades al interrogatorio de Cooley sobre cómo pretende llevar la relación con los soviéticos. Pero Cooley presenta un testigo sorpresa: Herbert Gelman (Burgess Meredith), un hombre que afirma que, cuando Leffingwell era profesor universitario en Chicago, formó parte de una célula comunista. Leffingwell consigue desacreditar ese testimonio, poniendo de relieve las contradicciones de Gelman y sus problemas mentales, pero luego confiesa al Presidente que los hechos eran ciertos. Sin embargo, el Presidente no acepta retirar la nominación y decide encubrirle. Pero Cooley identifica a otro de los miembros de la célula, que ahora trabaja en el Tesoro, Hardiman Fletcher (Paul McGrath), y la información llega al Senador Anderson, que se siente obligado a advertir al Presidente de que retire la nominación, cosa que éste no está dispuesto a hacer. Está gravemente enfermo,

y no confía en el Vicepresidente Harley Hudson (Lew Ayres) para continuar su legado en política exterior, por lo que necesita dejar nombrado a Leffingwell. El grupo de Van Ackerman contrataca, descubriendo algo en el pasado de Anderson...

El tema central de la película es la idea de los controles, equilibrios y contrapesos de los distintos poderes en el sistema político americano (Presidente, Senado, prensa). *"Para mí, es una historia interesante mostrar cómo funciona el gobierno americano"*, le dijo Preminger a Peter Bogdanovich en una entrevista. En la visión del director, el héroe de la película es el propio Senado, como confirma el plano general que cierra la obra. El film es crítico con los políticos que abusan del sistema para sus propios fines (el Presidente, Van Ackerman), pero no cuestiona el sistema en su conjunto. Lo que muestra es que, a pesar de todo, el sistema funciona, y además que la libertad constitucional de expresión permite hacer películas como ésta. Siguiendo a Allen Drury, puede haber senadores indignos (Van Ackerman), pueden cometer errores, pero en su conjunto se trata de personas *"distinguidas y capaces"*. También tienen mucho de "actores", algunos tan consumados como Cooley y Munson. Preminger recrea los rituales del Senado, las sesiones, los quóruns, las intervenciones, las votaciones, con la misma fascinación ceremonial de los de la Iglesia en *El Cardenal*. Para Preminger, la película no trata sólo sobre cuestiones políticas, sino sobre cuestiones morales. Si es así, las conclusiones son como mínimo ambiguas, como corresponde a la obra del director. Los personajes más íntegros, los que actúan por imperativos morales, como Gelman y Anderson, son destruidos. Los que saben jugar al juego de Washington prosperan y, paradójicamente, hasta pueden hacer cosas buenas por medios cínicos.

La intrincada trama y el poblado reparto, en el que todos los intérpretes brillan a gran altura, permiten a Preminger utilizar sus características tomas largas, complejos movimientos de cámara y escenas de grupo. En la mayor parte de las ocasiones, el director evita el plano-contraplano. Cuando dos personajes hablan, ambos aparecen en el mismo plano. También evita los manidos planos de reacción, por ejemplo, tras la votación del Senado; como le dijo a Bogdanovich, para él eran el equivalente a las risas enlatadas en televisión. Suscribo la opinión de Foster Hirsch, que califica *Tempestad sobre Washington* como la película americana más inteligente sobre la política americana.

EL HOMBRE Y EL SACERDOTE

Roma, 1939. El Obispo americano Stephen Fermoy (Tom Tryon) va a ser investido Cardenal. Antes de la ceremonia, se encuentra con su amigo y mentor, el veterano y astuto Cardenal Quarenghi (Raf Vallone), y ambos recuerdan cuando Stephen era sólo un seminarista en la Abadía de Casamari... El resto de la película es un largo *flashback*, que sólo se interrumpe un par de veces para volver a la ceremonia cardenalicia. Tras su ordenación en Roma, hacia 1917, Stephen vuelve a Boston para reunirse con su humilde y orgullosa familia, de origen irlandés: su padre Din, conductor de tranvía (Cameron Prud'Homme), su madre Celia (Dorothy Gish), su amargada hermana mayor Florie (Maggie McNamara), su hermano pianista Frank (Bill Hayes) y su alegre hermana menor Mona (Carol Lynley). Su primer destino es como ayudante de "Dólar Bill" Monaghan (Cecil Kellaway), titular de una pudiente parroquia de Boston. El pragmático Monaghan desprecia las pretensiones intelectuales de Stephen, que quiere estudiar la historia eclesiástica y la Reforma, aunque el novato demuestra su talento y su empatía cuando se produce un falso "milagro" en la iglesia. La joven Mona tiene un novio judío, Benny (John Saxon), que parece dispuesto a convertirse al catolicismo, lo que permitiría la boda. Pero finalmente Benny se niega a convertirse, porque él tendría que renunciar a todo (y porque percibe cierto antisemitismo en la familia de Mona). Stephen, en "modo cura" en lugar de hermano, dice a Mona que tiene que romper con Benny: no pueden casarse por la Iglesia, y tampoco pueden vivir juntos sin casarse (o casándose por lo civil) porque sería vivir en pecado mortal...

Stephen presenta su erudito libro de historia de la Iglesia al Cardenal Glennon (John Huston), el Arzobispo de Boston, para pedir su aprobación. Pero el viejo zorro de Glennon detecta que el joven y ambicioso sacerdote necesita primero una cura de humildad, así que le envía como ayudante a Stonebury, la parroquia más pobre de la diócesis. El austero padre Halley (Burgess Meredith) está muy enfermo, de esclerosis múltiple. Cuidándole, y admirando la dedicación de la abnegada joven Lalage (Jill Haworth), Stephen empieza a descubrir el sentido del sacerdocio. Mientras, su hermana Mona se ha ido de casa y va dando tumbos por *music halls* y salas de fiesta. Cuando Frank y Stephen la encuentran, está embarazada y a punto de dar a luz. Pero es un parto difícil, para salvar a Mona sería necesario sacrificar al feto. Stephen vuelve a decidir según los mandamientos de la Iglesia y no como hermano: no permite la muerte de lo que ya considera un

bebé, y Mona muere en la mesa de operaciones... El Cardenal Glennon elige a Stephen como secretario, y ambos viajan a Roma a un cónclave al que no llegan a tiempo. Stephen sufre una gran crisis, por la muerte de Mona, y pretende abandonar el sacerdocio. En lugar de eso, Glennon le permite una "excedencia". En 1924 está en Viena, con ropas de seglar, enseñando inglés. Empieza a salir con una de sus alumnas, Annemarie (Romy Schneider), y los dos se enamoran. Pero finalmente Stephen decide volver al sacerdocio, destrozando el corazón de la joven... En Roma, trabaja en los servicios diplomáticos del Vaticano. Vuelve a Estados Unidos, para ayudar a un sacerdote negro (Ossie Davis) frente al racismo del Ku-Klux-Klan y de la propia Iglesia de Georgia. Y luego volverá a Viena, en pleno auge del nazismo...

Como señala agudamente Chris Fujiwara, *El Cardenal* es uno de los filmes más grandes de Preminger, y al mismo tiempo uno de los más infravalorados, porque las mismas virtudes que lo hacen grande también dificultan su apreciación. El trabajo de Tom Tryon ha sido muy criticado, pero a mí me parece perfecto (por doloroso que resultara conseguirlo para el actor). En la visión de Preminger, Fermoy no es un héroe, ni un personaje tan positivo como el de la novela: *"El personaje de Tom Tryon es débil. Para mí, ninguna ley, ninguna norma de ninguna institución me impediría salvar la vida de mi hermana. Pero si perteneces a la Iglesia tienes que someterte a esas normas. Él quiere salirse de la Iglesia, pero no es lo bastante fuerte para hacerlo. El drama surge del conflicto: yo siento compasión por él, pero no hace lo que yo creo que sería lo correcto"*. Su gran pecado es no haber sido capaz de salirse del dogma para salvar a su hermana. La posterior supervivencia de la hija de Mona, Regina (interpretada también por Carol Lynley), nunca nos convence como una justificación retrospectiva. La incomodidad, envaramiento y *debilidad* del actor resultan ideales para esa concepción más ambigua del personaje, y por eso Tryon es mucho más adecuado que otro actor más carismático (un Gregory Peck, pongamos). En definitiva, ésta no es una película religiosa, ni sobre la religión, sino sobre relaciones de poder. Como contraste con Fermoy, el Cardenal Glennon es más un político o un hombre de negocios, un *profesional* tan cínico como el Arzobispo de *Saint Joan*.

Aunque a partir de mediados de los 60 las producciones épicas empezaran a parecer algo anticuado, *El Cardenal* merece recuperarse como una obra grandiosa, con una soberbia puesta en escena y una riqueza visual y narrativa que nos traen a un Otto Preminger en su plenitud.

EL CARDENAL

16.03.2020

USA, 1963

Gamma Productions / Columbia Pictures

Título Original: The Cardinal

Director: Otto Preminger

Guión: Robert Dozier

Sobre la Novela de Henry Morton Robinson

Fotografía: Leon Shamroy

Música: Jerome Moross

Montaje: Louis R. Loeffler

Diseño de Producción: Lyle R. Wheeler

Decorados: Gene Callahan

Productor: Otto Preminger

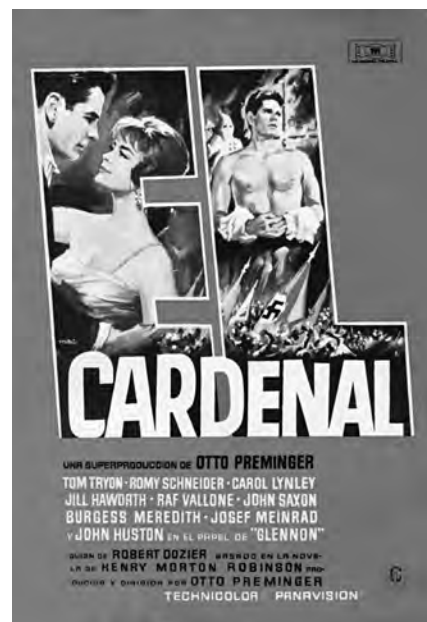
Productor Asociado: Martin C. Schute

Intérpretes: Tom Tryon, Romy Schneider, John Huston, Carol Lynley, Jill Haworth, Raf Vallone, John Saxon, Josef Meinrad, Burgess Meredith, Ossie Davis, Dorothy Gish, Tu-llio Carminati, Maggie McNamara, Bill Hayes, Cecil Kellaway, Robert Morse, Cameron Prud'Homme, Loring Smith, Jose Duval, Russ Brown, Arthur Hunnicutt, Doro Merande, Patrick O'Neal, Murray Hamilton, Peter Weck, Wilma Lipp

Duración (DVD): 175 minutos

Idioma (VO): Inglés

Banda Sonora (CD): Kritzerland KR20035-7



PRIMERA VICTORIA

23.03.2020

USA, 1965

Sigma Productions / Paramount Pictures

Título Original: In harm's way

Director: Otto Preminger

Guión: Wendell Mayes

Sobre la Novela de James E. Bassett

Fotografía: Loyal Griggs

Música: Jerry Goldsmith

Montaje: Hugh S. Fowler y George Tomasini

Diseño de Producción: Lyle R. Wheeler

Efectos Especiales: Lawrence W. Butler

Efectos Visuales: Farciot Edouart

Productor: Otto Preminger

Intérpretes: John Wayne, Kirk Douglas, Patricia Neal, Tom Tryon, Paula Prentiss, Brandon De Wilde, Jill Haworth, Dana Andrews, Henry Fonda, Stanley Holloway, Burgess Meredith, Franchot Tone, Patrick O'Neal, Carroll O'Connor, Slim Pickens, James Mitchum, George Kennedy, Bruce Cabot, Barbara Bouchet, Larry Hagman, Christopher George, Hugh O'Brian

Duración (DVD): 160 minutos

Banda Sonora: Intrada INT-7143



PERSONAS EN UNA GUERRA

La película empieza de una manera inusual para un film bélico. No suena una marcha militar, ni siquiera hay títulos de crédito. Sólo aparece el logotipo y el título: *"In Harm's Way - An Otto Preminger Film"*. Un largo movimiento de cámara ininterrumpido muestra varias gorras de oficiales depositadas en una mesa, y una pizarra que nos sitúa en el lugar y la fecha (Pearl Harbor, 6 de diciembre de 1941; nosotros sabemos, pero los personajes no, que es la víspera del ataque japonés), hasta llegar a un baile de oficiales de la Armada alrededor de la piscina, con una orquesta de jazz (dirigida por el propio compositor Jerry Goldsmith). Liz (Barbara Bouchet), la esposa del Comandante Eddington (Kirk Douglas), que está de maniobras, baila y coquetea con otro oficial (Hugh O'Brian), ante la desaprobación general por su descaro y borrachera. Liz y su amante pasan la noche juntos en la playa. Al amanecer, ven llegar las escuadillas de cazas Zero japoneses. El demoledor ataque sorprende a Pearl Harbor causa el caos...

Cuando se produce el ataque, el Capitán Rockwell "The Rock" Torrey (John Wayne) está de maniobras en alta mar, a bordo de su crucero "Old Swayback", con su segundo, Eddington. Recibe órdenes de enfrentarse a la flota japonesa. Como no tiene bastante combustible para navegar en zigzag, decide saltarse las normas y navegar en línea recta, lo que le convierte en blanco fácil para los submarinos, y el barco recibe el impacto de un torpedo japonés que está a punto de hundirlo. En su ayuda acude un destructor, mandado accidentalmente por el Teniente William "Mac" McConnell (Tom Tryon), que ha zarpado sin esperar a su capitán... Hunden el submarino enemigo y salvan la nave, pero el Almirante (Franchot Tone) releva del mando a Torrey por haber incumplido las ordenanzas. Por su parte, el conflictivo Eddington descubre la muerte de su esposa, se enzarza en una pelea en un bar y también es degradado. Torrey es enviado a un destino de despacho en Honolulu, donde comparte casa con el Comandante Egan Powell (Burgess Meredith), un guionista de Hollywood movilizado como oficial de inteligencia. Empieza una relación amorosa con la Teniente Maggie Haynes (Patricia Neal), la enfermera que ha curado su brazo roto. También descubre que su hijo Jere (Brandon De Wilde), a quien no ha visto desde que se divorció de su esposa hace 18 años, está en la Armada, destinado en Honolulu. Jere sale con otra enfermera, Annalee (Jill Haworth). Mientras, la Armada ha estado preparando una ambiciosa operación anfibia llamada "Skyhook"

que pretende apoderarse de la isla de Levu-Vana para establecer una base de bombarderos B-17. El Almirante en jefe del Pacífico (Henry Fonda), ante la indecisión del Almirante Broderick (Dana Andrews), demasiado pendiente de la prensa, encomienda al audaz Torrey dirigir la operación...

"Primera victoria no es una película de guerra, es una película sobre personas que están atrapadas en una guerra", dijo Otto Preminger. Y el protagonista, Rock Torrey, añade por su parte: *"En todas las batallas han luchado hombres asustados que hubieran preferido estar en otro lugar"*. Efectivamente, como película de guerra es desconcertante. Sólo hay batallas al principio y al final. El ataque a Pearl Harbor se muestra de lejos. Tampoco hay apenas información ni antecedentes sobre ese ataque, ni sobre la evolución de la guerra en el Pacífico (más allá de una mención a las campañas de MacArthur), ni mucho menos sobre la guerra en Europa. Nunca se ve al "enemigo" (los japoneses), salvo a gran distancia. De la guerra, a Preminger la importa el mensaje de que no hay que rendirse, que ante cualquier ataque es posible responder. Por lo demás, parecen interesarle más las relaciones de poder dentro del propio Ejército, en ese período intermedio, como dice un Almirante, entre una Armada en tiempos de paz y una Armada en tiempos de guerra. Se diría que los verdaderos antagonistas de Torrey no son los japoneses, sino sus "enemigos" dentro de la Armada, como el Almirante Broderick o el Comandante Owynn (Patrick O'Neal).

Hablando de personas, la película contiene la historia de amor más humana, natural y creíble de todo el cine de Preminger, tantas veces tildado de frío y distante: la relación entre Torrey y Maggie (John Wayne y Patricia Neal), dos personas maduras, adultas, sinceras, que se relacionan con confianza y humor, sin tonterías adolescentes, porque no hay tiempo para eso. Se refleja en la igualmente conmovedora historia del matrimonio más joven, Mac (Tom Tryon) y Bev (Paula Prentiss), unidos frente al miedo. En una guerra, el tiempo es un factor crucial, y no sólo en las operaciones militares, porque puede acabarse en cualquier momento. Maggie dice que no puede esperar para expresar sus sentimientos: *"En estos tiempos, se hace tarde enseguida"*. Es notable que esta gran película, con espectaculares escenarios y secuencias de acción, navales y aéreas, con un gran reparto, soberbia fotografía y un importante tema histórico, no termine con desfiles ni medallas, sino simplemente con un bellissimo primer plano de un personaje que le dice a la persona que ama que va a estar ahí.

DESAPARECIDA

Ann Lake (Carol Lynley) acaba de dejar a su hijita de cuatro años, Felicia, a la que llama "Bunny", en la Sala del Primer Día de la escuela infantil "The Little People's Garden". Como no encuentra a ninguna maestra, le pide a la cocinera (Lucie Mannheim) que esté pendiente de ella durante los diez minutos que faltan hasta que lleguen las profesoras. Tiene que irse corriendo, porque está en plena mudanza y van a llegar los del camión a su nuevo piso. Ann es una madre soltera que acaba de mudarse desde Estados Unidos a Londres, donde su hermano Steve (Keir Dullea) trabaja como periodista. Es el primer día que lleva a Bunny a la escuela. Cuando acude por la tarde a recogerla, la niña no está, y nadie es capaz de darle razón. La clase de cuatro años ha salido ya, Bunny tampoco está en el comedor, la maestra de su clase, Miss Daphne (Damaris Hayman), se ha tenido que ir al dentista, la directora de la escuela está en el hospital, la cocinera se ha despedido a media mañana por una discusión a cuenta del requesón, y la administradora, Miss Smollett (Anna Massey), está desbordada. Nadie recuerda a Bunny, que no figura en los registros. La asustada Ann llama a su hermano Steve. Ambos registran la escuela sin resultados. Conocen a la cofundadora de la escuela, Ada Ford (Martita Hunt), que vive retirada en un apartamento del piso alto y se dedica a estudiar las fantasías y pesadillas de los niños. Llega la policía. El inspector Newhouse (Laurence Olivier) y el sargento Andrews (Clive Revill) se hacen cargo del caso. Por la reciente mudanza (y porque todo esto ocurre antes de la era de Instagram), Ann no tiene fotos ni documentos de Bunny, ni puede identificar a nadie que la haya visto en los pocos días que llevan en Londres. Cuando vuelven al nuevo piso, descubren que todas las cosas de la niña han desaparecido. El inspector empieza a sospechar que Bunny podría no ser más que un producto de la imaginación de Ann, sobre todo cuando descubre que, de pequeña, Ann tuvo una amiga imaginaria llamada Bunny...

Para Otto Preminger, *Bunny Lake* sí tiene un "tema social", derivado del carácter de madre soltera de su protagonista: "Si no vives en nuestra sociedad de manera conformista, la ley no te protege". En efecto, Ann, enfrentada a lo peor que le puede pasar a una madre, se encuentra más cuestionada que apoyada. El personal de la escuela y la policía la miran de cierta manera. Además, Bunny es "ilegítima", la ha tenido con un hombre con quien no ha querido casarse (en la novela se añade que era un hombre casado), y se ve obligada a preguntar a la policía si eso supone alguna diferencia para que la busquen. Ann está atrapada en una trampa: tiene

que encontrar a Bunny y convencer a los demás de que existe. Si ha perdido a su hija, es una mala madre. Si se la ha inventado, está loca. Y no se sabe qué sería peor... Preminger mantiene la intriga sobre la existencia real de Bunny hasta el final: no vemos a la niña al principio de la película, sólo hay pequeñas pistas (el osito de peluche, su cepillo de dientes), pero pueden encajar con ambas explicaciones. Esa ambigüedad se traslada a otros aspectos. Durante los primeros 25 minutos, el espectador supone que Ann y Steven son marido y mujer: hablan por teléfono sobre el operativo de la mudanza, se llaman "cariño", etcétera. Hasta que, en su primer encuentro con Miss Ford, le aclaran que son hermanos ("*Curiouser and curiouser*", comenta ella, citando *Alicia en el País de las Maravillas*).

La agradable ciudad de Londres, extranjera para la protagonista, se convierte en un lugar hostil, al mismo tiempo indiferente y amenazador. En la escuela, sus preguntas se estrellan con el muro burocrático ("*los de cuatro años ya han salido*") y con unas maestras más interesadas en salvar su responsabilidad. En el *pub* al que la lleva el inspector, un típico lugar inglés, acogedor para sus parroquianos, pero tan extraño como un bosque remoto para Ann, dan en la televisión un boletín sobre la desaparición de Bunny (jugando con el cliché del género de que la televisión siempre dice justamente lo que interesa a los personajes, en el mismo momento en que la encienden), pero alguien cambia de canal y aparece una actuación musical de The Zombies. Bunny ha desaparecido, pero el mundo sigue girando y cada cual sigue a lo suyo. Al mismo tiempo, una dimensión gótica y fantástica empieza a filtrarse en ese mundo real, sobre todo a través de dos figuras inquietantes. Por un lado, Mrs. Ford, a quien Steve define como la "bruja local", es un personaje dickensiano que habita en un apartamento en lo alto del edificio (el equivalente a una "torre") y estudia el poder de los sueños y las pesadillas de los niños. Por otra parte, está el inquietante casero Mr. Wilson (Noël Coward), con su perrito, sus máscaras africanas y su nulo respeto por la intimidad de sus inquilinos. Los lugares aparentemente cotidianos, filmados en localizaciones reales (la escuela, la casa, un hospital), pueden convertirse también un bosque fantástico, desde el laboratorio del sótano del hospital, hasta el asombroso sanatorio de muñecos, cuyo dueño (Finlay Currie) señala que es el amor lo que inflige las heridas más mortales... En el desenlace, Preminger abandona sus habituales planos largos, para utilizar planos cortos, ángulos extraños de cámara (grandes picados y contrapicados), una fotografía muy contrastada y un montaje vivo.

EL RAPTO DE BUNNY LAKE

30.03.2020

USA – Reino Unido, 1965

Wheel Productions / Columbia Pictures

Título Original: Bunny Lake is missing

Director: Otto Preminger

Guión: Penelope y John Mortimer

Sobre la Novela de Evelyn Piper

Fotografía: Denys N. Coop

Música: Paul Glass

Montaje: Peter Thornton

Diseño de Producción: Donald M. Ashton

Vestuario: Hope Bryce

Productor: Otto Preminger

Productor Asociado: Martin C. Shute

Intérpretes: Carol Lynley, Keir Dullea, Laurence Olivier,

Martita Hunt, Anna Massey, Clive Revill, Finlay Currie,

Lucie Mannheim, The Zombies, Noël Coward, Adrienne

Corri, Megs Jenkins, Delphi Lawrence, Jill Melford, Damaris

Hayman, Kika Markham, David Oxley, Victor Maddern

Duración (DVD): 102 minutos

Banda Sonora: Intrada Special Collection ISC 344



DIME QUE ME AMAS, JUNIE MOON

13.04.2020

USA, 1970

Sigma Productions / Paramount Pictures

Título Original: Tell me that you love me, Junie Moon

Director: Otto Preminger

Guión: Marjorie Kellogg, sobre su Novela

Fotografía: Boris Kaufman

Música: Philip Springer

Canción Original: Pete Seeger

Montaje: Dean Ball y Henry Berman

Diseño de Producción: Lyle R. Wheeler

Productor: Otto Preminger

Productor Asociado: Nat Rudich

Intérpretes: Liza Minnelli, Ken Howard, Robert Moore,

James Coco, Kay Thompson, Fred Williamson, Anne

Revere, Ben Piazza, Emily Yancy, Leonard Frey, Clarice

Taylor, Barbara Logan, Wayne Tippit, Guy Sorel, James

Beard, Elaine Shore, Angelique Pettyjohn

Duración (DVD): 108 minutos

Banda Sonora (LP): Columbia OS 3540

DISCAPACIDADES EN COMÚN

La joven Junie Moon (Liza Minnelli) está en el hospital, recuperándose de un "accidente indeterminado", a causa del cual, a pesar de las penosas operaciones de cirugía plástica e injertos de piel, ha quedado con media cara y un brazo cubiertos de cicatrices. Un *flashback* nos muestra la naturaleza del "accidente": una primera cita con Jesse (Ben Piazza), un viajante que resulta ser un psicópata, que la obliga a desnudarse en un cementerio y que luego la lleva a un desguace, donde le arroja a la cara ácido de una batería vieja. En el hospital están también Arthur (Ken Howard), un joven que sufre una epilepsia degenerativa, y Warren (Robert Moore), que tiene las piernas paralizadas y va en silla de ruedas. Los tres han decidido irse a vivir juntos cuando salgan del hospital, poniendo en común sus discapacidades y sus subsidios. Como le explica Warren a la comprensiva trabajadora social del hospital, Miss Farber (Anne Revere), entre los tres reúnen dos brazos, dos piernas, tres corazones y tres cerebros... y representan a tres minorías diferentes. Pero en el mundo exterior, las cosas no son tan fáciles. Ninguna agencia les alquila una vivienda. Hasta que Junie encuentra una casa abandonada, y consigue hablar con su propietaria, Miss Gregory (Kay Thompson), una excéntrica mujer que vive alejada del mundo, en un "castillo" traído piedra a piedra desde Europa e inspirado en una catedral del sur de Francia. Consigue que se la alquile por 50 dólares al mes, a cambio de arreglarla. Los tres empiezan su vida en común, no sin rencillas y piques. Un rencoroso vecino, Sidney (James Beard), despotrica de los "bichos raros". Cuando Arthur consigue un modesto trabajo como ayudante del amable pescadero Mario (James Coco), Sidney llama a éste para acusar a Arthur de ser "sodomita"... La decepción de perder el trabajo causa una grave crisis al joven. Mario, que se siente culpable, invita a los tres a pasar unos días junto al mar...

Cuando mejor funciona *Junie Moon* es cuando se queda con sus tres protagonistas. La relación entre ellos, cómo cada uno suple las carencias de los otros, el apoyo mutuo, la calidez, el humor, todo lo cual no excluye tensiones y celos, y los problemas normales de compartir casa, es lo más conmovedor y convincente del film, gracias a las excelentes interpretaciones de los tres, sobre todo una maravillosa Liza Minnelli (su última escena con Arthur, rodada en plano fijo, es impresionante). Como indica el título, hay una historia de amor, y el tema central es si es posible el amor entre personas que no se creen dignas de amar o de ser amadas.

Cuando ese círculo se amplía, la película se vuelve irregular. Hay otros tres personajes que funcionan muy bien: Mario, el pescadero bienintencionado

y un poco simple, que causa daño por ignorancia e intenta remediarlo; Miss Farber, la figura "burocrática", que sin embargo muestra comprensión e intenta ayudar; y Beach Boy (Fred Williamson), animador en el hotel de vacaciones que hace de cicerone de Warren y al final afirma la necesaria solidaridad de los marginados ("los pobres tenemos que ayudarnos"). En cambio, otros personajes se deslizan hacia la caricatura, como el hostel vecino Sidney. O son clichés de escasa profundidad, como la madre de Junie (Barbara Logan), o Minnie (Clarice Taylor), la vecina de cama de hospital de Junie. Por cierto, parece un error que la búsqueda del desaparecido Arthur y la visita a la casa de la moribunda Minnie sucedan al mismo tiempo, puesto que se interfieren y se anulan. Y lo menos convincente es la casera Miss Gregory, un personaje que parece inicialmente positivo, pero que en la (innecesaria y estrambótica) secuencia en que invita a los tres a su "castillo" se revela como una especie de siniestra Norma Desmond, que incita al parapléjico Warren a andar, con el cebo de regalarle una antigüedad, y que cuando no lo consigue le acusa de cobardía... Con su mayordomo, chófer, marido cuasi momificado, Rolls y caserón, la casera parece un personaje de otra película o de otro universo.

El pasado de los tres protagonistas se nos revela en sendos *flashbacks*, que Preminger filma de manera deliberadamente distinta. El de Junie ya lo hemos comentado, estaría entre el drama y el *thriller*. El de Warren es una farsa, situada en una especie de comuna artística de amor libre, donde Melissa (Angelique Pettyjohn) se acostua con uno y con otro y, cuando tiene un bebé (Warren), quien se queda con él es el amable e inteligente Guiles (Leonard Frey), el único de todos que no puede ser su padre. Es curioso que este *flashback* relate una parte de la historia de Warren en la que él no estuvo presente, o acababa de nacer, mientras que el decisivo asunto de cómo se quedó paralizado por un disparo, en un accidente de caza, se lo relate de palabra a Beach Boy y no se vea como *flashback*. El más elaborado es el de Arthur, una pesadilla expresionista en la que el pasado, en blanco y negro, engulle al Arthur actual, en color: recuerda a sus padres, cómo lo internaron en un sanatorio, y a los otros niños. Algunas imágenes están filmadas con lente anamórfica y comprimidas. Salvo ese tratamiento especial de los *flashback*, Preminger filma con su habitual elegancia y planos largos. Pero en esta ocasión utiliza mucho más el fácil zoom, que sustituye al movimiento de cámara. A veces con buenos resultados: la escena en que Junie camina por la noche, buscando a Arthur, y el zoom lo muestra en el fondo, sentado en la acera y rodeado por los niños imaginarios de su pasado, en blanco y negro.

PARAMOUNT FILMS presenta



ESPÍA POR AMOR

Maurice Castle (Nicol Williamson) es un funcionario de nivel medio en la Sección 6 (África) del Servicio Secreto (MI6). Trabaja en una pequeña oficina, recibiendo y enviando telegramas y otros documentos, que se refieren a secretos de escasa importancia. Cada día, al terminar su horario, hace una hora de tren y un tramo en bicicleta para llegar a su casa en las afueras de Londres, donde vive con su esposa Sarah (Iman), de origen africano, y con el hijo de ésta, Sam (Gary Forbes), al que quiere como si fuera suyo. Castle parece perfectamente adaptado a esa existencia de perfil bajo, al contrario que su joven compañero Davis (Derek Jacobi), un soltero vividor que sueña con aventuras en el extranjero... Pero un día se detecta una fuga de información en la Sección 6, y el Brigadier Tomlinson (John Gielgud) encarga el caso a un investigador, el Coronel Daintry (Richard Attenborough), que interroga a Castle y a Davis. Aprovechando una cacería en el campo, un jefezo del MI6, Sir John Hargreaves (Richard Vernon), se reúne con Daintry y el Doctor Percival (Robert Morley) para discutir la situación. En realidad, las filtraciones no tienen relevancia, son secretillos menores, lo grave es la propia existencia de una filtración, que si se conociera haría quedar mal al Servicio y daría imagen de poca fiabilidad ante los aliados americanos. Por eso, llevar al "topo" a juicio sería mucho más dañino, por la mala publicidad, que la filtración misma. Tienden una trampa para poner a prueba a los sospechosos, y se convence de que el culpable es Davis. El Doctor Percival, que es un experto en toxinas y armas biológicas, se encarga de acabar con él discretamente, inoculándole una enfermedad hepática... En realidad, el "topo" es Castle, que lleva años pasando secretos (menores) a los soviéticos, como agradecimiento porque ellos le ayudaron a sacar de Sudáfrica a su esposa Sarah... Ahora, tras la muerte de Davis, debe cerrar los canales de comunicación, pero entonces cae en sus manos un secreto realmente importante y terrible, que no puede dejar pasar...

Graham Greene acertó plenamente con el título de su novela. En efecto, la clave de todo es ese "factor humano" que tantas veces se olvida en las intrigas de espionaje. Como dice al principio Daintry, el Servicio Secreto tiene tantas normas y regulaciones que es fácil olvidar o incumplir alguna (por ejemplo, llevándose "trabajo" a casa en un maletín), porque "así es la naturaleza humana". En el caso de Castle, su "naturaleza", lo único que le importa, es su mujer y su hijo. No es comunista, ni simpatiza con ellos, no tiene el menor deseo de ir a Moscú, sólo reconoce una deuda de gratitud con el agente soviético que le ayudó personalmente años atrás. Como le dice Sarah, ellos tienen su propio país: él, ella y su

hijo Sam. En este sentido, es el espía con el que más podemos simpatizar de toda la historia del género.

Pero tan "humanos" como el amor son el clasismo y los prejuicios, que se manifiestan en la chocante versión británica de la *escopeta nacional*: esa siniestra cacería en la campiña, en la que la clase aristocrática caza faisanes, toma jerez (y *maltesers*) y decide sobre la vida de los mortales menores... Davis resulta sospechoso porque bebe oporto, es soltero, sale por las noches, tiene un descapotable ostentoso y es laborista. Castle, en cambio, parece de fiar porque vive en una modesta casa en una zona residencial, paga una hipoteca, tiene perro, sigue una rutina, es austero y ni tiene coche. También son humanas las cuitas de Daintry: está en el lado seguro del *establishment*, pero está divorciado, su exmujer (Adrienne Corri) le desprecia, y tiene que pedir a Castle que le acompañe a la boda de su hija (Fiona Fullerton), porque no tiene ningún amigo de verdad. Por el contrario, el Doctor Percival, con su teoría de las "cajas", que explica con un cuadro de Mondrian, según la cual cada uno estamos en una "caja" y no somos responsables de lo que ocurra en las otras cajas, nos parece el factor más inhumano. Para tranquilizar la conciencia de Daintry, le dice que él sólo tiene que informar, que lo que pase después ocurrirá en otra "caja", así que él no será responsable ni tendrá remordimientos. Las consecuencias se deciden en "otro lado".

La puesta en escena de *El factor humano* es única en la obra de Preminger. Recuerden que él siempre dijo que no tenía un "estilo", sino que hacía cada película de manera diferente, según lo que cada una requiriera. En este caso, las condiciones de producción (la escasez de presupuesto) y el propio tema y argumento de la película, se conjuraron para sugerir una concepción visual novedosa para el director. Una mirada superficial podría considerarla casi "televisiva", pero si uno se fija un poco detecta un lenguaje visual muy cuidado, dentro de su contención. Hay muchas escenas interiores, rodadas en inmuebles reales, no en decorados, con luz natural, o con muy poca luz artificial. La pequeñez de los espacios, y el uso de lentes angulares, refuerza una sensación de realidad documental y pesadilla claustrofóbica al mismo tiempo. En los diálogos, se usa frecuentemente el plano-contraplano, que tampoco era muy habitual en Preminger. Incluso hay planos rodados con la cámara en mano, en lugar de sus fluidas grúas y *dollies*. La metáfora de las "cajas" está presente en toda la película y es un motivo visual recurrente: los personajes siempre están encerrados en una "caja", sea un estrecho despacho, una habitación, una cabina telefónica, o el pequeño apartamento de Moscú.

EL FACTOR HUMANO

20.04.2020

Reino Unido, 1980

Sigma Production / Wheel Productions

Director: Otto Preminger

Guión: Tom Stoppard

Sobre la Novela de Graham Greene

Fotografía: Mike Molloy

Música: Gary Logan y Richard Logan

Montaje: Richard Trevor

Dirección Artística: Ken Ryan

Vestuario: Hope Bryce

Productor: Otto Preminger

Productor Ejecutivo: Paul Crosfield

Productores Asociados: Chris Dillinger y Val Robins

Intérpretes: Nicol Williamson, Iman, Richard

Attenborough, John Gielgud, Derek Jacobi, Robert Morley,

Ann Todd, Joop Doderer, Richard Vernon, Tony Haygarth,

Paul Curran, Fiona Fullerton, Martin Benson, Walter Hinds,

Adrienne Corri

Duración (DVD): 101 minutos





LA MÚSICA EN LAS PELÍCULAS DE OTTO PREMINGER

ROBERTO GONZÁLEZ MIGUEL

A diferencia de otros grandes directores, Otto Preminger no estableció una relación permanente con ningún compositor. Por el contrario, cuando alcanzó la independencia para producir sus propias películas, prefirió trabajar cada vez con un compositor diferente. Pero esto no quiere decir que no prestara atención a la música en sus películas, a pesar de la falsa modestia con la que a veces habló de este tema (“*Soy director, no entiendo mucho de música. Sólo tengo cierto instinto musical en lo que se refiere a mis películas. No soy un melómano, ni siquiera tengo buen oído*”, le dijo a Gerald Pratley). El hecho es que su filmografía está repleta de obras maestras de la música de cine como las de **Éxodo** (Ernest Gold), **El Cardenal** (Jerome Moross), **Laura** (David Raksin), **Anatomía de un asesinato** (Duke Ellington), **El hombre del brazo de oro** (Elmer Bernstein), **Tempestad sobre Washington** (Jerry Fielding), **Primera victoria** (Jerry Goldsmith), etcétera.

En éste, como en otros temas de la obra *premieriana*, es necesario distinguir dos bloques o épocas. Por una parte, las películas que Preminger dirigió bajo contrato con la 20th Century Fox y los demás proyectos de encargo. Por otra parte, las películas que produjo de manera independiente.

En su período como director contratado por la Fox, desde **Under Your Spell** (1936) hasta **Río sin retorno** (1954), Preminger tuvo que contar, necesariamente, con los músicos a sueldo del estudio. En esta época, la Fox tenía un potente departamento musical, que desde 1940 estuvo dirigido por uno de los compositores más grandes de la historia de la música de cine, Alfred Newman (además de la famosa fanfarria de la Fox, Newman compuso más de doscientas bandas sonoras, entre ellas **Cumbres borrascosas**, **El prisionero de Zenda**, **Qué verde era mi valle**, **Las llaves del reino**, **La canción de Bernadette**, **Capitán de Castilla**, **Eva al desnudo**, **El diario de Ana Frank**, **La colina del adiós**, **La túnica sagrada**, **La conquista del Oeste**, **La historia más grande jamás contada**, **Aeropuerto**). Bajo la dirección de Newman, el departamento contaba con otros notables talentos. Por esta razón, y por sus obligaciones contractuales, Preminger sí repitió con algunos de ellos, sobre todo con David Raksin (cinco películas), Cyril J. Mockridge y el propio Alfred Newman.

En cambio, en sus películas como productor-director independiente, desde **La luna es azul** (1953) hasta **El factor humano** (1979), Preminger pudo aplicar sus propias ideas sobre la materia, que se apartaban bastante de las costumbres

habituales, al menos en dos aspectos. Por un lado, en sus producciones independientes nunca repitió compositor. Siempre quiso que, en este aspecto, cada película fuera diferente. Esto le diferenció de esos casos de simbiosis director-compositor, como las tantas veces recordadas de Spielberg-Williams, Hitchcock-Herrmann, Schaffner-Goldsmith, Fellini-Rota, Truffaut-Delerm, Leone-Morriconi, Branagh-Doyle, Zemeckis-Silvestri, Chaplin-Chaplin, o Miyazaki-Hisaishi. Lo curioso es que sí repitió frecuentemente con directores de fotografía (LaSelle, Leavitt, Shamroy), montadores (Loeffler), diseñadores de producción (Wheeler), o actores... pero nunca con los compositores.

La otra peculiaridad es que, en sus películas independientes, Preminger se apartó de la práctica habitual de contratar al compositor al final del proceso de montaje, dándole unas pocas semanas para escribir la partitura. Siempre que podía, contrataba al compositor antes de empezar la producción, y procuraba que estuviera presente durante todo el rodaje, implicándole en todo el proceso creativo, no sólo en la parte musical (“*Si tiene algo que proponerme sobre el guión, como por ejemplo darle un poco más de tiempo a una escena, le escucho*”). Preminger creía que, de esta manera, los músicos tenían tiempo de amoldarse al guión, de profundizar en los personajes, y eso se notaba en el resultado final. Así, hubo que transportar el piano de Ernest Gold por todo Israel durante el rodaje de **Éxodo**, Duke Ellington estuvo en Michigan en el de **Anatomía de un asesinato**, y apareció en una escena, Jerry Goldsmith también estuvo en Hawai para **Primera victoria** e hizo un *cameo* en el film, y Jerome Moross viajó con la producción de **El Cardenal** a Boston, Viena y Roma. La contrapartida de este sistema era que no podía valerse de compositores consagrados, porque hubiera resultado demasiado caro, así que normalmente trabajaba con compositores jóvenes o principiantes (en sentido amplio). Claro que, entre esos “principiantes” estuvieron figuras como Ernest Gold (**Éxodo**), Jerry Goldsmith (**Primera victoria**), Jerry Fielding (**Tempestad sobre Washington**) y Elmer Bernstein (**El hombre del brazo de oro**), ahí es nada.

La banda sonora de la primera película de Otto Preminger, **Die Große Liebe** (1932), rodada en Viena, fue compuesta por Walter Landauer, compositor y pianista muy conocido en la época, sobre todo como miembro del dúo de pianistas clásicos populares “Rawicz & Landauer”. Ya en Estados Unidos, su primera película para la 20th Century

Fox, **Under Your Spell** (1936) tuvo una conexión musical: el protagonista, Lawrence Tibbett, era un famoso barítono que había triunfado tanto en el Metropolitan como en los conciertos populares, e interpretaba a un antiguo *cowboy* que se había convertido en un famoso cantante. Las canciones originales fueron compuestas por Arthur Schwartz (música) y Howard Dietz (letras), autores del célebre (y más afortunado) musical **The Band Wagon** (1931, llevado al cine en 1953), y la partitura se debía a Arthur Lange y Charles Maxwell. La siguiente película Fox, **Danger – Love at Work** (1937), tenía música incidental de Cyril J. Mockridge, un prolífico y excelente compositor del estudio. Había una canción (“*Danger – Love at Work*”), con música de Harry Revel y letras de Mack Gordon, que los protagonistas (Ann Sothorn y Jack Haley) cantaban en una escena nocturna (y casta) en un granero. Leigh Harline, que acababa de ganar dos Oscar por **Pinocho** (1940) de Disney (por la canción “*When Your Wish Upon a Star*”, con letra de Ned Washington, y por la partitura original, con Washington y Paul J. Smith), se hizo cargo de la música de **Margen de error** (Margin for Error, 1943). Y Cyril J. Mockridge, con David Buttolph, de **In the Meantime, Darling** (1944). Ninguna de estas obras ha sido editada nunca en disco, que yo sepa.

El primer gran hito musical de la carrera de Otto Preminger fue **Laura** (1944). El director musical del estudio, Alfred Newman, asignó el trabajo a David Raksin, un compositor relativamente joven (tenía 32 años), pero con experiencia (desde 1936, había trabajado, en mayor o menor medida, en casi cincuenta títulos de Universal y Fox, casi siempre sin ser acreditado). La colaboración con Preminger no empezó con buen pie. El director se había empeñado en utilizar como tema de Laura la canción “*Sophisticated Lady*”, compuesta en 1932 por Duke Ellington, después de no haber podido conseguir los derechos de “*Summertime*” de Gershwin. Raksin le hizo notar que era una canción muy conocida y que arrastraba muchas connotaciones que no tenían nada que ver con Laura. Parece que el director dudó entre tirarle por la ventana o darle una oportunidad, pero finalmente hizo lo segundo. Cuando escuchó la propuesta original de Raksin para el tema de Laura, se convenció. David Raksin basó en ese tema principal toda su partitura (CD: Kritzerland KR-20024-9). Es uno de los temas más hermosos y memorables de la historia del cine, desde los mismos títulos de crédito, en los que se escucha sobre la imagen del retrato de Laura. Tanto éxito tuvo que, después del estreno de la película, se convirtió en

canción, con letras de Johnny Mercer. Una vez le preguntaron a Hedy Lamarr por qué había rechazado el papel de Laura, y ella respondió: “*Me envariaron el guión, no la partitura*”.

Para **La Zarina** (A Royal Scandal, 1945), el propio Alfred Newman compuso una notable banda sonora, lírica, dramática y de época, que sigue pendiente de recuperar. Sólo su breve “*Overture*” está publicada en un disco recopilatorio, *Legendary Hollywood: Alfred Newman* (CD: Citadel Records STC 77139). El retorno al cine negro, **Ángel o diablo** (Fallen Angel, 1945), supuso una nueva colaboración con David Raksin. El compositor creó otra gran melodía, “*Slowly*”, que serviría de base a la partitura. Con letras de Kermit Goell, “*Slowly*” fue grabada por Alice Faye, en una versión no utilizada en la película, pues el tema se asociaría más al personaje de Linda Darnell y se escucha, cantada por Dick Haymes, en la máquina de discos del bar. Sin embargo, Raksin convenció a Preminger para no usar ese gran tema en los títulos de crédito, que acompañan al autobús donde viaja el vagabundo Dana Andrews: en su lugar, el compositor creó una pieza adecuadamente dinámica y urgente de autobús-en-la-noche.

Centennial Summer (1946) fue el primer musical propiamente dicho de Otto Preminger. Aunque hoy está un tanto olvidado, los créditos musicales eran de lujo. El gran compositor Jerome Kern (**Show Boat**, **Roberta**, **Swing Time**, **You Were Never Lovelier**), en el que sería su último trabajo (falleció en noviembre de 1945) creó las canciones originales, con letras de Leo Robin (también añadió dos anteriores, que había compuesto con Oscar Hammerstein II y E. Y. Harburg). Alfred Newman se encargó de la dirección musical y de la partitura adicional. Las voces de los protagonistas fueron dobladas en las canciones: Jeanne Crain por Louanne Hogan, Linda Darnell por Kay St. Germain Wells, Cornel Wilde por Ben Gage y William Eythe por David Street. El musical tiene un puñado de canciones memorables, como “*Up with the Lark*”, “*All Through the Day*”, “*In Love in Vain*” y “*Cinderella Sue*”. La película tuvo dos nominaciones al Oscar en el apartado musical: mejor Canción, para “*All Through the Day*” de Jerome Kern y Oscar Hammerstein II, y mejor Partitura Musical, para Alfred Newman. La banda sonora completa se ha recuperado en disco (CD: Kritzerland KR 20028-3).

David Raksin compuso una suntuosa banda sonora para **Forever Amber** (1947), que dirigió Alfred Newman y fue nominada al Oscar. Es una partitura extensa, con muchos temas memorables, que evoca un sentido de época, pero sin

pretender ser historicista. Se inspira en Purcell, Haendel y Scarlatti, incluye arreglos de una pieza tradicional (“*Greensleeves*”), pero sobre todo es “*extravagante y opulenta, una partitura tradicional en la que evoco la atmósfera jugando con manierismos musicales que se consideran ingleses*”, según el propio compositor (CD: Varèse Sarabande VSD 5857). Después, Raksin se encargó del drama **Daisy Kenyon** (1947) que, por el contrario, tiene muy poca música, pero es notable. Siguió con dos películas de época. **La dama de armiño** (That Lady in Ermine, 1948), un proyecto de Ernst Lubitsch que Preminger terminó, sin querer figurar como director en los créditos, era en parte un musical, con canciones de Frederick Hollander y Leo Robin (una de ellas, la hermosa y pegadiza “*This Is The Moment*”, sería nominada al Oscar). La partitura orquestal se debió a Alfred Newman. La banda sonora no está editada en disco, que yo sepa. Lo mismo ocurre con **El abanico de Lady Windermere** (The Fan, 1949), con música de Daniele Amfitheatrof.

Preminger volvió al cine negro con **Vorágine** (Whirlpool, 1949), nuevamente con música de David Raksin, una partitura intrigante, sugestiva y dramática. Por su parte **Al borde del peligro** (Where the Sidewalk Ends, 1950) tuvo música de Cyril Mockridge, que incorporaba el célebre tema “*Street Scene*” de Alfred Newman. Por suerte, se han recuperado en disco cuatro bandas sonoras de las películas Fox de Preminger que estaban inéditas (**Ángel o diablo**, **Daisy Kenyon**, **Vorágine**, y **Al borde del peligro**), más una *suite* de **Laura**, en un excelente doble álbum, *Preminger at Fox* (CD: Kritzerland KR 20026-2).

En **Cartas envenenadas** (The 13th Letter, 1951), Preminger pudo trabajar con un compositor llamado a convertirse en uno de los grandes: Alex North. Éste fue el primer largometraje dramático del futuro compositor de **Un tranvía llamado Deseo**, **Espartaco**, **Cleopatra**, **El tormento y el éxtasis**, **Las sandalias del pescador** y **Bajo el volcán**, entre otras obras maestras de la banda sonora, que hasta entonces sólo había trabajado en cortos, documentales y televisión. Esta notable y extensa partitura, con la orquesta dirigida por Lionel Newman, está afortunadamente editada en disco, junto con la de **Viva Zapata** (CD: Varèse Sarabande CD Club VCL-0208-1074). La siguiente película de Preminger, **Cara de ángel** (Angel Face, 1953), como ya hemos contado, la dirigió para la RKO, en virtud de un “favor” de Zanuck a Howard Hughes. Por tanto, contó con un compositor más vinculado a RKO, pero que también era uno de los grandes:

Dimitri Tiomkin (entre sus muchas obras: **Horizontes perdidos**, **Caballero sin espada**, **Solo ante el peligro**, **Escrito en el cielo**, **El viejo y el mar**, **El Alamo**, **Los cañones de Navarone**, **55 Días en Pekín**, **La caída del Imperio Romano**). Por desgracia, esta notable partitura “negra” de Tiomkin está inédita en disco.

En su primera producción independiente **La luna es azul** (The Moon Is Blue, 1953), Preminger contrató a Herschell Burke Gilbert, prolífico compositor de cine y televisión, que creó una agradable partitura, cuyo tema principal también aparece como canción, con letras de Sylvia Fine. La edición de la banda sonora (LP: Crown CLP 5095) es muy difícil de encontrar. Supongo que la versión en alemán, rodada al mismo tiempo con otro reparto, **Die Jungfrau auf dem Dach**, tendrá la misma música (al menos está acreditada también a Gilbert), pero no he podido comprobarlo.

La partitura de **Río sin retorno** (River of No Return, 1954), última película de Preminger bajo contrato con la Fox, fue compuesta a seis manos por Lionel Newman, Leigh Harline y Cyril J. Mockridge, y dirigida por Lionel Newman (CD: Intrada Special Collection 157). Marilyn Monroe interpreta cuatro canciones en la película, con música de Lionel Newman y letras de Ken Darby: “*River of No Return*”, “*I’m Gonna File My Claim*”, “*One Silver Dollar*” y “*Down in the Meadow*”. Tres de ellas aparecen en un escenario de *saloon*, pero la cuarta la canta con una guitarra junto al río.

Carmen Jones (1954) se basaba en la *reinven*ción de la ópera de Georges Bizet realizada por el letrista Oscar Hammerstein II, que la acercó al musical de Broadway, situándola en Estados Unidos, en 1943, con personajes negros. Las voces de los protagonistas fueron dobladas: Joe (Harry Belafonte) por LeVern Hutcherson y Carmen (Dorothy Dandridge) por Marilyn Horne. La dirección musical recayó en Herschell Burke Gilbert, compositor de **La luna es azul**. Vale, esto casi desmiente que Preminger nunca-repitió-compositor-en-sus-producciones-independientes: es cierto que repitió con Gilbert, pero en una era compositor y en otra adaptador y director musical (CD: Delta/MCPs CD6693).

Se puede decir que la banda sonora de **El hombre del brazo de oro** (The Man with the Golden Arm, 1955) fue la primera obra importante de Elmer Bernstein, aunque el compositor ya tenía una docena de créditos menores a sus espaldas (luego compondría muchas grandes obras, entre ellas **Los diez mandamientos**, **Los siete magníficos**, **Matar a un ruiseñor**, **Heavy Metal** o **La edad de la**



Jerry Goldsmith (centro, al piano) con Tom Tryon en *Primera victoria* (1965)

inocencia). Junto con la de *Un tranvía llamado Deseo* (1951) de Alex North, se considera una de las primeras y mejores bandas sonoras dramáticas de jazz (el jazz no aparece sólo como música diegética, cuya fuente aparece en pantalla, sino como partitura dramática de fondo), salvando la contradicción entre la improvisación inherente al jazz y la precisión necesaria en la música de cine. Según escribió entonces *Hollywood Reporter*, Bernstein demostró que el jazz puede funcionar en una película como un elemento para contar la historia de toda una película. El compositor contó con la colaboración de Shorty Rogers y su grupo, incluyendo al batería Shelly Manne, que aparecen en la película en la escena de la prueba del protagonista (CD: Fresh Sound Records FSR-CD 420). Sammy Cahn y Jimmy Van Heusen compusieron una canción, “The Man With the Golden Arm”, que fue grabada por Frank Sinatra, pero no se utilizó en la película (se puede encontrar en la caja *Frank Sinatra in Hollywood 1940-1964*).

Más convencional, aunque estimable, fue la banda sonora de Dimitri Tiomkin para *El proceso de Billy Mitchell* (The Court-Martial of Billy Mitchell, 1955), película de encargo para Preminger. Tiomkin creó una elegante marcha como tema principal, asociada a la dignidad de su protagonista, y música dramática como transición para las escenas del juicio, parte de la cual quedó omitida en

la película (CD: Screen Archives Entertainment CSR 003). El compositor trabajó en una canción, con letras de Paul Francis Webster, que hubiera sido una balada en honor de Mitchell, pero la idea fue rechazada por el director.

La música de *Santa Juana* (Saint Joan, 1957), compuesta por Mischa Spoliansky, combina un lenguaje contemporáneo con elementos medievales y una orquestación ecléctica (órgano, flauta de Pan, clavicordio, celesta, arpa, vibráfono, violines). Incluye un memorable tema principal de inspiración religiosa, asociado con las “voces” que oye Juana, minuetos, una marcha, todo ello con resultados fascinantes (CD: Kritzerland KR 20016-5). Para *Buenos días, tristeza* (Bonjour, tristesse, 1958), Preminger recurrió al veterano compositor francés Georges Auric (*La sangre de un poeta, La bella y la bestia, Oro en barras, Rififi, Lola Montes*), que creó una partitura lírica y elegante, con algún temaailable (la secuencia del baile en el puerto). El memorable tema principal se convierte en la canción “*Bonjour Tristesse*”, con letra de Arthur Laurents y cantada por Juliette Gréco, que aparece en un club nocturno y al final su voz en *off* vocaliza los sentimientos de la protagonista (CD: Disques CinéMusique DCM 119). En cuanto a *Porgy & Bess* (1959), en otras páginas de este mismo número hablamos en detalle sobre el origen de la ópera y su adaptación e interpretación, así

que les remito a ellas. Sólo debemos añadir que, en el disco de la banda sonora (CD: CBS Records S 70007), por razones contractuales, la voz de Sammy Davis Jr., en el papel de Sportin’ Life, fue reemplazada por Cab Calloway.

En *Anatomía de un asesinato* (Anatomy of a Murder, 1959), Preminger volvió a inclinarse por una partitura de jazz, para lo que contrató a una gran figura, Duke Ellington, en su primera composición original para el cine. Además, procuró que el músico permaneciera en la Península Superior de Michigan durante la mayor parte del rodaje. La idea era que pudiese absorber la atmósfera del lugar, y fuera componiendo sobre la marcha. Ellington aparece en la película como el pianista “Pie-Eye” que llega a tocar a dúo con el abogado Biegler (James Stewart). Hay música dramática, no sólo diegética, pero el director decidió que no hubiera ninguna música en las escenas del juicio. La banda sonora (CD: Sony Music WK-75025) ganó tres premios Grammy: mejor álbum de banda sonora, mejor composición musical y mejor interpretación por una banda de baile.

La obra cumbre de Otto Preminger, *Éxodo* (Exodus, 1960), tiene también su banda sonora más gloriosa y memorable, compuesta por Ernest Gold. Aunque éste sería el trabajo que le daría renombre, Gold, nacido en Viena, no era ningún “principiante”, llevaba componiendo música para cine desde 1945. La partitura se basa en su épico tema principal, que aparece en todo su esplendor en los títulos iniciales, pero que luego se utiliza de manera muy medida en el resto de la película. De hecho, para tratarse de un film de tres horas y veinte minutos, la partitura es relativamente corta (menos de 80 minutos, incluyendo obertura, intermedio, música de salida y cortes suprimidos del montaje definitivo), y se utiliza de manera contenida. Aparte del tema principal, destaca el tema descriptivo de Chipre, el tema lírico asociado con Ari, los momentos de acción (sobre todo el *tour de force* del asalto a la prisión de Acre), y el *crescendo* final del tema principal, sobre el discurso de Ari. La partitura no incorpora muchos elementos “étnicos”, aunque Gold estudió la música tradicional árabe e israelí durante el rodaje en Israel. En el momento en que se iza la bandera con la Estrella de David en el *Exodus*, y en la música de salida, cita el “*Hatikvah*”, himno nacional israelí. La partitura ganó el Oscar a la Mejor Banda Sonora. El “*Tema de Éxodo*” ha sido objeto de incontables versiones. El álbum original, publicado por RCA (CD: Buddha Records 74465 99833 2), con la Sinfonía of London Orchestra, dirigida por Er-

nest Gold, fue un *best seller* (dentro de lo que son las bandas sonoras) y ganó dos Grammys, como banda sonora y como mejor canción (el único caso de la historia en que este premio lo ha ganado un tema instrumental). Sin embargo, ese disco original era incompleto, y recientemente se ha editado una nueva grabación de la partitura íntegra, con la Orquesta Filarmónica de Praga dirigida por Nic Raine (CD: Tadow Music TADLOW007).

Tempestad sobre Washington (Advise and Consent, 1962) fue la primera banda sonora cinematográfica de Jerry Fielding, un compositor que había trabajado en televisión y había sido víctima de las listas negras, y que luego se convertiría en uno de los grandes compositores de cine de los 60 y 70, hasta su prematura muerte en 1980 (entre sus obras, *Grupo salvaje*, *Perros de paja*, *El fuera de la ley*, *Fuga de Alcatraz*, *Alerta roja: Neptuno hundido*). En esta película muestra ya muchas de sus virtudes como compositor: la combinación entre vanguardia, melodía y jazz, con un memorable tema principal y fragmentos tensos, dramáticos y disonantes. La melodía del tema principal de Fielding, con letras de Ned Washington, se convirtió en la canción “*Heart of Mine*”, cantada por Frank Sinatra. Pero esa canción aparecería en la escena del bar gay de Nueva York, lo que no le hizo ninguna gracia al cantante. Por eso, en los títulos de crédito, sólo dice “*and the voice of Frank Sinatra*” (sin asociarlo a la canción) y la canción figura sólo como “*The Song from Advise and Consent*”. No se incluye en el álbum de la banda sonora (CD: Kritzerland KR-20034-0), pero sí en el sexto disco de la caja *Frank Sinatra in Hollywood 1940-1964*.

El compositor de **El Cardenal** (The Cardinal, 1963) ya no era un “principiante”. Aunque no se prodigó mucho en el cine, el gran Jerome Moross ya había hecho una docena de películas, incluyendo su obra cumbre (*Horizontes de grandeza*), aparte de obras sinfónicas y una ópera. La partitura presenta un soberbio tema principal, asociado con su protagonista, que escuchamos durante los títulos de crédito acompañando su caminata por Roma. Luego, hay música dramática, lírica, un hermoso vals vienés asociado con Annemarie (Romy Schneider), música de *dixie*, jazz y tango (para la mala vida de Mona en el *music-hall*), una versión del “*Aleluya*” de Mozart (cantada por la soprano Wilma Lipp, que aparece en la película, y el Wiener Jeunesse Choir), y un extravagante número de musical, “*They Haven’t Got the Girls in the USA*”, con letras de Al Stillman y cantado por Robert Morse (CD: Kritzerland KR20035-7).

Jerry Goldsmith tampoco era ningún “principiante” cuando hizo la música de **Primera victoria** (In Harm's Way, 1965). Ya tenía unas cuantas películas en su haber (entre ellas, *Los valientes andan solos*, *Camino de la jungla*, *Freud*, *El último de la lista*, *Los lirios del valle*, *El premio*, *Siete días de mayo*, *Rio Conchos*). Pero sí era la mayor producción que había caído en sus manos hasta entonces. Luego, Goldsmith se convertiría en una de las grandes figuras de la música de cine (*El planeta de los simios*, *El viento y el león*, *La Profecía*, *Star Trek*, *Alien*, *Poltergeist*, *Legend* y docenas de obras maestras más). La música de **Primera victoria** combina tres elementos: los temas líricos y dramáticos, asociados a los personajes y sus relaciones, los temas bélicos, y los temas ambientales y bailables, relacionados con los escenarios de Hawai (CD: Intrada INT-7143). La aparición de la música en la película es peculiar: no hay títulos de crédito al principio, la primera música que se escucha es la de una orquesta de jazz en una fiesta de oficiales, y en ella aparece el propio Goldsmith como pianista-director, a quien Mac (Tom Tryon) pide que toquen otra cosa menos sensual.

La banda sonora de **El rapto de Bunny Lake** (Bunny Lake is Missing, 1965) se debe a Paul Glass, compositor de música de concierto que trabajó ocasionalmente en el cine. Para esta película creó un memorable tema principal lírico, una melodía hermosa e inocente, que contrasta con los momentos más tensos, disonantes y vanguardistas del resto de la partitura. Como comentamos en las páginas de la película, ésta incluyó también tres canciones del grupo de moda The Zombies, que también se recogen en el disco (CD: Intrada Special Collection ISC 344). A continuación, Preminger encargó la música de **La noche deseada** (Hurry Sundown, 1967) a Hugo Montenegro, más conocido como director de orquesta y arreglista de temas populares. De hecho, ésta fue su primera banda sonora para el cine, antes sólo había compuesto para televisión. Hay una canción atractiva y muy pegadiza (“*Hurry Sundown*”), con letras de Buddy Kaye, pero la partitura resulta heterogénea y con algunos toques “modernos” que chocan con la época del film (CD: Intrada Special Collection ISC 353).

Uno de los pocos aciertos universalmente reconocidos, de un film tan vilipendiado como **Skidoo** (1968), es la música y canciones de Harry Nilsson, con momentos brillantes como la pegadiza canción “*Skidoo*”, cantada por Carol Channing, la melódica “*I Will Take You There*”, o la de los títulos de crédito finales, en la que Nilsson canta los

nombres del reparto y equipo. La partitura instrumental fue arreglada (y, según algunos, compuesta) por su socio y amigo George Aliceson Tipton (CD: Camden Deluxe 74321 757432). En **Dime que me amas**, **Junie Moon** (Tell Me That You Love Me, Junie Moon, 1970), la partitura original de Philip Springer resulta bastante anodina. La curiosidad musical es que Preminger rodó a Pete Seeger cantando su canción original para el film (“*Old Devil Time*”), caminando por un bosque con su guitarra, imágenes que figuran en los títulos iniciales y finales del film. La banda sonora no se ha editado en CD y es muy difícil de encontrar (LP: Columbia OS 3540). Liza Minnelli encargó una canción a su entonces marido, Peter Allen, y la grabó para A&M Records. Esta canción (“*Tell Me That You Love Me Junie Moon*”) no es de la película, pero se puede encontrar en la recopilación de grabaciones de Liza Minnelli para A&M. Thomas Z. Shepard, que había sido coordinador musical en **Junie Moon**, recibió el encargo de componer **Extraña amistad** (Such Good Friends, 1971), su única banda sonora para el cine. Shepard compuso también la canción “*Suddenly It's All Tomorrow*”, con letras de Robert Brittan e interpretada por O.C. Smith. Que yo sepa, sólo existe un LP “promocional” muy difícil de encontrar.

Para **Rosebud: Desafío al mundo** (Rosebud, 1975), Preminger eligió al compositor francés Laurent Petitgirard. Su música pasa bastante desapercibida en la película, salvo el tema para piano y orquesta que abre el film. La banda sonora completa no está editada en disco, sólo hay una “*Rosebud Suite*” de 16 minutos, incluida en el álbum de la “*Suite Cinematographique*” de Georges Delerue (CD: Milan Records CD CH 288). Pero la tal *suite* combina la música de **Rosebud** con otras dos bandas sonoras de Petitgirard, **Mi pequeño amante** (1978) y **Asphalte** (1981), con lo que uno no sabe cuándo acaba una y empieza otra, salvo que se conozca muy bien las partituras, que no es mi caso. Ah, en su cautiverio, el personaje de Kim Cattrall nos tortura cantando “*I Guess the Lord Must Be in New York City*” de Harry Nilsson.

Finalmente, **El factor humano** (The human factor, 1979), la última película de Otto Preminger, es excelente por muchos motivos, pero no por su banda sonora. La música de Gary Logan y Richard Logan, en su único trabajo para el cine, me parece la más equivocada de toda la filmografía de Preminger, con unos toques “pop setenteros” que serán contemporáneos del film, pero que se dan de bofetadas con su estilo y contenido. No existe edición discográfica, ni falta que hace.





LA CASA DE LA TIERRA

26 CINECLUB UNED ENERO 2020



JULIÁN
DE LA LLANA
DEL RÍO

13 ENERO **LA LAGUNA NEGRA** 14 ENERO **CROMWELL** 16 ENERO **CUANDO LOS MARIDOS IBAN A LA GUERRA**

17 ENERO **EL NIÑO INVISIBLE**

LA LAGUNA NEGRA

13.01.2020

España, 1952

Suevia Films, Cesáreo González

Distribución: Suevia Films, Cesáreo González

Título original: La Laguna Negra

Director: Arturo Ruiz Castillo

Guión: José Antonio P. Torreblanca, Vicente Coello, Ángel

A. Jordán Y Arturo Ruiz Castillo

Idea: Lázaro Montero

Argumento: "La Tierra De Alvargonzález", de Antonio Machado

Fotografía: José F. Aguayo

Música: Jesús García Leoz

Decorados: Arturo Ruiz-Castillo y Enrique Alarcón

Ambientación: Pura De Ucelay

Director de Producción: Juan Francisco Blanco

Productor: Cesáreo González

Montaje: Sara Ontañón

Intérpretes: Fernando Rey, Maruchi Fresno, Tomás Blanco, José María Lado, María Jesús Valdés, Irene Caba Alba, Félix Fernández, Luis Pérez De León, José Bódalo, Julia Caba Alba, Antonio Riquelme, Casimiro Hurtado, Manuel Guitián, José Riesgo, Arturo Marín, Manuel San Román, Julia Delgado Caro

Estreno: 29 de Diciembre de 1952 en Madrid

Duración: 90 minutos

Idiomas: Versión original española

Localizaciones sorianas: Vínuesa, Salduero, Molinos de Duero, Urbión y Fuentes del Duero (no se rodó sin embargo en la Laguna Negra, sino en las lagunas de Gredos en Ávila, Laguna Grande)



Palmarés

1952. Círculo de Escritores Cinematográficos: Mejor Actriz Protagonista, María Jesús Valdés; Mejor Actor secundario, Félix Fernández; Mejor Música, Jesús García Leoz

Filmografía

ARTURO RUIZ-CASTILLO

Director

Largometrajes

Las inquietudes de Santi Andía (1947)

Obsesión (1947)

La manigua sin Dios (1948)

El santuario no se rinde (1949)

María Antonia "La Caramba" (1950)

Catalina de Inglaterra (1951)

El cerco del diablo. Un episodio (1952)

La Laguna negra (1952)

Dos caminos (1954)

Los ases buscan la paz (1954)

El guardián del paraíso (1955)

Pasión en el mar (1956)

Culpables (1958)

Carta al cielo (1958)

Bajo el cielo andaluz (1959)

Pachín (1961)

Lluidos del cielo (1962)

El secreto del capitán O'Hara (1965)

QUIÉN A HIERRO MATA...

Antonio Machado llegó a Soria en 1907, después de haber obtenido por oposición la cátedra de francés del Instituto de Enseñanza Media. Pronto tomó contacto con la sociedad local, se enamoró de la joven Leonor Izquierdo, hizo algunos amigos y recorrió parte de la provincia (hizo una excursión a los Picos de Urbión), escuchando diversos relatos y narraciones comentadas por las gentes de los pueblos.

En 1912, casi a punto de marcharse de Soria tras el fallecimiento de su esposa, publicó ***Campos de Castilla***, una de sus obras cumbres, donde ofrece una emoción austera y grave que llega incluso a adquirir un sentido trágico. Así se advierte en el impresionante relato, incluido en el libro, ***La tierra de Alvargonzález***, dramática narración en la que unos labriegos matan a su padre impulsados por la codicia, y del que existen dos versiones, una en verso y otra en prosa. La historia responde a meditaciones sobre "lo eterno humano" (el amor, la esperanza, la maldad, la justicia...). Este largo y genial romance, quizá uno de los más profundos y estremecedores poemas narrativos españoles, se adscribe a esas constantes, donde muestra la ambición que convierte en asesinos de su propio padre a dos hermanos, la justicia de Dios que los castiga, y el remordimiento y el terror que los lleva a un final dramático en la Laguna Negra, donde yace el cadáver paterno. Grandioso poema, escueto, simple, cuyo protagonista verdadero es, como queda dicho, la codicia, el temible fruto de la pobreza.

Tomando como base este relato de Machado, los guionistas del film, José Antonio P. Torreblanca, Vicente Coello, Ángel A. Jordán y el propio director, Arturo Ruiz Castillo, escribieron ***La Laguna Negra*** (1952), película que describe muy bien el mundo rural de la España del interior en épocas pasadas.

Ese año se rueda una gran producción: ***La Laguna Negra***, realizada y distribuida por uno de los dos más importantes estudios cinematográficos nacionales de las décadas de los cuarenta y los cincuenta, Suevia Films, Cesáreo González.

Numerosas personas de Vínuesa, Salduero y de Molinos de Duero aún recuerdan ese momento y su participaciones la película. Los Mateo, familia de gaiteros de Soria, actuaron en el film como tales. Porque la película está animada con escenas de la vida campesina: vaquillas, procesiones, bailes, fiestas con trajes típicos de época... A pesar de que se rodaron planos en las Fuentes del Duero y en Urbión, no pudo hacerse en la propia La-



guna Negra, que por entonces no tenía abiertos accesos a vehículos. Las escenas que se desarrollan allí fueron filmadas en las lagunas de Gredos. Esto molestó bastante, e hizo que Celestino Monge publicara un airado artículo de protesta en Campo Soriano titulado *La Laguna Negra está en Urbión*, donde además veía en la película reparos morales. Así, escribía: "El relato morboso, el ambiente de pasión vengativa en efervescente crecimiento, es poco o nada educativo y menos formativo" (MONGE, Celestino, en *Campo Soriano* de 27-1-1953, pág. 2).

Fernando Méndez-Leite Padre, crítico e historiador de cine en aquellos momentos valoró la película de la siguiente forma:

"Arturo Ruiz Castillo, realizador de amplia cultura y sólidos conocimientos profesionales, lleva a la pantalla una versión de la obra de Machado, tema de fondo dramático en la línea clásica de la trage-

dia griega, dentro de la moral cristiana, con el consabido castigo de los culpables. En su ropaje fílmico se titula la obra *La Laguna Negra*. Lázaro Montero, Ángel A. Jordán, Vicente Coello, José Antonio Pérez Torreblanca y el propio director habían colaborado intensamente en la adaptación del emotivo relato rural. De sus desvelos resultó un hábil y bien perfilado guión, que Ruiz Castillo supo aprovechar a fondo, sacando el máximo rendimiento de su vibrante contenido, logrando crear un clima de autenticidad manifiesta que llega directamente al público, en una ambientación verdaderamente prodigiosa. Por primera vez en su carrera artística, interpreta Maruchi Fresno un papel totalmente opuesto a todos cuantos ha encarnado. Es Candelas, la instigadora del espantoso crimen, cometido difícilísimo que supera en forma magistral. Fernando Rey, Tomás Blanco, María Jesús Valdés y José María Lado, en otras intervencio-

nes de responsabilidad, renuevan su prestigio, así como Irene Caba Alba, Antonio Riquelme y Casimiro Hurtado rivalizan en verdaderos alardes interpretativos. Insuperables: la escenografía de Alarcón y la música de Leoz. En resumen: una excelente película que honra a su plasmador" (MÉNDEZ-LEITE, Fernando: *Historia del cine español*. Ed. Rialp, S. A. - Madrid, tomo II, p. 132).

La Laguna Negra, como queda dicho, es hoy un documento valioso para definir la imagen que del campo castellano se ofrecía al espectador del momento.

El film se estrenó en Soria en el antiguo Teatro-Cine Avenida, el sábado 24 de enero de 1953, en sesiones de 7.30 y 10.30. El domingo 25 pasó a proyectarse en el Cine Ideal a las 5, 7.30 y 10.30, y en el Cine Proyecciones en sesión de 3.45 de la tarde. (JLLR)

CROMWELL

14.01.2020

Reino Unido, 1970

Columbia Pictures

Distribución: Columbia Pictures

Título original: Cromwell

Director: Ken Hugues

Guion: Ken Hugues

Asesor literario: Ronald Harwood

Fotografía: Geoffrey Unsworth

Música: Frank Cordell

Diseño de producción: Bill Lenny

Dirección artística: Herbert Westbrook

Decoración: Emilio Ardura

Productor: Irving Allen

Montaje: Bill Lenny

Intérpretes: Richard Harris, Alec Guinness, Robert Morley,

Dorothy Tutin, Frank Finlay, Timothy Dalton, Patrick

Wymark, Patrick Magee, Nigel Stock, Charles Gray, Michael

Jayston, Richard Cornish, Michael Goodliffe, Jack Gwillim,

Geoffrey Keen, Stratford Johns

Estreno: 30 de Noviembre de 1970

Duración: 142 minutos

Idiomas: Versión original en inglés con subtítulos en español

Localizaciones: Gran Bretaña, España (Sierras entre Urbasa y Entzia en Navarra, Sierras entre Urbión y Cebollera en Soria)



Palmarés

1970: Oscar: Mejor Vestuario, 2 nominaciones

1970: Globos de Oro: Nominada Mejor Banda Sonora Original

1970: Premios Bafta: Nominada a Mejor Diseño de Vestuario

Filmografía

KEN HUGUES

Director

The trials of Oscar Wilde (1960)

Servidumbre humana (*Human Bondage*, 1964)

Casino Royale (1967)

Chitty Chitty, Bang Bang (1968)

Cromwell (1970)

Nueva moda en el crimen (1974)

Alfie Darling (1975)

Sextette (1978)

Psicosis 2 (1981)

LA LUCHA POR LA JUSTICIA O... ¿EL PODER?

Ken Hugues realizó, en 1970, un espectacular y grandioso film histórico en torno la figura de Oliverio Cromwell, quien en el siglo XVII produjo una revolución en Gran Bretaña, que transformó el país, mientras el personaje se convirtió en una especie de dictador absoluto.

La película, realizada en estudios de Gran Bretaña, tuvo localizaciones de exteriores en España para las secuencias de acción y batallas, rodadas concretamente en zonas de Navarra y Soria.

En 1603 Isabel I muere sin descendencia y la corona inglesa pasa a Jacobo VI, rey de Escocia. Se produce por vez primera la unificación de todos los reinos de las Islas Británicas. Cuando muere en 1625, el país es prospero y no parece haber problemas en el horizonte. Sin embargo, la torpeza de Carlos I al querer involucrar a su reino en la Guerra de los Treinta Años consiguió que diecisiete años después el país se viera envuelto en una serie de Guerras Civiles.

En el año 1642 dio comienzo la Primera Guerra Civil Inglesa. Cuando terminó en 1646, el rey había sido tomado prisionero. En 1648 estallaría la Segunda Guerra Civil y un año después el resultado era que Inglaterra había dejado de ser una monarquía y se había convertido en una república. En 1649, estalló la Tercera Guerra Civil y a su finalización en 1651, una gran parte de la población católica de Irlanda había sido masacrada, pero un hombre estaba en su camino de llegar por fin al poder absoluto: Oliverio Cromwell.

La película se centra en la Primera Guerra Civil Inglesa, e inicialmente nos muestra el origen de la misma cuando el Rey decide saltarse el mandato del Parlamento y recaudar más impuestos. Los parlamentaristas temen que eso pueda indicar que el Rey va camino de convertirse en un monarca absoluto y de que pueda volver a abrazar el catolicismo por influencia de la reina. Así que la guerra estalla...

La última carta que jugó Carlos se perdió en la batalla de Naseby. Fue una jugada desesperada y como tal falló. Después de Naseby aun queda una hora de película. Ésta discurre mostrándonos la estancia de Carlos I como prisionero del Parlamento, de sus intrigas para levantar un nuevo ejército (la Segunda Guerra Civil Inglesa) y finalmente como momento culminante, su juicio donde se produce el enfrentamiento crucial entre los dos hombres y se discute si un soberano tiene derecho divino o no sobre sus súbditos. Carlos es declarado culpable de traición y condenado a ser



decapitado. Tras un excelente secuencia que nos muestra la ejecución pública de Carlos, Cromwell decide retirarse (en realidad se fue a combatir a Irlanda) pero la situación política aún está lejos de estabilizarse por la ineficacia de los parlamentarios. Cromwell es urgido por sus partidarios a volver a Londres y con un discurso ante el Parlamento exalta los valores del pueblo al mismo tiempo que les echa en cara el que no hayan gobernado correctamente. Así que da un golpe de estado y disuelve el Parlamento. De esta forma vemos que Cromwell se ha convertido en aquello contra lo que luchó. La película termina con Cromwell sentado en la presidencia del Parlamento y luego un plano de su tumba en la que yace investido como Lord Protector, mientras un narrador describe que Gobernó como tal durante cinco años.

"El filme inglés *Cromwell*, dirigido por Ken Hughes en 1970, se ha convertido, merecidamente, en un clásico del cine histórico en el sentido más riguroso del término. Nos ofrece, sin duda, una cuidada recreación de ambientes de época (de la nobleza y la "gentry" inglesa de mediados del siglo XVII y, en menor medida, de los grupos sociales inferiores). Pero es también un matizado relato visual, cronológicamente lineal y bastante fiel a la realidad histórica, del complejo proceso de la primera Revolución inglesa. Por lo demás, la ma-

gistral y eficaz interpretación de los dos *dramatis personae* claves del filme, Cromwell (por Richard Harris) y el rey Carlos I (por Alec Guinness), constituye un importante valor añadido para captar el interés y revivir un drama capital en la historia de Europa. Por ello, puede servir muy bien tanto de introducción a esa problemática como de reflexión y disfrute para quienes ya la conozcan." (SÁNCHEZ MARCOS, Fernando, en *Historia y Vida*, 1990, n.º 58, extra, págs. 62-65)

El filme está centrado, en buena parte, en el gran personaje que da título a la película, Oliver Cromwell, quien tras la ejecución de Carlos I (1649) y la proclamación de la República de Inglaterra, sería su Lord Protector, hasta su muerte el 3 de septiembre de 1658. Pero la película es bastante más que un relato biográfico-visual sobre la discutida y enigmática figura de Cromwell y no se limita a la época del interregno (1649-1660).

En cuanto al contenido temático-cronológico, el filme tiene una distribución bastante equilibrada. Veámosla. Una buena parte de él relata los conflictivos inicios, 1640-1642, del Parlamento Largo (llamado así por su gran duración), terminando con el arriesgado y frustrado intento de Carlos I de apresar a sus más significados líderes, intento que "empuja a la nación a la guerra" (en frase verosímil de Cromwell). Había que elegir: o el rey o el Parlamento.

A continuación, el bloque más extenso nos acerca al desarrollo, la complejidad y la tragedia humana de la guerra civil, desde el verano de 1642 hasta la muerte del rey en enero de 1649. Vivimos el entusiasmo religioso de los puritanos ("in God we trust"), que luchaban con el Parlamento; las fáciles victorias iniciales del ejército realista de los atildados *cavaliers* (caballeros); la batalla de Naseby, 1645, triunfo decisivo del ejército de los *roundheads* (cabezas redondas, rapadas), dirigido por Cromwell, y el dolor de éste por la muerte en el combate de un hijo.

"Pero la película, lejos del maniqueísmo, nos presentará también la tierna despedida de Carlos I de su mujer (la francesa Enriqueta María) y de sus hijos, y su gallardía ante la muerte. Con ello gana en matices la figura del rey, cuya distante majestad y su doble juego en las negociaciones sobre su futuro personal (y el de Inglaterra), queda bien de manifiesto en otras escenas. De hecho, la contraposición de dos tipos humanos que encabezan dos causas políticas es una de las bazas de *Cromwell*. Históricamente podría diferenciarse, en el bloque anterior, la etapa crítica de 1646-1649, en la cual, vencidos ya los realistas, surgen las tensiones entre las distintas corrientes de los parlamentarios, los radicalismos sociales y religiosos (que aparecen fugazmente en el film y que serán en cambio el eje de otro: Winstanley) y las diferencias en cuanto al régimen a establecer y al trato con el rey. Más adelante, en la última sección visual, podemos seguir los complejos problemas constitucionales de la subsiguiente etapa, 1649-1653 (hasta el inicio del régimen del Protectorado y de una precaria estabilización política). Esta problemática se engarza en la vida de Cromwell, un *gentleman* rural del Cambridgeshire que rechaza la Corona y acaba gobernando personalmente, "de facto", con poderes superiores a los que había tenido Carlos I. La tumultuosa acusación de los parlamentarios disueltos de que Cromwell había instaurado una dictadura (cierta, en parte), también tiene su puntual trasunto en una de las últimas escenas." (SÁNCHEZ MARCOS, Fernando, en *Historia y Vida*, 1990, n.º 58, extra, págs. 62-65)

Interesante película, realizada según la minuciosidad y detalle del cine británico por Ken Hughes, y con dos excelentes interpretaciones de Richard Harris (Oliverio Cromwell) y Alec Guinness (Carlos I). Sólo cabe indicar que la obra resulta un tanto proclive al personaje y que elude temas particularmente escabrosos (para la opinión pública inglesa), como su durísima actuación en Irlanda. (JLLR)

CUANDO LOS MARIDOS IBAN A LA GUERRA

16.01.2020

España, 1974

Arturo González

Distribución: Regia Films

Título original: Cuando los Maridos iban a la Guerra

Director: Ramón Fernández

Guion: Juan José Alonso Millán

Fotografía: Hans Burman

Música: Gregorio García Segura

Dirección artística: Gil Parrondo

Productor: Arturo González

Montaje: José Antonio Rojo

Vestuario: Yvonne Blake

Asistente del director: Miguel Gil

Intérpretes: Arturo Fernández, Karin Schubert, Claudine Auger, Ira De Fürstenberg, Mari Francis (Paca Gabaldón),

África Pratt, José Vivó, Laly Soldevila, Alfonso Del Real,

Rafaela Aparicio, Julián Navarro, Pepe Ruiz, Salvador Orjas, José Álvarez, Miguel Ángel Aristu, Carmen Lozano

Blanco, Carmen Martínez Sierra, Anabel Montemayor

Estreno: Cine Gran Vía (Madrid), 09 de Agosto de 1976

Duración: 88 minutos

Idiomas: Versión original española

Localizaciones sorianas: Monasterio cisterciense de Santa María de Huerta. También se rodó en el castillo de Coca (Segovia)



Filmografía

RAMÓN FERNÁNDEZ

Director

¡Ahí va otro recluta! (1960)

Aquí están las vicetiples (1960)

Margarita se llama mi amor (1961)

Objetivo las estrellas (1963)

Rueda de sospechosos (1964)

Sor Ye-yé (1968)

Siete minutos para morir (1969)

El señorito y las seductoras (1969)

¿Quién soy yo? (1970)

No deseas al vecino del quinto (1970)

Cateto a babor (1970)

Simón, contamos contigo (1971)

El Cristo del Océano (1971)

Los novios de mi mujer (1972)

Casa Flora (1973)

Ésta que lo es... (1974)

Matrimonio al desnudo (1974)

Doctor, me gustan las mujeres, ¿es grave? (1974)

Un lujo a su alcance (1975)

El adúltero (1975)

Cómo matar a papá... sin hacerle daño (1975)

La muerte de Mónica (1976)

Cuando los maridos iban a la guerra (1976)

Chely (1977)

La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona (1979)

Las aventuras de Enrique y Ana (1980)

Las mujeres de Jeremías (1981)

Gay Club (1981)

El gran mogollón (1983)

¡A tope! (1984)

El donante (1985)

De hombre a hombre (1985)

La chica de la piscina (1986)

Aquí, el que no corre... vuela (1992)

EN LA GUERRA Y EN EL AMOR... VALE TODO

Uno de los actores españoles más queridos de siempre por el público ha sido Arturo Fernández. Durante setenta años ha estado actuando, tanto en los escenarios como en la pequeña pantalla y en el cine. Falleció el cuatro de julio último, a los noventa años de edad, prácticamente sobre las tablas. Hasta el mes de abril estuvo representando en los teatros de toda España *Alta seducción*.

El Cine-Club quiere rendirle un justo homenaje, igual que lo han hecho los diferentes medios, proyectando una comedia que protagonizó en los años setenta, cuando se iniciaba en nuestro país el "destape", y que una destacada parte de secuencias se rodaron en el soriano monasterio cisterciense de Santa María de Huerta. Me refiero a la película de Ramón Fernández *Cuando los maridos iban a la guerra*, que contó con un reparto internacional de estrellas femeninas (Karin Schubert, Claudine Auger, Ira de Fürstenberg) y un destacado equipo técnico en el que figuraban Hans Burman en la fotografía, Gregorio García Segura en la música, Gil Parrondo en la decoración, Yvonne Blake en el vestuario y José Antonio Rojo en el montaje. El guión es original de Juan José Alonso Millán, conocidísimo y exitoso autor teatral.

La acción transcurre en los albores de la Edad Media, en un lugar imaginario de Castilla. Don Tello de Buinesa, señor feudal, viudo y fanfarrón, vive en su castillo. Con él sus tres hijos, y con ellos sus tres bellas esposas, que no acaban de ser madres. Y no lo han sido porque sus respectivos maridos no han puesto lo más mínimo de su parte. Pretextando duelos, lances y batallas con un enemigo imaginario, de lo único que se han preocupado es de acudir periódicamente a un burdel, cercano de Valladolid. Las tres lindas mujeres, sabedoras de las andanzas de los libertinos, no están dispuestas a consentir más burlas...

Cuando los maridos iban a la guerra, divertida comedia de humor, fue rodada por el prolífico Ramón Fernández en 1974, pero la censura no permitió estrenarla hasta dos años más tarde, en 1976, cuando la apertura era ya un hecho a todos los niveles.

En esta película, Arturo Fernández, encasillado casi siempre en papeles de galán, hace de don Tello, el padre de los jóvenes nobles que no acababan de dejar embarazadas a sus mujeres, porque se muestran muy entretenidos en "otros menesteres". No obstante, su personaje sigue siendo el de seductor o, mejor dicho, gran "conquistador".



Este gijonés, a principios de los años cincuenta empieza a hacer pequeños papeles en teatro y cine. Sus primeros protagonistas los encarna de la mano de Julio Coll en *Distrito quinto* (1957) y *Un vaso de whisky* (1958), mientras en teatro trabaja en las compañías de Conchita Montes y Rafael Rivelles. Llega a ser uno de los galanes más solicitados de los años sesenta con la trilogía de comedias playeras *El último verano* (1961), *Bahía de Palma* (1962) y *Sol de verano* (1963), de Juan Bosch, y las producciones de Rafael Gil *Rogelia* (1962), *Currito de la Cruz* (1965), *Camino del Rocío* (1966) y *El relicario* (1969). Durante la década de los setenta descende su actividad cinematográfica reduciéndose casi a películas de tono ligero dirigidas por Ramón Fernández, como *Matrimonio al desnudo* (1974) o *El adulterio* (1975), pero no deja de hacer teatro, siempre con compañía propia. Muy destacado es su trabajo en *Truhanes* (1983), de Miguel Hermoso, que diez años después se convierte en una serie de televisión que también protagoniza junto a Francisco Rabal, y *El día que nací yo* (1991), de Pedro Olea.

Como se ha indicado, desde sus inicios simultanea la escena con el cine, interpretando su primera película en 1954 (*Duelo de pasiones*). Sus estimables condiciones de actor no se han visto siempre reflejadas en la pantalla, donde, repito, se encasilló o lo encasillaron en tipos de galán cínico y de señorito sin escrúpulos, dentro del género de la comedia popular española. Hay que incidir, sin embargo, en que logró excelentes trabajos en películas policíacas, realizadas sobre todo en Barcelona a principios de su carrera, y en determinados personajes dramáticos por los que fue premiado. Es cierto que lo mejor de su actividad lo dedica al teatro, ya sea como primer actor

o bien con compañía propia, con largas temporadas en Madrid y en Barcelona o en gira por toda la península. En Soria estuvo en numerosas ocasiones donde obtuvo, como en todas partes, grandes éxitos, siendo una de las más recordadas la representación en el Cine-Teatro Avenida, de *Pato a la naranja*, de William Douglas Home, en versión de Juan José de Arteche, los días 27 y 28 de junio de 1987, en sesiones de 8.30 tarde y 11.00 noche.

Como actor, Arturo Fernández había quedado devorado desde hace muchos años por un único personaje en las tablas: el de eterno galán, seductor, elegante y divertido. Sin embargo, su carrera va mucho más allá. Y mucho más allá de un “¡chatalina!”. Antes de convertirse en una figura popularísima del teatro y la televisión, participó en más de 70 películas desde su debut a los 24 años, sin acreditar, en películas de los primeros años cincuenta, como *El beso de Judas* (1954), de Rafael Gil, con quien trabajaría en otros seis films más.

El actor mantuvo su actividad sobre los escenarios hasta hace unos meses. La dilatadísima carrera profesional de Arturo Fernández se interrumpió el pasado 2 de abril, cuando suspendió las representaciones de *Alta seducción*, comedia con la que realizaba una gira por España. Fernández fue operado en un hospital madrileño de una dolencia de la que no se pudo recuperar.

Ha sido galardonado por dos veces (1961 y 1968) con el Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo al mejor actor por *La viudita naviera* y *Cómo sois las mujeres*, y con la Placa “San Juan Bosco” de 1962 de la revista Fotogramas por *Los cuervos*. Asimismo recibió el Premio al Mejor Actor por *Truhanes* (1983), la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2003) y al Mérito en el Trabajo (2013). (JLLR)

Interpretaciones de Arturo Fernández: *La Señora de Fátima* (1951), *La trinca del aire* (1951), *Cerca del cielo* (1951), *Así es Madrid* (1953), *El beso de Judas* (1954), *El torero* (1954), *La patrulla* (1954), *Los Fernández de Perálvillo* (1954), *Nunca es demasiado tarde* (1956), *Duelo de pasiones* (1956), *Cuerda de presos* (1956), *Rapsodia de sangre* (1957), *Distrito Quinto* (1957), *Mañana cuando amanezca* (1957), *Un vaso de whisky* (1958), *Familia provisional* (1958), *La frontera del miedo* (1958), *Cita imposible* (1958), *Las chicas de la Cruz Roja* (1958), *Ejército blanco* (1959), *Vida sin risas* (1959), *La Casa de la Troya* (1959), *A sangre fría* (1959), *La mentira tiene cabellos rojos* (1960), *Fuga desesperada* (1960), *Juicio final* (1960), *La fiel infantería* (1960), *María, matrícula de Bilbao* (1960), *Regresa un desconocido* (1961), *El último verano* (1961), *Rogelia* (1962), *Los cuervos* (1962), *La viudita naviera* (1962), *Bahía de Palma* (1962), *El sexto sentido* (1963), *Piedra de toque* (1963), *No temas a la ley* (1963), *La gran coartada* (1963), *Escala en Hi-Fi* (1963), *Sol de verano* (1963), *El salario del crimen* (1964), *El sonido prehistórico* (1964), *Jandro* (1965), *Currito de la Cruz* (1965), *Las viudas* (1966), *Camino del Rocío* (1966), *Novios 68* (1967), *House of Evil* (1968), *Vedove inconsolabili in cerca di... distrazioni* (1968), *Pecados conyugales* (1968), *No desearás la mujer de tu prójimo* (1968), *¿Cómo sois las mujeres!* (1968), *Cristina Guzmán* (1968), *Las cinco advertencias de Satanás* (1969), *El señorito y las seductoras* (1969), *Turistas y bribones* (1969), *El relicario* (1970), *La tonta del bote* (1970), *¿Quién soy yo?* (1970), *The Incredible Invasion* (1971), *Cáncer* (serie de tv, 1971) *Las doce caras de Eva* (serie de tv, 1971), *Ángeles y querubines* (1972), *Las juergas del señorito* (1973), *Casa Flora* (1973), *¿Quién soy yo?* (1973) *Estudio 1* (tv, 1973), *Dulce pájaro de juventud* (tv, 1974), *Noche de teatro* (1974), *Matrimonio al desnudo* (1974), *Tocata y fuga de Lolita* (1974), *Un lujo a su alcance* (1975), *Los caciques* (1975), *El adúltero* (1975), *La muerte ronda a Mónica* (1976), *Cuando los maridos se iban a la guerra* (1976), *Mauricio, mon amour* (1976), *La amante perfecta* (1976), *La Secta del trébol* (1977), *Divinas palabras* (1977), *Ésta que lo es...* (1977), *El hombre que yo quiero* (1978), *Esperando a papá* (1980), *La dinastía de Drácula* (1981), *Truhanes* (1983), *El crack II* (1983), *Mojados de corazón* (1987), *La chica de la piscina* (1987), *Gaby: A True Story* (1987), *El día que nací yo* (1991), *Aquí, el que no corre... vuela* (1992), *Truhanes* (serie tv, 1994), *Dos hombres y una mujer* (1994), *Tiempos mejores* (1994), *Mejor en octubre* (obra de teatro) (1994), *La casa de los líos* (serie de tv, 1996-2000), *Esmoquin* (2001), *Esmoquin 2* (obra de teatro) (2002), *Desde que amanece apetece* (2006), *Como el perro y el gato* (serie de tv, 2007), *La montaña rusa* (obra de teatro) (2008), *Los hombres no mienten* (obra de teatro) (2012), *Enfrentados* (obra de teatro) (2015-2017), *Alta seducción* (obra de teatro) (2018-abril 2019)

EL NIÑO INVISIBLE

17.01.2020

España, 1995

Xaloc & Benjamin P. C. - Sogepaq

Distribución: Sogepaq

Título original: El Niño Invisible

Director: Rafael Monleón

Guión: Aurora Guerra, basado en una idea original de Manolo Matij

Fotografía: Hans Burmann

Música: José Carlos Parada

Dirección artística: Miguel Chicharro

Productores: Federico Bermúdez de Castro y Manolo Matij

Montaje: José Salcedo

Intérpretes: Grupo Bom Bom Chip (Sergio Martín, José Luis Cid De Rivera, Estela Sala, Cristina Hervás, Rebeca Marcos), Chete Lera, Gary Piquer, Carlos Kaniowsky, Joaquín Climent, Laura Cepeda, Lidia San José, Pedro Mari Sánchez, Pilar López Ayala

Estreno: Real Cinema, Tivoli, Acteón, Aluche, Excelsior, Vaguada y Dúplex (Madrid), 15 de febrero de 1995

Duración: 87 minutos

Idiomas: Versión original española

Localizaciones sorianas: Cañón del Río Lobos, ermita de San Bartolomé y Ucleo



Palmarés

1995: Premios Goya: Nominada a Mejores efectos especiales

Filmografía

RAFAEL MONLEÓN

Director

Bâton Rouge (1988)

La huella del crimen (serie de tv, 1991)

Eurocops (serie de tv, 1991)

Tretas de mujer (1993)

Colegio Mayor (serie de tv, 1994)

El niño invisible (1995)

Mirada líquida (1996)

Cuestión de suerte (1996)

Le coup du sort (serie de tv, 1997)

Raquel busca su sitio (serie de tv, 2000)

Pepe Carvalho (serie de tv, 1999-2004)

Motivos personales (serie de tv, 2005)

UN MUNDO DE FANTASÍA

¿Te acuerdas de Bom Bom Chip? Fue un grupo musical infantil, compuesto por tres niñas y dos niños (Sergio Martín, José Luis Cid, Estela Sala, Cristina Hervás y Rebeca Marcos), que a principios de los años noventa arrasaron gracias a canciones como *Multiplícate por cero* o *Toma mucha fruta*, que incluso llegaron a rodar una película titulada *El niño invisible* antes de desaparecer en 1996. Posiblemente, la canción de los créditos de cierre *No te olvidaré* fuera un aviso de lo que iba a pasar.

Ahora, pasados los años, vuelven a estar de actualidad porque, cuando ya han cumplido la treintena en sus edades, el grupo se ha reunido de nuevo para publicar una foto tal y como son en estos momentos.

La historia que narra el film nos lleva a un viaje en el tiempo: Durante una excursión, un grupo de pequeños amigos descubren una extraña piedra. Deciden ignorarla por miedo a que les cause problemas, pero al volver a casa la encuentran inexplicablemente en su mochila. Enseguida tratan de devolverla al lugar donde la vieron, pero al hacerlo son atrapados por un siniestro personaje que los transporta hasta el siglo XII. Allí descubren que la piedra es la clave para convertir los metales en oro. Pero las consecuencias de la reacción serán terribles, porque un maleficio dice que el sol se oscurecerá y la muerte reinará sobre la tierra. Los valientes niños deberán salvar el futuro.

Estamos ante una película española recomendable para la gente menuda. Lo primero es de reseñar, porque contiene un esfuerzo de producción y hasta unos trucajes digitales, de J. Ramón Molina, de una sorprendente dignidad para los baremos habituales de nuestro cine en aquella época. Lo segundo, porque el relato considera a los más jovencitos como personas con imaginación y no como retrasados mentales. Los protagonistas aunque miembros de un grupo musical -otro punto a su favor- sólo nos regalan una canción. Pero, como indica Francisco María Benavent, "este tradicional relato, puesto al día con niños de hoy, cuenta con un guion voluntarioso, aunque no exento de cabos sueltos (las quejas de uno de los niños protagonistas sobre el poco caso que le hacen sus padres, su relación sentimental con Lío...)".

Los cinco chicos, tras descubrir en una excavación arqueológica una pequeña cabeza de metal dorado, efigie de Hermes -el dios olímpico que representa al mensajero-, son traspasados a la



Edad Media. Allí, en medio de castillos, pasadizos y aventuras varias, conocerán a un alquimista, a otra bella niña llamada Lío y tendrán que luchar contra el malvado Cornelio, quien, cegado por la ambición, pretende convertir el plomo en oro sin conocer las consecuencias funestas que ello siempre suele deparar.

La película se había gestado con fines alimenticios ya que parecía una buena inversión lanzar una cinta de aventuras protagonizada por los intérpretes del grupo, junto con la banda sonora del mismo título, que incluía algún tema inédito. Sin embargo, no obtuvo el éxito esperado. Pero este film familiar que, aunque sólo sea por su grado de imaginación, se sitúa por encima de otros de parecido estilo. Se convierte así en una

emocionante película de aventuras, donde la magia y la fantasía se mezclan en las maravillosas aventuras de estos niños. Hoy el valor de *El niño invisible* es, sobre todo, nostálgico en recuerdo de Bom Bom Chip para los chicos de un cuarto de siglo y por la utilización de las localizaciones sorianas del Cañón del Río Lobos, la ermita de San Bartolomé y los alrededores de Ucero (se rodó asimismo en Toledo y Loarre en Huesca).

"Multiplicate por cero, te lo pido por favor. Multiplicate por cero y divídetelo entre dos. Te lo digo muy en serio debes desaparecer. De mi vida y de mis sueños, no quiero volverte a ver". Los que hayan reconocido estos versos fueron niños durante la década de los noventa, cuando estas frases sonaron en todas las radios y reventaron las

listas de los discos más vendidos. Se trata del comienzo de una de las canciones más famosas de Bom Bom Chip, el grupo infantil más famoso de la historia musical española después de Parchís.

Corría el año 90 y España no estaba explotando el filón de las bandas para niños, así que las discográficas se pusieron manos a la obra y juntaron a cinco jóvenes que no llegaban a los 15 años para formar un grupo que hiciera bailar a los niños. Lo lograron en 1992, cuando con *Toma, toma y toma*, su primera grabación, alcanzaron el disco de platino gracias a ese *Multiplicate por cero* que cogía la frase de Bart Simpson (la traducción del americano *Eat my shorts*) y la hacía canción. El rápido pelotazo les llevó a grabar corriendo una continuación con el título de *No somos renacuajos* y otro de sus temas estrella: *Toma mucha fruta*. El nuevo single también arrasó y se usó en muchas campañas gracias a su contenido social que pedía a los niños comer cinco piezas de fruta y verdura al día.

Su carrera musical duró cuatro años, cuatro intensos años, y en el imaginario popular, sobre todo de los más jóvenes, el grupo se convirtió en algo icónico que finalmente tuvo que cerrar su ciclo puesto que los cantantes crecían y la música que interpretaban ya era demasiado infantil. En total, el grupo sacó al mercado tan solo tres álbumes: *Toma, toma y toma* en 1992, *No somos renacuajos* en el 1993 y *Helado para astronautas* en el 1994.

Actualmente, únicamente dos miembros (Rebeca y Sergio) trabajan como actores con breves apariciones en series de televisión y en algunas películas. Los otros tres han dejado el espectáculo. Sergio Martín, el guaperas del grupo, es el que más trayectoria ha tenido después. Siendo un adolescente, en el 2000, protagonizó la película *Y decirte alguna estupidez por ejemplo te quiero*, de Antonio del Real, pero el mundo del cine tampoco le abrió las puertas de par en par, ya que hasta el año 2007 no hace otro filme, la argentina *El último mandado*. De 2006 a 2009 Sergio vivió un nuevo pico de popularidad con una serie dedicada también a los más pequeños de la casa. Se trataba de Cambio de Clase, que durante tres años triunfó en Disney Channel con el ex Bom Bom Chip como uno de los protagonistas. Pero Sergio Martín no ha desaparecido desde entonces, ya que es el guitarrista de la banda del musical *La llamada*, creada por los Javis y cuya adaptación cinematográfica fue un éxito. Rebeca Marcos ha aparecido en diversas series de televisión: *La ley de la vida*, *Lobos Hospital Central* y *MIR*. (JLLR)

NO IMPORTA EL DESTINO, SOLO IMPORTA EL VIAJE

EL CAMINO

26 CINECLUB UNED

ÁNGEL
GARCÍA
ROMERO

JOSÉ MARÍA
ARROYO
OLIVEROS

JULIÁN
DE LA LLANA
DEL RÍO

ROBERTO
GONZÁLEZ
MIGUEL



604

**PANTALLA
GRANDE**

1994 — 2020

1994 - 1995

RESERVOIR DOGS	Quentin Tarantino
(USA)	
CIUDADANO BOB ROBERTS	Tim Robbins
(USA)	
ESTÁN VIVOS	John Carpenter
(USA)	
THE BAD LIEUTENANT	Abel Ferrara
(USA)	
VIDAS CRUZADAS	Robert Altman
(USA)	
HALFAOUINE	Ferid Boughedir
(Túnez)	
UN ÁNGEL EN MI MESA	Jane Campion
(Nueva Zelanda)	
PRINCIPIO Y FIN	Arturo Ripstein
(México)	
LA ESTRATEGIA DEL CARACOL	Sergio Cabrera
(Colombia)	
LA LINTERNA ROJA	Zhang Yimou
(China - Taiwan - Hong-Kong)	
EL BANQUETE DE BODA	Ang Lee
(Taiwan)	
ADÍÓS A MI CONCUBINA	Chen Kaige
(China)	
EL VALLE DE ABRAHAM	Manoel de Oliveira
(Portugal)	
PAISAJE EN LA NIEBLA	Theo Angelopoulos
(Grecia - Francia - Italia)	
LA VOZ DE SU AMO	Daniele Luchetti
(Italia)	
LAS NOCHES SALVAJES	Cyril Collard
(Francia)	
UN CORAZÓN EN INVIERNO	Claude Sautet
(Francia)	

1995 - 1996

BEFORE THE RAIN	Milcho Manchevski
(Gran Bretaña - Francia - Macedonia)	
CARO DIARIO	Nanni Moretti
(Italia)	
JUSTINO, UN ASESINO DE LA TERCERA EDAD	Luis Guridi y Santiago Aguilar
(España)	
TASIO	Montxo Armendáriz
(España)	
27 HORAS	Montxo Armendáriz
(España)	
LAS CARTAS DE ALOU	Montxo Armendáriz
(España)	
QUEMADO POR EL SOL	Nikita Mikhalkov
(Rusia - Francia)	
LAMERICA	Gianni Amelio
(Italia - Francia)	
RIFF-RAFF	Ken Loach
(Gran Bretaña)	
LLOVIENDO PIEDRAS	Ken Loach
(Gran Bretaña)	
LADYBIRD, LADYBIRD	Ken Loach
(Gran Bretaña)	
TIERRA Y LIBERTAD	Ken Loach
(Gran Bretaña - Alemania - España)	
COMER, BEBER, AMAR	Ang Lee
(Taiwan)	
¡VIVIR!	Zhang Yimou
(China)	
GUERREROS DE ANTAÑO	Lee Tamahori
(Nueva Zelanda)	
ÁGUILAS NO CAZAN MOSCAS	Sergio Cabrera
(Colombia)	
CRONOS	Guillermo del Toro
(México)	
LA REINA DE LA NOCHE	Arturo Ripstein
(México)	
LA INCREÍBLE VERDAD	Hal Hartley
(USA)	
EN BUSCA DE BOBBY FISCHER	Steven Zaillian
(USA)	
FRESH	Boaz Yakin
(USA)	

1996 - 1997

SMOKE	Wayne Wang
(USA)	
BLUE IN THE FACE	Wayne Wang y Paul Auster
(USA)	
SOSPECHOSOS HABITUALES	Bryan Singer
(USA)	
EL FACTOR SORPRESA	George Huang
(USA)	
EL AÑO DE LAS LUCES	Fernando Trueba
(España)	
EL SUEÑO DEL MONO LOCO	Fernando Trueba
(España)	
ED WOOD	Tim Burton
(USA)	
CIUDADANO X	Chris Gerolmo
(USA)	
EL PUEBLO DE LOS MALDITOS	John Carpenter
(USA)	
LA CIUDAD DE LOS NIÑOS PERDIDOS	Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro
(Francia - España)	
COSAS QUE NUNCA TE DIJE	Isabel Coixet
(España - USA)	
VACAS	Julio Medem
(España)	
LA ARDILLA ROJA	Julio Medem
(España)	
TIERRA	Julio Medem
(España)	
LA JOYA DE SHANGHAI	Zhang Yimou
(China - Francia)	
CYCLO	Tran Anh Hung
(Vietnam - Francia)	
EL CALLEJÓN DE LOS MILAGROS	Jorge Fons
(México)	
LA LOCURA DEL REY JORGE	Nicholas Hytner
(Gran Bretaña)	
EN LO MÁS CRUDO DEL CRUDO INVIERNO	Kenneth Branagh
(Gran Bretaña)	
LA CAJA	Manoel de Oliveira
(Portugal - Francia)	
NELLY Y EL SR ARNAUD	Claude Sautet
(Francia - Italia - Alemania)	
CUENTO DE VERANO	Eric Rohmer
(Francia)	
ANTONIA	Marleen Gorris
(Holanda)	

1997 - 1998

EL PACIENTE INGLÉS	Anthony Minghella
(Gran Bretaña)	
GET ON THE BUS	Spike Lee
(USA)	
TODOS DICEN I LOVE YOU	Woody Allen
(USA)	
EL FUNERAL	Abel Ferrara
(USA)	
LOS HERMANOS McMULLEN	Edward Burns
(USA)	
BEAUTIFUL GIRLS	Ted Demme
(USA)	
CARRETERA PERDIDA	David Lynch
(USA)	
CRASH	David Cronenberg
(Canadá)	
LOOKING FOR RICHARD	Al Pacino
(USA)	
ROMPIENDO LAS OLAS	Lars Von Trier
(Europa)	
LA CANCIÓN DE CARLA	Ken Loach
(Gran Bretaña - España - Alemania)	
EL ÚLTIMO VIAJE DE ROBERT RYLANDS	Gracia Querejeta
(España)	
FAMILIA	Fernando León de Aranoa
(España)	
ASALTAR LOS CIELOS	José Luis López-Linares y Javier Ríoyo
(España)	
PROFUNDO CARMESÍ	Arturo Ripstein
(México - Francia - España)	
UN VERANO EN LA GOULETTE	Férid Boughedir
(Túnez - Francia - Bélgica)	
RIDICULE	Patrice Leconte
(Francia)	
CAPITÁN CONAN	Bertrand Tavernier
(Francia)	
LA TREGUA	Francesco Rosi
(Italia - Alemania - Francia)	
SOSTIENE PEREIRA	Roberto Faenza
(Italia - Francia - Portugal)	
EL PRISIONERO DE LAS MONTAÑAS	Sergei Bodrov
(Rusia - Kazajistán)	
LA MIRADA DE ULISES	Theo Angelopoulos
(Grecia - Francia - Alemania - Gran Bretaña)	
KOLYA	Jan Sverak
(República Checa)	
HAMLET	Kenneth Branagh
(Gran Bretaña)	

1998 - 1999

AMISTAD Steven Spielberg
(USA)

PERSIGUIENDO A AMY Kevin Smith
(USA)

EL DULCE PORVENIR Atom Egoyan
(Canadá)

MOTHER NIGHT Keith Gordon
(USA)

PERDICIÓN Billy Wilder
(USA)

BIENVENIDOS A LA CASA DE MUÑECAS Todd Solondz
(USA)

BOOGIE NIGHTS Paul Thomas Anderson
(USA)

LA CORTINA DE HUMO Barry Levinson
(USA)

HOMBRES ARMADOS John Sayles
(USA)

LAURA Otto Preminger
(USA)

LA PRIMERA NOCHE DE MI VIDA Miguel Albaladejo
(España)

LA CAJA CHINA Wayne Wang
(USA - Francia - Japón)

MOEBIUS Gustavo Mosquera R.
(Argentina)

FREAKS (LA PARADA DE LOS MONSTRUOS) Tod Browning
(USA)

LOS SILENCIOS DEL PALACIO Moufida Tlatli
(Túnez - Francia)

FUEGO Deepha Mehta
(Canadá)

MARIUS Y JEANNETTE Robert Guédiguian
(Francia)

EL INVITADO DE INVIERNO Alan Rickman
(Gran Bretaña)

HAMAM: EL BAÑO TURCO Ferzan Özpetek
(Italia - Turquía - España)

LOLITA Stanley Kubrick
(USA)

JERUSALÉN Bille August
(Suecia)

EL ESPEJO Yafar Panahi
(Irán)

VOR (EL LADRÓN) Pável Chujrai
(Rusia)

TOCANDO EL VIENTO Mark Herman
(Gran Bretaña)

1999 - 2000

ELIZABETH Shekhar Kapur
(Reino Unido)

DE TODO CORAZÓN Robert Guédiguian
(Francia)

AMERICAN HISTORY X Tony Kaye
(USA)

EL DOCTOR FRANKENSTEIN James Whale
(USA)

EL ESPÍRITU DE LA COLMENA Victor Erice
(España)

LA NOVIA DE FRANKENSTEIN James Whale
(USA)

DIOSES Y MONSTRUOS Bill Condon
(USA)

SAÏD Lorenzo Soler
(España)

AFLICCIÓN Paul Schrader
(USA)

CUENTO DE OTOÑO Eric Rohmer
(Francia)

PSICOSIS Alfred Hitchcock
(USA)

LÁGRIMAS NEGRAS Ricardo Franco y Fernando Bauluz
(España)

BULWORTH Warren Beatty
(USA)

CARÁCTER Mike Van Diem
(Holanda)

SOLAS Benito Zambrano
(España)

HAPPINESS Todd Solondz
(USA)

LA VIDA SOÑADA DE LOS ÁNGELES Erick Zonca
(Francia)

Z Costa-Gavras
(Francia - Argelia)

EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA Arturo Ripstein
(México - España)

UN PLAN SENCILLO Sam Raimi
(USA)

MAMÁ ES BOBA Santiago Lorenzo
(España)

SUNSET BOULEVARD (EL CREPÚSCULO DE LOS DIOSES) Billy Wilder
(USA)

EL GENERAL John Boorman
(Reino Unido)

LA VIDA ES SILBAR Fernando Pérez
(Cuba - España)

2000 - 2001

MAGNOLIA Paul Thomas Anderson
(USA)

HOY EMPIEZA TODO Bertrand Tavernier
(Francia)

ACORDES Y DESACUERDOS Woody Allen
(USA)

ATAQUE VERBAL Miguel Albaladejo
(España)

LOS ÚLTIMOS DÍAS James Moll
(USA)

LA DUCHA Zhang Yang
(China)

TO BE OR NOT TO BE (SER O NO SER) Ernst Lubitsch
(USA)

ASFALTO Daniel Calparsoro
(España)

EXISTENZ David Cronenberg
(Canadá)

FAHRENHEIT 451 François Truffaut
(Reino Unido)

P ("PI", FE EN EL CAOS) Darren Aronofsky
(USA)

BOYS DON'T CRY Kimberly Peirce
(USA)

MARTA Y ALREDEDORES Nacho Pérez de la Paz y Jesús Ruiz
(España)

EL TREN DE LA VIDA Radu Mihaileanu
(Francia - Bélgica - Holanda)

TRABAJOS DE AMOR PERDIDOS Kenneth Branagh
(Reino Unido)

GARAJE OLIMPO (DESAPARECIDOS) Marco Bechis
(Argentina - Francia - Italia)

UNA HISTORIA VERDADERA David Lynch
(USA)

LA ETERNIDAD Y UN DÍA Theo Angelopoulos
(Grecia - Francia - Italia)

SOBREVIVIRÉ Alfonso Albacete y David Menkes
(España)

EL DESTINO Youssef Chahine
(Egipto)

ASÍ REÍAN Gianni Amelio
(Italia)

RKO 281 Benjamin Ross
(USA)

EL VERANO DE KIKUJIRO Takeshi Kitano
(Japón)

2001 - 2002

EL OTRO BARRIO Salvador García Ruiz
(España)

MEMENTO Christopher Nolan
(USA)

GOYA EN BURDEOS Carlos Saura
(España - Italia)

SANGRE FÁCIL Joel Coen
(USA)

LA ESPALDA DEL MUNDO Javier Corcuera
(España)

LEO José Luis Borau
(España)

BAILAR EN LA OSCURIDAD Lars Von Trier
(Dinamarca - Suecia)

PARA TODOS LOS GUSTOS Agnès Jaoui
(Francia)

LAS RAZONES DE MIS AMIGOS Gerardo Herrero
(España)

EL CIELO ABIERTO Miguel Albaladejo
(España)

LA SOMBRA DEL VAMPIRO E. Elias Merhige
(USA)

ASESINATO EN FEBRERO Eterio Ortega Santillana
(España)

GRACIAS POR EL CHOCOLATE Claude Chabrol
(Francia - Suiza)

ABAJO EL TELÓN Tim Robbins
(USA)

EL CÍRCULO Jafar Panahi
(Irán - Italia - Suiza)

¡QUIERO SER FAMOS! Dominique Deruddere
(Bélgica - Alemania - Francia)

LOLA, VENDA CÁ Lorenzo Soler
(España)

ALI ZAOUA, PRÍNCIPE DE CASABLANCA Nabil Ayouch
(Marruecos - Francia - Bélgica)

EXTRANJEROS DE SÍ MISMOS José Luis López-Linares y Javier Ríoyo
(España)

STATE AND MAIN David Mamet
(USA)

CAPITANES DE ABRIL María de Medeiros
(Portugal - España - Francia - Italia)

PAN Y ROSAS Ken Loach
(Reino Unido - España - Alemania)

TINTA ROJA Francisco Lombardi
(Perú - España)

2002 - 2003

EN CONSTRUCCIÓN José Luis Guerín
(España)

LA MALDICIÓN DEL ESCORPION DE JADE Woody Allen
(USA)

VIDOCQ Pitof
(Francia)

EN LA CIUDAD SIN LÍMITES Antonio Hernández
(España)

EL HOMBRE QUE NUNCA ESTUVO ALLÍ Joel Coen
(USA)

LOS NIÑOS DE RUSIA Jaime Camino
(España)

TANGUY: ¿QUÉ HACEMOS CON EL NIÑO? Etienne Chatiliez
(Francia)

DONNIE DARKO Richard Kelly
(USA)

LA CUADRILLA Ken Loach
(Reino Unido - Alemania - España)

ATANDO CABOS Lasse Hallström
(USA)

RENCOR Miguel Albaladejo
(España)

NUNCA OCURRE LO QUE UNO ESPERA Mans Herngren y Hannes Holm
(Suecia)

SESSION 9 Brad Anderson
(USA)

EL SUEÑO DEL CAIMÁN Beto Gómez
(México - España)

EL VOTO ES SECRETO Babak Payami
(Irán)

LEJOS André Techiné
(Francia - España)

XIU XIU Joan Chen
(China)

UN MAL DÍA LO TIENE CUAQUIERA Artus de Penguern
(Francia)

LA GUERRILLA DE LA MEMORIA Javier Corcuera
(España)

IRIS Richard Eyre
(Reino Unido)

DELICIOSA MARTHA Sandra Nettelbeck
(Alemania - Austria - Italia - Suiza)

VETE A SABER Jacques Rivette
(Francia)

COSAS QUE DIRÍA CON SÓLO MIRARLA Rodrigo García
(USA)

2003 - 2004

GANGS OF NEW YORK Martin Scorsese
(USA)

LA BODA DEL MONZON Mira Nair
(India - USA - Francia - Italia)

SPIDER David Cronenberg
(Canadá - Reino Unido)

AMÉN Costa-Gavras
(Francia - Alemania)

CIUDAD DE DIOS Fernando Meirelles
(Brasil - Francia - USA)

ADAPTATION (EL LADRÓN DE ORQUÍDEAS) Spike Jonze
(USA)

EL HOMBRE DEL TREN Patrice Leconte
(Francia - Alemania - Reino Unido)

BOWLING FOR COLUMBINE Michael Moore
(USA)

HISTORIAS MÍNIMAS Carlos Sorín
(Argentina - España)

EL AMERICANO IMPASIBLE Phillip Noyce
(USA)

EN UN LUGAR DE ÁFRICA Caroline Link
(Alemania)

DOMINGO SANGRIENTO Paul Greengrass
(Reino Unido - Irlanda)

DARK WATER Hideo Nakata
(Japón)

APOCALYPSE NOW REDUX Francis Ford Coppola
(USA)

HERENCIA Paula Hernández
(Argentina)

LA ÚLTIMA NOCHE Spike Lee
(USA)

LAS HORAS DEL DÍA Jaime Rosales
(España)

FELICES DIECISÉIS Ken Loach
(Reino Unido - Alemania - España)

COMANDANTE Oliver Stone
(España)

LAS MUJERES DE VERDAD TIENEN CURVAS Patricia Cardoso
(USA)

EL MATRIMONIO DE MARÍA BRAUN Rainer Werner Fassbinder
(Alemania)

ARARAT Atom Egoyan
(Canadá - Francia)

INVENCIBLE Werner Herzog
(Reino Unido - Alemania)

2004 - 2005

SER Y TENER	Nicolas Philibert
(Francia)	
ELEPHANT	Gus Van Sant
(USA)	
LAS INVASIONES BÁRBARAS	Denys Arcand
(Canadá - Francia)	
FEMME FATALE	Brian De Palma
(Francia)	
EN ESTE MUNDO	Michael Winterbottom
(Reino Unido)	
DOGVILLE	Lars Von Trier
(Dinamarca)	
EL COCHE DE PEDALES	Ramón Barea
(España-Portugal)	
MACHUCA	Andrés Wood
(Chile-España)	
OSAMA	Siddiq Barmak
(Afganistán - Japón - Irlanda)	
EL CHICO QUE CONQUISTÓ HOLLYWOOD ...	Brett Morgen y Nanette Burstein
(USA)	
CACHORRO	Miguel Albaladejo
(España)	
ALIEN: EL 8º PASAJERO (MONTAJE DEL DIRECTOR)	Ridley Scott
(USA)	
ZATOICHI	Takeshi Kitano
(Japón)	
OPEN RANGE	Kevin Costner
(USA)	
EL TESTAMENTO DEL DOCTOR MABUSE	Fritz Lang
(Alemania)	
DEEP BLUE	Alastair Fothergill y Andy Byatt
(Reino Unido)	
LEJANO	Nuri Bilge Ceylan
(Turquía)	
CASA DE ARENA Y NIEBLA	Vadim Perelman
(USA)	
EL PRINCIPIO DE ARQUIMEDES	Gerardo Herrero
(España)	
CYPHER	Vincenzo Natali
(Canadá - USA)	
EL DOMINGO SI DIOS QUIERE	Yamina Benguigui
(Francia-Argelia)	
MEMORIES OF MURDER (CRÓNICA DE UN ASESINO EN SERIE) ..	Bong Joon-Ho
(Corea del Sur)	
EL ABRAZO PARTIDO	Daniel Burman
(Argentina - España)	

2005 - 2006

PARA QUE NO ME OLVIDES	Patricia Ferreira
(España)	
OLVIDATE DE MÍ	Michel Gondry
(USA)	
LA MEJOR JUVENTUD I Y II PARTE	Marco Tullio Giordana
(Italia)	
SOLO UN BESO	Ken Loach
(Reino Unido - Italia - Alemania - España)	
LA VIDA ES UN MILAGRO	Emir Kusturica
(Francia - Serbia y Montenegro)	
NO SOS VOS SOY YO	Juan Taratuto
(Argentina - España)	
CONOCIENDO A JULIA	István Szabó
(Reino Unido - Hungría - Canadá)	
CAMINAR SOBRE LAS AGUAS	Eytan Fox
(Israel)	
CASA DE LOS BABYS	John Sayles
(USA - México)	
CONTRA LA PARED	Fatih Akin
(Alemania)	
CÓDIGO 46	Michael Winterbottom
(Reino Unido)	
COMO UNA IMAGEN	Agnès Jaoui
(Francia)	
PRIMER	Shane Carruth
(USA)	
LA HERENCIA	Per Fly
(Dinamarca)	
DOS HERMANAS	Kim Jee-Woon
(Corea del Sur)	
A LAS CINCO DE LA TARDE	Samira Makhmalbaf
(Irán)	
EL MAQUINISTA	Brad Anderson
(España)	
LAS TORTUGAS TAMBIEN VUELAN	Bahman Ghobadi
(Irán - Irak)	
EL SEÑOR IBRAHIM Y LAS FLORES DEL CORÁN	François Dupeyron
(Francia)	
LA PESADILLA DE DARWIN	Hubert Sauper
(Francia - Austria - Bélgica)	
EL ÚLTIMO BESO	Gabriele Muccino
(Italia)	
OMAGH	Pete Travis
(Irlanda - Reino Unido)	

2006 - 2007

EL VIENTO Eduardo Mignogna
(Argentina - España)

¿POR QUÉ LAS MUJERES SIEMPRE QUEREMOS MÁS? Cécile Telerman
(Francia)

TRANSAMÉRICA Duncan Tucker
(USA)

LA DIGNIDAD DE LOS NADIES Fernando E Solana
(Argentina - Brasil - Suiza)

UNA HISTORIA DE BROOKLYN Noah Baumbach
(USA)

GENTE DE ROMA Ettore Scola
(Italia)

FELIZ NAVIDAD Christian Carion
(Francia - Alemania - Reino Unido - Rumanía)

LA GRAN FINAL Gerardo Olivares
(España - Alemania)

ARCADIA Costa-Gavras
(Francia - Bélgica - España)

LA ESCURRIDIZA, O CÓMO ESQUIVAR EL AMOR Abdellatif Kechiche
(Francia)

GRIZZLY MAN Werner Herzog
(USA)

EL MERCADER DE VENECIA Michael Radford
(Reino Unido - Italia - Luxemburgo)

EL CASTILLO AMBULANTE Hayao Miyazaki
(Japón)

BUENOS DÍAS, NOCHE Marco Bellocchio
(Italia)

MANDERLAY Lars Von Trier
(Dinamarca)

DE FOSA EN FOSA Jan Cvitkovic
(Eslovenia-Croacia)

PARADISE NOW Hany Abu-Assad
(Palestina - Holanda - Alemania - Francia)

AGUA CON SAL Pedro Pérez-Rosado
(España - Puerto Rico)

SOPHIE SCHOLL: LOS ÚLTIMOS DÍAS Marc Rothemund
(Alemania)

LA ISLA DE HIERRO Mohammad Rasoulof
(Irán)

CAMINO A GUANTÁNAMO Michael Winterbottom y Mat Whitecross
(Reino Unido)

ZONA LIBRE Amos Gitai
(Israel - Francia - España - Países Bajos)

VERANO EN BERLÍN Andreas Dresen
(Alemania)

2007 - 2008

PARÍS, JE T'AIME Olivier Assayas, Frederic Auburtin, Gerard Depardieu
(Francia)

FICCIÓN Cesc Gay
(España)

UNA VERDAD INCÓMODA Davis Guggenheim
(USA)

TIME Kim Ki-Duk
(Corea del Sur - Japón)

BOBBY Emilio Estévez
(USA)

LAS PARTÍCULAS ELEMENTALES Oskar Roehler
(Alemania)

DREAMGIRLS Bill Condon
(USA)

INLAND EMPIRE David Lynch
(Francia - Polonia - USA)

DERECHO DE FAMILIA Daniel Burman
(Argentina)

NUEVE VIDAS Rodrigo García
(USA)

THE HOST Joon-Ho Bong
(Corea del Sur)

TRISTRAM SHANDY: A COCK & BULL STORY Michael Winterbottom
(Reino Unido)

MI HIJO Martial Fougeron
(Francia)

BOSQUE DE SOMBRAS Koldo Serra
(España)

COPYNG BEETHOVEN Agnieszka Holland
(USA - Alemania - Hungría)

RÉQUIEM: EL EXORCISMO DE MICAELA Hans-Christian Schmid
(Alemania)

TIDELAND Terry Gilliam
(Reino Unido - Canadá)

DESPUÉS DE LA BODA Susanne Bier
(Dinamarca)

LA CAJA KOVAK Daniel Monzón
(España - Reino Unido)

BAJO LAS ESTRELLAS Félix Viscarret
(España)

Memorias de Queens Dito Montiel
(USA)

LOS CLIMAS Nuri Bilge Ceylan
(Turquía - Francia)

HOLLYWOODLAND Allen Coulter
(USA)

2008 - 2009

ANTES QUE EL DIABLO SEPA QUE HAS MUERTO	Sidney Lumet
(USA - Reino Unido)	
NUEVO MUNDO	Emmanuele Crialese
(Italia - Francia)	
EL ASESINATO DE JESSE JAMES POR EL COBARDE ROBERT FORD	A. Dominik
(USA)	
CONVERSACIONES CON MI JARDINERO	Jean Becker
(Francia)	
IRINA PALM	Sam Garbarski
(Bélgica - Reino Unido - Alemania - Luxemburgo - Francia)	
BARRIO CUBA	Humberto Solás
(Cuba - España)	
PERSÉPOLIS	Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud
(Francia)	
BLADE RUNNER: EL MONTAJE FINAL	Ridley Scott
(USA)	
BUDA EXPLOTÓ POR VERGÜENZA	Hanna Makhmalbaf
(Irán)	
LO MEJOR DE MÍ	Roser Aguilar
(España)	
REDACTED	Brian de Palma
(USA)	
LA BANDA NOS VISITA	Eran Kolirin
(Israel - Francia)	
INTERVIEW	Steve Buscemi
(USA)	
CAOS CALMO	Antonello Grimaldi
(Italia)	
EN UN MUNDO LIBRE...	Ken Loach
(Reino Unido - Italia - España - Alemania)	
LOS CRONOCRÍMENES	Nacho Vigalondo
(España)	
HACIA RUTAS SALVAJES	Sean Penn
(USA)	
NEVANDO VOY	Maitena Muruzábal y Candela Figueira
(España)	
FUNNY GAMES	Michael Haneke
(USA - Francia - Reino Unido - Austria - Alemania - Italia)	
EL EDIFICIO YACOBIÁN	Marwan Hamed
(Egipto)	
REBOBINE POR FAVOR	Michel Gondry
(USA)	
MIL AÑOS DE ORACIÓN	Wayne Wang
(USA)	

2009 - 2010

LA VERGÜENZA	David Planell
(España)	
LA DUQUESA	Saul Dibb
(Reino Unido - Italia - Francia)	
FLAME Y CITRON	Ole Christian Madsen
(Dinamarca - República Checa - Alemania)	
BUSCANDO UN BESO A MEDIANOCHE	Alex Holdridge
(USA)	
HACE MUCHO QUE TE QUIERO	Philippe Claudel
(Francia - Alemania)	
EL TREN DE LAS 3:10	James Mangold
(USA)	
VALS CON BASHIR	Ari folman
(Israel - Alemania - Francia - USA - Finlandia - Suiza - Bélgica - Australia)	
CUSCÚS	Abdellatif Kechiche
(Francia)	
STILL WALKING (CAMINANDO)	Hirokazu Kore-Eda
(Japón)	
EL PRIMER DÍA DEL RESTO DE TU VIDA	Remi Bezançon
(Francia)	
RETORNO A HANSALA	Chus Gutiérrez
(España)	
JCVD	Mabrouk El Mechri
(Bélgica - Luxemburgo - Francia)	
IL DIVO	Paolo Sorrentino
(Italia - Francia)	
LA TETA ASUSTADA	Claudia Llosa
(Perú-España)	
CAPITÁN ABU RAED	Amin Matalqa
(Jordania)	
GÉNOVA	Michael Winterbottom
(Reino Unido)	
LOS LIMONEROS	Eran Riklis
(Israel - Alemania - Francia)	
LA BUENA VIDA	Andrés Wood
(Chile - España - Argentina - Francia)	
SÉRAPHINE	Martin Provost
(Francia - Bélgica)	
THE FALL. EL SUEÑO DE ALEXANDRIA	Tarsem Singh
(India - Reino Unido - USA)	
TRES DÍAS CON LA FAMILIA	Mar Coll
(España)	
LA CAJA DE PANDORA	Yesim Ustaoglu
(Turquía - Francia - Alemania - Bélgica)	
MAN ON WIRE	James Marsh
(Reino Unido-USA)	
DESPEDIDAS	Yôjirô Takita
(Japón)	

2010 - 2011

KATYN Andrzej Wajda
(Polonia)

MAL DÍA PARA PESCAR Álvaro Brechner
(Uruguay - España)

GARBO, EL ESPÍA Edmon Roch
(España)

EDÉN AL OESTE Costa-Gavras
(Francia - Italia - Grecia)

CORAZÓN REBELDE Scoot Cooper
(USA)

BAARÌA Giuseppe Tornatore
(Italia - Francia)

DESTINO: WOODSTOCK Ang Lee
(USA)

CANINO Yorgos Lanthimos
(Grecia)

CIUDAD DE VIDA Y MUERTE Chuan Lu
(China - Hong Kong)

LA NARANJA MECÁNICA Stanley Kubrick
(Reino Unido - USA)

IN THE LOOP Armando Iannucci
(Reino Unido)

GIGANTE Adrian Biniez
(Uruguay - Argentina - Alemania)

FROZEN RIVER Courtney Hunt
(USA)

AJAMI Scandar Copti y Yaron Shani
(Israel-Alemania)

AMERRIKA Cherien Dabis
(Canadá)

HIERRO Gabe Ibáñez
(España)

VINCERE Marco Bellocchio
(Italia)

LA NANA Sebastián Silva
(Chile)

A PROPÓSITO DE ELLY Asghar Farhadi
(Irán)

SIN NOMBRE Cary Fukunaga
(México - USA)

AIR DOLL Hirokazu Kore-Eda
(Japón)

DOS HERMANOS Daniel Burman
(Argentina)

VILLA AMALIA Benoît Jacquot
(Francia - Suiza)

NEW YORK, I LOVE YOU Jiang Wen, Mira Nair
(Francia - USA)

2011 - 2012

EN UN MUNDO MEJOR Susanne Bier
(Dinamarca)

INSIDE JOB Charles Ferguson
(USA)

COPIA CERTIFICADA Abbas Kiarostami
(Francia - Italia)

LA LLAVE DE SARAH Gilles Paquet-Brenner
(Francia)

INCENDIES Denis Villeneuve
(Canadá - Francia)

MUJERES DE EL CAIRO Yousry Nasrallah
(Egipto)

HANNA Joe Wright
(Reino Unido - Alemania - USA)

MONSTERS Gareth Edwards
(Reino Unido)

TENGO ALGO QUE DECIR Ferzan Ozpetek
(Italia)

UNCLE BOONMEE RECUERDA SUS VIDAS PASADAS A. Weerasethakul
(Tailandia - Reino Unido - Francia - Alemania - España - Holanda)

EL ÚLTIMO EXORCISMO Daniel Stamm
(USA-Francia)

BLOG Elena Trapé
(España)

LAS VIDAS POSIBLES DE MR NOBODY Jaco Van Dormael
(Bélgica - Canadá - Francia - Alemania)

HISTORIAS DE LA EDAD DE ORO I. Uricaru, H. Höfer, R. Marculescu
(Rumanía)

NUNCA ME ABANDONES Mark Romanek
(Reino Unido - USA)

ANIMAL KINGDOM David Michôd
(Australia)

FRANKLYN Gerald McMorrow
(Reino Unido - Francia)

VISIÓN Margarethe Von Trotta
(Alemania - Francia)

ROMPECABEZAS Natalia Smirnoff
(Argentina - Alemania)

EN EL CAMINO Jasmila Zbanic
(Bosnia - Herzegovina - Austria - Alemania - Croacia)

WINTER'S BONE Debra Granik
(USA)

CHICO & RITA Fernando Trueba, Javier Mariscal y Tono Errando
(España-Isla de Man)

POESÍA Lee Changdong
(Corea del Sur)

WIN WIN (GANAMOS TODOS) Thomas McCarthy
(USA)

2012 - 2013

¿Y SI VIVIMOS TODOS JUNTOS? Stéphane Robelin
(Francia - Alemania)

VERBO Eduardo Chapero-Jackson
(España)

NADER Y SIMIN, UNA SEPARACIÓN Asghar Farhadi
(Irán)

EL NIÑO DE LA BICICLETA Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne
(Bélgica - Francia - Italia)

UN MÉTODO PELIGROSO David Cronenberg
(Reino Unido - Alemania - Canadá - Suiza)

JANE EYRE Cary Fukunaga
(Reino Unido - USA)

ARRUGAS Ignacio Ferreras
(España)

YOUNG ADULT Jason Reitman
(USA)

EL HOMBRE DE AL LADO Gastón Duprat y Mariano Cohn
(Argentina)

ANOTHER YEAR Mike Leigh
(Reino Unido)

ADIÓS A LA REINA Benoît Jacquot
(Francia - España)

LA FUENTE DE LAS MUJERES Radu Mihaileanu
(Bélgica - Italia - Francia)

PROFESOR LAZHAR Philippe Falardeau
(Canadá)

KISEKI (MILAGRO) Hirokazu Koreeda
(Japón)

MARTHA MARCY MAY MARLENE Sean Durkin
(USA)

EL ILUSIONISTA Sylvain Chomet
(Francia - Reino Unido)

ALMANA, BIENVENIDO A ALEMANIA Yasemin Samdereli
(Alemania)

TÍMIDOS ANÓNIMOS Jean-Pierre Améris
(Francia - Bélgica)

TENEMOS QUE HABLAR DE KEVIN Lynne Ramsay
(Reino Unido - USA)

EL HAVRE Aki Kaurismäki
(Finlandia - Francia - Noruega)

TAKE SHELTER Jeff Nichols
(USA)

LAS NIEVES DEL KILIMANJARO Robert Guédiguian
(Francia)

2013 - 2014

AMOR Michael Haneke
(Francia - Alemania - Austria)

A ROMA CON AMOR Woody Allen
(USA - España - Italia)

EL ARTISTA Y LA MODELO Fernando Trueba
(España)

LA PARTE DE LOS ÁNGELES Ken Loach
(Reino Unido - Francia - Bélgica - Italia)

STOCKHOLM Rodrigo Sorogoyen
(España)

THE MASTER Paul Thomas Anderson
(USA)

UN ASUNTO REAL Nikolaj Arcel
(Dinamarca)

EL ATLAS DE LAS NUBES Tom Tykwer, Andy Wachowski y Lana Wachowski
(Alemania)

EN LA CASA François Ozon
(Francia)

LA CAZA Thomas Vinterberg
(Dinamarca)

HOLY MOTORS Leos Carax
(Francia - Alemania)

WOODY ALLEN: EL DOCUMENTAL Robert B. Weide
(USA)

DE ÓXIDO Y HUESO Jacques Audiard
(Francia)

BESTIAS DEL SUR SALVAJE Benh Zeitlin
(USA)

LA BICICLETA VERDE Haifaa Al-Mansour
(Arabia Saudí)

COSMOPOLIS David Cronenberg
(USA)

BARBARA Christian Petzold
(Alemania)

INFANCIA CLANDESTINA Benjamín Ávila
(Argentina - España - Brasil)

LA COCINERA DEL PRESIDENTE Christian Vincent
(Francia)

SEARCHING FOR SUGAR MAN Malik Bendjelloul
(Suecia - Reino Unido)

CÉSAR DEBE MORIR Paolo y Vittorio Taviani
(Italia)

NO Pablo Larraín
(Chile - México)

EL CAPITAL Costa-Gavras
(Francia)

HANNAH ARENDT Margarethe von Trotta
(Alemania - Francia)

2014 - 2015

LA VIDA DE ADÈLE Abdellatif Kechiche
(Francia)

MUD Jeff Nichols
(USA)

LA VENUS DE LAS PIELES Roman Polanski
(Francia)

A PROPÓSITO DE LLEWYN DAVIS Joel Coen
(USA)

LA HERIDA Fernando Franco
(España)

DALLAS BUYERS CLUB Jean Marc Vallée
(USA)

LA GRAN BELLEZA Paolo Sorrentino
(Italia)

EL ÚLTIMO CONCIERTO Yaron Zilberman
(USA)

BYZANTIUM Neil Jordan
(Reino Unido – Irlanda)

CANÍBAL Manuel Martín Cuenca
(España)

ROMPENIEVES Bong Joon-Ho
(Corea del Sur-USA)

LORE Cate Shortland
(Australia - Reino Unido - Alemania)

EL MÉDICO ALEMÁN Lucía Puenzo
(Argentina - España - Francia - Noruega)

LA PIEDRA DE LA PACIENCIA Atiq Rahimi
(Francia - Alemania - Afganistán - Reino Unido)

FRANCES HA Noah Baumbach
(USA)

DE TAL PADRE TAL HIJO Hirokazu Kore-Eda
(Japón)

MOLIERE EN BICICLETA Philippe Le Guay
(Francia)

IDA Pawel Pawlikowski
(Polonia)

HERMOSA JUVENTUD Jaime Rosales
(España - Francia)

OH BOY Jan Ole Gerster
(Alemania)

PELO MALO Mariana Rondón
(Venezuela - Perú - Alemania - Argentina)

THE ACT OF KILLING Joshua Oppenheimer y Christine Cynn
(Dinamarca)

EL VIENTO SE LEVANTA Hayao Miyazaki
(Japón)

SÓLO LOS AMANTES SOBREVIVEN Jim Jarmusch
(Reino Unido - Alemania)

2015 - 2016

BOYHOOD Richard Linklater
(USA)

DOS DÍAS, UNA NOCHE Jean-Pierre y Luc Dardenne
(Bélgica - Francia)

EL AÑO MÁS VIOLENTO J.C. Chandor
(USA)

PRIDE Matthew Warchus
(Reino Unido)

MAGICAL GIRL Carlos Vermut
(España)

MAGIA A LA LUZ DE LA LUNA Woody Allen
(USA)

DIPLOMACIA Voker Schlöndorff
(Francia)

INTO THE WOODS Rob Marshall
(USA)

WHIPLASH Damien Chazelle
(USA)

LA SAL DE LA TIERRA Win Wenders y Juliano Ribeiro Salgado
(Francia)

FOXCATCHER Bennett Miller
(USA)

TIMBUKTU Abderrahmane Sissako
(Francia)

NEGOCIADOR Borja Cobeaga
(España)

MAPS TO THE STARS David Cronenberg
(Canadá - Alemania)

LA PROFESORA DE HISTORIA Marie-Castille Mention-Schaar
(Francia)

PURO VICIO Paul Thomas Anderson
(USA)

MR. TURNER Mike Leigh
(Reino Unido)

LEVIATÁN Andrey Zvyagintsev
(Rusia)

NIGHTCRAWLER Dan Gilroy
(USA)

LA CASA DEL TEJADO ROJO Yoji Yamada
(Japón)

JIMMY'S HALL Ken Loach
(Reino Unido)

LOREAK Jon Garaño y Jose Mari Goenaga
(España)

MANDARINAS Zaza Urushadze
(Estonia - Georgia)

LA FIESTA DE DESPEDIDA Sharon Maymon y Tal Granit
(Israel)

2016 - 2017

LA NOVIA	Paula Ortiz
(España)	
LA HABITACIÓN	Lenny Abrahamson
(Irlanda)	
EL JUEZ	Christian Vincent
(Francia)	
TECHO Y COMIDA	Juan Miguel del Castillo
(España)	
EL HIJO DE SAÚL	László Nemes
(Hungría)	
NUESTRA HERMANA PEQUEÑA	Hirokazu Kore-Eda
(Japón)	
LA BRUJA	Robert Eggers
(USA)	
45 AÑOS	Andrew Haigh
(Reino Unido)	
LA JUVENTUD	Paolo Sorrentino
(Italia)	
NADIE QUIERE LA NOCHE	Isabel Coixet
(España)	
ANOMALISA	Charlie Kaufman y Duke Johnson
(USA)	
EL CLAN	Pablo Trapero
(Argentina - España)	
MACBETH	Justin Kurzel
(Reino Unido)	
BROOKLYN	John Crowley
(USA)	
SUFRAGISTAS	Sarah Gavron
(Reino Unido)	
DHEEPAN	Jacques Audiard
(Francia)	
HITCHCOCK/TRUFFAUT	Kent Jones
(Francia)	
TAXI TEHERAN	Jafar Panahi
(Irán)	
EL CASO FRITZ BAUER	Lars Kraume
(Alemania)	
THE LADY IN THE VAN	Nicholas Hytner
(Reino Unido)	
EL CLUB	Pablo Larraín
(Chile)	
RAMS, EL VALLE DE LOS CARNEROS	Grímur Hákonarson
(Islandia)	
LANGOSTA	Yorgos Lanthimos
(Irlanda)	
MAYO DE 1940	Christian Carron
(Francia)	

2017 - 2018

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 Larraín
(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)	

2018 - 2019

LADY BIRD Greta Gerwig
(USA)

120 PULSACIONES POR MINUTO Robin Campillo
(Francia)

A GHOST STORY Lavid Lowery
(USA)

UNA MUJER FANTÁSTICA Sebastián Lelio
(Chile - Alemania - España)

EL AUTOR Manuel Martín Cuenca
(España)

YO, TONYA Craig Gillespie
(USA)

LUMIÈRE: COMIENZA LA AVENTURA Thierry Frémaux
(Francia)

EL HILO INVISIBLE Paul Thomas Anderson
(USA)

DETROIT Kathryn Bigelow
(USA)

HANDIA Aitor Arregui y Jon Garañó
(España)

CALL ME BY YOUR NAME Luca Guadagnino
(Italia - Francia - Brasil - USA)

THELMA Joachim Trier
(Noruega - Francia - Dinamarca - Suecia)

LAS ESTRELLAS DE CINE NO MUEREN EN LIVERPOOL Paul McGuigan
(Reino Unido)

EL CAIRO CONFIDENCIAL Tarik Saleh
(Egipto - Suecia)

LA ENFERMEDAD DEL DOMINGO Ramón Salazar
(España)

THE FLORIDA PROJECT Sean Baker
(USA)

EL INSULTO Ziad Doueiri
(Líbano - Bélgica - Chipre - Francia)

SIN AMOR Andrey Zvyagintsev
(Rusia)

THE SQUARE Ruben Östlund
(Suecia - Alemania - Francia - Dinamarca)

EL HOMBRE QUE MATÓ A DON QUIJOTE Terry Gilliam
(España - Francia - Bélgica - Portugal)

MUCHOS HIJOS, UN MONO Y UN CASTILLO Gustavo Salmerón
(España)

EN REALIDAD, NUNCA ESTUVISTE AQUÍ Lynne Ramsay
(Reino Unido - Francia - USA)

THE PARTY Sally Potter
(Reino Unido)

HACIA LA LUZ Naomi Kawase
(Japón)

2019 - 2020

COLD WAR Pawel Pawlikowski
(Polonia-Francia-Reino Unido)

PETRA Jaime Rosales
(España)

HAPPY END Michael Haneke
(Francia - Austria)

LA BUENA ESPOSA Bjorn Runge
(Reino Unido - Suecia - USA)

QUIÉN TE CANTARÁ Carlos Vermut
(España)

MARÍA REINA DE ESCOCIA Josie Rourke
(Reino Unido - USA)

QUIERO COMERME TU PÁNCREAS Shinichiro Ushijima
(Japón)

BIENVENIDOS A MARWEN Robert Zemeckis
(USA)

COLETTE Wash Westmoreland
(Reino Unido)

EL CAPITÁN Robert Schwentke
(Alemania - Francia - Polonia)

EL REVERENDO Paul Schrader
(USA)

NOS VEMOS ALLÁ ARRIBA Albert Dupontel
(Francia - Canadá)

FAMILIA SUMERGIDA María Alché
(Argentina)

EL BLUES DE BEALE STREET Barry Jenkins
(USA)

CUSTODIA COMPARTIDA Xavier Legrand
(Francia)

DOGMAN Matteo Garrone
(Italia - Francia)

UN ASUNTO DE FAMILIA Hirokazu Kore-eda
(Japón)

GIRL Lucas Dhont
(Bélgica - Holanda)

SOMBRA Zhang Yimou
(China)

¿PODRÁS PERDONARME ALGÚN DÍA? Marielle Heller
(USA)

LO QUE ESCONDE SILVER LAKE David Robert Mitchell
(USA)

UNA RECETA FAMILIAR Eric Khoo
(Singapur - Japón)

THE GUILTY Gustav Möller
(Dinamarca)

PARASITE Bong Joong-ho
(Corea del Sur)

363

**MIRADAS
DE CINE**

1995 — 2020

95
96



CENTENARIO DEL CINE

Antología Lumière (1895) - Antología Georges Méliès (1898-1912)
- Antología Segundo de Chomón (1905-1909) - Asalto y robo de
un tren (1903) - El nacimiento de una nación (1915) - El gabinete
del doctor Caligari (1919) - Nosferatu, el vampiro (1922)

96
97



LUIS BUÑUEL

EL SURREALISMO ESPAÑOL

El perro andaluz (1928)



SERGEI M. EISENSTEIN

EL CINE SOVIÉTICO

El acorazado Potemkin (1925)

97
98



JOHN FORD

El hombre tranquilo (1952) - Centauros del desierto (1956)

98
99



**HOWARD
HAWKS**

¡Hatari! (1962) - La fiera de mi niña (1938)

99
00



**STANLEY
KUBRICK**
EN MEMORIA DEL MAESTRO

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) - Snnie Hall (1977) - Manhattan (1979) - Zelig (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 samurais** (1954) - **El trono de sangre** (1957) - **Yojimbo** (1961) - **El infierno del odio** (1963) - **Barbarroja** (1965) - **Kagemusha** (1980)

02
03



**FRANÇOIS
TRUFFAUT** _____

EL HOMBRE QUE AMABA
EL CINE

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)



**BRIAN
DE PALMA** _____

LA FASCINACIÓN DEL ESTILO

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



**LUIS GARCÍA
BERLANGA** _____

UN ASTROHÚNGARO CONTRA
EL PODER Y LA GLORIA

Esa pareja feliz (1951) - **Bienvenido, Mister Marshall** (1952) - **Calabuch** (1956) - **Plácido** (1961) - **El verdugo** (1963) - **La escopeta nacional** (1977) - **Todos a la cárcel** (1993)



**INGMAR
BERGMAN** _____

EL CINE COMO EN UN ESPEJO

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**

FRITZ LANG EN ALEMANIA

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



**BILLY
WILDER**

ALGUNOS LO PREFIEREN
INTELIGENTE

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**

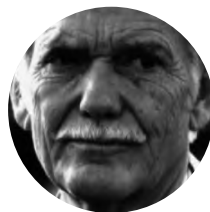
Día de fiesta (1949) - **Las vacaciones de Hulot** (1953) - **Mi tío** (1958) - **Playtime** (1967) - **Tráfico** (1971) - **Zafarrancho en el circo** (1974) - **Soigne ton gauche** (1936) - **L'école des facteurs** (1947) - **Cours du soir** (1967)

07
08



**WERNER
HERZOG** —————
EL ÉXTASIS DE LA VERDAD

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)



**SAM
PECKINPAH** —————
LA BALADA DE DAVID SAMUEL
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** —————
FRITZ LANG EN AMÉRICA

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)



**ROMAN
POLANSKI** —————
CINEASTA SIN PATRIA

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



**TERRY
GILLIAM** —————
LA RAZÓN DE LOS SUEÑOS

Los caballeros de la mesa cuadrada... y sus locos seguidores (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)



**DAVID
LEAN** —————
ESPECTÁCULO Y SENSIBILIDAD

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 (1970) - **La aventura del Poseidón** (1972) -
Aeropuerto 1975 (1974) - **Terremoto** (1974) - **El coloso en llamas**
(1974) - **El enigma se llama Juggernaut** (1974) - **Hindenburg**
(1975) - **Alarma: catástrofe** (1978)



FEDERICO FELLINI

SOÑAR, TAL VEZ VIVIR

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**
(1973) - **El Casanova de Federico Fellini** (1976)

11
12



CINE EN SU PUNTO

APUNTES SOBRE LA COMIDA
EN ALGUNAS PELÍCULAS

Deliciosa Martha (2001) - **Comer, beber, amar** (1994) - **El festín
de Babette** (1987) - **Un toque de canela** (2003) - **La gran
comilona** (1973) - **Entre copas** (2004) - **Como agua para
chocolate** (1992) - **Cuando el destino nos alcance** (1973)



JOHN CARPENTER

ARTESANO DEL HORROR

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



BOB FOSSE

... AND ALL THE JAZZ

Mi hermana Elena (1955) - **Damn Yankees** (1958) - **Noches en la
ciudad** (1969) - **Cabaret** (1972) - **Lenny** (1974) - **Empieza el
espectáculo** (1979)



CINE EN SU PUNTO

BANQUETES: CUANDO COMER
ES UNA FIESTA

Gosford park (2001) - **El banquete de boda** (1992) - **Vatel** (2000)

13
14



FRANKLIN J. SCHAFFNER

UN HUMANISTA EN LA GRAN
PANTALLA

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)



ANDREI TARKOVSKY

EL SACRIFICIO DEL POETA

La infancia de Iván (1962) - Andrei Rublev (1966) - Solaris (1972) - El espejo (1975) - Stalker (1979) - Nostalgia (1983) -

13
14



20 AÑOS DE CINE

20 AÑOS EN 6 DÍAS

Incendios (2010) - Conversaciones con mi jardinero (2007) - La linterna roja (1991) - Nader y Simin, una separación (2011) - Vidas cruzadas (1993) - Tierra (1996)

14
15



ELIA KAZAN

DIRIGIR CONSISTE EN
CONVERTIR LA PSICOLOGÍA EN
COMPORTAMIENTO

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)



CINE EN SU PUNTO

PELÍCULAS PARA DESCORCHAR

Guerra de vinos (2008) - Mondovino (2004) - Noche de vino y copas (2011)

15
16



**ALAN
J. PAKULA** —————
EL CINE DE LA PARANOIA

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)



**SERGIO
LEONE** —————
ÉRASE UNA VEZ EL OESTE

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** —————
KENNETH BRANAGH:
PRIMER ACTO

Enrique V (1989) - Morir todavía (1991) - Los amigos de Peter
(1992) - Mucho ruido y pocas nueces (1993) - Frankenstein de
Marry Shelley (1994) - Hamlet (1996) - Trabajos de amor
perdidos (2000) - Como gustéis (2006) - La flauta mágica (2006)
- La huella (2007)



**DANGO, DANGO,
DANGO: SABORES
DEL JAPÓN** —————

Una pastelería en Tokio - Jiro Dreams of Sushi - The Ramen Girl

17
18



**JULES
DASSIN** —————
MALDITO EL ORGULLOSO QUE
BAJO PRETEXTO...

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)



**HAYAO
MIYAZAKI** —————
EL EMPERADOR DE LOS
SUEÑOS

El castillo de Cagliostro (1979) - Nausicaä 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)

18
19



BERTRAND TAVERNIER ————— Y EL CINE FRANCÉS

Las películas de mi vida: Bertrand Tavernier, 1ª parte (2016) - las películas de mi vida: Bertrand Tavernier, 2ª parte (2016) - Juegos prohibidos (1952) - La travesía de París (1956)



OTTO PREMINGER ————— I PARTE

Margen de error (1943) - Laura (1944) - Angel o diablo (1945) - Daisy Kenyon (1947) - Al borde del peligro (1950) - Cara de ángel (1952) - La luna es azul (1953) - Río sin retorno (1954) - Carmen Jones (1954)

18
19



PAUL VERHOEVEN —————

Delicias holandesas (1971) - Delicias turcas (1973) - Katy Toppel (1975) - Eric, oficial de la reina (1977) - Spetters - Vivir a tope (1980) - El 4º hombre (1983) - Los señores del acero (1985) - RoboCop (1987) - Desafío total (1990) - Instinto básico (1992) - Showgirls (1995) - Starship Troopers (Las brigadas del espacio) (1997) - El hombre sin sombra (2000) - El libro negro (2006) - Elle (2016)

19
20



LORENZO SOLER ————— EL COMPROMISO SOCIAL

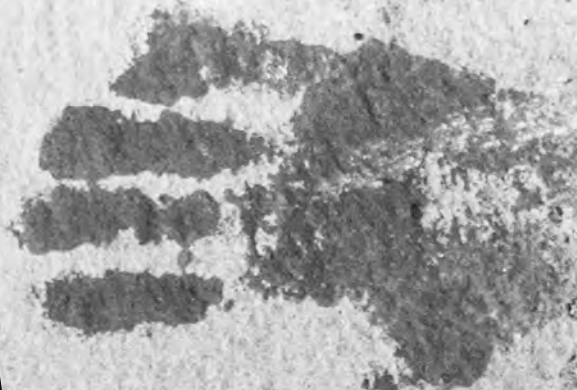
52 domingos - ¡Votad, votad, malditos! - El salón de los espejos - Monólogos de un hombre incierto - El viaje inverso - Fragmentos de un discurso - Los naufragos de la casa quebrada (retratos) - La alegría que pasa - Saïd - El viaje de los libros - Apuntes para una odisea soriana interpretada por negros - Memento - Max Aub, un escritor en su laberinto - Antisalmo - Kenia y su familia - Mil Lunas - Diálogos en la Meseta con torero al fondo - ¿Por quién doblan las campanas en Calatañazor?



OTTO PREMINGER ————— II PARTE

El hombre del brazo de oro (1955) - Santa Juana (1957) - Buenos días, tristeza (1958) - Anatomía de un asesinato (1959) - Éxodo (1960) - Tempestad sobre Washington (1962) - El Cardenal (1963) - Primera victoria (1965) - El rapto de Bunny Lake (1965) - Dime que me amas, Junie Moon (1970) - El factor humano (1980)

HALT
OF FAME



MONTXO ARMENDÁRIZ DIRECTOR DE CINE **ALFONSO CORTÉS** PIANISTA **FRANCISCO J. DE LA PLAZA** CATEDRÁTICO Y DIRECTOR DE LA CATEDRA DE CINE DE LA UVA
FERNANDO TRUEBA DIRECTOR DE CINE **LUIS MARTÍN ARIAS** PROFESOR DE LA CATEDRA DE CINE DE LA UVA **JESÚS GONZÁLEZ REQUENA** PROFESOR TITULAR DE LA UCM
CARMEN SÁEZ PROFESORA DE LA CATEDRA DE CINE DE LA UVA **ANTONIO SANTOS** PROFESOR DE LA CATEDRA DE CINE DE LA UVA **LORENZO SOLER** DIRECTOR DE CINE
MIGUEL ALBADALEJO DIRECTOR DE CINE **CARMELO GÓMEZ** ACTOR **SALVADOR GARCÍA RUIZ** DIRECTOR DE CINE **LUIS GARCÍA BERLANGA** DIRECTOR DE CINE
GOYO JIMÉNEZ HUMORISTA **ANTONIA SAN JUAN** ACTRIZ **PASCAL GAIGNE** COMPOSITOR CINEMATOGRAFICO **KLEMERODES BLUES BAND** GRUPO MUSICAL

MIGUEL MARIAS CRÍTICO CINEMATOGRAFICO Y EX-DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA **CARLOS SAURA** DIRECTOR DE CINE

JOSÉ CARLOS SUÁREZ PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD ROVIRA I VIRGILI DE TARRAGONA **MARÍA JOSÉ MOLINA** PRESENTADORA **MARTA GONZÁLEZ** ACTRIZ Y HUMORISTA

CAYETANA GUILLÉN CUERVO ACTRIZ Y PRESENTADORA **ALBERTO JIMÉNEZ** ACTOR **FIDEL CORDERO** DIRECTOR DE CINE **ALICIA BORRACHERO** ACTRIZ **ENRIQUE GATO** DIRECTOR DE CINE

NÉSTOR CALVO DIRECTOR DE FOTOGRAFIA **VERÓNICA FERNÁNDEZ** GUIONISTA Y ESCRITORA **MARIBEL MEMBRILLO** ACTRIZ **LUIS LARRODERA** PRESENTADOR

JOSEP MARIA QUERALTÓ COLECCIONISTA DE MATERIAL DE CINE **CRISTINA URGEL** ACTRIZ Y PRESENTADORA **GINÉS GARCÍA MILLÁN** ACTOR **CARLOS AGUILAR** ESCRITOR

JOSÉ LUIS BARRIOS TREVIÑO DIRECTOR DE CINE **ESTHER BERMEO** RESPONSABLE DE COMUNICACIÓN EN TV CASTILLA Y LEÓN **JOSÉ LUIS GARCÍA** ACTOR

ÁNGEL ILARRAMENDI COMPOSITOR CINEMATOGRAFICO **JULIÁN RAFALKO** EMPRESARIO DE EFECTOS ESPECIALES **RAFAEL BERMEO** PERIODISTA **ADOLFO FERNÁNDEZ** ACTOR

PEDRO E. DELGADO ESCRITOR PROFESOR DE LA ECAM **RAMÓN BAREA** ACTOR **JONAS 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 DE VESTUARIO **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 TORRILLO** ACTOR

JOSÉ LUIS BORAU DIRECTOR DE CINE **PACA GABALDON** ACTRIZ **OTI RODRÍGUEZ MARCHANTE** CRÍTICO CINEMATOGRAFICO

ROSA S. RODRÍGUEZ MONTADORA Y ESPECIALISTA EN EDICIÓN **MIGUEL ALCATUD** DIRECTOR, GUIONISTA Y PRODUCTOR **RICARDO CASTELLA** HUMORISTA

MARIANO DÍAZ, CUARTETO DE JAZZ CONCIERTO MUSICAL **JAVIER ANGULO** DIRECTOR DE LA SEMINCI DE VALLADOLID **ARANTXA AGUIRRE** DIRECTORA DE CINE

MARTA SERRANO COLL PROFESORA DE LA UNIVERSIDAD DE TARRAGONA **JESÚS RIVERA TORRES** PRESIDENTE DE LA ASOCIACIÓN SOBANA DE AMIGOS DEL FERROCARRIL **ABI ALBERTO** DIRECTOR DE CINE

F. JAVIER ÁLVAREZ PSICUATRA **ENRIQUE URBIZU** DIRECTOR DE CINE **JORGE GIL ZULUETA** PIANISTA **ALBERTO DEL CAMPO** PRODUCTOR DE STOCKHOLM

RODRIGO SOROGOVEN DIRECTOR DE STOCKHOLM **BORIA 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

SERGIO CAMINA FIEGUEERAS GUIONISTA DE APRENDIZAJE A SER POLÍTICO **CARMEN SÁNCHEZ DE FRANCISCO** CATEDRÁTICA DE IES DE GEOGRAFÍA E HISTORIA **LUIS GONZALO MIGUEL** SAXOFONISTA

PEDRO ESTEPA MENEÑEZ Y ELENA FERRANDIZ SANZ CODIRECTORES DEL DOCUMENTAL DE LARGOMETRAJE BIENVENIDO MR. HESTON

LUCAS CARABA REALIZADOR DEL DOCUMENTAL DE LARGOMETRAJE DOCTOR ZHIVAGO 50 ANOS



STAFF

DE IZQUIERDA A DERECHA

**ROBERTO GONZÁLEZ MIGUEL JOSÉ MARÍA ARROYO OLIVEROS ROBERTO PEÑA VALTUEÑA SUSANA SORIA RAMAS CARMELO GARCÍA SÁNCHEZ
ÁNGEL GARCÍA ROMERO JULIÁN DE LA LLANA DEL RÍO VÍCTOR CID GONZÁLEZ**

**TO BE
CONTINUED**

(CONTINUARÁ)

cineclubuned.es

organiza



patrocina



colabora

