



LAS 32 ESMERALDAS

32 CINECLUB UNED

OCTUBRE 2025

ABRIL 2026

SIEMPRE JUNTOS, SIEMPRE UNO



CINECLUB **UNED**

Asociación Cultural UNED SORIA

Presidente

Saturio Ugarte Martínez

Vicepresidente

Carmelo García Sánchez

Secretario

José Jiménez Sanz

Tesorero

Cristina Granado Bombín

Vocales

M^a Jesús Marcos Peñaranda



CINECLUB UNED

Edita

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

Maquetación e impresión:

Arteprint Soria, S. L. t. 975 231 791

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

32

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) - SONIA ALMOGUERA GARCÍA-PARRADO (SAGP)

MIRADAS DE CINE PROGRAMACIÓN Y TEXTOS ROBERTO GONZÁLEZ MIGUEL (RGM) - JOSÉ MARÍA ARROYO OLIVEROS (JMA)

SORIA DE CINE SELECCIÓN Y TEXTOS JULIÁN DE LA LLANA DEL RÍO (JLLR)

COLABORACIÓN ESPECIAL SUSANA SORIA RAMAS - ROBERTO PEÑA VALTUEÑA

PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL VISORVIDEO. VÍCTOR CID (www.visorvideo.tv)

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN ARTEPRINT SORIA, S.L.

SALAS DE PROYECCIÓN CINES MERCADO (PLAZA BERNARDO ROBLES, 7-8) - SALÓN DE ACTOS UNED. CASA DE LA TIERRA (C/ . SAN JUAN DE RABANERA, 1).

2025/2026

OCTUBRE

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

NOVIEMBRE

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

DICIEMBRE

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

ENERO

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

FEBRERO

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

MARZO

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

ABRIL

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

CINES MERCADO

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

Entrada 4,5€ / Abono 60€

32 Pantalla Grande

CINES MERCADO

19.30H.

Entrada libre

32 Miradas de Cine.
Ciclo F. W. Murnau

32 Miradas de Cine.
Ciclo Alan Parker

SALÓN DE ACTOS UNED CASA DE LA TIERRA

19.00H.

Entrada libre

32 Soria de Cine

32 DE 130

Nos hemos puesto de acuerdo en considerar que el cine “nació” el 28 de diciembre de 1895, con la primera proyección pública del invento de los hermanos Lumière, en el Salón Indio del Gran Café de París. Por tanto, este año 2025 se cumplen 130 años de tal nacimiento. Aunque, como sabemos, el “cinematógrafo” sólo era el último de una serie de intentos de captar y reproducir imágenes en movimiento, desde las linternas mágicas y las cámaras oscuras, hasta la *cronofotografía* de Eadweard Muybridge y el *kinetoscopio* de Edison... Aceptando lo convencional de la fecha, hay que llamar la atención sobre un aspecto esencial del acontecimiento ocurrido el 28 de diciembre de 1895: no fue realmente la primera “proyección” del cinematógrafo, suponemos que habría antes numerosas proyecciones y presentaciones de prueba, pero sí fue la primera proyección *ante un público de pago*. Ésa es la clave, entonces y ahora: el público. Ustedes, vaya.

Ya en esos tiempos de orígenes del cine, se planteó una curiosa disyuntiva. El kinetoscopio de Edison estaba concebido para una visión individual, mientras que el cinematógrafo de Lumière se proyectaba en una pantalla grande para un disfrute colectivo. De momento, ganó la proyección pública... pero ahora estamos asistiendo al triunfo póstumo del kinetoscopio, reencarnado en pantallas, móviles, gafas, tabletas y plataformas. Al mismo tiempo, nos llegan noticias espeluznantes sobre intentos de “salvar” las salas... por la vía de expulsar de ellas a los que realmente amamos el cine: permitir o fomentar los móviles para compartir “contenidos” durante la sesión, o que la gente cante en los musicales, o incluir cenas y bebidas, o recuperar trucos de barraca de feria como los de William Castle en los 50... En fin, confiamos en que nos quede el Cine Club como remanso de paz y de amor al buen cine, para verlo juntos.

Por nuestra parte, este año encaramos nuestro trigésimo segundo curso. Es decir, de los 130 años de vida del cine, en 32 de ellos hemos estado nosotros. Eso supone un 24,6 %. O sea, nuestro Cine Club ha estado presente en casi *una cuarta parte de toda la historia del cine*. Impresiona, ¿verdad?

Este año, volvemos a darnos el lujo de “preestrenar” una de las películas más esperadas de la temporada, la ganadora de Cannes, *Un simple accidente* de Jafar Panahi, que abrirá nuestra programación en Pantalla Grande. Eso dará paso a nuestra selección de películas *buenas, recientes, inéditas en Soria y en versión original*, según nuestra marca registrada, cuyo detalle pueden ver en las siguientes páginas. Como todas las cosas son cíclicas, una de ellas nos llevará de vuelta a los Lumière. Además, y sin coste adicional, podrán asistir a los ciclos paralelos de Miradas de Cine, con F. W. Murnau y Alan Parker, y la Soria de Cine. Y hablando de Soria, soltaremos alguna lagrimilla nostálgica con nuestro mapa histórico de los cines de nuestra ciudad.

Gracias, un año más, a las personas cuya asistencia y apoyo hacen que este trabajo tenga sentido. Sin ustedes, el público, no habría habido cinematógrafo de Lumière y no habría Cine Club. Gracias, también, al respaldo de las personas y entidades colaboradoras, acreditadas aquí al lado, y a nuestras familias y demás perjudicados, por aguantarnos cuando el trabajo del Cine Club nos abduce.

Feliz año de cine.

Roberto González Miguel

PANTALLA GRANDE

UN SIMPLE ACCIDENTE

A COMPLETE UNKNOWN

GRAND TOUR

MORLAIX

MR. BURTON

CÓMO HACERSE MILLONARIO ANTES DE QUE MUERA LA ABUELA

MEGALÓPOLIS

MEMORIAS DE UN CARACOL

LUMIÈRE: LA AVENTURA CONTINÚA

LEER LOLITA EN TEHERÁN

LA GRAN ESCAPADA

POR DONDE PASA EL SILENCIO

SEPTIEMBRE 5

VERMIGLIO

THE APPRENTICE: LA HISTORIA DE TRUMP

DESMONTANDO UN ELEFANTE

THE ALTO KNIGHTS

LA CHICA DE LA AGUJA

MISERICORDIA

LA VIAJERA

A REAL PAIN

MEMORIAS DE UN CUERPO QUE ARDE

SEPTIEMBRE DICE

PRESUNCIÓN DE INOCENCIA

BSO

08

F. W. MURNAU: CREADOR DE LUZ Y SOMBRA

NOSFERATU

EL ÚLTIMO

TARTUFO

FAUSTO

AMANECER

TABÚ

64

ALAN PARKER: SEGUIR NARRANDO, NARRAR DISTINTO

BUGSY MALONE, NIETO DE AL CAPONE

EL EXPRESO DE MEDIANOCHE

FAMA

PINK FLOYD: EL MURO

EL CORAZÓN DEL ÁNGEL

ARDE MISSISSIPPI

LOS COMMITMENTS

EVITA

LA VIDA DE DAVID GALE

138

**SORIA DE
CINE:
RECORDANDO...**

A ANTONIO MACHADO EN EL 150 ANIVERSARIO DE SU
NACIMIENTO
ANTONIO MACHADO. LOS MUNDOS SUTILES

EL INCENDIO DE LA COMARCA DEL IZANA AL
CUMPLIRSE LOS 25 AÑOS
A/ EL BOSQUE QUEMADO
B/ DEL NEGRO AL VERDE

EL 20 ANIVERSARIO DE “EL CIELO GIRA”
EL CIELO GIRA

EL FALLECIMIENTO DE ANNA TURBAU (19 DE MARZO
DE 2025), PIONERA DEL FOTOPERIODISMO
A/ TORTURADOS. DETRÁS DEL INSTANTE, ANNA TURBAU
B/ LA MIRADA DE ANNA

218

**RESUMEN
32 AÑOS DE CINE**

234

**HALL
OF FAME**

270

SIEMPRE JUNTOS, SIEMPRE UNO

LAS 32ESMERALDAS





ÁNGEL
GARCÍA
ROMERO

JOSÉ MARÍA
ARROYO
OLIVEROS

JULIÁN
DE LA LLANA
DEL RÍO

ROBERTO
GONZÁLEZ
MIGUEL

SONIA
ALMOGUERA
GARCÍA-PARRADO

15 OCTUBRE **UN SIMPLE ACCIDENTE** JAFAR PANAHÍ 22 OCTUBRE **A COMPLETE UNKNOWN** JAMES MANGOLD 29 OCTUBRE **GRAND TOUR** MIGUEL GOMES
5 NOVIEMBRE **MORLAIX** JAMIE ROSALES 19 NOVIEMBRE **MR. BURTON** MARG EVANS 26 NOVIEMBRE **CÓMO HACERSE MILLONARIO ANTES DE QUE MUERA LA ABUELA** PAT BOONNITPAT
3 DICIEMBRE **MEGALÓPOLIS** FRANCIS FORD COPPOLA 10 DICIEMBRE **MEMORIAS DE UN CARACOL** ADAM ELLIOT 17 DICIEMBRE **LUMIÈRE: LA AVENTURA CONTINÚA** THIERRY FREMAUX
14 ENERO **LEER LOLITA EN TEHERÁN** ERAN RIKUS 21 ENERO **LA GRAN ESCAPADA** OLIVER PARKER 28 ENERO **POR DONDE PASA EL SILENCIO CONTINÚA** SANDRA ROMERO
4 FEBRERO **SEPTIEMBRE 5** TIM FEEHL BAUM 11 FEBRERO **VERMIGLIO** MAURA DEL PERO 18 FEBRERO **THE APPRENTICE: LA HISTORIA DE TRUMP** ALI ABBASI
25 FEBRERO **DES-MONTANDO UN ELEFANTE** AITOR ECHÉVARRIA 4 MARZO **THE ALTO KNIGHTS** BARRY LEWINSON 11 MARZO **LA CHICA DE LA AGUJA** MAGNUS VON HORN
18 MARZO **MISERICORDIA** ALAIN GRAULIDE 25 MARZO **LA VIAJERA** HONG SANG-SOO 8 ABRIL **A REAL PAIN** JESSE EISENBERG
15 ABRIL **MEMORIAS DE UN CUERPO QUE ARDE** ANTONELLA SUDASSI FURNISS 22 ABRIL **SEPTIEMBRE DICE** ARIANE LABED 29 ABRIL **PRESUNCIÓN DE INOCENCIA** DANIEL AUTEUIL

32 CINECLUB UNED

OCTUBRE 2025

ABRIL 2026

PANTALLA GRANDE 17:00H, 18:00H, 19:30H 20:30H, 22:00H, MIRADAS DE CINE 19:30H, SORIA DE CINE 19:00H,

organiza



colabora



UN SIMPLE ACCIDENTE

15.10.2025

Irán 2025

Coproducción Irán-Francia-Luxemburgo; Les Films Pelléas, Jafar Panahi Film Productions, Pio & Co, Bidibul Productions, arte France Cinéma

Título original: Un simple accident

Director: Jafar Panahi

Guion: Jafar Panahi

Fotografía: Amin Jaferi / color

Música: Gaspar Claus

Montaje: Amir Etmiran

Intérpretes: Ebrahim Azizi, Madjid Panahi, Vahid Mobasseri, Mariam Afshari

Productor: Philippe Martin, Jafar Panahi, David Thion

Duración: 105 minutos

Idioma: Farsi (persa)



Filmografía

JAFAR PANAHİ
Director y guionista

El globo blanco (1995)
El espejo (1997)
Fanny (2013)
El círculo (2000)
Sangre y orar (2003)
Offside (Fuera de juego) (2006)
Closed Curtain (2013)
Taxi Teherán (2015)
Los osos no existen (2022)
Un simple accidente (2025)

GODOT EN TEHERÁN

El cine iraní se ha convertido en los quince últimos años en referente ejemplar de compromiso político y de lucha por la libertad. Cuando a nuestros directores españoles - por citar un ejemplo más próximo a nosotros- les preocupa o aterra una mala crítica publicada por el Carlos Boyero de turno, en Irán el precio a pagar es el ostracismo, la cárcel y en algunos casos la vida, como le ocurrió a **Dariush Mehrjui** y a su mujer hace un par de años. Por ello, acercarse y dedicarle tiempo al nuevo cine persa es una ocasión importante para disfrutar de una cinematografía extraordinaria, pero también es una forma de apoyo mundial a un pueblo que desde hace tiempo nos reclama que le ayudemos.

Nuestro Cineclub ya tuvo ocasión de apreciar en 2008, con *Persépolis*, de **Margane Satrapi**, y en 2012, con *Nader y Simin, una separación* de **Asghar Farhadi**, el talento de esta escuela de jóvenes (y no tan jóvenes) directores. Con ellos llegarían a Europa, nombres, a menudo impronunciables, que se convertirían en invitados habituales de festivales y certámenes de cine independiente. A modo de muestra, en ningún caso exhaustiva, podemos citar, además de los antes mencionados, a **Abbas Kiarostami**, **Forugh Farrokhzad**, **Sepideh Farsi**, **Ali Ahmadzadeh**, **Mehran Tamadon** o **Jafar Panahi**. Pues bien, de este último me toca hablar ahora.

Jafar Panahi es probablemente el director que más veces ha probado la hospitalidad de las prisiones iraníes. Pero esto no es un mérito, es una consecuencia de que su forma de entender el cine es una reivindicación del humanismo y la lucha contra las desigualdades, frente a un régimen que condena a las personas, y especialmente a las mujeres, a vivir eternamente con permiso, reducidas a semovientes a las que no procede escuchar. Por esto, Panahi, es un hombre tan peligroso. Con el coste de alguna de sus películas no tendrían para pagar a



la script de cualquier rodaje en España. Su voluntad de seguir hablando por medio de la cámara le ha llevado a cárceles, torturas e incluso huelgas de hambre. En el Palacio de la Audiencia pudimos ver el talento y la economía de medios en su singular: **Taxi Teheran**. Es bueno por lo tanto que lo tengamos este año entre nosotros, gracias al estreno en España de su última película, y ganadora de la Palma de Oro en Cannes: **Un simple accidente**. Como mérito y un punto a nuestro favor, seremos los primeros que podamos verla en nuestro país en salas comerciales. Carmelo García es el culpable de ello.

Un perro es atropellado por un vehículo, produciéndole desperfectos que le obligan al conductor a recurrir al mecánico más próximo. Éste último, cree reconocer en el dueño del coche al torturador que le martirizó en el pasado, cuando fue encarcelado. El sonido de su pierna ortopédica y su forma de andar lo delata, pero nunca llegó a verle el rostro. Convencido de que hace lo correcto, lo inmoviliza y se lo lleva atado en la furgoneta. Si verdaderamente es él, merece la muerte. En este viaje tendrá se reunirá con otras víctimas que padecieron tormento a sus manos, convirtiendo esos encuentros en situaciones surrealistas. En la historia se plantearán diversos dilemas ¿Verdaderamente es esta persona quien me torturó? Si lo es ¿Es lícito quitar la vida a este hombre? ¿Hacer eso no me convertiría en alguien tan

despreciable como él? El secuestrado jura y perjura que no es la persona que dicen que es, que están a punto de cometer una terrible injusticia.

La película se mueve, a partir de un neorealismo a la iraní, en un auténtico ensayo sobre la culpa y el perdón. Pero una historia que parece que podría sintonizar o guardar una afinidad inicial con el film de Polanski, **La muerte y la doncella**, poco a poco va descendiendo al territorio de **Samuel Beckett** con **Esperando a Godot**. Hay situaciones en que los personajes terminan interpretando momentos divertidos, consiguiendo que el humor se convierta en el mejor cauce explicativo de esta fábula. Pero, sobre todo, Panahi, reflexiona sobre la responsabilidad de los verdugos, como procuradores necesarios en la existencia del mal. Hasta que punto la obediencia debida puede convertirse en un salvoconducto para los operarios del tirano. Un simple accidente nos retrotrae al planteamiento que **Anna Harend** en **Eichmann en Jerusalén**, sobre la banalidad del mal. Cómo insignificantes servidores del Estado pueden ejecutar el mal sin tener conciencia de su propia maldad.

Un simple accidente se mueve en los territorios del azar, donde cualquier hecho inesperado puede terminar por cambiarnos la vida o sacar a la luz episodios pasados que creíamos olvidados. Panahi, describe mejor con esta fábula la realidad humana en gene-

ral, y la iraní muy en particular, evitando perseguir con ella el fácil alegato donde todo es blanco o negro. Por supuesto, esto no evita constatar en cada secuencia la negrura implícita que subyace dentro del alma de esa maldita teocracia.

Frente a todo esto no nos queda mas alternativa que acudir a Edmund Burke y recordar que lo único que necesita el mal para triunfar es que los hombres buenos no hagan nada. Mientras pensamos qué podemos hacer nosotros al respecto, recibamos con los brazos abiertos la historia que nos cuenta Panahi. Puede que, si la mayoría le dejásemos hablar a él y a otros como él, en los cines de Occidente, la resonancia de su ejemplo podría llegar a Teherán, forzando a que esos clérigos con turbantes, volbiesen a sus mezquitas, de dónde nunca debieron salir. Quizá soy un iluso. Qué quieren que les diga: *I have a dream*. (JMA)



A COMPLETE UNKNOWN

22.10.2025

Estados Unidos, 2024

Searchlight Pictures, Veritas Entertainment Group, While Water Productions, Range Media Partners, The Picture Company

Título original: *A complete unknown*

Director: James Mangold

Guión: Jay Cocks, James Mangold, basado en el libro de Elijah Wald *Dylan goes electric*

Fotografía: Phendon Papamichael

Música: Bob Dylan

Sonido: Daid Giammarco

Montaje: Andrew Buckland, Scott Morris

Diseño de vestuario: Arianne Phillips

Productores: Michael Bederman, Fred Berger, Bob Bookman, Timothée Chalamet, Alan Gasmer, Alex Heineman, Peter Jaysen, Brian Kavanaugh-Jones, James Mangold, Andrew Rona, Jeff Rosen

Intérpretes: Timothée Chalamet, Edward Norton, Monica Barbaro, Elle Fanning, Joe Tippett, Eriko Hatsune, Peter Gray Lewis, Peter Gerety, Lenny Grossman, David Wenzel

Duración: 141 minutos

Idiomas: Inglés



Palmarés

31º Premios del Sindicato de Actores de Estados Unidos: Mejor Actor (Timothée Chalamet)

National Board Review: Mejor Actriz de Reparto (Elle Fanning)

Asociación de Críticos de Boston: Mejor Actor (Timothée Chalamet), Mejor Actor de Reparto (Edward Norton)

American Film Institute: Top 10 mejores películas del año 2024

Filmografía

JAMES MANGOLD
Director y guionista

Indiana Jones y el dial del destino (2023)

Le Mans '66 (2019)

Logan (2017)

Lobezno inmortal (2013)

Noche y día (2010)

El tren de las 3:10 (2007)

En la cuerda floja (2005)

Identidad (2003)

Kate&Leopold (2001)

Inocencia interrumpida (1999)

Copland (1997)

Heavy (1995)

COMO UNA PIEDRA RODANTE

El camino que lleva en autostop desde Minnesota a Nueva York con la guitarra como ligero equipaje es la senda de un mito, el periplo de una persona, un completo desconocido, una humilde piedra rodante que tras encontrar su voz como artista, acaba erigido en icono cultural, en taquígrafo poético de una época (y futuro Premio Nobel de Literatura) pero que, por encima de todo es, «justo como no quieren que sea». Tras las notables *No direction home* (2005), de Martin Scorsese, *I'm not there* (2007), dirigida por Todd Haynes, que realizaban una aproximación desde una profunda admiración a la figura de Bob Dylan, en *A complete unknown* el siempre solvente James Mangold propone centrar la mirada únicamente en el proceso de transformación del joven de 19 años que toca con veneración *Song to Woody* para su admirado cantante de folk, agonizante en el hospital, en el artista que revoluciona de forma insolente el Festival de Newport 1965 pasándose al enemigo, la guitarra eléctrica. Se trata del período clave y, quizá el menos conocido de este cantautor, «un momento fascinante porque es cuando realmente se convierte en Bob Dylan y, por supuesto, es el punto en el que hace esa transición histórica del folk al rock&roll», señala Timothée Chalamet, que en *A complete unknown* literalmente se encarna (incluso cantando) en el mismísimo autor de *Blowin' in the Wind* o *Mr. Tambourine Man*. Para Mangold, «la historia de Bob Dylan es la historia sobre ser artista y encontrar nuestro lugar en el mundo» y, a la postre, cómo ese hecho puede iluminar el camino para personas de distintas generaciones en todo el mundo.

En el filme, Mangold expone esta historia de forma lineal, quizá convencionalmente pero con una puesta en escena impecable estructurada en dos marcadas partes: una primera más suelta en la que retrata su llegada a Nueva York y pone el acento en el contexto de la realidad social e histórica del momento y una segunda atravesada por la



revolucionaria actuación en Newport y la gira con Joan Baez, interpretada de forma destacada por Monica Barbaro. Para el realizador, en un trabajo como éste que trata de recrear el personaje y su época desde un punto de vista honesto, era básico que los actores fueran libres para componer su propia versión de los personajes reales que interpretan, no una imitación. «Yo no tocaba la guitarra, sólo un poquito el ukelele, y cantaba en la ducha, eso era todo. Me centré en capturar la esencia de Joan Baez, no en imitarla. No intenté poner mi sello, sólo dejarme llevar... La generosidad de Jim [Mangold] fue darnos esa libertad en lugar de forzarnos a recrear algo con rigidez», rememora Barbaro. Un proceso similar vivió el propio Timothée Chalamet, que en el filme canta e interpreta en directo más de 40 títulos de Dylan. «Para mí era importante cantar y tocar en vivo porque el espíritu de la película era hacerlo en directo», señala el joven intérprete. Usaron micrófonos antiguos, aprovecharon la reverberación natural de los teatros en los que filmaban las actuaciones algo que, considera, contribuyó a que su voz interpretando los temas originales del cantautor sonaran de forma «más especial» si cabe. Y ese era pre-

cisamente el objetivo, Mangold «no buscaba una reconstrucción literal, sino una interpretación artística. Toda la película es un ejercicio de libertad creativa», expone el actor de *Ladybird* o *Dune*.

En el filme, las canciones se superponen en la propia estructura de la película como un elemento narrativo más que permite explicar, matizar o avanzar lo que sucede en pantalla, el equivalente musical a la clásica expresión «una imagen [en este caso, una canción] vale más que mil palabras [fotogramas]». Por ello no es descabellado pensar en este filme casi como un musical encubierto revestido de biopic, un género muy de moda en Hollywood. Desde el éxito de *Bohemian Rhapsody* (2018), de Bryan Singer, *Elvis* (2022), de Baz Luhrmann, o incluso *Milli Vanilli. Girl you know is true* que pudimos disfrutar (y, confiesen, bailotear un poquito en la butaca) en la pasada temporada del Cineclub de la UNED y la que próximamente llegará a la gran pantalla *Deliver me from nowhere*, sobre Bruce Springsteen, el cine ha encontrado un filón temático en las grandes figuras de la música.

Obviamente, disfrutar de la nutrida banda sonora es uno de los grandes placeres de esta producción estadounidense. Quizá no es un filme para puristas o exégetas en la vida y obra de Dylan, pero sí para nostálgicos, por supuesto también para amantes de la buena música y, de forma muy recomendable, para jóvenes que desconozcan su figura.

Tras desempolvar en su anterior filme (con ilusiones renovadas) otro mito, el de Indiana Jones, en *Indiana Jones y el dial del destino* (2023), James Mangold regresa con *A complete unknown* a un mundo que no le es del todo ajeno, el de los grandes mitos musicales que modelaron la cultura y la contracultura estadounidense. Ya retrató hace dos décadas, quizá con más hondura e inspiración, en *En la cuerda floja* (Walk the line; 2005) los pasos del cantante country Johnny Cash (curiosamente, también aparece en el *A complete unknown* interpretado, no por



Joaquin Phoenix, sino por Boyd Holbrook). Como en aquella, Mangold compone aquí un retrato con luces y algunas sombras. En *A complete unknown*, Dylan es el artista de talento que pone voz a todo un país convertido en un ícono, en un mito, pero también el ególatra insoportable superado (y hasta abrumado) por su propio éxito, ese artista que, como dice su famosa canción, tira «20 centavos a los vagabundos» en su «mejor momento». Timothée Chalamet, todo hay que decirlo, lo encarna con absoluta veneración. Su perseverante interpretación es una de las grandes bazas de este filme y brilla junto a otros grandes trabajos del elenco actoral como, especialmente, el del siempre estimulante Edward Norton, que obtuvo su cuarta nominación a los Oscar por su paternal Pete Seeger, el músico folk comprometido socialmente en la defensa de los derechos humanos que ejerció una gran influencia en el propio Dylan.

«¿Cuántos caminos debe recorrer un hombre antes de que lo llames hombre? ¿Cuántos mares debe navegar una paloma blanca antes de que duerma en la arena?», se preguntaba Dylan en *Blowin' in the Wind*, en *A complete unknown*, sólo los que van entre 1961 y 1965 son suficientes para conocer al mito, a esa piedra rodante que, sin embargo, pese a todo, siempre será un completo desconocido. (SAGP)

GRAND TOUR

29.10.2025

Portugal, Italia, Francia, Alemania, Japón, China, 2024
Una Pedra no Sapato, Vivo Films, Shellac, Cinema de Facto,
The Match Factory Productions, Greatsp, Rediance

Título original: *Gran tour*

Director: Miguel Gomes

Guión: Telmo Churro, Maureen Fazendeiro, Crista Alfaiate,
Lang Khê Tran, Jani Zhao, Joao Pedro Vaz, Manuela Couto,
Mariana Ricardo, Diego Doria, André Lourido

Fotografía: Gui Liand, Sayombhu mukdeedroom, Rui Poças

Sonido: Li Kelan, Miguel Martins

Montaje: Telmo Curro, Pedro Filipe Marques

Vestuario: Sílvia Grabowski

Productores: Filipa Reis

Coproductores: Marta Donzelli, Gregorio Paonessa, Tom
Dercourt, Thomas Ordonneau

Productor ejecutivo: Joao Miller Guerra

Intérpretes: Gonçalo Waddington, Teresa Madruga, Joana
Bárçia, Jani Zhao, Manuela Couto, Diogo Dória

Duración: 129 minutos

Idiomas: Portugués, inglés, chino, francés, tailandés, filipi-
no, japonés, birmano y vietnamita



Palmarés

75 º Festival de Cannes: Premio a la Mejor Dirección

69ª Semana Internacional de Cine de Valladolid: Mejor
Montaje

Festival de Chicago: Mejor Dirección

Filmografía

MIGUEL GOMES
Director y guionista

Diarios de Otsoga (2021)

Las mil y una noches: Volumen 3. El embelesado (2015)

Las mil y una noches: Volumen 2. El desolado (2015)

Las mil y una noches: Volumen 1. El inquieto (2015)

Redemption (2013)

Tabú (2012)

Aquel querido mes de agosto (2008)

El rostro que mereces (2004)

Kalkitos (2002)

Inventario de Navidad (2000) Cortometraje

Entretanto (1999) Cortometraje

ATRÁPAME SI PUEDES

Tras sus exitosas primeras proyecciones en el año 1895, los hermanos Lumière pronto comprendieron que su gran invento, el cine, podía convertirse en una gran ventana para conocer el mundo, así que enviaron a un buen número de discípulos con cámaras y miles y miles de metros de película para filmar todos los rincones del planeta. Uno de los últimos, ya en este siglo XXI, es el portugués Miguel Gomes, que en **Grand Tour** ha creado, casi con las mismas premisas de los padres del séptimo arte, una de las películas más juguetonas y fascinantes de la temporada. Con una puesta en escena (intencionadamente) propia de una película de la década de 1910 (la historia comienza en 1917) y buenas dosis de humor, la trama lleva al espectador de puerto en puerto, en un periplo por la fascinante Asia. Y todo porque Edward (Gonçalo Waddington), un funcionario del Imperio Británico destinado en Rangún que lleva siete años comprometido con Molly Singleton, entra literalmente en pánico el día de su boda cuando la joven llega para casarse por fin con él. Al darse cuenta de que no recuerda su cara, toma las de villadiego rumbo a Singapur dando inicio a este delicioso Grand Tour en el que el novio a la fuga será a la vez la inquieta y desconcertante presa y la ansiada recompensa para Molly (una maravillosa Crista Alfaiate), que, lejos de enfadarse, encuentra realmente divertida la situación. A partir de ahí, el espectador debe dejarse llevar por un filme a la Lumière que fluye por caminos no estrictamente narrativos y en los que los sonidos (en los diferentes idiomas de los países que visitan los personajes) y una simpática ironía visual son tan importantes como las propias peripecias de los personajes. «Mi película es casi una broma sobre la cobardía de los hombres y la determinación de las mujeres», define con sentido del humor Miguel Gomes, que obtuvo con este trabajo los premios al Mejor Director en los prestigiosos festivales de Cannes y Chicago.



Grand Tour esconde muchas películas distintas en su interior. Como señala el cineasta portugués, es un filme clásico de aventuras, pero también un intimista melodrama, dos partes independientes que casan a la perfección en las dos historias interrelacionadas: la de la búsqueda de Molly, en la que la comedia y el drama se alían deliciosamente; y la de la huida de Edward, una peripecia trufada de *saudade* portuguesa. Pero incluso más allá de eso, *Grand Tour* es una película que atisba dos realidades, dos mundos paralelos: el del cine (con sus escenas rodadas en estudio) y el real.

«El cine es también una forma de hacer te viajar y también de moverte por diferentes emociones», advierte Gomes. Y, en este sentido, *Grand Tour* es también la excusa para que el espectador viva la experiencia inmersiva de un viaje por Asia, incluso a través del tiempo, componiendo una suerte de odisea sincrónica. Porque en esa Asia que recorren Edward y Molly en 1917 también hay espacio para una versión desafinada del *My way* de Frank Sinatra o para un monumental atasco de vehículos un día cualquiera al ritmo del *Danubio azul* de Johann Strauss.

Inspirada en dos páginas de un libro de viajes del escritor británico W. Somerset Maugham (1874-1965), el proceso creativo que emprendió Gomes para hacer esta película es digno por sí mismo de llevarse a

la gran pantalla. Antes de escribir el guion, pasó meses viajando con sus guionistas por los países que recorren en sus andanzas Edward y Molly en compañía de una cámara cinematográfica de 16 milímetros. «Rodábamos todo lo que nos parecía interesante», rememora el director. Después se crearon los personajes y, finalmente, la historia conforme a las imágenes que habían filmado previamente y que forman parte del montaje final. «Intentamos dar una continuidad, una extraña continuidad entre el mundo real, que puede ser asombroso y espectacular, y un mundo paralelo, el del cine, rodado en estudio, un mundo de ficción, artificial», explica el cineasta portugués.

Ese diálogo entre pasado y presente, entre ficción y realidad da pie también a hablar desde una original perspectiva sobre temas aún candentes como el antiguo colonialismo y el actual, las barreras sociales que cambian o persisten y, por supuesto, el amor y el miedo, que a veces van de la mano.

Grand Tour es una película que no busca gustar, que arriesga y se mantiene fiel a sí misma. Quizá por eso resulte tan estimulante, desenfadada y extrañamente hermosa.

Rodada en un maravilloso blanco y negro que recuerda en muchos aspectos al *Tabú* del gran Murnau, sin duda uno de sus principales alicientes es el personaje de Molly y la vibrante y simpática interpretación que hace de él Crista Alfaite. Con una cautivadora risa silenciosa, la joven hace frente a la caza del novio huido no sólo con determinación sino también con mucho humor lo que le permite sacar todo el jugo (para disfrute del espectador) a su encuentro con un primo sin blanca, a un pesado pretendiente, a una cantante de ópera italiana o incluso a un grupo de sabios.

El rodaje del filme, como las venturas y desventuras de Molly y Edward, también estuvo salpicado por un sinfín de peripecias. La más inesperada: la epidemia de covid-19. «Llegamos a Japón en febrero de 2020 y ya no logramos entrar en China. Pensamos



que podríamos volver en unos meses, pero pasaron dos años», recuerda el director. De hecho, el equipo no pudo rodar en China. Tuvo que crearse una unidad especial en este país y Gomes tuvo que dirigir las filmaciones en remoto desde Lisboa a través de un montón de pantallas conectadas en tiempo real gracias a internet. No sin ironía, el realizador señala que fue una película épica «porque su proceso no corresponde a los cánones de la industria». Contó con tres directores de fotografía diferentes: «Uno asiático para hacer el viaje conmigo en Asia, otro muy europeo para la parte de estudio y, como no pudimos entrar en China por el covid, un tercero para esa parte», enumera. En cualquier caso, esta especie de producción Frankenstein con equipos distintos cohesiona mágicamente en un filme que destila encanto. Sin duda, los hermanos Lumière estarían orgullosos.

Pero, a lo que vamos... ¿Conseguirá Molly encontrar a Edward? ¿Acabará la película con beso, música orquestal y un feliz *The End* antes de un fundido a negro? No sean impacientes. Quizá eso no sea lo más importante en este filme. Quizá sólo sea una excusa para mirar a esa gran ventana al mundo que es el cine, para fijarse en ese mágico rectángulo de luz e imágenes en movimiento. Así que, compren sus billetes para este apasionante *Grand Tour*. Déjense llevar y disfruten del viaje. (SAGP)

MORLAIX

05.11.2025

Francia-España, 2025

Iwaso Films / Fresdeval Films / Les Productions Balthazar

Título Original: *Morlaix*

Director: Jaime Rosales

Guión: Jaime Rosales, Samuel Doux, Fanny Burdino y Delphine Gleize

Fotografía: Javier Ruiz Gómez

Música: Leonor Rosales March

Montaje: Mariona Solé Altamira

Diseño de Producción: Jeanne Baillot Smadja

Productores: Jérôme Dopffer y Jaime Rosales

Dirección de Producción: Jérôme Dopffer y Bárbara Díez

Productora Ejecutiva: Àngels Masclans

Intérpretes: Aminthe Audiard, Samuel Kircher, Mélanie Thierry, Alex Brendemühl, Jeanne Trinité, Hugo Le Rolle, Alexis Keruzore, Eden Kerdoncuff, Kenzo Keruzore, Balthazar Delville, Mateo Pichon-Carbone, Arnaud Stephan, Lucía Sánchez, Ilaria Cicolari, Karine Ghobril, Elsa Jaffre

Duración: 124 minutos

Idioma: Francés (VOSE)



Filmografía

JAIME ROSALES

Director

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)

Girasoles silvestres (2022)

Morlaix (2025)

CINEFÓRUM

Morlaix es una hermosa ciudad del Norte de Bretaña, cercana a la “punta” de Francia (está en el departamento de Finistère), de unos 15.000 habitantes, cruzada por un río y situada junto al mar, cuyo elemento arquitectónico más destacado es su enorme viaducto construido en 1864, de 58 metros de altura y 292 de longitud. Bueno, la ciudad es preciosa para quienes la visitamos como turistas, puede que vivir allí resulte algo claustrofóbico y limitador, como trasluce alguno de los personajes de esta película, con su deseo de salir de allí... Hasta Morlaix se ha ido Jaime Rosales para rodar su octavo largometraje, en francés y combinando actores profesionales y debutantes. Los temas centrales: el amor y la muerte. La forma: el cine dentro del cine y la multiplicidad de formatos.

En Morlaix, la madre de la adolescente Gwen (Aminthe Audiard) acaba de morir. Gwen se queda sola con su hermano Hugo (Hugo Le Rolle). Se supone que hay un padre, pero no se le ve el pelo. Gwen tiene su grupo de amigos. Sale y se acuesta con uno de ellos, Thomas (Alexis Keruzore), que parece noblote pero un poco limitado y taruguillo. A Morlaix y al instituto llega un chico nuevo, Jean-Luc (Samuel Kircher), que viene de París. El capitalino recién llegado es guapo, sensible, culto, poético, sofisticado, también rico y pretencioso, y también a ratos un poco cargante. Empieza haciéndose amigo de Hugo, el hermano pequeño de Gwen, dado que los dos se encuentran solos y un tanto desplazados (uno acaba de llegar y el otro no tiene amigos). Luego, Jean-Luc se va integrando, más o menos, en la pandilla de Gwen, entre la moderada hostilidad de Thomas y el enamoramiento no correspondido de Lara (Jeanne Trinité). Jean-Luc también arrastra un peso, el dolor por la muerte de su hermano. Gwen y Jean-Luc se enamoran y se dan su primer beso, precisamente, en un cementerio. El grupo acude al cine Rialto (existe realmente en Morlaix) para ver una película titulada... *Morlaix*. Y hasta aquí puedo leer.



La película trata esencialmente del amor y la muerte, desde una perspectiva adolescente, según la cual todo es urgente y definitivo y no se concibe que no es para tanto, que las cosas pasan y todo se puede superar, menos la muerte... El tema del paso del tiempo y cómo lo cambia todo, entrará en juego después. En la crucial escena del “cinéforum” (ya entenderán a cuál me refiero), comentando la película que han visto (sin señalar lo más obvio), Jean-Luc defiende una idea total del amor: sólo importa la ilusión, la espera, el enamoramiento; una vez “alcanzado” el amor, es mejor morir en esa plenitud que dejar que se degrade (nos recuerda la escena de la “separación preventiva” en la obra *Días estupendos* de Alfredo Sanzol, aunque ésta tenía truco). Otros del grupo tienen una visión más pragmática. La muerte, por su lado, está presente desde la primera escena en el cementerio hasta otros giros posteriores. Junto a eso, tenemos la vida de la “provincia”, ese ámbito conocido pero limitado, junto al sueño de Gwen de irse a París.

Una maravillosa Aminthe Audiard (sobrina del director Jacques Audiard, ya con una docena de créditos en su currículum) domina absolutamente el film, junto a Samuel Kircher (hijo de Irène Jacob que debutó en 2023 en *El último verano* de Catherine Breillat). Por su parte, el hermano de Gwen (toda una

revelación, Hugo Le Rolle) y los amigos de ella (Alexis Keruzore, Jeanne Trinité, etcétera), son todos debutantes o no profesionales. Para otra sección del film, que no les voy a contar, Rosales ha recurrido a dos intérpretes más veteranos, Mélanie Thierry y Alex Brendemühl (quien protagonizó su primera película, *Las horas del día*).

Si, para *La soledad* (2007), Jaime Rosales se inventó la “polivisión”, en *Morlaix* el recurso visual es la combinación de distintos formatos, en 35 y 16 mm, con cámara fija y steadycam: color en formato panorámico, blanco y negro en formato panorámico, color en formato cuadrado de 4:3, fotos fijas en blanco y negro... La película empieza con imágenes en color y pantalla panorámica, de paisajes rurales de Bretaña y de Morlaix, entre las que se intercalan un par de imágenes de París. De ahí pasamos al cementerio, para el entierro de la madre de Gwen, en blanco y negro y formato panorámico, y así sigue la película un rato, hasta que cambia a formato cuadrado 4:3 en color... Otro recurso visual que se repite un par de veces son los primeros planos del rostro de Gwen, con la imagen acelerada (plasman muy bien su desconcierto). En el rodaje en Morlaix, el mayor problema fue la lluvia y el tiempo cambiante. Junto a los formatos, el otro recurso, no sólo visual sino estructural, es el “cine dentro del cine”. En Morlaix hay otras

dos películas, también llamadas Morlaix. Una la ve el grupo de amigos en el cine Rialto, la otra Gwen sola en el cine La Salamandre (también existe realmente en Morlaix), en otro momento. Las dos son diferentes, y complementan o reinterpretan de distintas maneras la historia principal. Esas múltiples visiones permiten una reflexión sobre el paso del tiempo y el cambio de los sentimientos y de la comprensión del pasado. No puedo darles más detalles.

Alfred Hitchcock, en su libro-entrevista con François Truffaut (*El cine según Hitchcock*), decía que siempre hay que utilizar dramáticamente los elementos locales (si estás en Suiza, tienes que utilizar el chocolate, los lagos y los Alpes, pero no como postal de fondo, sino para que ocurra algo). No sé si Rosales pensaba en ese consejo del maestro, pero lo aplica estupendamente con el elemento más icónico de Morlaix, el viaducto. No sólo es una presencia constante en todos los planos generales de la ciudad, sino que sitúa en él dos escenas cruciales... Finalmente, y ya que hemos mencionado a Truffaut, Jaime Rosales se permite homenajear al cine francés, a Godard, Rohmer y Bresson, y en concreto reproduce en una escena la coreografía de *Banda aparte* (Bande à part, 1964) de Godard (esto lo ha dicho el propio Rosales, yo no había caído). (RGM)

MR. BURTON

19.11.2025

Reino Unido – Canadá – Estados Unidos – Irlanda, 2025
BBC Cymru Wales / Ffilm Cymru Wales / Creative Wales /
Severn / Principal Film Finance / Moo Studios / Independent
Entertainment / Severn Screen / Promise Pictures /
Brookstreet Pictures

Título Original: *Mr. Burton*

Director: Marc Evans

Guión: Tom Bullough y Josh Hyams

Fotografía: Stuart Biddlecombe

Música: John Hardy

Montaje: Tim Hodges

Diseño de Producción: Tim Dickel

Productores: Josh Hyams, Trevor Matthews, Ed Talfan y
Hannah Thomas

Intérpretes: Toby Jones, Harry Lawtey, Lesley Manville,
Steffan Rhodri, Daniel Evans, Aimée-Ffion Edwards, Aneurin
Barnard, Mali O'Donnell, Rhys ap William, Richard Elfyn,
Mark Meadows, Matthew Gravelle, Daniel Evans, Hamish
Gray, Hannah New

Duración: 124 minutos

Idioma: Inglés y Galés (VOSE)

Banda Sonora (Digital): Silva Screen Records



Palmarés

Premios BAFTA Gales: nominada a mejor actor (Harry Lawtey).

Filmografía

MARC EVANS

Director:

East of the Moon (1988) Serie TV
The Gift (1990) Miniserie TV (6 episodios)
Cinéma 16 (1991) Serie TV (1 episodio)
Friday on My Mind (1992) Serie TV (3 episodios)
Thicker Than Water (1993) TV
Los misterios de Ruth Rendell (The Ruth Rendell Mysteries, 1987) Serie TV (3 episodios)
Bliss (1995) Serie TV (1 episodio)
Ymadawiad Arthur (1996)
House of America (1997)
Resurrection Man (1998)
Un sogno fatto in Sicilia (2000) TV
Beautiful Mistake (2000)
My little eye (2002)
Dal: Yma/Nawr (2003)
Trauma (2004)
Snow Cake (2006)
In Prison My Whole Life (2007)
Collision (2009) Miniserie TV (5 episodios)
Patagonia (2010)
Hunky Dory (2011)
Doors Open (2012) TV
Playhouse Presents (2012) Serie TV (1 episodio)
Hinterland (2013) Serie TV (1 episodio)
Jack to a King: The Swansea Story (2014)
Safe House (2015-2017) Serie de TV (8 episodios)
Trauma (2018) Miniserie TV (3 episodios)
The Prince and the Bomber (2019) TV
Los crímenes de Pembrokeshire (The Pembrokeshire Murders, 2021) Miniserie TV (3 episodios)
Grav (2021) TV
Manhunt (2019-2021) Serie TV (7 episodios)
Los crímenes de Port Talbot (Steeeltown Murders, 2023) Miniserie TV (4 episodios)
Out There (2025) Miniserie TV (4 episodios)
Mr. Burton (2025)

UNA MUSA DE FUEGO

«¡Oh, quién tuviera una musa de fuego que ascendiera hasta el cielo más brillante de la imaginación! Un reino por escenario, príncipes como actores y reyes contemplando la magnífica escena». (William Shakespeare, prólogo de *Enrique V*). Parafraseando **Barry Lyndon**, ésta sería la historia de cómo el obrero galés Richard “Rich” Jenkins, hijo de un minero alcohólico, adquirió el nombre y título de Richard Burton... Al principio de la película, una cita de Elizabeth Taylor señala que sin Philip Burton nunca habría existido un Richard Burton: «Esa gran voz que resonó como las olas salvajes del Atlántico nunca se habría oído fuera del valle». El propio actor lo dijo de manera más sintética: «*Le debo todo*».

Puesto que estamos entre amantes del cine, damos por conocidas la figura y la trayectoria de Sir Richard Burton (1925-1984), de cuyo nacimiento se cumplen cien años en 2025. Su revelación como actor shakespeariano en los escenarios, sus grandes películas, e incluso un trabajo menor por el que tengo debilidad, la narración del disco *The War of the Worlds* de Jeff Wayne. El acertado eslogan del film dice que algunos nacen grandes y otros son inspirados para llegar a serlo. Y esta es la historia que cuenta **Mr. Burton**, la de Burton antes de ser Burton y la del profesor que le inspiró. Una oda al teatro y también a la educación.

La acción comienza en Port Talbot, Gales, en 1942. Es un pueblo minero y el paisaje está formado por grandes chimeneas, humo y carbonilla (recreados mediante unos correctos efectos visuales). Philip Henry “PH” Burton (Toby Jones) es profesor de Literatura en la escuela local. Vive en casa de “Ma” Smith (Lesley Manville), una bondadosa patrona, que a veces actúa como una madre cariñosa (Manville sólo tiene diez años más que Jones). Philip escribe textos dramáticos, pero sólo consigue que la BBC le encargue trabajos de producción de radioteatros, y gracias. Añora los escenarios y se consuela con los



“sucedáneos” que llegan a Port Talbot, el cine y la radio. El profesor es un apasionado del teatro que intenta encender la chispa de esa “musa de fuego” en un alumnado cuyas perspectivas más inmediatas son el ejército y la mina. Entre sus alumnos y alumnas, los hay brillantes y aplicados, como Phyllis (Mali O’Donnell) o prometedores, como el callado “Rich” Jenkins (Harry Lawtey). Ya sabemos que la educación es como la parábola del sembrador, ir lanzando semillas con la esperanza de que alguna fructifique...

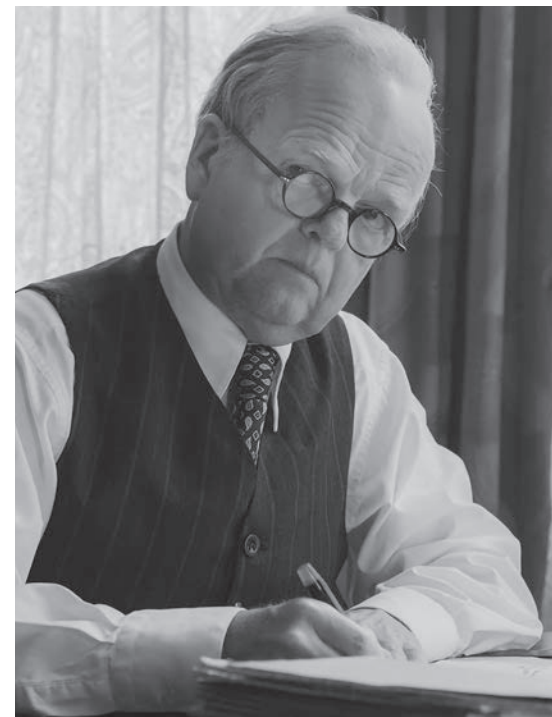
Por su parte, “Rich” Jenkins tiene un padre, “Dic” (Steffan Rhodri), minero y alcohólico, que ha tenido una docena de hijos a los que ni distingue. Su madre ha muerto. Melvyn Bragg, en su biografía de Burton, dice que su padre era un hombre de “doce pintas al día” (!), y el propio personaje de Burton en el film afirma que un minero empieza a beber a las cinco de la tarde y ya no para. Sin embargo, estando lejos de ser un padre modelo, hay una bonita escena en la película en la que Dic engancha a todos los parroquianos del *pub* contando una historia (nos preguntamos si el hijo ha heredado esa capacidad fabuladora de él, y lo que el padre podría haber sido en otras circunstancias). Como en la casa paterna no se cabe, Rich vive con

su amable hermana mayor Cis (Aimée-Ffion Edwards), una segunda madre, y con su arisco cuñado Elfed (Aneurin Barnard), partidario de que deje la escuela y se ponga a trabajar. A Rich le interesa el rugby, pero en las clases de “PH” se le enciende una lucecita, y cuando el profesor le “castiga” con aprenderse el prólogo del Coro de *Enrique V* (la musa de fuego), descubre que le gusta... Y el profesor detecta en él un talento fuera de lo común. Rich se une al grupo de teatro de aficionados dirigido por el profesor, y decide que quiere ser actor. Un sueño casi imposible para el hijo de un minero de Gales, pero contará con su genio y con la ayuda de Philip Burton...

En un film que homenajea a los actores y al teatro, es justo que el reparto esté a la altura. No es noticia que Toby Jones sea excelente, transmitiendo todos los matices y capas del personaje con un cambio de voz o un gesto mínimo. Pero hay que destacar el trabajo de Harry Lawtey que, en muchos momentos, consigue que “veamos” al Richard Burton en el que se va a convertir. Lesley Manville queda confinada a un papel menor, pero ilumina la pantalla cuando aparece. La película introduce, de manera muy sutil, un elemento que nunca fue corroborado por

los interesados: si en la dedicación de Philip Burton hacia Richard Jenkins había “algo más” que altruismo, amor al teatro y cierta “paternidad” prestada. Es decir, si había una atracción amorosa o sexual, que los rumores y la maledicencia del pueblo dan por cierta. En esencia, esta es la misma historia de *Pígmalo*n (o *My Fair Lady*, si prefieren la versión musical), y sabemos que Pígmalon se enamoró de la figura que había creado... En todo caso, queda como un subtexto que sólo se puede vislumbrar en algunas miradas de Toby Jones. En otro aspecto, la película recoge las sombras del personaje de Richard Burton, incluyendo el abuso del tabaco y el alcohol que iba a marcar su vida y su prematuro final.

Mr. Burton es una fascinante evocación del nacimiento de una leyenda de la interpretación, una hermosa reconstrucción histórica y un canto al teatro. Una musa de fuego que arde en la pantalla. (RGM)



CÓMO HACERSE MILLONARIO ANTES DE QUE MUERA LA ABUELA

26.11.2025

Tailandia 2024

GDH 559

Título original: Lahn mah

Director: Pat Boonnitipat

Guión: Thodsapon Thiptinnakorn, Pat Boonnitipat

Fotografía: Boonyanuch Kraithong/ color

Música: Jaithep Raroengjai

Montaje: Olivier Bugge Coutté, Olivia Neergaard-Holm

Intérpretes: Putthipong Assarattanakul, Tontawan Tantivejakul, Sanya Kunakorn, Pongsatorn Jongwilak, Usha Seamkhum

Productor: Vanrudee Pongsittisak, Jira Maligool

Duración: 125 minutos

Idioma: Tailandés



Filmografía

PAT BOONNITIPAT

Director y guionista

Cómo hacerse millonario antes de que muera la abuela
(2024)

CONVIVIENDO CON MENGJU

Hay un chascarrillo o chiste breve en el que la esposa, criticando a los vecinos de enfrente, le dice a su marido “¿Te puedes creer que se han gastado un millón en construirse en el cementerio un panteón familiar? Mucho dinero, y luego no tienen donde caerse muertos”. Esta es la preocupación que tiene la abuela de nuestra historia, aunque lamentablemente aún no ha conseguido reunir el dinero suficiente.

Muchas de las películas de temática familiar que hemos proyectado en nuestro Cineclub proceden de Japón. Como ya recordarán por anteriores críticas, constituyen un género propio con etiqueta diferenciadora: *Shomin-geki*. Pero en esta ocasión abordamos este género desde otra cinematografía también oriental, la tailandesa. No es un país muy frecuentado en nuestras pantallas, si mis archivos no me fallan, sólo teníamos proyectada una película anterior; la fascinante e incalificable *Tío Boonmee, que puede recordar sus vidas pasadas* (2010). En el presente caso nos encontramos con un cine menos experimental y seguramente mas disfrutable para todos los paladares. Tailandia es un país en el que han confluído diferentes pueblos asiáticos y que ha tomado prestada la influencia de muchos de ellos. Por ese motivo, en lo sustancial, nos recordará algunas formas de acercarse a la realidad familiar que habremos visto anteriormente en Japón, Corea o China.

Como ser millonario antes que muera la abuela es el título elegido por la mayor parte de los distribuidores mundiales de la cinta (lógicamente, según el idioma de cada país). El título original es *Lahn mah*, que, si mi dominio del tailandés está en lo cierto, se traduce como “El nieto y la abuela”. Es indudable que el título elegido para la exportación nos promete más explícitamente que nos encontramos ante una comedia. Sí, pero no. Es seguro que reirán en algunos momentos, en sus visitas al cementerio o en sus rezos y devociones a las distintas deida-



des que abarrotan su casa, pero también les ablandará el corazón y puede que les haga soltar alguna lágrima.

A la abuela le han diagnosticado un cáncer en fase muy avanzada. Sus tres hijos empiezan a planificar quién podrá cuidarla durante la quimioterapia y la convalecencia. M, el nieto de su única hija, vislumbra en ello una oportunidad provechosa de negocio. Sospecha que la herencia se la llevará el que la cuide hasta el final. No ha cuidado nunca a nadie, ni siquiera se sabe cuidar a sí mismo. Su sueño de labrarse un futuro como streamer en internet ha quedado en eso, un sueño. La abuela es la última esperanza de ganar un dinero fácil. ¿Cuánto le puede quedar, tres o cuatro meses? Merece la pena.

Los hijos varones tienen un cálculo interesante. El menor de ellos es la oveja negra, que no pierde la ocasión de dar sablazos a su madre. El otro tiene una visión más empresarial, confía en ser él quién se lleve al final todo el patrimonio. La madre de M es la única descendiente que no es movida por el egoísmo y le preocupa la decisión de su hijo.

Podría decirse que en ese microcosmos familiar puede que nos identificáramos con alguno de sus miembros o veamos reflejados esos comportamientos en personas

próximas a nosotros. Al fin y al cabo, la familia es algo que no se elige, la aceptamos como algo que nos vino impuesto y, con frecuencia, llegamos a quererla.

Esta es la ópera prima de **Pat Boonnitipat** y con ella ha conseguido ser la película más popular en Asia durante el pasado año, pisando fuerte en los distintos estrenos occidentales. Al igual que el personaje de la abuela, él también tiene raíces chino-tailandesas, ello le permite unir las diferentes formas de concebir la familia y el choque cultural con el mundo moderno.

Respecto al elenco, me van a perdonar que no me detenga más de lo imprescindible. Confieso no conocer a fondo esta cinematografía, ya sólo aprenderse los largos e impronunciables nombres de sus actores y directores más populares es todo un reto. El joven que interpreta al nieto (**Putthipong Assarattanakul**), es un conocido y popular cantante con algunas películas en su haber, todas en Tailandia. La abuela (**Usha Seamkhum**) no tenía ninguna experiencia en la interpretación, pero fue un acierto indudablemente. El peso de su presencia se nota, incluso en los momentos en los que no aparece en pantalla.

Ver cinematografías exóticas, como es este caso, tiene siempre una doble virtud. Si

tenemos suerte, la calidad de la película; en segundo lugar, el acercamiento a una cultura y tradiciones fascinantes para los ojos de un occidental con poca experiencia aventurera. A modo de anécdota, vale la pena fijarse en la peculiar forma que tienen en este país para hacer cola en las consultas de los ambulatorios públicos. Al paso que va nuestra sanidad no es descartable que lo acabemos copiando.

Nos encontramos frente a un meritorio *Shomin-geki* a la tailandesa. Puede que no estemos frente a un **Mizoguchi**, **Koreeda** ni por supuesto ante un **Yasujiro Ozu**, pero consigue reunir las mejores virtudes que debe tener este género específico. Es fácil de ver, sin ser superficial; tiene momentos divertidos, sin ser del todo una comedia; tiene momentos emotivos, sin ser un drama. Por último, nos permite reflejarnos en la parte que nos afecta a todos como integrantes de un colectivo familiar. Entre nuestros respetables abonados habrá abuelos, padres, hijos y puede (sólo puede) que algún nieto. Todos nosotros hemos disfrutado muchas veces de la familia y también muchas otras la hemos padecido. Qué se le va a hacer. Como dijo Mark Twain, los familiares son como los mosquitos, puede que no los soportemos, pero tienen nuestra sangre. (JMA)

MEGALÓPOLIS

03.12.2025

Estados Unidos, 2024

American Zoetrope / Caesar Film

Título Original: *Megalopolis*

Director: Francis Ford Coppola

Guion: Francis Ford Coppola

Fotografía: Mihai Malaimare Jr. (Color / 2.00:1)

Música: Osvaldo Golijov

Montaje: Cam McLauchlin, Glen Scantlebury, Robert Schafer

Diseño de Producción: Beth Mickle, Bradley Rubin

Dirección Artística: Samantha Avila, Brittany Hites, David

Scott, Domenic Silvestri, Freddy Waff

Vestuario: Milena Canonero

Productores: Francis Ford Coppola, Michael Bederman,

Barry Hirsch, Fred Roos

Productores Asociados: Jesse James Chisholm, Adriana Rotaru

Co-Productores: Mariela Comitini, James Mockoski, Masa Tsuyuki

Productores Ejecutivos: Darren Demetre, Anahid Nazarian,

Barrie Osborne

Intérpretes: Adam Driver, Giancarlo Esposito, Nathalie Emmanuel, Aubrey Plaza, Shia LaBeouf, Jon Voight, Laurence Fishburne, Talia Shire, Jason Schwartzman, Kathryn Hunter, Dustin Hoffman, Grace VanderWaal, Chloe Fineman, James Remar, D.B. Sweeney, Isabelle Kusman, Bailey Ives, Madeleine Gardella, Haley Sims

Duración: 138 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (Descarga Digital): Milan Records



Filmografía

FRANCIS FORD COPPOLA

Director y guionista

Tonight for sure (1962) tb. producción

*Demencia 13** (Dementia 13, 1963) tb. guion (con Al Locatelli y Jack Hill)

Ya eres un gran chico (You're a big boy now, 1966) tb. guion

El valle del arco iris (Finian's rainbow, 1968)

Llueve sobre mi corazón (The rain people, 1969) tb. guion

El padrino (The godfather, 1972) tb. guion (con Mario Puzo)

La conversación (The conversation, 1974) tb. guion y producción

El padrino 2ª parte (The godfather part II, 1974) tb. guion (con M. Puzo) y producción

Apocalypse now (Apocalypse now, 1979) tb. guion (con John Milius) y producción

Corazonada (One from the heart, 1981) tb. guion (con Arnyan Bernstein)

Rebeldes (The outsiders, 1983)

La ley de la calle (Rumble fish, 1983) tb. guion (con S.E. Hinton) y producción

Cotton Club (The Cotton Club, 1984) tb. guion (con William Kennedy)

Peggy Sue se casó (Peggy Sue got married, 1986)

Jardines de piedra (Gardens of Stone, 1987) tb. producción

Un hombre y su sueño (Tucker: A man and his dream, 1988)

Historias de Nueva York (New York stories, 1989) tb. guion / Co-dir: Woody Allen y Martin Scorsese

El padrino parte III (The godfather part III, 1990) tb. guion (con M. Puzo) y producción

Drácula de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula, 1992) tb. producción

Jack (Jack, 1996) tb. producción

Legítima defensa (The rainmaker, 1997) tb. guion

Apocalypse now redux (Apocalypse now redux, 2000) tb. guion (con J. Milius) / Nuevo montaje

*Rebeldes** (The outsiders - The complete novel, 2005) Nuevo montaje

El hombre sin edad (Youth without youth, 2007) tb. guion y producción

Tetro (Tetro, 2009) tb. guion y producción

Twixt (2011) tb. guion y producción

Distant vision (2015) tb. guion / Sin estreno comercial

The Cotton Club encore (2017) tb. guion (con W. Kennedy) / Nuevo montaje

*Apocalypse now - Final cut** (Apocalypse now - Final cut, 2019) tb. guion (con J. Milius)

El padrino de Mario Puzo - Epílogo: La muerte de Michael Corleone* (Mario Puzo's The godfather - Coda: The death of Michael Corleone, 2020) tb. guion (con M. Puzo) / Nuevo montaje

B'Twixt now and sunrise (2022) tb. guion y producción / Nuevo montaje

Megalópolis (Megalopolis, 2024) tb. guion y producción

* (Título del estreno en TV, DVD o BD)

CINE KAMIKAZE

Además de liderar durante la década de los 70 a los integrantes del recién constituido Nuevo Hollywood —entre otros, Martin Scorsese, Brian De Palma, Steven Spielberg o George Lucas—, Francis Ford Coppola, mítico artífice de *El padrino* (The godfather, 1972), escenifica a la perfección las glorias y desdichas características del cineasta-integro-en-busca-de-independencia-artística.

Apocalypse now (Apocalypse now, 1979) fue el primero de sus largometrajes producido al completo por American Zoetrope, productora fundada en 1969 por Coppola junto a George Lucas con la intención de esquivar a los grandes Estudios. Por desgracia, *Corazonada* (One from the heart, 1982), el siguiente film dirigido por el italoamericano tras su odisea vietnamita, supuso un batacazo económico de tal magnitud que, según el mismo Coppola ha declarado en diversas entrevistas, durante los siguientes quince años tuvo que producir y dirigir películas, no siempre de su agrado, con el único objetivo de saldar las deudas contraídas. Su último film “no independiente” fue *Legítima defensa* (The rainmaker, 1997), título de encargo basado en un superventas de John Grisham, gracias al cual pudo finalmente reparar el descubierto generado por *Corazonada*. Desde entonces, y tras un hiato de diez años alejado de la dirección —tiempo durante el cual se centró en diversos negocios vinícolas, hosteleros y editoriales de carácter familiar—, Coppola ha tratado de hacer realidad su sueño de la independencia artística total, aunque con resultados quizá un tanto discutibles, arriesgando (y perdiendo) toda su fortuna personal en una serie de largometrajes que, tanto la crítica como el público, e incluso los distribuidores, han preferido ignorar.

Por consiguiente, el tramo final de su filmografía es un catálogo de rarezas inclasificables, como el experimento *Distant vision* (2015) que aún permanece sin fecha de estreno, o montajes alternativos de ciertos títulos ya amortizados durante sus años



de prestigio, pero que, a juicio del cineasta, aún pueden mejorarse. No obstante, son sus nuevos largometrajes los que más nos interesan: un cuarteto de títulos en los que el director parece coquetear con estilos y temáticas afines a otros autores que él admira, pero situados en las antípodas de su cine, como David Cronenberg en *El hombre sin edad* (Youth without youth, 2007), Pedro Almodóvar en *Tetro* (Tetro, 2009), David Lynch en *Twixt* (2011) o el mismísimo Federico Fellini en *Megalópolis* (Megalopolis, 2024). Suplantaciones de personalidad aparte, se puede afirmar que durante este último periodo Coppola ha hecho lo que le ha dado la gana, sin nadie, más allá de las limitaciones presupuestarias, que le impusiera decisiones ajenas a su voluntad.

Inspirada en personajes y sucesos históricos acaecidos en el siglo I durante los años finales de la República Romana, *Megalópolis* se erige como una monumental parábola de ciencia ficción en la que, tras sufrir algún tipo de cataclismo, Nueva York ha pasado a llamarse Nueva Roma. La ciudad es gobernada de manera autocrática por el alcalde Franklyn Cícero (Giancarlo Esposito), que se opone frontalmente a las ideas visionarias del arquitecto Cesar Catilina (Adam Driver), empeñado en reedificar la ciudad para hacer realidad su sueño de un futuro utópico. A tal fin pretende utilizar el megalón, una sustan-

cia milagrosa creada por él mismo, susceptible de emplearse tanto como material de construcción como en el diseño textil o en el campo de la medicina, aunque Cícero y sus huestes hayan iniciado una campaña de descrédito advirtiendo de los numerosos peligros derivados de la supuesta inestabilidad del megalón. Figura clave en este enfrentamiento es el banquero Hamilton Crassus III (Jon Voight), tío de Catilina y víctima de un complot liderado por su hijo Clodio Pulcher (Shia LaBeouf), aspirante a heredar la fortuna que, en última instancia, permitiría materializar el sueño del arquitecto. Por otra parte, Catilina esconde motivos personales que justifican su enemistad con el alcalde, y que la hija de éste, Julia Cícero (Nathalie Emmanuel), trata de averiguar mientras se enamora del rival de su padre. En semejante hervidero, el único aliado de Catilina es su fiel mayordomo Fundi Romaine (Laurence Fishburne), quien además ejerce como narrador de la historia.

Megalópolis ha sido un proyecto largamente acariciado por Coppola que empezó a gestarse en el año 1977, hace ya casi medio siglo. Por fin, tras superar obstáculos económicos y humanos de todo tipo, llega a nuestras pantallas precedida de las inevitables dosis de controversia. Al fin y al cabo, se trata del sueño de toda una vida, mediante el que Coppola, plenamente identificado con el arquitecto protagonista del film, ha inten-

tado demostrar que, en ese mundo utópico que él imaginó, los artistas serán al fin libres para crear sin restricciones de ningún tipo. Pero la crítica no ha sido especialmente amable con este título de resonancias ampulosas, que, según parece, será el largometraje que cierre la filmografía del Maestro, juzgándolo, de manera harto extremista, o bien como la última obra maestra de un genio, o tachándolo de desastre caótico e intolerable. Bien levante aplausos o pataleos, lo que no cabe dudar, dado el puesto de honor que ocupa Coppola en la Historia del Cine, es que el estreno de *Megalópolis* supone todo un acontecimiento que los amantes del cine no podemos dejar escapar. A través de un estilo visual a todas luces excesivo, a veces descoyuntado y siempre provocador, que bascula a partes iguales entre lo deslumbrante y lo aparatoso, Coppola cierra su filmografía con esta metáfora ciclópea y fabulesca, también algo naíf, de la Norteamérica actual. Metáfora, por cierto, fácil de trasladar a cualquier país moderno en el que los enfrentamientos ideológicos hayan experimentado un recrudescimiento en los últimos tiempos, lo que inevitablemente parece alejarnos de toda posibilidad de utopía. Por desgracia, en ninguno de estos países se fabrica el megalón, esa sustancia de la que tanto Catilina como Coppola aseguran que están hechos los sueños. (AGR)

MEMORIAS DE UN CARACOL

10.12.2025

Australia, 2024

Screen Australia / Viscreen / Melbourne International Film

Festival Premiere Fund / Soundfirm / Anton / Charades /

Arena Media

Título Original: *Memoir of a Snail*

Director: Adam Elliot

Guión: Adam Elliot

Fotografía: Gerald Thompson

Música: Elena Kats-Chernin

Montaje: Bill Murphy

Supervisor de Animación: John Lewis

Diseño de Producción: Adam Elliot

Dirección de Arte: Bob Shea

Productores: Liz Kearney y Adam Elliot

Intérpretes (voces): Sarah Snook, Kodi Smit-McPhee, Jacki Weaver, Eric Bana, Nick Cave, Magda Szubanski, Dominique Pinon, Tony Armstrong, Paul Capps, Bernie Clifford, Davey Thompson, Charlotte Helsey, Mason Litsos

Duración: 95 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (CD): ABC Classics ABCL0103



Palmarés

Oscar: Nominada a mejor película de animación.

Globo de Oro: Nominada a mejor película de animación.

Premios de la Academia de Cine Australiana: Mejor Actriz (Sarah Snook) y Actriz de reparto (Jacki Weaver); nominaciones a mejor película, dirección, actor, guión, fotografía, montaje, diseño de producción, música original y sonido.

Festival Internacional de Cine Animado de Annecy: Mejor Película.

Festival de Sitges: Mejor Película de Animación (Anima't).

BFI London Film Festival: Mejor Película.

Filmografía

ADAM ELLIOT

Director

Uncle (1996) cortometraje

Human Behavioural Case Studies, Series One (1996) cortometraje

Cousin (1999) cortometraje

Brother (2000) cortometraje

Harvie Krumpet (2003) cortometraje

Mary and Max (2009)

Ernie Biscuit (2015) cortometraje

Memorias de un caracol (Memoir of a Snail, 2024)

VIVIR HACIA ADELANTE

El australiano Adam Elliot (1972) ha cons­truido (podríamos decir mejor que ha “modelado”) una filmografía única y deslumbrante, formada hasta ahora por dos largometrajes y seis cortos. Ganó el Oscar con su cortometraje *Harvie Krumpet* (2003). Su primer largo, *Mary and Max* (2009), es una obra maestra de culto, que les recomiendo ver a toda costa (en su día, se presentó en el Festival de Sitges, pero no se estrenó comercialmente en España; ahora la tenemos en formato doméstico). Elliot cultiva el difícil y minucioso arte de la animación *stop motion*, fotograma a fotograma (en la película que nos ocupa, hay una desternillante explicación del método de trabajo, con una “animación dentro de la animación”, cuando la protagonista quiere hacer películas en *stop motion*). Como bien señala el director, este tipo de animación, que llama “arcillografía” (“*clayography*”) tiene una magia especial, que no se consigue con la animación digital. En nuestro nivel, supongo que no será necesario aclarar que ésta no es una película “para niños”, aunque pueda verla todo el mundo.

La joven Grace Pudel (voz de Sarah Snook) acompaña a su mejor amiga, la anciana Pinky (voz de Jacki Weaver) en sus últimos momentos. Antes de morir, Pinky grita «¡pa-tatas!», un “rosebud” que Grace no comprende. Desolada, la joven se sienta en el jardín, libera a su caracol favorito, Sylvia, y le cuenta su historia hasta entonces... En los 70, Grace vivía en Victoria, Australia, con su inseparable hermano mellizo Gilbert (voz de Kodi Smit-McPhee) y su padre parapléjico, alcohólico y soñador, Percy (voz de Dominique Pinon). La madre había muerto al dar a luz a los mellizos. El padre era un malabarista callejero francés, al que ella conoció en un viaje, pero cuando intentó trasladar su espectáculo a las calles de Victoria le atropelló un camión. Grace sufre acoso en la escuela porque es rara y tiene un labio leporino. Gilbert la defiende a muerte. Los dos adoran leer. Grace



está fascinada por los caracoles, porque ella misma siente a menudo que quiere desaparecer dentro de su “concha” y porque los caracoles mueren al poner huevos, como su madre en el parto. Acumula figuritas de caracoles y caracoles vivos, y lleva un gorro con cuernecillos de caracol... El padre, Percy, sufre apnea del sueño y los hermanos tienen que despertarle aplaudiendo para que no se asfixie. Pero una noche ya no se despierta... Los servicios sociales se hacen cargo de los huérfanos y les separan. Grace es adoptada por un matrimonio de Canberra, aficionados a los libros de autoayuda y el intercambio

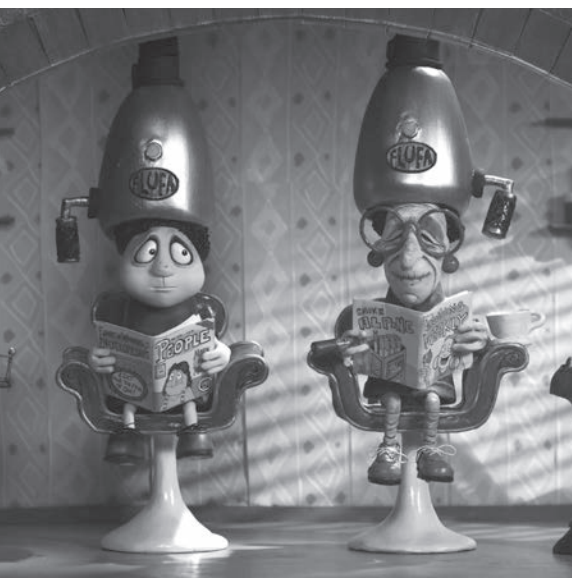
de parejas. Gilbert termina en una familia de fanáticos religiosos, en una granja de Perth. Sólo se mantienen en contacto a través de las cartas... Pasan unos años. Grace conoce a una mujer excéntrica, Pinky, que le cuenta asombrosas historias de su vida: casada dos veces, ha sido bailarina exótica, perdió un dedo en Barcelona (en *Els Quatre Gats*) y jugó al ping pong con Fidel Castro... Entre otras cosas, Pinky le enseña a Grace que las peores “jaulas” son las que nos construimos nosotros mismos y que tiene que salir de la concha y vivir hacia adelante... Y el resto ya lo verán.

Un letrero en los títulos finales proclama que «esta película está hecha por seres humanos». Toda una reivindicación del arte y la artesanía. Y menudo arte. Adam Elliot ha creado 200 personajes, docenas de decorados (destacan la detalladísima calle Brunswick y el Luna Park) y miles de objetos y animales (entre ellos, cientos de caracoles y unas cuantas cobayas), todos de una inspiración abracadabrante. El director ha padecido siempre temblores en las manos, a lo que atribuye su estilo de dibujo “brusco”, orgánico, de líneas irregulares y no pulido. Por lo mismo, él no puede mover personalmente las figuras en el rodaje, para lo que cuenta con un equipo de animadores. No se trata sólo de arcilla o plastilina, hay partes

duras horneadas, imanes para las pupilas, pelos de alambre, piezas de cerámica y madera, lubricante para imitar el agua... Todo un mundo salido de la imaginación y, al mismo tiempo, corpóreo y real, girando en torno a la espiral de los caracoles. El proceso de preparación y realización del film duró ocho años, algo “mágico”, sí, pero también supongo que a ratos duro y tedioso... Elliot ha dicho que al principio había pensado en utilizar mariquitas, pero luego se dio cuenta de que las mariquitas eran demasiado “monas” y no quería nada “mono”. Los caracoles, que han aparecido de manera recurrente en sus películas, le fascinan, por el evidente simbolismo de la concha-refugio, por el dibujo espiral y porque siempre se mueven hacia adelante, nunca retroceden.

Para dar vida a sus criaturas, Adam Elliot ha reunido un impresionante reparto de “seres humanos”. La maravillosa Sarah Snook (*Predestinación, Succession*) pone voz a Grace, la protagonista y narradora. Jacki Weaver (*Animal Kingdom*) es la impagable Pinky. Kodi Smit Mc-Phee (*Déjame entrar, El poder del perro*) es Gilbert. El francés Dominique Pinon (*Delicatessen*) es el padre francés de los hermanos. Magda Szubanski (*Babe*), lesbiana y activista LGTBQ+ en la vida real, es la temible fanática religiosa y homófoba Ruth. También colaboran el músico Nick Cave y Eric Bana (*Munich*), éste en un corto pero jugoso papel de juez... No obstante, en la película, como pasaba en *Mary and Max* se prima la narración sobre el diálogo, a causa de la dificultad de sincronizar el movimiento de los labios en stop motion.

Citando a Kierkegaard, Pinky le dice a Grace que la vida sólo se comprende mirando hacia atrás, pero que hay que vivirla hacia adelante. Esta hermosa y agri dulce película tiene que ver con la melancolía, las novelas románticas, la soledad, la inseguridad, la depresión, la inadaptación y el abuso. Pero también con la amistad y la esperanza. La concha del caracol protege, pero también aísla, así que hay que atreverse a vivir y correr riesgos... (RGM)



LUMIÈRE: LA AVENTURA CONTINÚA

17.12.2025

Francia, 2024

Institut Lumière, mk2 Films

Título original: *Lumière! L'aventure continue*

Director: Thierry Frémaux

Guion: Thierry Frémaux

Música: Gabriel Fauré

Montaje: Jonathan Cayssials, Simon Gemelli, Thierry Frémaux

Productores: Maelle Arnaud, Nathanaël Karmitz

Género: Documental

Duración: 103 minutos

Idiomas: Francés



Filmografía

THIERRY FRÉMAUX
Director y guionista

Lumière, comienza la aventura (2016)

GRACIAS, PAPÁS

Aquel 28 de diciembre de 1895 todo iba a cambiar. No era ninguna broma. Las 33 personas que, previo pago de un franco, esperaban sentadas (tal vez expectantes aunque algo escépticas) en el salón Indien del Grand Café, en el número 14 del boulevard des Capucines de París, tampoco eran conscientes de ello antes de que se apagaran las luces y, de repente, ante sus ojos, un rectángulo de luz obrara el prodigio, la magia de las imágenes en movimiento. Fueron los primeros espectadores de la historia de un nuevo arte, el cine, que hoy sigue alimentando sueños, documentando realidades, ayudando a entender las complejidades humanas, divirtiéndose, entreteniéndose, enseñando... y 130 años después de su invención sigue creando tantas o más pasiones entre el público que las que a buen seguro vivieron aquellos 33 primeros cinéfilos que disfrutaron de esa primera sesión cinematográfica compuesta por títulos como *Salida de los obreros de la fábrica Lumière*, *El regador regado* y *La llegada del tren a la estación*.

Los fabulosos hermanos Louis (1864-1948) y August (1862-1954), no sólo fueron los auténticos inventores del séptimo arte, los últimos, en realidad, en un proceso técnico de evolución paso a paso, en diferentes años y lugares del mundo, sino lo que es lo más importante: los Lumière fueron los primeros directores de cine de la historia. Como destaca el propio Thierry Frémaux, responsable del Institut Lumière de Lyon y director del prestigioso Festival de Cannes, son «la figura más importante y la más olvidada del cine». *Lumière, la aventura continúa* (*Lumière! L'aventure continue*), como su predecesora, *Lumière, comienza la aventura* (2016), también dirigida y escrita por Frémaux y que pudo verse en su día en el Cineclub de la UNED, viene a saldar esa deuda y a hacer justicia deleitando de nuevo a los espectadores con parte del hermoso legado (cerca de 2.000 películas de alrededor de un minuto de duración) que, como directores o pro-



ductores, realizaron los Lumière a lo largo de 10 años, entre 1895 y 1905.

El resultado es esta hermosa producción, una especie de muñeca rusa compuesta por pequeñas maravillas que retratan el mundo tal como era en aquella época y que permiten atisbar cómo los Lumière, especialmente Louis, quien se dedicó más de lleno a la dirección de los filmes, crearon las bases de la narrativa cinematográfica tal como la conocemos en la actualidad. «Su estilo y sus convicciones han permanecido; allanaron el camino para una nueva forma de arte cuyo glorioso futuro fue anunciado por sus propias películas», insiste Frémaux, que también firma el guión y locuta los comentarios de las imágenes.

Lumière, la aventura continúa es mucho más que un documental. O mejor dicho, son varios documentales en sí mismos, tantos como diversa y heterogénea fue la producción e impronta de estos pioneros del cinematógrafo que, en realidad, crearon los géneros (del cinema verité a la comedia) y dieron al cine su primera gramática (los diferentes tipos de planos, desde la panorámica al *travelling*; sus encuadres o la puesta en escena). «Lumière gira la manivela y la gran historia nace con el logro técnico de un aparatito de hierro y madera de contornos perfectos», argumenta Frémaux en el propio filme. «Hace 130 años que los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo y ya estaba todo allí: la comedia, el drama, la interpretación, los rostros infantiles, los *travelling* en un barco y las panorámicas en tranvía», indica el realizador.

Dividida en 11 capítulos, un prólogo y un epílogo (quedéense hasta el final de los títulos de créditos porque hay una sorpresa protagonizada por el gran Francis Ford Coppola), *Lumière, la aventura continúa* compila 120 películas Lumière (primorosamente restauradas para la ocasión) que no se han visto desde que se proyectaron en la gran pantalla hace 130 años. Por supuesto, la famosa *Salida de los obreros de la fábrica*, pero también un simpático baile infantil, un barco que navega entre la fuerza de las olas, equilibristas en un espectáculo callejero, una batalla, una familia japonesa, la hermosa Venecia o un paisaje nevado o una curiosa panorámica de la Puerta del Sol de Madrid en la que puede contemplarse un curioso sistema de tranvía tirado por caballos, entre otras muchas joyas del séptimo arte más primitivo. «Yo quería hacer una película de Lumière con películas Lumière y volver a llevar el cine de Lumière dentro de una sala de cine y para gente de cine», subraya Frémaux. El resultado, obviamente, es una delicia que permite disfrutar del cine más puro, audaz y juguetón autodescubriendo sus propias posibilidades y límites.

Tras la aparición de la fotografía en 1835, el siguiente empeño de inventores y científicos fue captar y reproducir la imagen en movimiento. Los sucesivos pasos de mentes tan brillantes como la de George Eastman (1854-1932), que en 1888 fabricó la primera película cinematográfica de celuloide; o la de W.K.L. Dickson (1860-1935) al crear el kinetoscopio, un aparato que recreaba el movimiento pasando de forma rápida y sucesiva unas fotografías tomadas en serie, consiguieron allanar la senda. Pero sólo los fabulosos hermanos Lumière perfeccionando el kinetoscopio consiguieron crear lo que hoy es el cine.

Jóvenes (apenas tenían 30 años cuando lo inventaron) y, sobre todo, talentosos (no hay mejores encuadres, ni mejores panorámicas), el filme de Frémaux busca también desterrar falsos tópicos como el de que los hermanos Lumière nunca vieron futuro a



su propio invento. Todo lo contrario, en un alarde de generosidad, siempre concibieron el cine como una ventana abierta al mundo y, una vez introducido como nuevo espectáculo de ocio, se dedicaron a trabajar en otros avances tecnológicos como la fotografía en color, entre muchos otros. De ahí que formaran y lanzaran con sus cámaras a un buen número de corresponsales por todo el globo terráqueo para que sus bellezas, costumbres y singularidades pudieran ser disfrutadas desde la acogedora oscuridad de una butaca acompañada de gente extraña con la que, mágicamente, se comparten emociones durante la duración de un filme.

Esa magia del cine, ese viaje, nunca se detuvo y continúa hoy vivo pese a las muchas crisis y cambios que ha vivido la más joven de las artes. «El cine, desde el principio y hasta hoy, es una manera de mostrar lo que son los seres humanos. Lumière enseguida lo entendió», añade Frémaux. Pero consciente de que peligra el modo en el que los hermanos concibieron su gran invento, las proyecciones en salas con público, se pregunta cuál será su futuro. «Celebrar su memoria es una forma de alimentar lo que somos», añade, y, en cierta forma, este jovial y hermoso filme, todo un tributo de amor al séptimo de arte, es la respuesta. Porque, atentos a cuando se enciendan las luces de los cines Mercado al final de la proyección de este filme. Seguro que abundarán las sonrisas, los ojillos vidriosos de emoción y ganas de aplaudir y decir: «Gracias, papás». (SAGP)

LEER LOLITA EN TEHERÁN

14.01.2026

Italia - Reino Unido - Israel, 2024

Minerva Pictures / King Films / Rosamont / RAI Cinema /
Eran Riklis Productions / Topia Communications / Westend
Films

Título Original: *Reading Lolita in Tehran*

Director: Eran Riklis

Guión: Marjorie David

Sobre la Novela de Azar Nafisi

Fotografía: Hélène Louvart

Música: Yonatan Riklis

Montaje: Arik Lahav-Leibovich

Diseño de Producción: Tonino Zera

Vestuario: Mary Montalto

Productores: Marica Stocchi, Gianluca Curti, Moshe Edery,
Santo Versace, Eran Riklis y Michael Sharfshtein

Intérpretes: Golshifteh Farahani, Zar Amir, Mina Kavani,
Bahar Beihaghi, Isabella Nefar, Raha Rahbari, Lara Wolf,
Shahbaz Noshir, Arash Marandi, Catayoune Ahmadi, Reza
Diako, Ash Goldeh, Sina Parvaneh, Rita Jahan Foruz

Duración: 108 minutos

Idioma: Persa e Inglés (VOSE)

Banda Sonora (Digital): D-Music



Palmarés

Rome Film Fest: Premio del Público y Premio Especial
del Jurado

Filmografía

ERAN RIKLIS
Director

B'Yom Bahir Ro'im et Dameshek (1984)

Gmar Gavi'a (1991)

Zohar (1993)

Straight Ve-La'inyan (1993-1994) serie TV

Sipurey Efraim (1995) serie TV

Tzahal 1 (1997-1998) serie TV (5 episodios)

Vegvul Natan (1999)

Tzomet volkan (1999)

Kesef Katlani (1996-1999) serie TV (52 episodios)

Ha-Masa'it (2002) serie TV

Pituy (2002)

The Syrian Bride (2004)

Los limoneros (Etz Limon / Lemon Tree, 2008)

El viaje del director de recursos humanos (*The Human Resources Manager*, 2010)

A soldier and a Boy (2011) cortometraje

Playoff (2011)

Zaytoun (2012)

Mis hijos. Dancing Arabs (*Dancing Arabs*, 2014)

Love Letter to Cinema (2014)

Shelter (2017)

La trampa de la araña (*Spider in the Web*, 2019)

Leer Lolita en Teherán (*Reading Lolita in Tehran*, 2024)

CLUB DE LECTURA CLANDESTINA

Azar Nafisi, nacida en 1948 en Teherán (Irán), es escritora y profesora de literatura inglesa. Creció en Teherán, pero a los trece años se trasladó a Inglaterra, y después a Suiza y Estados Unidos, donde se doctoró en literatura inglesa y americana. En 1979, tras la caída del Sah, volvió a Irán, como otros muchos expatriados, ilusionada por una nueva era. Empezó a dar clases en la universidad. Pero las esperanzas puestas en la Revolución quedaron pronto destruidas, con la consolidación de la República Islámica, el poder absoluto de ayatolás y clérigos, la imposición de la ley islámica y la obligación del velo para las mujeres... Azar Nafisi fue expulsada de la universidad, por negarse a llevar el velo, pero más tarde, en un período de relativa "liberalización" del régimen, pudo volver a dar clase, hasta su renuncia en 1995. Entonces, según ella misma ha escrito: «*Tras dimitir de mi último puesto académico en el otoño de 1995, decidí darme un capricho y cumplir un sueño. Elegí a siete de mis mejores y más aplicadas alumnas y las invité a que vinieran a mi casa los jueves por la mañana para hablar de literatura. Todas ellas eran mujeres, ya que dar una clase mixta en mi casa era bastante arriesgado, aunque nos dedicáramos a conversar sobre inofensivas obras de ficción.*»

La experiencia de ese clandestino "club de lectura" de mujeres, en el Teherán de la República Islámica, forma el eje de su novela autobiográfica *Leer Lolita en Teherán*, publicada en 2003. Existen, que yo sepa, dos versiones en español. Una traducida por Mari Carmen Bellver Martínez (Duomo Ediciones, 2011), que es la que yo he leído, y otra anterior con traducción de María García de la Hoz (El Aleph, 2004). Se trata de un libro extenso (480 páginas) y de mucho contenido, aunque su lectura resulte apasionante. Por una parte, es la historia de ese club de lectura y de las siete mujeres que participaron en él, pero también de todos los demás personajes que estaban alrede-



dor (familiares, compañeros, maridos, jerarquías académicas). Por otra parte, es una intrahistoria de Irán entre 1979 y 1997, pues la Revolución no dio un salto inmediato del Sah a Jomeini y el velo, sino que hubo varias fases, con facciones y grupos diferentes (desde los comunistas hasta los religiosos), períodos de extrema crueldad y ejecuciones sumarias, y otros más tolerantes, y los largos años de la guerra con Irak. Finalmente, pero no menos importante, también es un libro sobre literatura, en el que la profesora Nafisi analiza, interpreta e ilumina algunos textos fundamentales, dándonos además numerosas reflexiones y pistas de lectura. En el título se destaca Lolita porque resulta irresistible poner juntas Lolita y Teherán en la misma frase (*Leer Daisy Miller en Teherán* no hubiera llamado tanto la atención). Pero el libro no se refiere sólo, ni principalmente, a Lolita, sino que trata sobre otras obras de Nabokov, James, Fitzgerald y Austen (además de Flaubert, Spark, Bellow, Bronte, Sterne), y también sobre los clásicos de la literatura persa.

Así entenderán que la veterana guionista Marjorie David (debutó en 1984 como coguionista de *Los amantes de María* y luego ha trabajado principalmente en televisión) se encontró ante un desafío mayúsculo. Cómo encajar todo eso en la duración normal de un largometraje. Lo ha conseguido sólo a medias, quizá no se podía hacer otra cosa. Man-

tiene la historia y los personajes principales, pero inevitablemente se pierde mucho por el camino, en personajes secundarios, en información sobre la historia de Irán y en una visión más profunda de la literatura. La película mantiene la estructura en cuatro “capítulos” del libro, aunque cambia el orden y los nombres. En la novela, eran: Lolita, Gatsby, James y Austen. En la película, son: El Gran Gatsby, Lolita, Daisy Miller y Orgullo y Prejuicio.

Por razones obvias, las magníficas actrices que protagonizan la película son todas iraníes expatriadas. Golshifteh Farahani (Azar) resulta sobradamente conocida para nosotros, desde sus comienzos en Irán (*A propósito de Elly*), hasta su amplia carrera internacional (*La piedra de la paciencia*, *Exodus*, *Altamira*, *Paterson*, *Un diván en Túnez* o *Guillermo Tell*, por ejemplo). A Zar Amir (Sanaz) la hemos visto en *Holy Spider* (mejor actriz en Cannes) y *Shayla*, entre otras. A Mina Kavani (Nassrin) en *Los osos no existen*, por decir una. Lara Wolf (Azin) ha aparecido en la serie *Los que van a morir te saludan* y otros cuarenta títulos... Los personajes masculinos quedan un poco más limitados, claro, salvo el carismático “mago” (Shahbaz Noshir). El reparto es muy bueno, y cada actriz brilla en su papel, pero el problema es que el desarrollo de algunos personajes se nos queda corto (si ya en el libro a veces nos costaba distinguirlos, imagínense).

Al director israelí Eran Riklis lo conocimos en el Cine Club con *Los limoneros* (2008), una estimable parábola sobre el conflicto palestino-israelí. [Aprovecho para aclarar que Riklis siempre ha trabajado por el entendimiento y la paz y que, en palabras de la actriz Zar Amir, criticada por trabajar con israelíes, este proyecto representa un acto de resistencia artística contra la guerra]. La puesta en escena es eficaz y traslada la historia de manera visualmente correcta, con las limitaciones ya indicadas. Evidentemente, la película no se ha podido rodar en Teherán. Es una producción principalmente italiana y se ha rodado íntegramente en Italia: estudios Cinecittà, Universidad de La Sapienza, Palacio de Congresos, Cine Tiziano, Istituto Salesiano Villa Sora, Mercato Rionale Monti, Aeropuerto de Roma, etcétera. Suponemos que se habrán hecho retoques y que algunos fondos, como las vistas generales o los montes Elburz, tan amados por Nafisi, se habrán incorporado con efectos digitales. Para la separación entre los capítulos, se incorporan fotografías de David Burnett de su libro *44 Days: Iran and Remaking of the World*.

En los créditos finales, se incluye un fragmento de la interpretación de la canción “Baraye” en Buenos Aires, en 2022, cantada en persa por Golshifteh Farahani con el grupo Coldplay. Esta canción, compuesta por Shervin Hajipour y prohibida en Irán, es el himno del movimiento “Mujer, Vida, Libertad”, surgido tras el asesinato de Mahsa Amini. Un manifiesto para terminar el film.

Leer Lolita en Teherán es una película hermosa e inspiradora, que denuncia la opresión y reivindica la libertad, la literatura y la “habitación propia”, a través de la historia real de Nafisi y sus valientes alumnas, Mahshid, Yassi, Mitra, Nassrin, Azin, Sanaz y Manna (los nombres son falsos, para proteger a las personas reales). El único problema es que no puede llegar a recoger toda la riqueza y complejidad del libro de Azar Nafisi. Les recomiendo que lo lean, además de ver la película, por supuesto. (RGM)

LA GRAN ESCAPADA

21.01.2026

Reino Unido 2023

Ecosse Films, Filmgate Films, BBC Film, Ingenious, Film I Väst

Título original: The Great Escaper

Director: Oliver Parker

Guion: Billy Ivory

Fotografía: Christopher Ross/ color

Música: Craig Armstrong

Montaje: Paul Tothill

Intérpretes: Michael Caine, Glenda Jackson, John Standing, Jackie Clune, Danielle Vitalis

Productor: Robert Bernstein, Douglas Rae

Duración: 96 minutos

Idioma: Inglés



Filmografía

OLIVER PARKER

Director

Othello (1995)

Un marido ideal (1999)

La importancia de llamarse Ernesto (2002)

Fundido a negro (2006)

Supercañeras: El internado puede ser una fiesta (2007)

I Really Hate My Job (2007)

St Trinian's II: The Legend of Fritton's Gold (2009)

El retrato de Dorian Gray (2009)

Johnny English Returns (2011)

Dad's Army: El pelotón rechazado (2016)

Swimming with Men (2018)

La gran escapada (2023)

¿DÓNDE DIABLOS TE ESCONDES, BERNIE?

Bernie (*Michael Caine*) y **Rene** (*Glenda Jackson*) ven como el último tramo de sus vidas transcurren con la tranquilidad y resignación con la que se espera vivir en una residencia para personas mayores. Los dos rondan los noventa años y la salud cada vez les respeta menos, sobre todo a Rene. Ella sale poco de su habitación y él se atreve a caminar por el paseo marítimo de Brighton, pero sólo apoyado en un andador.

En los últimos días ronda por su cabeza la idea de dirigirse a la vecina Dover y cruzar el Canal de la Mancha para visitar Francia. Es cierto que a su edad el viaje puede resultar un tanto azaroso, pero no tiene miedo; ya visitó Francia hace setenta años y entonces era peor, entonces le disparaban. Cosas de la guerra.

Se celebra el 70 aniversario del Desembarco en Normandía y a dicho evento acudirán jefes de estado de medio mundo. Bernie no se decidió a unirse a ningún viaje organizado por los veteranos al no atreverse a dejar sola a Rene. Ella es consciente de ello, se da cuenta de que buena parte de los silencios y pesadillas de su marido proceden de haber vivido aquella pesadilla bélica en la playa de Omaha. Le insiste que debe ir, no debe preocuparse por ella, sabrá valerse por sí misma y no les dirá nada a los enfermeros y cuidadores de la residencia.

A partir de ese momento Bernie se convierte en personaje de una road movie, con travesía marítima de por medio. Conocerá a otros veteranos, revivirá aquellos momentos, confraternizará con antiguos soldados alemanes y saldará cuentas con su pasado. Todo ello en pocos días y provocando el desasosiego en los trabajadores de la residencia y convirtiéndose en divertida noticia en todos los tabloides y noticiarios del país. Por cierto, no se lo he dicho; esta película está basada en hechos reales.

El director, Oliver Parker, tiene el mérito de haber conseguido reunir a dos monstruos de la interpretación para protagonizar esta



película. Su última película. En el caso de Michael Caine por voluntad propia, en el de Glenda Jackson porque falleció meses después, incluso antes del estreno. Seguramente todos nuestros abonados del Cineclub conocen sobradamente la trayectoria de Michael. Glenda se volcó más en el teatro que en el cine, con un breve paréntesis como parlamentaria laborista, pero su talento frente a las cámaras fue sobradamente demostrado ganando premios Bafta, Emmy y 2 estatuillas de los Oscar (el mismo número que Michael).

Probablemente Parker no es un peso pesado dentro del mundo del cine. Ha rodado algunas películas interesantes y algunas otras perfectamente olvidables. Pero es el reto de enfrentarse a esta historia de tono crepuscular, tanto en los personajes como en los protagonistas, lo que ha hecho sacar a este director lo mejor de sí mismo. Sin olvidar un guion meritorio escrito por Billy Ivory, que adapta libremente ese episodio tan entrañable del que todo Reino Unido había tenido conocimiento en su día. Michael y Glenda consiguen llenar la pantalla con su presencia, sin duda el lastre de la edad se deja notar en ellos, especialmente en ella,

pero *La Gran escapada* juega con ese hándicap a su favor. El talento de Glenda Jackson adquiere mayor autenticidad con su voz rota y deteriorada por sus ochenta y siete años y por su latente enfermedad que le llevaría a morir poco después de terminar el rodaje. Respecto a esto, hay una frase pronunciada por el personaje de Rene al ser preguntada por la gravedad de sus dolencias. Rene/Glenda le responde “El médico me ha dicho que no comience a leer libros largos”. Desconozco si esa frase era del guionista o una licencia que se permitió introducir la actriz, sabedora de que no llegaría a cumplir los ochenta y ocho. Michael Caine es evidente que tiene el mayor peso en nuestra historia. Al fin y al cabo, Bernie, es el que participó en el Día D, vio como sus mejores amigos morían, se fue sin saber si volvería a ver a la que sería su mujer y, cuando volvió a Inglaterra, llevaría en su mochila un estrés postraumático que le cambiaría el carácter, haciendo que sus silencios repentinos y también sus pesadillas nocturnas formasen parte de la vida matrimonial.

Debo rendir un merecido reconocimiento a un extraordinario secundario británico que acompaña a nuestro protagonista en su

periplo francés. Me estoy recibiendo a *John Standing*. Su presencia reivindica lo mejor de los grandes actores ingleses, formados en el teatro clásico y que proyectaron su talento en todas las películas en las que participaron. Un servidor habría agradecido darle aún más minutos en esta historia. Su personaje es un ser más torturado aún que Bernie, la culpa le ha hecho embarcarse sin saber si tendrá valor para hacer lo que se propuso.

En definitiva, *La Gran escapada* es una cinta que nos cuenta muchas cosas a partir de esa travesura. Nos habla de la vejez, como sala de espera a ningún sitio o ningún lugar; nos habla de la guerra en la que también los que la ganaron perdieron; por último, nos habla de algo tan extravagante como el amor en la vejez y la lealtad a tu pareja durante todos los años de tu vida. Y, además, si estos motivos para verla no les convencen, recuerden que estamos hablando de una carta de despedida escrita por dos de los mejores actores que la “Pérfida Albión” a dado al mundo. ¿Y ustedes se lo van a perder?... (JMA)



POR DONDE PASA EL SILENCIO

28.01.2026

España, 2024

Mamut, Icónica, Auna Producciones, Playa Chica Films

Título original: *Por donde pasa el silencio*

Director: Sandra Romero

Guion: Sandra Romero

Fotografía: Angello Faccini

Música: Paloma Peñarubia

Sonido: Sofía Straface

Montaje: Cristóbal Fernández

Productores: José Nolla, Ignacio Vuelta, Amaya Izquierdo, Sara de la Fuente, Álvaro Díaz Calvo, Alberto Tortes Castelló

Intérpretes: Antonio Araque, Javier Araque, María Araque, Mona Martínez, Nico Montoya, Enmanuel Medina, Tamara Casellas

Duración: 98 minutos

Idiomas: Español



Palmarés

Festival de Cine de Almería: Premio Especial del jurado y premio al Mejor Actor (Antonio Araque)

29º Festival Lesgaicinemad: Mejor Película

Filmografía

SANDRA ROMERO
Director y guionista

Los años nuevos (2024) Serie (codirección con Rodrigo Sorogoyen)

El perro de un torero (2022) Cortometraje

Por donde pasa el silencio (2020) Cortometraje

Una habitación propia (2018) Cortometraje

Cenizas (2017) Cortometraje

HERMANOS

De *AzulOscuroCasiNegro* (2006), de Daniel Sánchez Arévalo, a *Whiplash* (2014), de Damien Chazelle, pasando por *Madre* (2019) de Rodrigo Sorogoyen a *Cerdita* (2022), dirigida por Carolina Pereda, son muchos los cortometrajes que han acabado teniendo una continuidad y extendiendo su duración al largo. *Por donde pasa el silencio*, ópera prima de Sandra Romero, es un nuevo ejemplo de esta tendencia aunque, como señala la propia realizadora sevillana, pese a compartir el mismo título, elenco protagonista (los hermanos Araque) y premisa inicial (la vuelta de Antonio al pueblo sevillano de Écija durante las vacaciones de Semana Santa), «no tienen casi nada que ver». Si el cortometraje con el que la joven cineasta ganó la Biznaga de Plata a la Mejor Dirección en el Festival de Cine de Málaga en el año 2020 se centraba en el reencuentro con un antiguo novio, el largometraje se ocupa principalmente de la relación con sus hermanos y otras relaciones familiares. Antonio (que es actor profesional), Javier y María se interpretan a sí mismos en el filme en un notable ejercicio de aunar realidad y ficción bajo la premisa de la naturalidad y la autenticidad. «Empecé a escribir pensando en ellos, pero los pongo en situaciones ficticias, aunque la enfermedad de Javier es real y traspasa toda la película. Partimos de una realidad delicada que él puso sobre la mesa con total honestidad», explica Romero. Se refiere a la discapacidad que padece y que en filme se erige en el núcleo central del conflicto cinematográfico sobre el que Antonio tendrá que tomar una decisión: volver al pueblo para ayudar a su familia o seguir haciendo su vida lejos de ella.

Esta especie de realismo ficcionado nace, en realidad, de lo cotidiano, de la cercanía. Sandra y la familia Araque se conocen desde siempre. Todos nacieron y se criaron en el pueblo sevillano de Écija. Además, la directora es amiga íntima de Antonio desde la adolescencia. Evidentemente, indica, «tenemos vivencias muy parecidas. Nuestras vidas dia-



logan mucho y empecé a escribir esta película», relata. Cuando el guion ya se encontraba en una fase muy avanzada, realizadora y protagonistas ensayaron durante seis meses en los que «toda la parte que yo había escrito y el tono que yo estaba buscando se conjugó con las improvisaciones de ellos llegando a transformar algunas escenas», explica. El objetivo no era otro que todo fuera de verdad, natural, «que no parecieran personas recitando los textos que yo les había escrito», concluye. El resultado es un retrato, en ocasiones duro y descarnado, visceral y sin anestias, del amor fraternal y de las presiones y exigencias familiares. «Ellos y yo hemos puesto las tripas. Ha sido gratificante y doloroso, pero la ficción nos ha ayudado a enmarcar cosas que son inabarcables en la vida, que a veces no entendemos del todo», afirma la cineasta. De esa mezcla de documental y cine surge una construcción ficticia que toca partes reales de las personas que están delante de la cámara. El resultado, es una autenticidad en algunos momentos deslumbrante en la que el espectador se siente testigo privilegiado y casi uno más de la familia. A veces, eso sí, con incomodidad, porque en el fondo *Por donde pasa el silencio* no es un retrato amable de la familia, sino un filme que habla del desgarro del desarraigo para los que se van y para los que se quedan y también de esos chantajes emocionales derivados de las obligaciones familiares o de las ausencias.

El guion, que se fue perfilando en una de las becas de residencia de la Academia de

Cine Española, consiguió entrar en el prestigioso proyecto Script Station de la Berlinale. Pero los ensayos también tenían como objetivo que los actores no profesionales fueran familiarizándose con la cámara, de ahí que en ese medio año de labor previa al rodaje también estuviera presente el director de fotografía, Angello Faccini. «Quería una puesta en escena un poco invasiva en este sentido, con una cámara muy cercana que siempre estuviera a escasos centímetros de los actores, una manera de trabajar que requiere mucho tiempo de preparación para que se puedan conseguir buenos resultados», añade la realizadora, que obtuvo muy buena acogida con este filme en la sección *New Directors* en la 72ª edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

El resultado, en este sentido, resulta sumamente interesante en cuanto a cómo quedan diluidas las fronteras entre la ficción y lo documental y cómo se integran y refuerzan ambos para crear casi una realidad híbrida en un entorno, el familiar, que para la realizadora ofrece un campo de investigación muy interesante desde el punto de vista narrativo. «En Andalucía la familia es muy importante. Renunciamos a muchas cosas por ella», asegura. Además, quería hacer una película que hablara del amor y de la relación entre hermanos, algo que, como hija única, le resulta fascinante e incluso «muy misterioso». En el caso de Antonio y Javier mucho más, puesto que son mellizos.

En *Por donde pasa el silencio*, con las procesiones de Semana Santa como telón de fondo, los personajes tratan de resolver sus problemas, se enfrentarán a situaciones incómodas, hablarán de asuntos pendientes y participarán en celebraciones familiares, pasando como en las mejores familias, del amor al 'odio'. Andalucía, su cultura, su idiosincrasia, y no sólo por las festividades semanales, está también muy presente en el filme debut de Sandra Romero. «A mí me apetece que esté en las películas. Creo que tenemos que acostumbrarnos a escuchar otros acentos», considera. (SAGP)



SEPTIEMBRE 5

04.02.2026

Alemania, 2024

Paramount Pictures / Republic Pictures / Berhauswörke
Film / Projected Picture Works / Constantin Film / ERF
Edgar Reitz Filmproduktion

Título Original: *September 5*

Director: Tim Fehlbaum

Guión: Moritz Binder, Tim Fehlbaum y Alex David

Fotografía: Markus Förderer

Música: Lorenz Dangel

Montaje: Hans Jörg Weissbrich

Diseño de Producción: Julian R. Wagner

Maquillaje: Sabine Schumann

Productores: Mark Nolting, Philipp Trauer, Thomas Wörke,
Tim Fehlbaum, Sean Penn, John Ira Palmer y John Wilder-
muth

Co-Productor: Geoffrey Mason

Productores Ejecutivos: Martin Moszkowicz y Christoph
Müller

Intérpretes: Peter Sarsgaard, John Magaro, Ben Chaplin,
Leonie Benesch, Zinedine Soualem, Georgina Rich, Corey
Johnson, Marcus Rutherford, Daniel Adeosun, Benjamin
Walker, Caroline Ebner

Duración: 95 minutos

Idioma: Inglés y Alemán (VOSE)

Banda Sonora (Digital): Konigskinder Music



Palmarés

Premios del Cine Alemán: Mejor Película, Dirección,
Actriz de Reparto (Leonie Benesch), Guión, Fotografía,
Montaje, Sonido y Maquillaje; nominación a mejor
música original.

Oscar: Nominación al mejor guión original.

Globos de Oro: Nominada a mejor película dramática

Filmografía

TIM FEHLBAUM

Director:

Für Julian (2003) cortometraje

Nicht meine Hochzeit (2004)

Wo ist Freddy (2006) cortometraje

Hell (2011)

Flicker (2016) cortometraje

The Colony (Tides, 2021)

September 5 (September 5, 2024)

TERRORISMO EN DIRECTO

[Necesaria advertencia previa: esta película alemana reconstruye unos hechos reales que sucedieron en 1972. Los deportistas israelíes asesinados en Múnich no tenían ninguna culpa del genocidio que iba a cometer cincuenta años después el Gobierno de Israel en Gaza].

En la madrugada del 5 de septiembre de 1972, un comando palestino de Septiembre Negro irrumpió en la Villa Olímpica de Múnich y secuestró a once miembros del equipo olímpico de Israel (nueve atletas y dos entrenadores). Dos fueron asesinados inmediatamente y los otros nueve fueron tomados como rehenes, para reclamar la liberación de centenares de presos palestinos... Fue la primera vez que una acción terrorista se desarrollaba en directo, ante millones de espectadores.

Estos hechos han sido llevados al cine en varias ocasiones: en el telefilm, estrenado en cines, *21 horas en Múnich* (21 Hours at Munich, 1976) de William A. Graham, en el documental ganador del Oscar *One Day in September* (1999) de Kevin MacDonald y en *Munich* (2005) de Steven Spielberg. Lo que tiene de peculiar *Septiembre 5* es que asume un difícil desafío narrativo: contar esa historia, ya conocida en lo esencial, estrictamente desde la sala de prensa de la ABC TV, sin salir casi en ningún momento de ella, aunque incorporando imágenes de archivo de la propia ABC. Y, por esta vía, pone el foco en otro aspecto relevante: el papel y la responsabilidad de los medios de comunicación, entonces y ahora. El director y coguionista Tim Fehlbaum empezó a preparar esta película en 2022 y fue una conversación con el periodista Geoffrey Mason (el personaje de John Magaro en el film) lo que hizo que encajaran las piezas, sobre la relación entre los sucesos y los medios, cómo fueron esas 22 horas, la presión de ese día y las decisiones que se tuvieron que tomar sobre la marcha.



Los Juegos Olímpicos de Múnich de 1972 se habían planteado como los juegos de la reconciliación, la amistad y la paz. La República Federal Alemana quería mostrar su nuevo rostro amable al mundo, dejando atrás el pasado (la anterior Olimpiada alemana había sido la de 1936, presidida por Hitler y filmada por Leni Riefenstahl). En el aspecto deportivo, lo más llamativo fueron las siete medallas de oro ganadas por el nadador estadounidense Mark Spitz. Fueron los primeros juegos que se transmitieron vía satélite de manera global, en directo y en color, y había cámaras por todas partes.

En la madrugada del 5 de septiembre de 1972, el equipo de deportes de la ABC se prepara para las retransmisiones del día. Trabajan las 24 horas, en dos equipos que se van relevando, bajo el mando del jefe de Deportes de ABC, Roone Arledge (Peter Sarsgaard). Hoy la sala de control está dirigida por el novato Geoffrey Mason (John Magaro). Se preparan para la rueda de prensa de Mark Spitz (judío) y se plantean preguntarle por el Holocausto y por cómo se siente al competir en Alemania. La joven traductora alemana, Marianne Gebhardt (Leonie Benesch), un personaje ficticio, representa la nueva Alemania que siente la responsabilidad por los crímenes del pasado, pero quiere mirar al futuro. El periodista Marvin Bader (Ben

Chaplin) le pregunta por lo que sabían sus padres... De pronto, se oyen unos disparos a lo lejos. Los periodistas llaman a sus fuentes, escuchan la radio (traducida por Marianne) y tienen noticia del asalto a la Villa Olímpica y la captura de rehenes israelíes por Septiembre Negro... Da la casualidad de que los estudios de la ABC son los más cercanos a los apartamentos de los israelíes y pueden poner cámaras en el tejado, que permiten divisar las ventanas tras las que están los rehe-



nes y los terroristas y captar los momentos en que salen o se asoman... De pronto, los periodistas deportivos tienen que reconvertirse en periodistas de noticias, porque están en el lugar y en el momento adecuados...

Aunque los hechos (y el desenlace) se conocen, la película de Tim Fehlbaum resulta un *thriller* electrizante, gracias a su atrevida propuesta narrativa y a su ajustado metraje, que mantiene rigurosamente las unidades de acción, tiempo y lugar. También plantea una reflexión sobre el papel de los medios de comunicación. En determinado momento, los periodistas se dan cuenta de que no sólo son meros “testigos”, de que lo que hacen influye a su vez en los acontecimientos. Los terroristas han elegido las Olimpiadas por su segura repercusión mediática, y además durante el secuestro pueden ver las emisiones de televisión en directo, lo que quizás frustra un intento de rescate.

El diseño de producción refuerza el realismo, reconstruyendo de manera precisa el estudio de la ABC de 1972 y los aparatos que se utilizaban. Además, se incorporan imágenes de archivo que resultan esenciales, en especial las emisiones del locutor Jim McKay, de manera que podemos ver al verdadero McKay diciendo su mítica frase, «*they are all gone*». También se ha tenido cuidado de que los personajes alemanes hablaran en alemán.

Esta no es una película sobre Israel ni sobre Palestina. Es una película sobre periodismo, un oficio vital para la democracia, que se encuentra amenazado hoy día, entre los bulos, las redes, la censura y los intereses políticos. Sólo dos datos: más de doscientos informadores han sido asesinados en Gaza desde 2023; y la misma ABC, que aparece tan dignamente en esta película, tuvo que suspender el programa de un cómico porque lo que decía no le gustaba a Trump (aunque hay esperanza: al cierre de esta edición parece que van a rectificar). Hay que defender el verdadero, noble y riguroso periodismo porque, como dice el viejo adagio, la primera víctima de la guerra es la verdad. (RGM)

VERMIGLIO

11.02.2026

Italia, 2024

Cinedora / RAI Cinema / Charades Productions / Versus Production / Anonymous Content / Voo Tv & Orange Belgium / Proximus / Paname / SG Image 2022 / O'Brother Distribution / RTBF

Título Original: *Vermiglio*

Directora: Maura Delpero

Guión: Maura Delpero

Fotografía: Mikhail Krichman

Música Original y Supervisión Musical: Matteo Franceschini

Montaje: Luca Mattei

Diseño de Producción: Pirra

Dirección de Arte: Vito Guiseppe Zito y Marina Pozanco

Vestuario: Andrea Cavalletto

Productores: Maura Delpero, Santiago Fondevilla Sancet, Leonardo Guerra Seràgnoli y Francesca Andreoli

Intérpretes: Tommaso Ragno, Giuseppe De Domenico, Roberta Rovelli, Martina Scrinzi, Orietta Notari, Carlotta Gamba, Santiago Fondevilla Sancet, Sara Serraiocco, Rachele Potrich, Anna Thaler, Patrick Gardner, Enrico Panizza, Luis Thaler, Simone Bendetti

Duración: 119 minutos

Idioma: Italiano trentino (VOSE)



Palmarés

Premios David Di Donatello (Academia del Cine Italiano): Mejor Película, Dirección, Guión original, Productor, Fotografía, Sonido y Casting; además nominaciones a mejor actor (Ragno), actriz (Scrinzi), diseño de producción, vestuario, maquillaje, peluquería y montaje.

Festival de Venecia: León de Plata (Gran Premio del Jurado).

Globos de Oro: Nominada a mejor película en lengua extranjera.

Premios del Cine Europeo: nominada a mejor película y dirección.

Filmografía

MAURA DELPERO
Directora:

Signori professori (2008) documental
Nadea e Sveta (2012) documental
Hogar (Maternal, 2019)
Vermiglio (2024)

UN PAISAJE DEL ALMA

La historia se desarrolla a finales de la Segunda Guerra Mundial, en un pueblo remoto en los Alpes italianos (existe realmente un Vermiglio cerca de Trento y Bolzano, al Norte de Italia). Empieza en invierno, entre paisajes nevados, poco antes de Navidad. En el centro del pueblo y de las tramas que forman la película están el maestro Cesare (Tommaso Ragno) y su gran familia (espera el nacimiento de su décimo hijo y hay una bonita escena al principio con un interminable desfile de cuencos y tazones que hay que llenar de leche). La principal noticia reciente ha sido la llegada al pueblo de dos “retornados” (o desertores de la guerra). Uno es un siciliano, Pietro (Giuseppe De Domenico), que ha ayudado a volver desde Alemania a un hijo del pueblo, Attilio (Santiago Fondevilla), cargándolo sobre sus hombros en la última parte del camino. En agradecimiento, el pueblo le acoge (acallando las opiniones de que los desertores son “cobardes”) y le permiten quedarse escondido en un pajar, decretando una “ley del silencio” sobre su presencia. Surge el amor entre el extraño Piero y la hija mayor del maestro, Lucia (Martina Scrinzi), que empieza con miradas, notas y besos fugaces. En la escuela de adultos, Piero utiliza una redacción sobre lo que más desea, para pedirle al maestro la mano de su hija. Pero en el pueblo también hay secretos. Ada (Rachele Potrich) se masturba detrás del armario y luego inventa rebuscadas “penitencias”. El maestro guarda secretos en un cajón con llave. Y otro secreto más grave saldrá a la luz más adelante...

La guionista y directora, Maura Delpero, nacida en Bolzano, muy cerca del Vermiglio real, donde vivió su familia, ha definido *Vermiglio* como «un paisaje del alma... un acto de amor por mi padre, su familia y su pequeño pueblo... un homenaje a una memoria colectiva». Su abuelo fue el maestro del pueblo en aquella época y, según ella dice, en Vermiglio hay cuatro o cinco apellidos importantes, y Delpero es uno de ellos.



La historia de **Vermiglio**, que comienza en el crudo invierno nevado, se desarrolla a lo largo de las cuatro estaciones (hay una referencia explícita a Vivaldi), lo que permite mostrar el cambio en los bellos paisajes captados por la fotografía del ruso Mikhail Krichman (*Leviatán* y *Sin amor*, entre otras). Pero tampoco se idealiza ese duro mundo rural.

Maura Delpero define su película como: «Una historia de niños y adultos, de muertes y nacimientos, decepciones y renacimientos, de cómo se mantienen firmes ante los cambios que les ofrece la

Esto le permitió pasar tiempo en el pueblo, en la vieja casa de sus abuelos, recuperando las historias que había escuchado siendo niña, poniendo en su lugar las viejas fotografías, evocando rostros y olores, para que su película fuera creciendo de manera “orgánica,” según lo que ella llama “memoria filogenética”.

Cesare, el maestro, es una figura compleja, una mezcla de intelectual y campesino. Un referente bondadoso y racional que, a través de la educación, los mapas de un atlas y la música abre una ventana a un mundo más grande. Pero también es un patriarca autoritario y adusto, que mantiene férreamente su autoridad, que se desentiende del control de natalidad y que prima sus deseos (la compra de un disco) sobre las necesidades vitales de la familia, aunque lo justifique por el valor del arte y la belleza. En definitiva, no deja de representar el mundo del pasado. Por eso el protagonismo se va desplazando hacia Lucia, que abre las puertas a una nueva era, del conflicto a la reconstrucción, de lo antiguo a lo moderno, del campo a la ciudad, según explica Delpero: «Lucia, al convertirse en una metáfora de la transición de la posguerra, a través de la tragedia y la necesidad, se convierte en la protagonista de la superación y en la mujer de una nueva era».

Tommaso Ragno (el maestro) es un actor conocido y con amplia filmografía, con



quien la directora tuvo que trabajar su tono y movimientos, porque es un hombre de ciudad. El reparto combina intérpretes profesionales con cierta trayectoria (Roberta Rovelli, Giuseppe De Domenico, Carlotta Gamba, Santiago Fonddevilla, Sara Serraiocco), con actrices y actores no profesionales de la región, que han debutado en el cine con esta película, como Rachele Potrich, Anna Thaler, Patrick Gardner y, sobre todo, Martina Scrinzi (Lucia). Hay muy pocos diálogos en la película (que está hablada en dialecto trentino, les cuesta entenderse con el siciliano Pietro), de ahí la importancia de los movimientos, los gestos y las miradas.

vida, de su camino desde la colectividad hasta convertirse en individuos. Una historia de las altas tierras cubiertas de nieve. Del olor a madera y leche caliente en las mañanas heladas. Con la guerra a lo lejos, pero siempre presente, protagonizada por aquellos que quedan fuera de ella: mujeres en las casas, neonatos fallecidos por el frío, el temor a la viudedad, padres que esperan un regreso de sus hijos que nunca llega, maestros y sacerdotes haciendo de padres y madres... En la lógica férrea de la montaña que recuerda al hombre cada día cuán pequeño es». (RGM)

THE APPRENTICE: LA HISTORIA DE TRUMP

18.02.2026

Canadá 2024

Scythia Films, Profile Pictures, Tailored Films, Gidden Media,

LB Entertainment

Director: Ali Abbasi

Guion: Gabriel Sherman.

Fotografía: Kasper Tuxen/ color

Música: Martin Dirkov, David Holmes, Brian Irvine

Montaje: Olivier Bugge Coutté, Olivia Neergaard-Holm

Intérpretes: Sebastian Stan, Jeremy Strong, Maria Bakalova, Martin Donovan, Patch Darragh

Productor: Daniel Beckerman, Julianne Forde, Jacob Jerek,

Louis Tisné, Ruth Treacy

Duración: 122 minutos

Idioma: Inglés



Palmarés

139 Canadian Screen Awards 2025.

Ganadores:

Mejor película

Mejor interpretación en drama (Sebastian Stan)

Mejor interpretación secundaria (drama) (Jeremy Strong)

Mejor maquillaje (Colin Penman, Brandi Boulet, Sean Sansom)

Mejor peluquería (Michelle Coté, Charlotte Delaet, Sandra Kelly)

Nominaciones a la mejor interpretación en:

Oscar 2025 (Sebastian Stan y Jeremy Strong)

Globos de oro 2025 (Sebastian Stan y Jeremy Strong)

Bafta 2025 (Sebastian Stan y Jeremy Strong)

Filmografía

ALI ABBASI

Director

Shelley (2016)

Border (2018)

Holy Spider (Araña sagrada) (2022)

The Apprentice. La historia de Trump (2024)

TROPPO VERO

El biopic es una aproximación a la trayectoria vital o a fragmentos de ella vividos por una persona que, por diferentes motivos, forma parte de la historia reciente o lejana. En este caso nos encontramos frente a una película en la que su personaje objeto de atención no es ajeno al conocimiento de la inmensa mayoría de la población mundial. Todos tenemos una opinión formada sobre él -generalmente negativa- pero es posible que muy poca gente conozca cómo llego a ser quién es; en qué crisol del infierno se forjó nuestro singular héroe.

Vale, sí; estamos hablando de **Donald Trump**. Reconozco que el párrafo anterior ha podido ser un preámbulo innecesario. Demasiadas expectativas ante alguien sobradamente conocido. Quizá por ello he querido ignorar el infame título que se le ocurrió al distribuidor de la película en nuestro país: **The Apprentice. La historia de Trump**. Considero más adecuado el título original en el que se suprime cualquier burda aclaración. Además, todo aprendiz tiene un maestro y nuestra historia también habla de él.

Siendo un veinteañero millonario, **Donald Trump (Sebastian Stan)** conoce a **Roy Cohn (Jeremy Strong)** un famoso y architemido abogado neoyorquino, conocido por conseguir en los tribunales todo lo que se proponía. **Cohn** empezó de ayudante del senador **McCarthy** en los convulsos años de fiebre anticomunista, llevando hasta el final la condena a muerte de los esposos **Rosenberg**. No había causa innoble en la que no participara. Defendió a los jefes de la Mafia de las cinco familias de Nueva York, los jueces le odiaban y le temían, el amoral **Andy Warhol** estaba entre sus clientes y amigos, fue un feroz crítico de los homosexuales, a pesar de ser público y notorio de tener también esta orientación y celebrar fiestas privadas que abochornarían a cualquier empadronado en Sodoma. Y, además, para completar su currículo, fue el escultor que modeló en sucio barro a quién hoy dirige la primera democracia del mundo.



Me he permitido explayarme en Roy Cohn, porque probablemente muchos de ustedes no conozcan a fondo al personaje, ni la estrecha vinculación que le unió con Donald Trump. A partir de estos datos y los que les facilite el visionado de la película podrán estar en igualdad de condiciones con un americano medio que la haya visto. Pero no se equivoquen, *The Apprentice* (en adelante El aprendiz) es también una historia de amistad inquebrantable, en la que el maestro se vacía por entero en su aprendiz, mostrándole toda su sabiduría y renunciando a sí mismo en esa entrega. Aunque Trump es hetero, podríamos decir que estamos ante una peculiar historia de amor.

Ali Abbasi ya es conocido en nuestro Cineclub. Hace dos años proyectamos su excelente *Holy Spider*. Como recordarán, es

un director Iraní de nacimiento, aunque su trayectoria cinematográfica está ligada a Europa y ahora a Norteamérica (la película es coproducción canadiense-estadounidense). En esta ocasión ha logrado mostrar ese estilo que bebe en cierta medida del cine setentero y ochentero, dependiendo del periodo de narración en la que nos encontremos. Abbasi echa mano del celuloide de 16 mm a la hora de retratar las calles de un Nueva York sucio y decadente, aún convaleciente de la crisis económica del 73. Por el contrario, los pasajes que transcurren en la década de los ochenta son tratados con filtros de cámaras que imitan la imagen de video VHS. Esa “suciedad” o artificiosidad en la imagen es potenciada con los movimientos de cámara al hombro, simulando un reportaje periodístico.

Más allá del tratamiento filmico elegido por el director, El aprendiz se apoya en el trabajo desempeñado por sus dos actores protagonistas, Sebastian Stan y Jeremy Strong. La mayoría de los elogios, y algunos premios, han recaído en Strong. No tengo nada que oponer a ello, su sola presencia frente a la cámara ya produce mal rollo en el espectador y consigue transmitir el insano encanto de la maldad. Ahora bien, Strong hace cuarenta años que murió y salvo grabaciones y algún documental, poca gente puede recordar cómo era, cómo hablaba y miraba este abogado. Sebastian

Stan tenía la difícil tarea de meterse en la piel de Trump, imitar sus gestos y expresiones corporales sin caer en la sobreactuación. Creo que lo hace muy bien y logra que nos creamos al futuro presidente en sus comienzos de exitoso y polémico empresario.

La cinta tuvo un difícil estreno y una recepción por parte del público menor de lo esperada. A esta peculiar visión del doctor Frankenstein y su “criatura” nunca acudiría un fiel votante del actual presidente, ni cambiaría de voto si la viese. Los contrarios a Trump, quizá por miedo o espíritu de derrota no mostraron todo el interés suficiente en promocionarla boca-oído. Es llamativa la pasividad o sumisión mostrada por la gente de Hollywood en sus ceremonias y entrega de premios, en contraste con la combatividad mostrada en otros tiempos. La situación, comparativamente, no fue mucho mejor en España. Los espectadores que pasaron por taquilla fueron muchos menos de los que se podía esperar, considerando el interés que despierta el personaje. Pero no hagan caso, El aprendiz es una muy buena película que merece ser vista, con independencia del contexto temporal en el que uno viva. Lo que nos narra es una historia de amistad, ambición, miserias humanas y traición. Por esa misma razón Shakespeare sigue estando vigente para nosotros.

Se cuenta que cuando el Papa Inocencio X contempló el famoso retrato que le pintó Diego Velázquez, le respondió al artista con palabras, mitad elogio y mitad irritación, ¡Tropo vero!, “demasiado real”. Velázquez había sabido desnudar la personalidad del pontífice, mostrando ante todos esa mirada de desconfianza y esos labios apretados, reprimiendo u ocultando sabe Dios (nunca mejor dicho) qué pensamientos. En cualquier caso, el Papa valoró el talento del pintor regalándole una medalla de oro. Sospecho que Ali Abbasi ha abandonado cualquier esperanza de recibir un regalo por parte de Donald Trump. Si acaso una orden de expulsión. (JMA)



DESMONTANDO UN ELEFANTE

25.02.2026

España, Francia, 2024

Arcadia Motion Pictures, Noodles Production, Pegaso Pictures AIE, Filmax

Título original: *Desmontando un elefante*

Director: Aitor Echeverría

Guión: Aitor Echeverría, Pep Garrido

Fotografía: Pau Castejón

Dirección de arte: Eli Borrell

Sonido: Jorge Albargues

Montaje: Sofía Escudé

Coreografía: Paloma Muñoz

Productores: Ibon Cormenzana, Ángel Duráñez, Ignasi Estapé, Andrea Martínez Muñoz, Sandra Tapia, Jérôme Vidal

Intérpretes: Emma Suárez, Natalia de Molina, Darío Grandinetti, Sara Espígul, Helena Gispert, Amanda Rubio, Joel Mesa

Duración: 82 minutos

Idiomas: Español, catalán, francés



Palmarés

21º Festival de Cine Europeo de Sevilla: Premio AC/E a la Mejor Dirección de Película Española

Filmografía

AITOR ECHEVERRÍA
Director y guionista

Morir cada día (2010) Cortometraje

EL ENEMIGO INVISIBLE

Hay dos formas de abordar los problemas: afrontarlos o ignorarlos. La expresión tener un elefante en la habitación, algo de lo que nadie habla, que nadie parece ver, pero que ahí está, omnipresente, ocupando todo el espacio, alude específicamente a la segunda categoría y es precisamente por la que optan Marga (Emma Suárez), su hija Blanca (Natalia de Molina), su marido Félix (Darío Grandinetti) y, en general, todo su entorno en *Desmontando un elefante*, la película con la que el guionista y director de fotografía Aitor Echeverría debuta en el largometraje. No oculta el realizador que esta historia que explora el mundo de las adicciones y las consecuencias que éstas tienen en el ámbito personal, un tema que ya planteó hace 15 años en su cortometraje *Morir cada día*, le toca de lleno por experiencia familiar. Quizá por ello ha querido mostrar esta problemática desde otro punto de vista. *Desmontando un elefante* podría haber sido una de tantas películas convencionales que abordan el alcoholismo de una manera cruda y directa, pero Echeverría opta por dar a la historia un enfoque distinto sacando fuera de plano al paquidermo, dándole todo el protagonismo de una manera inusual, precisamente, no poniendo el foco sobre él de forma directa. «El alcohol es el elefante de esta película y en esa familia no quieren ver el problema que tienen. Por eso se sugiere, se insinúa, pero no se ve en ningún momento», indica el director, a excepción de esa primera escena con la que arranca el filme y en la que, muy lentamente, el plano se va abriendo sobre una Emma Suárez aparentemente dormida tras una copa de vino vacía y la tragedia inmediata que se cierne sobre ella.

A partir de ahí: silencio, incomunicación. La soledad e incluso el miedo a decir, el miedo también a callar, se apoderan de todos los fotogramas. La (bella) casa de la familia (Marga es arquitecta) se convierte además en el escenario silente de un crimen, el de



su propia autodestrucción, pero también en metáfora de lo vacía que se siente.

La frialdad de su marido, las tensiones que genera la relación con Blanca y el vacío que le hace su otra hija, el paternalismo social ante su enfermedad son obstáculos que no se siente capaz de vencer, pero como espectadores no somos conscientes de la magnitud del elefante que la acompaña a donde quiera que va, quizá porque la decisión de ocultar al paquidermo añade cierta distancia y despistan otras motivaciones argumentales sólo insinuadas. «La película va más sobre relaciones personales y de cómo una familia tiene que aprender a cuidarse cuando no lo ha hecho durante mucho tiempo, cuando ha habido un elefante, un problema muy grande que no ha querido afrontar», explica el director que, junto a Pep Garrido, firma también el guion de esta producción hispano-francesa.

Uno de los grandes aciertos del filme es, sin duda, su pareja protagonista. La veterana Emma Suárez aporta profundidad a un personaje de Marga tal vez esbozado de forma muy esquemática o incompleta. El propio realizador confiesa que el rol era «muy complejo de interpretar porque está muy solo y puede ser amargo» y que la actriz de *La ardilla roja*, *El perro del hortelano* o *Josefina* consigue aportarle «cierta dulzura que yo creo que es un perfecto contrapeso a lo áspero que es el personaje». Para Suárez dar vida a Marga ha sido «abrir una puerta y

entrar en un tema delicado que está a la vez muy contaminado por el estigma social que existe contra las adicciones». Y, en este sentido, el punto de vista de Echeverría también busca salirse de lo habitual y no poner el acento en prejuicios, juicios de valor o tópicos. Marga aparentemente lo tiene todo: una unidad familiar estable, éxito profesional, una vivienda espectacular... Sin embargo, cuando se mira en el espejo no se gusta, no se quiere, no se siente suficiente.

El contrapunto perfecto lo pone Natalia de Molina con una interpretación muy instintiva, como las del resto del reparto, muy contenida. Su personaje, Blanca, es una bailarina a punto de vivir un gran momento profesional pero, paradójicamente, se encuentra bloqueada y no consigue centrarse, apenas puede expresarse con palabras. La relación con su madre lo contamina todo y, en cierta medida, necesitará tomar distancia. «Mirarme en los ojos de Natalia, que ella se convierte en el espejo, me daba mucha calma. Natalia es muy especial, es una actriz muy pura, muy sensible, delicada y fuerte al mismo tiempo», concluye Suárez.

Las adicciones, eso lo recalca Echeverría a

lo largo del filme, también destrozan o consumen la vida de los familiares que quieren ayudar y que muchas veces no saben cómo hacerlo. «En el fondo se trata de dos mujeres intentando quererse, aprendiendo a quererse bien», declara Natalia de Molina, que durante semanas estuvo preparándose y ensayando para bailar en la película.

Hay en *Desmontando un elefante* una calculada sobriedad. Todo está presidido por el menos es más. Desde la propia contención de las interpretaciones a una dirección conscientemente invisible, incluso la precisión de los diálogos y de un guion que es pura síntesis. Todo se insinúa a través de gestos y elementos sutiles. *Desmontando un elefante* es una de esas películas en la que los personajes se interrogan y se expresan con la mirada. Y atentos a ellas, por supuesto, está el elefante, que sigue en todo momento presente en su ausencia.

A pesar de ello, insiste el director, *Desmontando un elefante* es un filme «muy positivo», precisamente porque «nos anima a afrontar las cosas que durante tanto tiempo no hemos querido ver». Quizá haya esperanza. (SAGP)



THE ALTO KNIGHTS

04.03.2026

Estados Unidos, 2024

Warner Bros. / Winkler Films / Domain Entertainment

Título Original: *The Alto Knights*

Director: Barry Levinson

Guion: Nicholas Pileggi

Fotografía: Dante Spinotti (Color / 2.39:1)

Música: David Fleming

Montaje: Douglas Crise

Diseño de Producción: Neil Spisak

Dirección Artística: Dins Danielson, Ian Scroggins

Vestuario: Jeffrey Kurland

Maquillaje: Richard Redlefsen

Productores: Irwin Winkler, Barry Levinson, Jason Sosnoff,

Charles Winkler, David Winkler

Productores Asociados: John A. Amicarella, J.J. Sacha

Co-productora: Karen Kane

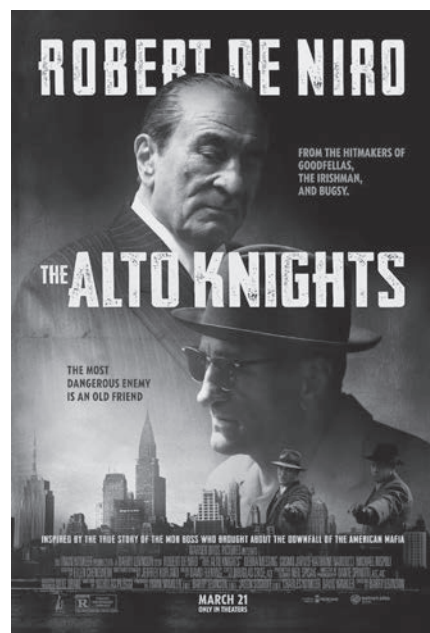
Productores Ejecutivos: Pete Chiappetta, Mike Drake, Andrew Lary, Anthony Tittanegro

Intérpretes: Robert De Niro, Debra Messing, Kathrine Nar-ducci, Cosmo Jarvis, Michael Rispoli, Robert Uricola, Frank Piccirillo, Matt Servitto, Louis Mustillo, Anthony J. Gallo, James Ciccone, Joe Bacino, Luke Stanton Eddy, Antonio Cipriano, Brian Sclaro, Wallace Langham, Ed Amatrudo, Mike Seely, Amadeo Fusca

Duración: 123 minutos

Idioma: Inglés (VOSE)

Banda Sonora (Descarga Digital): WaterTower Music



Filmografía

BARRY LEVINSON
Director

Diner (Diner, 1982) tb. guion

El mejor (The natural, 1984)

El secreto de la pirámide (Young Sherlock Holmes, 1985)

Dos estafadores y una mujer (Tin men, 1987) tb. guion

Good morning, Vietnam (Good morning, Vietnam, 1987)

Rain man (El hombre de la lluvia) (Rain man, 1988)

Avalon (Avalon, 1990) tb. guion y producción

Bugsy (Bugsy, 1991) tb. producción

Toys (Fabricando ilusiones) (Toys, 1992) tb. co-guionista y producción

Jimmy Hollywood (Jimmy Hollywood, 1994) tb. guion y producción

Acoso (Disclosure, 1994) tb. producción

Sleepers (Sleepers, 1996) tb. guion y producción

La cortina de humo (Wag the dog, 1997) tb. producción

Esfera (Sphere, 1998) tb. producción

Liberty Heights (Liberty Heights, 1999) tb. guion y producción

*Salvados por los pelos** (An everlasting piece, 2000) tb. producción

Bandits (Bandidos) (Bandits, 2001) tb. producción

Envidia (Envy, 2004) tb. producción

*El hombre del año** (Man of the year, 2006) tb. guion

Algo pasa en Hollywood (What just happened, 2008) tb. producción

PoliWood (2009) / Documental

*The bay** (The bay, 2012) tb. producción

La sombra del actor (The humbling) (The humbling, 2014) tb. producción

Rock the Kasbah (Rock the Kasbah, 2015)

El superviviente de Auschwitz (The survivor, 2021) tb. producción

The Alto Knights (The Alto Knights, 2024) tb. producción

* (Título del estreno en TV, DVD o BD)

DE NIRO VS. DE NIRO

El Alto Knights fue un club social de la Mafia situado en el número 86 de la calle Kenmare, en el neoyorkino barrio de Little Italy en Manhattan. Durante los tiempos de la Ley seca comenzó a ser frecuentado en exclusiva por miembros del hampa, cuando el local aún se llamaba Café Royale, nombre que Vito Genovese, uno de los grandes capos del crimen organizado en Norteamérica, cambió por Alto Knights en los años 50. Convertido en auténtico cuartel general para asesinos a sueldo, extorsionadores, traficantes y contrabandistas, sobre sus mesas se diseñó todo un imperio del delito que fue gestionado como una gran empresa con sucursales repartidas a lo largo de todo el país, lo que generó empleo para un sinnúmero de familias provenientes de Italia, y permitió que sus directivos, así como un buen número de políticos y funcionarios corruptos, engordaran sin freno sus cuentas corrientes.

Como no podía ser de otro modo, Hollywood explotó la vena de las películas de gánsteres antes, incluso, de que la Prohibición quedase derogada en los primeros años 30. El inmenso éxito de *El padrino* (The godfather; Francis Ford Coppola, 1972) revitalizó los films sobre la Mafia a principios de los 70, coincidiendo con la aparición de un movimiento cinematográfico denominado Nuevo Hollywood, en el que Martin Scorsese resultó ser uno de sus representantes más destacados. A él se deben títulos tan emblemáticos como *Uno de los nuestros* (Goodfellas, 1990) y *Casino* (Casino, 1995), ambos protagonizados por Robert De Niro y con libreto de Nicholas Pileggi —respectivamente, actor y guionista de *The Alto Knights* (The Alto Knights; Barry Levinson, 2024)—. Parece, por lo tanto, que este film, donde De Niro acomete un doble papel calzando los zapatos de dos jefes reales de la Mafia —Frank Costello y Vito Genovese— y Pileggi firma el guion, habría sido un vehículo idóneo para Scorsese. Sin embargo, el director escogido fue Barry Levinson, cuya personalidad cinematográfica no es, desde luego, tan



arrolladora como la del italoamericano, aunque conviene recordar que durante los años 80 y 90 gozó de notable éxito y prestigio: Oscar al mejor director por *Rain man* (*El hombre de la lluvia*) (Rain man, 1988) y una segunda nominación por *Bugsy* (Bugsy, 1991), glamuroso retrato de Bugsy Siegel, principal impulsor y fundador del Sindicato del Crimen en Nueva York durante la Prohibición.

Al igual que sucede con las antedichas películas de Scorsese, *The Alto Knights* se esfuerza en mostrar la cotidianidad familiar y laboral del entorno gansteril, sin obviar las actividades criminales, exponiendo con desparpajo una paradoja muy frecuente en el cine norteamericano moderno (el producido desde los años 70 en adelante), gracias a la cual respetabilidad y honradez no tienen por qué ir siempre de la mano. El film arranca en 1957, con el intento de asesinato de Costello a manos de Genovese, en lo que parece un clásico ajuste de cuentas en plena guerra de gánsteres. Sin embargo, Costello sobrevive y se convierte en narrador de la historia, ahora en una época más reciente mientras habla a la cámara como si atendiera a un periodista. Con saltos hacia el pasado y el presente, se va construyendo una historia de amistad, traición y venganza, protagonizada por dos muchachos italianos que desembarcaron en Estados Unidos durante la diáspora siciliana. Transitamos entonces a través de los episo-

dios vitales que cabría esperar en una historia de estas características: desde los primeros pasos en el mundo de la delincuencia callejera, hasta convertirse en dos grandes jefes de la Mafia, primero temidos, después respetados, finalmente investigados por el FBI, prestando especial atención a su vida familiar, más amable en el caso de Costello, turbulenta para Genovese. De sus historias sólo llegaremos a conocer la versión narrada por Costello, por lo que el espectador empatizará inevitablemente más con él que con su rival. Por otra parte, la personalidad de cada uno queda nítidamente definida, quizá de forma un tanto estereotipada, pero logrando, en fin, que el duelo entre ambos resulte tan efectivo como truculento.

Llegados a este punto toca abordar uno de los aspectos más discutidos del film: ¿por qué un doble De Niro? ¿No habría sido más lógico contar con dos grandes intérpretes enfrentados en un genuino duelo entre actores? En cualquier caso, se trata de un apasionante desafío resuelto con brillantez por un actor magnífico. Reflexivo, tranquilo y un punto indolente tras el rostro afable de Frank Costello, impulsivo, irritable y peligroso cuando se trata del paranoico Vito Genovese, resulta particularmente placentero contemplar a este gigante de la interpretación recuperado para un doble papel

hecho a su medida. No hace falta insistir en la necesidad de ver el film en versión original para apreciar al máximo el talento de su protagonista, pues, para crear ambas personalidades, tan importantes (o más) son el tono y las inflexiones de la voz, que el actor maneja con sorprendente virtuosismo, como la apariencia física de los personajes.

Como muestra de “cine de mafiosos”, es más que probable que *The Alto Knights* no llegue a encabezar una lista con lo mejor del género —en ese sentido, los trabajos de Coppola y Scorsese son insuperables—, pero, en cualquier caso, su visionado provoca, gracias al oficio y buen hacer de Barry Levinson, una bienvenida reconciliación con el cine actual *made in Hollywood*. *The Alto Knights* ofrece personajes de carne y hueso (maquillaje incorporado), buen pulso narrativo y una acertada construcción dramática en sutil crescendo, sin exhibicionismos técnicos gratuitos, movimientos de cámara frenéticos, estruendos altisonantes o montajes atropellados. ¿Quién necesita estos artificios para contar bien una historia? Afortunadamente, a sus ochenta y dos años de edad, Levinson se presenta como un director “pasado de moda”, todo un artesano de la narración cinematográfica. Algo poco frecuente y digno de agradecer en estos tiempos de ruido y de furia. (AGR)



LA CHICA DE LA AGUJA

11.03.2026

Dinamarca, Polonia, Suecia 2024

Nordisk Film Denmark, Lava Films

Título original: *Pigen med nalen*

Director: Magnus von Horn

Guion: Magnus von Horn, Line Langebek Knudsen

Fotografía: Michal Dymek

Diseño de producción: Jadna Dobesz

Dirección de arte: Ristergren Albistur Lisette

Vestuario: Malgorzata Fudala, Zuzanna Kot

Maquillaje: Lars Carlsson

Música: Frederikke Hoffmeier

Sonido: Christian Roed Dalsgaard

Montaje: Agnieszka Glinska

Productores: Malene Blenkov, Madeleine Ekman, Rikke Katborg, Calle Marthin, Katrine Vogelsang, Mariusz Wlodarski, Henrik Zein

Intérpretes: Vic Carmen Sonne, Trine Dyrholm, Besir

Zeciri, Joachim Fjelstrup, Tessa Hoder, Ava Knox Martin, Ari Alexander

Duración: 115 minutos

Idioma: Danés



Palmarés

Premios del Cine Europeo: Mejor diseño de Producción, Mejor Banda Sonora

Gdynia Film Festival: Mejor Diseño de Producción, Dirección de Arte, Música, Fotografía, Actriz de Reparto (Trine Dyrholm)

Festival de Cine Europeo de Sevilla: Mejor Director, Mejor Actriz (Trine Dyrholm), Mejor Fotografía, Dirección de Arte

Filmografía

MAGNUS VON HORN
Director y guionista

Sweat (2020)
Efterskalv (2015)
Utan snö (2011) Cortometraje
Echo (2008) Cortometraje
Mleczański (2006) Cortometraje
Radek (2006)

CUÉNTAME UN CUENTO

Érase una vez en la lejana Copenhague una bella joven llamada Karoline que soñaba con un vestido precioso. Vivía en un ático miserable y estaba triste porque había perdido a su marido en las trincheras, aunque las autoridades no habían podido certificar aún su muerte. Se encontraba muy sola, pero, poco a poco, comenzaba a sonreír porque creía haber encontrado en el jefe del taller en el que trabajaba a su auténtico príncipe azul. Pero, a diferencia de Cenicienta, ella no contó con la ayuda de su hada madrina. Los ratoncitos no se transformaron en fieles, diligentes y amorosos sirvientes. Ninguna varita mágica consiguió que sus harapos disimularan su acusadora barriga de embarazada. Sólo una bruja siniestra de hermosa sonrisa y sonoro nombre, Dagmar, le dio esperanzas. Mirándola a los ojos con una gran dulzura le dijo: «El mundo es un lugar horrible, pero necesitamos creer que no es así». Y Karoline, **La chica de la aguja**, comenzó a creer y su vida entró ya en un punto de no retorno.

Aunque parece un cuento, en realidad, parte de la historia no lo es y tiene un poso de verdad. Entre los años 1913 y 1920 la danesa Dagmar Overbye (increíblemente interpretada por Trine Dyrholm) acabó con la vida de alrededor de 20 bebés de madres sin recursos, a los que, supuestamente, iba a entregar en adopción. «Al igual que muchos otros suecos, no sabía nada sobre esta mujer. Pero la historia realmente me tocó la fibra sensible: la del miedo. Tengo hijos pequeños y lo que más me aterra es que les pase algo», confiesa el director de la película, Magnus von Horn. Así que, más que un dejarse llevar por la tan de moda senda del *true crime*, Von Horn quiso «hacer un filme sobre ese miedo» convirtiendo **La chica de la aguja** en «un drama con el terror de fondo».

Aunque, en realidad, si hay un género en el que mejor encaja esta película de hermosísima e impactante factura es «en el de un cuento de hadas; un oscuro cuento de hadas», señala su protagonista Vic Carmen



Sonne, a la que pudimos ver el año pasado en *Godland*, de Hlynur Pálmason. La auténtica Dagmar Overbye regentó durante un tiempo una tienda de caramelos, un hecho que, confiesa Magnus von Horn, le inspiró este original enfoque. «Empecé a pensar en el arquetipo de bruja de los cuentos y, de repente, todo cobró sentido, proporcionándome una llave para entender por completo su rol en la historia y su relación con el resto de los personajes a quienes ahora veía también como arquetipos del folclore», explica. Obviamente, no se refiere Von Horn a cuentos con final feliz al estilo Disney, sino a las amargas y un tanto crueles narraciones de los Hermanos Grimm en las que los protagonistas no siempre acababan viviendo felices y comiendo perdices. De hecho, en *La chica de la aguja* un cierto sadismo y una incomodidad crecientes a medida que avanza el metraje. «La intención no era humanizar [a Dagmar] o retratarla desde el punto de vista compasivo, sino proponer una especie de aproximación complicada a lo que hizo. Se trata de enfrentarnos a hechos que no admiten una explicación simplista», asevera el realizador, que recibió por este trabajo el premio a la Mejor Dirección en el Festival de Cine Europeo de Sevilla.

La tensión emocional y la angustia se van apoderando paulatinamente del espectador y, desde luego, la historia se narra de forma cruda sin discursos moralizantes y atendiendo a una perspectiva realista. En un contexto histórico y social en el que la pobreza se castigaba con más pobreza, en realidad, Dagmar no es una villana en el sentido con-

vencional, sino un personaje que, traspasando un límite, ya no tiene punto de retorno. «Todos llevamos lo bueno y lo malo dentro y dependiendo de las circunstancias por las que pasamos en la vida podemos ser una persona u otra», advierte Trine Dyrholm, Premio del Cine Europeo a la Mejor Actriz por este papel.

Sin duda el tándem femenino protagonista es una de las grandes bazas de este interesante filme. El proceso de casting, en este sentido, fue arduo hasta encontrar a las intérpretes apropiadas. «Pero cuando conocí a Vic Carmen me pareció la única actriz con el aspecto y el registro emocional necesarios para el papel de la joven embarazada dispuesta a viajar a otro universo con valores morales totalmente diferentes», indica Magnus von Horn. Trine Dyrholm, fue, en cambio, una primera elección, aunque costó convencerla para que aceptara el papel de la asesina de niños.

A ese inquietante aire de película de terror contribuye en buena manera una fascinante (y laureada) fotografía en blanco y negro de Michal Dymek que transporta literalmente al espectador a una película del año 1919 que bien podrían haber rodado los maestros del cine escandinavo Victor Sjöström o Mauritz Stiller. *La chica de la aguja* tiene mucho de la fuerza visual de su cine y otro tanto de ese expresionismo alemán que convertía la (dura) realidad en pesadilla desasosegante. «Jugamos con encuadres y movimientos de cámara imitando el estilo de la época. También lo intentamos a través de Vic Carmen y

su actuación», puntualiza el director, quien no pudo resistirse, por cierto, a hacer su particular homenaje a la primera película que dio origen al cine hace 130 años: *Salida de los obreros de la fábrica*, de los hermanos Lumière. «Forma parte de nuestra memoria colectiva», concluye.

Pero quizá una de las cuestiones que convierten *La chica de la aguja* en una película casi inmersiva en esa fría, inhóspita y dura Copenhague del año 1919 es su brillante, imaginativa, eficaz y emocional recreación de la época. Aunque, en realidad, no se buscó el rigor ni la exactitud histórica al detalle. Sólo el sonido de las campanas del Rådhuset de Copenhague, el Ayuntamiento de la capital danesa, son reales (de hecho, la película se rodó en Polonia, país en el que reside Von Horn). Por lo demás no hay elementos identificativos de la ciudad en aquella época. El equipo eligió crear una serie de texturas que evocaban ciertamente aquella época a través del imaginario colectivo que se tiene de la misma.

Quizá por ello la música electrónica casa de manera tan armoniosa con la estética del filme, aunque parece también un empeño personal de Von Horn que el espectador enlace esta historia ambientada en la Europa arrasada por la I Guerra Mundial (1914-1918) con el presente. Porque para el director es posible que el mundo sea ahora «mucho mejor que hace 100 años», pero sigue siendo un «lugar injusto», el escenario de un cuento de hadas retorcido y macabro. (SAGP)

MISERICORDIA

18.03.2026

Producción: Francia-España-Portugal, 2024 - CG Cinéma, Scala Films, ARTE France Cinéma, Andergraun Films, Rosa Films

Distribución: Karma Films

Título original: Miséricorde

Productor: Charles Gillibert

Director: Alain Guiraudie

Guion: Alain Guiraudie

Fotografía: Claire Mathon

Música: Marc Verdaguer

Diseño de producción: Emmanuelle Duplay

Dirección artística: Laurent Lunetta

Montaje: Jean-Christophe Hym

Sonido: Vasco Pedroso, Jordi Ribas, Jeanne Delplanck, Branko Neskov

Productores ejecutivos: Nathy Fonseca, Alexis Hengl, Sandra Figueiredo, Nina Poretzky

Intérpretes: Félix Kysyl, Catherine Frot, Jean-Baptiste Durand, Jacques Develay, David Ayala, Sege Richard, Tatiana Spivakova, Salomé Lopes

Duración: 102 min.

Idioma: V.O. en francés subtitulada en español



Palmarés

Seminci de Valladolid 2024: Espiga de Oro, Premio Miguel Delibes al Mejor Guion

Premios César: Ocho nominaciones, incluidas Mejor Película y Mejor Director

Premios Lumière: Cinco nominaciones, incluidas Mejor Película y Mejor Director

Festival de Cannes: Selección Oficial Cannes Premiere

TIFF: Special Screenings

Filmografía

ALAIN GUIRAUDIE
Director
Largometrajes

Pas de repos pour les braves (2003)

Voici venu le temps (2005)

Le Roi de l'évasion (2009)

El desconocido del lago (2013)

Rester Vertical (2016)

Un héroe anónimo (2022)

Misericordia (2024)

THRILLER Y SUSPENSE EN UNA COMEDIA NEGRA

El regreso de Jérémie (Félix Kysyl) a su pueblo a fin de asistir al funeral del padreado para el que solía trabajar remueve asuntos del pasado. El joven se instala en la casa de la viuda Martine (Catherine Frot, una de las grandes del cine francés), lo que despierta las suspicacias del hijo del fallecido. La desaparición de uno de los personajes crea una atmósfera de sospecha en el lugar.

Tras *Un héroe anónimo*, Alain Guiraudie regresa a la Occitania interior de *El desconocido del lago* o *El rey de la evasión* para armar un thriller rural empapado de los tintes negros del cine de provincias de Claude Chabrol y con la carga irónica de *Pero... ¿quién mató a Harry?* de Alfred Hitchcock. Entre paseos campestres, los protagonistas demuestran que en el cine de Guiraudie la pulsión misericordiosa no viene marcada por la moral sino por el deseo. Presentada en la sección Première del Festival de Cannes, la película cuenta con la complicidad de Albert Serra y Montse Triola (Andergraun Films) en la producción.

"El título se me ocurrió mientras escribía el guion. Para mí, la misericordia trasciende el perdón. Tiene que ver con la empatía, con entender a los demás más allá de cualquier moralidad. Se trata de tender la mano a los demás. Es una palabra anticuada que ya no usamos mucho y que encaja bien con la película por su atemporalidad y, sobre todo, con el sacerdote, que resulta ser uno de los ejes principales de la película. Esta idea de 'misericordia', de 'entender a los demás a pesar de todo, permea toda la historia. A lo largo de la primera parte, no entendemos las relaciones entre los personajes ni siquiera las intenciones de su protagonista. Todo queda sin decirse... Aquí, incluso más que en mis otras películas, me he esforzado en cultivar el misterio. He intentado que los espectadores se hagan preguntas y participen en la historia. Es la mejor manera de evitar el aburrimien-

to y transmitir deseo. Lo cual, para mí, es el gran misterio de la vida. Te das cuenta bastante rápido de que el héroe se queda aquí porque desea a alguien. Incluso si todo es cambiante. Él mismo es objeto de deseo. Y también me interesa mucho la confusión que este personaje y sus intenciones poco claras pueden provocar. Me gusta el hecho de que no sepamos quién es el villano ni de qué lado estamos...”, expone Alain Guiraudie sobre su película.

Misericordia comienza, mientras pasan los títulos de crédito iniciales, por una ruta rural. Vemos todo desde el parabrisas del coche que conduce Jérémie y no habrá sido casualidad que el director haya elegido que el protagonista vaya por ese camino tan sinuoso.

Jérémie ha salido de Toulouse para regresar, después de una década, a su pueblo natal. El motivo del viaje, como he adelantado más arriba, es que el panadero ha fallecido. Martine, la viuda lo recibe con los brazos abiertos. Tanto es así, que lo invita a pasar la noche en la casa.

Después del funeral, Martine le mostrará el álbum de fotos de su marido, donde se le ve en traje de baño, saliendo del mar. Jérémie pregunta a la viuda si tiene un negativo, para hacer una copia.



Si les parece raro, extraño, o sospechoso lo solicitado, a Vincent (Jean-Baptiste Du-rand), el hijo de Martine, mucho más, nota de inmediato cierto resquemor. A Vincent, que está casado y tiene un hijo, como tantos, obsesionados con su móvil, no le cae bien que Jérémie se quede en la que era su propia habitación de la infancia, que está igual como la dejó cuando se casó.

Evidentemente algo pasó, y no estamos al tanto.

La aparición en escena del sacerdote del pueblo, Philippe (Jacques Develay), que es

amigo de la familia pero que le lanza una mirada y varios guiños a Jérémie no precisamente muy santos, añade más complicaciones e intriga a la trama.

Decíamos que **Misericordia** es un film *noir*, así que alguien tiene que morir. Y no precisamente por causas naturales. El espectador es testigo del asesinato, y también de cómo el homicida va cambiando su relato para acomodarse a una salida que lo exima de la culpa, o al menos que nadie en el pueblo se entere de la verdad.

“Lo que logra Alain Guiraudie es curioso y extraño. Sabemos la identidad del asesino, y nos preocupa su seguridad, no queremos que lo descubran. Las cosas se pondrán más y más densas, hasta llegar a un desenlace -y unos 10 o 15 minutos finales- por lo menos para quien esto escribe, inesperado.” (Pablo O. Scholz)

Si misericordia significa “virtud que inclina el ánimo a compadecerse de los sufrimientos y miserias ajenos”, en la película habrá varios momentos como para que uno o dos personajes tengan ese sentimiento.

La fina línea que separaría la moral del deseo se balancea en **Misericordia** contorneándose, ondulando en un filme neo *noir*, donde un homicidio plantea la dicotomía, la dualidad entre el bien y el mal. (JLLR)



LA VIAJERA

25.03.2026

Producción: Corea del Sur, 2024 - Jeowonsa Film Co.
Distribución: Atalante Films
Título original: Yeohaengjaui pilyo
Productor: Hong Sang-soo
Director: Hong Sang-soo
Guion: Hong Sang-soo
Fotografía: Hong Sang-soo
Música: Hong Sang-soo
Dirección de producción: Kim Minhee
Montaje: Hong Sang-soo
Asistente de producción: Kim Hyejeong
Sonido: Seo Yujin
Intérpretes: Isabelle Huppert, Lee Hyeyoung, Kwon Haehy, Ha Seong-guk, Hae-hyo Kwon, Yun-hee Cho, Seung Yun Kim, Soyi Kang, Ha Jinwha,
Formato: DCP - 2K
Duración: 90 min.
Idioma: Inglés, francés, coreano, V.O.S.E.



Palmarés

Festival de Berlín 2024: Oso de Plata, Gran Premio del Jurado
Festival de San Sebastián 2024: Sección Perla, nominada a Premio del Público

Filmografía

HONG SANG-SOO
Director
Grass (2018)
La mujer que escapó (2020)
Delante de tí (2021)
Introduction (2021)
Hong Sang-soo (2022)
En lo alto (2022)
La novelista y su película (2022)
Nuestro día (2023)
In Water (2023)
La viajera (2024)
En la corriente (2024)
What Does That Nature Say To You (2025)

UNA PROFESORA DE IDIOMAS MUY SINGULAR

En los últimos años el cine de Corea del Sur está en pleno auge. se realiza buen cine y sus películas tienen éxito en Occidente, en ocasiones prácticamente superando a algunas producciones de Hollywood. En este curso, el cineclub va a pasar un título muy reciente de uno de sus directores más prolíficos, Hong Sang-soo. las películas de Hong retratan la vida diaria de la sociedad coreana de una manera incisiva, dando mucha importancia a las relaciones humanas. A pesar de que la mayoría de sus trabajos no han cosechado grandes éxitos comerciales, Hong es uno de los mejores directores de cine coreanos presentes en el panorama internacional. Y aunque trabaja con presupuestos bajos, sus películas han participado en los festivales internacionales de cine más prestigiosos y ha recibido importantes premios.

En la viajera trabaja con la actriz francesa Isabelle Huppert y no es la primera vez que lo hace. Para quien conoce la obra del coreano, su estilo es inconfundible: Historias mínimas que reflejan la vida cotidiana de gente normal. Planos largos en los que se desarrolla una acción que parece improvisada y rezuma verismo. Un interés decidido por sus personajes, más que por la acción. *La viajera* es su tercera película con Isabelle Huppert que, por cierto, destaca porque no va de diva, sino de señora normal, con una presencia y un encanto fenomenales. Ella es un pretexto genial para meterse en la vida de las personas y preguntarles cómo se encuentran y qué les hace felices. Nada más, y nada menos. Iris, una viajera misteriosa, vagabundea por las afueras de Seúl. Allí convence a una serie de personas para enseñarles francés con un método tan poco ortodoxo como seductor, a pesar de su falta de experiencia. Entre paseos por el parque y botellas de vino de arroz makgeolli, Iris parece de pronto una más de la familia. Con sombrero de paja, vestido de flores y chaquetilla verde, su per-



sonalidad desinhibida crea a su alrededor un clima de confianza, diversión y aprendizaje que provoca momentos hilarantes fruto de su desparpajo y algún malentendido.

"Hong Sang-soo tiene un método único de trabajar, pero me sentí totalmente libre, y no diría más creativa, pero sí llena de imaginación, al trabajar con él. Su manera de rodar es muy especial, porque a veces te da las frases el día antes, pero la mayoría de las veces lo hace la misma mañana del rodaje... Es rico, inspirador. Nunca me he cuestionado qué haré, a quién interpreto, pero simplemente la situación de estar rodeada, la mayoría de las veces, de gente a la que no entiendo cuando habla, te hace sentir de manera inmediata la riqueza de la situación. La gente intenta estar unida, aunque venga de diferentes sitios y mundos, e intenta hacer algo junta. Y eso es lo que siento al hacer películas en Corea. Es una experiencia muy especial. Y también hay mucho sentido del humor, porque la mayoría de situaciones son muy divertidas", comenta la protagonista. Esta alegre y ligera profesora de francés, perdida en alguna ciudad coreana, no solamente se comporta, desde el primer minuto de metraje, como una presencia atípica en un entorno ajeno, sino parece que este comportamiento excéntrico entabla una relación simbiótica con el entorno, nutriéndose de este y, a su vez, modificándolo.

Y es que el personaje de Huppert da la impresión de haber comenzado a existir en el momento de inicio de filmación. Lleva consigo un pasado muy vago, ambiguo, y

no hay ningún indicador preciso acerca de cuáles son sus motivaciones principales, sus deseos. Su actitud como personaje consiste en conectar con su alrededor de manera improvisada, e ir descubriendo por el camino cuál será la lógica de cada interacción. Su método de didáctica ha sido fabricado por ella misma, y, hasta ahora, aparenta ostentar un relativo éxito: en lugar de centrarse en las estructuras sintácticas, las conjugaciones de los tiempos verbales o la pronunciación, demanda de sus alumnos una expresión emocional, a partir de la cual ella configura **ad hoc**, un pequeño texto en francés, que les entrega en forma de una tarjetita, escrito a mano. Y la lectura de esta tarjeta en voz alta parece obrar el milagro. Es a través del aprendizaje cómo construye Iris un puente emocional con sus alumnos.

La segunda parte de **La viajera** se abre hacia otra relación, la de Iris con el chico con el que vive, cuya madre lo visita inesperadamente y le interroga sobre esa mujer francesa que vive con él. Se revelan aquí nuevos vínculos, no solo en la película sino también en el propio universo de Hong: entre madre e hijo, y entre una mujer mayor y un joven que le pregunta a ella si realmente son amigos. Los dos se quieren, de alguna manera, y se encuentran emocionalmente porque conectan. Las relaciones siempre han sido importantes para Hong, y aquí se exploran no solo respecto de lo idiomático, sino por cómo se establecen los contactos.

Para quien no conoce a este director coreano, **La viajera** es una buena película para introducirse en su obra, o para convencerse de que ese tipo de cine no le va: planos fijos, largas conversaciones, poca acción, gente sin nada especial... Pero, si el espectador acepta el desafío y observa y escucha, puede descubrir el arte de preguntar, de interesarse por los demás y de preguntarse por el sentido de la vida y por la búsqueda de la felicidad en las cosas pequeñas de cada día.

Como ya he insinuado, lo realmente llamativo de **La viajera** es cómo aborda el tema del lenguaje. La película reflexiona sobre las dificultades de comunicarse cuando se trata de expresar emociones profundas en un idioma que no es el propio. Hablar del clima es sencillo, pero poner en palabras de otro idioma lo que sentimos en lo más íntimo del alma es un desafío. Y ahí es donde esta cinta acierta de lleno.

La diva francesa no solo emerge como figura cómica, sino que hay algo casi fantástico en su presencia: el personaje se muestra extrañamente al límite en su experimento y ajeno a cualquier corsé social, y su pasado así como sus perspectivas son desconocidas, como si acabara de aterrizar de la nada, en Corea, o en la película. A la vez, Huppert se muestra luminosa, entre otras cosas por los hermosos y vivos tonos verdes de su ropa, los mismos colores de algunos de los escenarios. (JLLR)

A REAL PAIN

08.04.2026

Estados Unidos 2024

GDH 559

Director: Jesse Eisenberg

Guion: Jesse Eisenberg

Fotografía: Michal Dymek/ color

Montaje: Robert Nassau

Intérpretes: Jesse Eisenberg, Kieran Culkin, Will Sharpe,

Jennifer Grey, Liza Sadovy,

Kurt Egyawan, Ellora Torchia, Daniel Oresks, Ellora Torchia

Productor: Emma Stone, Dave McCary, Ewa Puszczynska, Ali

Herting, Jesse Eisenberg

Duración: 82 minutos

Idioma: Inglés



Palmarés

Oscar 2025: Mejor actor de reparto: Kieran Culkin

Globos de Oro 2025: Mejor actor de reparto: Kieran Culkin

Bafta 2025:

Mejor actor de reparto: Kieran Culkin

Mejor guion: Jesse Eisenberg

Sundance 2024: Mejor guion: Jesse Eisenberg

Independent Spirit Awards:

Mejor actor de reparto: Kieran Culkin

Mejor guion: Jesse Eisenberg

Filmografía

JESSE EISENBERG

Director y guionista

Cuando termines de salvar el mundo (2022)

A Real Pain (2024)

EL TOUR DEL HOLOCAUSTO (TODO INCLUIDO)

Decía Tolstoi, en *Anna Karenina*, que todas las familias felices se parecen unas a otras, pero cada familia infeliz lo es a su manera. Esta reflexión viene a propósito del sentimiento de dolor o angustia, que es la más obvia manifestación personal de la infelicidad. Cada uno lleva en su mochila una forma personal de sufrimiento anímico, producto de los distintos golpes que le haya dado la vida o, simplemente, resultado de una imperiosa necesidad de que alguien regule nuestros niveles de litio en el organismo. Sufrimiento, al fin y al cabo.

De todo esto habla *A real pain*. Dos primos que deciden emprender un viaje organizado a Polonia de donde procedía su abuela, y conocer los campos de exterminio de los que se salvó milagrosamente, consiguiendo emigrar a Estados Unidos. Quieren visitar también la casa familiar donde creció y rendirle un homenaje íntimo frente a la puerta de su antigua casa. *David* (Jesse Eisenberg) y *Benji* (Kieran Culkin) son nuestros protagonistas. Cada uno de ellos manifiesta el dolor de una forma distinta. David sobrelleva su trastorno obsesivo compulsivo con medicación y con una actitud pesimista por no poder ser como los demás. Benji es un torbellino de emociones, el amigo que todos querrían tener y que siempre termina convirtiéndose en el alma de las reuniones. Pero en su interior hay un hombre torturado, acosado por la idea del suicidio. Este infierno sólo lo conoce su primo, que para sacarlo de él le ha convencido para iniciar este viaje.

Jesse Eisenberg, el director y coprotagonista, llevaba unos cuantos años con la idea de llevar al cine esta historia. Al igual que su personaje, también es judío. Años atrás decidió conocer sus orígenes en la lejana Polonia, de donde también huyeron sus familiares. Interpreta un hombre casado, maniático y que necesita el apoyo afectivo de su familia para sobrellevar sus rarezas, y también el apoyo de las pastillas que metódicamen-



te consume cada día. En el fondo admira la vitalidad de su primo, por ese motivo le destroza contemplar cómo se autodestruye. Benji no comparte su dolor con nadie, no quiere o no sabe hacerlo. Cuando no puede soportar su depresión se aleja de todos acudiendo, paradójicamente, a una estación de tren o a un aeropuerto. En esos momentos necesita rodearse de gente, observar cómo esperan, cómo caminan apresuradamente hacia el andén, o cómo reciben a sus familiares al volver de un viaje.

Esta visión del dolor le condujo a rodar esta película, contraponiendo el dolor colectivo provocado por el genocidio con el dolor individual que para cada uno es diferente. La historia no habla de seres atormentados que deciden emprender un viaje para olvidar. No, la historia también habla de seis millones de personas que hasta el último estertor sintieron su dolor como una pesada carga que sólo ellos padecían.

Los viajes a los campos de exterminio se promocionan en forma de tour para viajeros occidentales, con reclamos como “El tour del Holocausto”, visitas completas, comida incluida, etc. Benji se da cuenta de esa frivolidad, probablemente no pretendida, en el momento en el que les montan en un tren con destino a uno de los muchos campos de la muerte, Majdanek. Ellos son un grupo de occidentales de clase media que acuden

a visitar ese templo del horror en un vagón de primera clase, con cafetería, restaurante y aire acondicionado. Posiblemente deslizándose por las mismas vías por las que transitaban hacinados en siniestros vagones millones de judíos.

El mérito de Eisenberg es seguir la tradición de muchos otros judíos anteriores a él, decorando con brochazos de comedia algunos de los momentos de la película. Decía **Woody Allen** en *Delitos y faltas* que el humor es tragedia más tiempo. No es la primera película que se enfrenta al Holocausto o al nazismo utilizando el humor. Así, y sin documentarme mucho más, me vienen a la cabeza *To Be or Not to Be* de **Ernst Lubitsch** o *Los Productores* de **Mel Brooks**. Pero A real pain película no es una comedia y sin embargo es posible que en muchos momentos sonriamos o lleguemos a reír directamente, pero nos quedaríamos en la hojarasca de esta historia si no penetráramos en el tuétano de ella: Un verdadero dolor. Nadie jamás sentirá por Benji el sufrimiento que le abruma hasta acercarle al suicidio.

A real pain fue recibida con el aplauso de la crítica y del público, a pesar de ser un producto pensado como cine independiente. Kieran Culkin obtuvo un merecido Oscar -entre otros premios- por su interpretación. Jesse Eisenberg demostró en esta segunda película que nos encontramos con un direc-

tor al que habrá que seguir en los próximos años. Como actor sigue transmitiendo esa imagen de fragilidad entrañable que siempre da la impresión de estar interpretándose a sí mismo.

La película está llena de momentos en los que se percibe que el rodaje tiene la apariencia de un caos organizado, con secuencias largas y teatralizadas, probablemente fruto de la improvisación de Culkin. Todo ello aderezado con la música de Chopin.

Seguro que disfrutarán viéndola, aunque es posible que en algún momento la sonrisa se les congele y noten una punzada que les haga recordar de qué va la historia. No cabe duda de que la pena anímica, la angustia existencial, es algo terrible y nadie puede sentirla por nosotros. Pero piensen que los grandes novelistas sólo han parido sus mejores obras desde la tristeza. La felicidad nos iguala y también nos priva de parte de nuestro yo. El secreto, supongo, es sobrellevarlo y lo mejor es pensar como Woody Allen, que decía que la vida está llena de soledad, miseria, sufrimiento y tristeza... y lo peor es que se acaba pronto. (JMA)



MEMORIAS DE UN CUERPO QUE ARDE

15.04.2026

Producción: Costa Rica - España, 2024 - Substance Films, Playlab Films

Distribución: Mosaico Filmes - Bendita Films

Título original: Memorias de un cuerpo que arde

Productora, directora y guion: Antonella Sudasassi Furniss

Fotografía: Andrés Campos

Música: Juano Damiani, Valeria Castro

Diseño de producción: Amparo Baeza

Dirección artística: Amparo Baeza

Montaje: Bernat Aragonés

Productores ejecutivos: Manrique Cortés Castro, Estephania Bonnett

Intérpretes: Sol Carrillo, Paulina Bernini, Juliana Filloy,

Liliana Biamonte, Juan Luis Araya, Gabriel Araya, Leonardo

Perucci, Cecilia Garcia

Duración: 90 minutos

Idioma: Español



Palmarés

Festival de Berlín 2024: Premio del Público en la sección Panorama

Premios Goya 2024: Nominada a Mejor Película Iberoamericana

Premios Forqué 2024: Nominada a Mejor Película Latinoamericana

Premios Platino 2025: Premio Platino del Cine y Educación en Valores

Filmografía

ANTONELLA SUDASASSI FURNISS
Directora

The Awakening of the Ants: Childhood (2016), cortometraje

El despertar de las hormigas (2019)

Secuelas de la Cuarentena (2020), serie de televisión (un capítulo)

Memorias de un cuerpo que arde (2024)

TODO ES REAL EN ESTAS MEMORIAS

La sociedad va evolucionando y cada vez más rápidamente. Y, por supuesto, también y felizmente el mundo de la mujer. Se han dado pasos muy importantes aunque aún falta mucho por hacer. Este cambio real queda igualmente reflejado por los medios de comunicación, el arte y, claro está, el cine, realizado ya en numerosas ocasiones por las propias mujeres.

Como ejemplo puede servir la película de Antonella Sudasassi *Memorias de un cuerpo que arde*, cuyo tema y expresión serían inimaginables hace unas décadas.

Esta cineasta costarricense, nacida en 1986, es Licenciada en Comunicación por la Universidad de Costa Rica y durante su desarrollo profesional siempre ha mostrado inclinación por las artes visuales. Ya en 2015 comenzó con el proyecto *El despertar de las hormigas*, con el que buscaba explorar el mundo de la sexualidad en las diferentes etapas vitales de la mujer. En 2016 estrenó el corto que iniciaría el proyecto, *La niñez* (Mejor Cortometraje Centroamericano en el Festival Ícaro, 2018), y ya en 2019 participó en la Sección Forum del Festival Internacional de Cine de Berlín con su ópera prima en el largometraje: *El despertar de las hormigas*.

Al crecer en una época represiva en la que la sexualidad era un tema tabú, Ana, de 68 años, Patricia, de 69, y Mayela, de 71, desarrollaron su concepción de lo que significa ser mujer. Ahora se atreven a hablar de ello abiertamente. Los recuerdos, secretos y anhelos de las tres se entrelazan de forma poética: mientras las mujeres cuentan sus historias fuera de la pantalla, la cineasta recrea el cuerpo de otra mujer de su generación que encarna las vidas de aquellas.

Antonella Sudasassi Furniss realiza una película donde testimonios reales, ficción y reconstrucción configuran el argumento que une sus historias. De manera muy fluida, se van entrelazando sus experiencias y testimonios desde pequeñas, sobre sus vidas afectivas y como fueron sus



sexualidades, reprimidas y sesgadas por normas socioculturales.

La narradora principal (Sol Carballo) de modo natural y relajado, desgrana como fueron su infancia, adolescencia, adultez y tercera edad, contándolo con desparpajo y humor. Otras actrices secundarias, interpretan a las niñas y mujeres en las distintas etapas de sus vidas, haciendo el correlato transversal de sus cambios evolutivos.

También en **Memorias de un cuerpo que arde**, se habla abiertamente de los cambios físicos y hormonales en la menopausia, así como la influencia en su vida afectiva y sexual es diferente para cada mujer, según haya sido su vida hasta entonces.

Aunque en algunos tramos puede resultar algo lenta o difusa, sin embargo las sensaciones que deja al ver el largometraje, mezclando documental, ficción y reconstrucción de una manera original, de manera valiente, son unos testimonios impresionantes: “Estoy viva y mientras esté viva, no voy a ser una vieja”, dice una de ellas. **Memorias de un cuerpo que arde** es interesante para reflexionar, tanto hombres como mujeres, además de empatizar la mayoría de las mujeres, sintiéndose muchas espectadoras muy reflejadas.

Lo que puede dar lugar a confusión -ya que el film está armado de un modo más temático que específico o cronológico- tiene que ver con que la realizadora ficcionaliza las tres historias como una sola, eligiendo varias actrices, en las distintas etapas de su vida, en representación de las tres mujeres que dan su testimonio. Se trata de un



film de impronta feminista clásica, que no se aleja de asuntos conocidos ligados a la opresión a la mujer en las sociedades más conservadoras y patriarcales de América Latina, así como de otros muchos países.

Distintos comentarios sobre la película:

“Una película como **Memorias de un cuerpo que arde** se suma a esta mirada crítica y personal de muchas cineastas que están filmando historias que tienen que ver con el pasado de las mujeres, un pasado lleno de oscuridad, de violencia y de silencio, en que este cine ayuda a mostrar tantas realidades ocultas, invisibilizadas y olvidadas a través de un cine que muestra, que reflexiona y sobre todo, da luz a tanta oscuridad. La película de la cineasta caribeña se hermana de forma directa y personal con la reciente **Las novias del sur**, de Elena López Riera, porque las dos cintas

rescatan una memoria que existía pero estaba silenciada, la de tantas mujeres que hicieron una vida a través de las sombras, llena de tabúes, hipocresía y maldad, donde el sexo, la menstruación, la maternidad, el amor y demás eran temas totalmente desconocidos...” (José A. Pérez Guevara).

“Una mirada al empoderamiento de las mujeres cuando envejecen y son capaces de tomar, por fin, las riendas de su destino, superando tabúes de sexualidad, mala educación represiva y opresión machista. Ésta es la propuesta de la guionista y directora costarricense Antonella Sudasassi, que da voz a tres mujeres, Ana, Patricia y Mayela, con recreaciones de actores encabezados por Sol Carballo, que expresan sus cuitas más íntimas...”

En lo relativo al fondo, resulta todo tremendamente tristón, aunque se nos asegura que tras una larga trayectoria en que reina la confusión sexual, nadie explica nada y si lo hace, lo hace mal, y en que pueden producirse violaciones, también en el matrimonio, después de todo eso, se alcanza una libertad y una paz donde no importa el género o el sexo. Se habla sin pudor de masturbación, de la primera regla, de tampones, de deseos ocultos... En fin, falta una sana antropología, no hay ilusión en la formación de una familia, un proyecto de vida, y lo que se muestra es una suerte de equilibrio, un orden, tal vez precario, al final, que sería resultado de la experiencia, y que permite una visión reposada de la propia existencia.” (José María Aresté).

“Lo más gratificante de la película de Furniss es oír a estas mujeres hablar de la libertad -sexual o de otro tipo- que han encontrado en la madurez. Todas parecen seguras de sí mismas, desafiantes y sabias.” (Robert Daniels).

“Inteligentes, resistentes e increíblemente sinceras, las voces que protagonizan esta película nos demuestran que nunca es demasiado tarde para reinventarnos y retomar por fin las riendas de nuestro destino.” (Gloria Del Don). (JLLR)

SEPTIEMBRE DICE

22.04.2026

Irlanda, Reino Unido, Francia, Alemania, Grecia, 2024

Sackville Film and Television Productions, Element Films, Cry Baby Productions, BBC Film, The Match Factory, Eurimages

Título original: *September says*

Director: Ariane Labed

Guion: Ariane Labed, basado en la novela de *Hermanas* de Daisy Johnson

Fotografía: Balthazar Lab

Música: Molly Nilsson

Sonido: Maximilian Behrens

Montaje: Bettina Böhler

Vestuario: Saileóg O'Halloran

Productores: Rachel Dargavel, Niamh Fagan, Vıla Fügen, Ed Guiney, Lara Hickney, Chelsea Morgan Hoffman

Intérpretes: Mia Tharia, Pascale Kann, Rakhee Thakrar, Amelia Valentina Pankhania, Sienna Rose Velikova, Niamh Moriarty

Duración: 100 minutos

Idiomas: Inglés



Filmografía

ARIANE LABED
Directora y guionista

Olla (2019) Mediometrage

INSEPARABLES

Si Septiembre dice: gira, se gira; si Septiembre dice: baila, se baila; si Septiembre dice que hay que aguantar todo lo que se pueda sin reírse, se aguanta todo lo que se pueda sin reírse. Julio (Mia Tharia), hace todo lo que le dice Septiembre (Pascale Kann). Julio, es tímida, algo despistada e ingenua y sufre bullying en su centro escolar. Septiembre, su hermana, es todo lo contrario, dominante y sin miedo a nada. Acaban de expulsarla por cuarta vez del colegio. Lo que mejor se le da, dice Septiembre, es cuidar a Julio. Un grave incidente ha provocado el traslado de la familia a Irlanda para pasar las vacaciones. Ambas hermanas, que parecen una nueva versión igual de inquietante que las hermanas de vestido azul al final del pasillo en *El resplandor* (1980), de Stanley Kubrick, han creado un mundo propio sólo compartido en ocasiones con su madre (Rakhee Thakrae), artista y diseñadora de modas en *Septiembre dice*, el debut en el largometraje de la reputada actriz franco-griega Ariane Labed (*Langosta*, *Antes del anochecer*).

Presentada en la prestigiosa sección *Un certain regard* del Festival de Cine de Cannes, el filme propone al espectador un inquietante y perturbador viaje al fondo de las relaciones familiares en un momento particularmente sensible, el despertar sexual de las jóvenes. La historia está basada en la novela de Daisy Johnson, *Hermanas*. «Me enamoré perdidamente del libro. Era como entrar en el mundo de unos personajes de mujer asombrosos», confiesa la directora. *Hermanas* es una novela gótica contemporánea «que tiene una atmósfera muy específica y me estimuló la idea de traducirla al lenguaje cinematográfico sin grandes efectos, partiendo de lo físico, lo sensual», añade. En el filme hay un poderosa arma que le ayuda a conseguirlo, un eficaz y preciso montaje mientras, como en el libro, la verdad, los sucesos, los traumas, quedan fuera de campo para el espectador.



Ante la cámara sólo asistimos a los extraños, atrevidos y peligrosos juegos que configuran la dinámica habitual en la relación entre las dos hermanas y que van desde un inocente dar vueltas sin parar o comerse un bote de mayonesa, a manipular peligrosamente objetos punzantes en una perversa pulsión de sumisión por una parte y de control por otra que progresa sin control.

La película le sirve a Ariane Labed para construir un efectista y macabro retrato sobre las relaciones tóxicas en el entorno familiar. «El amor incondicional en la familia puede ser un lugar seguro, pero a la vez convertirse en manipulación», argumenta la realizadora. Sobre la base de ello, planean otras cuestiones como la falta de encaje social y el papel de la mujer en un entorno netamente masculino. «El hecho de que no conocen los códigos o las claves para encajar en el mundo porque se han creado el suyo propio es lo que más me atrajo de Julio y Septiembre», indica Labed. Se trata, apunta de «personajes de mujer que no suelen verse en el cine principalmente porque el cine ha sido, sobre todo, cosa de hombres», añade. En este sentido, toda la trama se centra en un denso, extraño y desigual triángulo familiar conformado por las hermanas y su madre que en ocasiones recuerda mucho al desasosegante y asfixiante universo familiar

de *Canino* (2009), del hoy aclamado Yorgos Lanthimos, largometraje que en su día también puedo verse también en el Cineclub de la UNED. «Creo que es una película que plantea muchas preguntas a los hombres, o esa es mi sensación y me alegra mucho porque era uno de mis objetivos: invitarles a leer el mundo de una manera diferente», añade la realizadora.

Tras la expulsión de Septiembre del colegio y una tensión en aumento entre las tres mujeres durante las vacaciones, Julio comenzará a tomar distancia y se arriesgará a poner en riesgo el vínculo un tanto enfermizo que la une con su hermana. En su debut detrás de la cámara, Labed compone una primera parte del filme de forma brillante poniendo el acento en una puesta en escena inquietante y un tanto claustrofóbica. Destaca, en este sentido, una vibrante fotografía de Balthazar Lab que, en cierta manera, crea un código visual propio y distintivo en las escenas entre las dos hermanas y, por supuesto, un montaje con una estructura interna muy pensada en una historia en la que la información va llegando al espectador a cuentagotas.

Septiembre dice, que pasó con éxito por la Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci), no es un thriller, aunque podría serlo por esa atmósfera viciada en la que



se mueven los personajes; no es un drama, aunque esas dosis de ironía que jalonan el largometraje lo refuerzan, es, sobre todo, un filme bellamente extraño que lleva a sus personajes al límite, a un punto de no retorno. «¿Y si sólo pudiera quedar una de las dos. ¿Serías tú?», pregunta una de las hermanas a la otra. «Sí», contesta. Habrá que descubrir quién es quién. (SAGP)

PRESUNCIÓN DE INOCENCIA

29.04.2026

Francia 2024

Zack Films, France 2 Cinema, Zazi Films. Distribuidora: Zinc

Título original: Le Fil

Director: Daniel Auteuil

Guion: Daniel Auteuil, Steven Mitz

Fotografía: Jean-François Hensgens / color

Música: Gaspar Claus

Montaje: Valérie Deseine

Intérpretes: Daniel Auteuil, Grégory Gadebois, Sidse Babbett

Knudsen, Alice Belaidi, Suliane Brahim, Gaëtan Roussel,

Isabelle Candelier, Aurore Auteuil

Productor: Nelly Auteuil, Hugo Gélin

Duración: 115 minutos

Idioma: francés



Filmografía

DANIEL AUTEUIL
Director y guionista

La fille du puisatier (2011)

Marius (2013)

Fanny (2013)

Enamorado de mi mujer (2018)

Presunción de inocencia (2024)

¿QUIÉN PUEDE SALVAR A UN HOMBRE?

El cine de temática judicial es un género bastante consolidado y del que todos tenemos en nuestra memoria algunas excelentes películas. Es cierto que buena parte de este archivo personal del que hablamos está compuesto mayoritariamente por producciones norteamericanas. La puesta en escena de un juicio, tiene un dinamismo y una teatralidad muy agradecida a la hora de cautivar al espectador. Los sistemas judiciales europeos, especialmente los heredados del Derecho Romano, adolecen de una liturgia formalista que puede llegar a aburrir a cualquier neófito, pero supongo que con talento se puede llegar a salvar estos escollos sin caer en una mala imitación de un episodio de Perry Mason.

Al abogado Jean Monier (Daniel Auteuil) le ha surgido de forma accidental la posibilidad de defender a una persona acusada de asesinato. Había huido del ejercicio del derecho procesal a raíz de conseguir, tiempo atrás, poner en libertad a una persona a la que él consideraba inocente y descubrir después su error y, lo peor de todo, enterarse de que había vuelto a matar. Esto es lo peor que le puede pasar a un abogado criminalista con principios, implicarse demasiado en su defendido y autoconvencerse de su inocencia. Los buenos abogados no le preguntan al cliente si es inocente, se limitan a escuchar su versión de los hechos y la contraponen con la del fiscal para encontrar algún fallo en la instrucción judicial que le permita al acusado librarse del juicio o ser declarado inocente si al final se celebra.

Todo comenzó con la petición de su ex-mujer, abogada como él y con la que sigue manteniendo amistad, para que acuda en calidad de defensor de oficio a tomar declaración a un detenido. Sólo será ese día, después le promete que proseguirá ella con la defensa hasta el final. Jean se presentará en la Gendarmería y conocerá a Nicolas Milik (Grégory Gadebois). Es un hombre corpulento, pero que muestra la vulnerabilidad y la



fragilidad emotiva de un niño. Le acusan del asesinato de su mujer, pero él lo niega. Lo único que pide es que le dejen en libertad para poder atender a sus cinco hijos. La víctima, su mujer, era una alcohólica que abandonaba con frecuencia el hogar, terminando por dormir la borrachera en los bancos del parque y volvía a casa sin mostrar apenas arrepentimiento de sus acciones. Nicolás cuidaba a sus hijos, los vestía y los llevaba al colegio. Era padre y madre en una misma persona.

Para Jean, esa actitud le descoloca, no hay móvil alguno que justifique el asesinato. Además, dados los problemas con la bebida de su esposa, habría obtenido la custodia de sus hijos con el apoyo de los servicios sociales. Pero Nicolás afirma que nunca se le pasó por la cabeza separarse de ella, y mucho menos matarla, sólo insiste en que es inocente y que no puede dejar abandonados a sus hijos.

La película toca el eterno tema de la presunción de inocencia ante apariencias de culpabilidad o acusaciones no suficientemente contrastadas. El derecho francés utiliza una expresión en la que se basan algunas acusaciones: “íntima convicción”. Esto es algo jurídicamente muy endeble, pero con frecuencia puede ser un argumento procesal perfectamente válido y contrastado.

Por mucho que les apetezca, no tengo intención de decirles quién mató a madame

Milik, o si su esposo es realmente el autor de la muerte de ella: el uxoricida, dicho en términos penales. Eviten informarse sobre esta película, huyendo de leer a algunos críticos “spoilericidas” y vengan a los Cines Mercado para enterarse. La historia que se nos cuenta tiene la virtud de mantenernos en la duda hasta los instantes finales.

Daniel Auteuil es toda una institución en el cine y el teatro francés, ha ganado muchos premios como actor y desde hace poco mas de diez años se ha puesto el traje de director de cine. Buena parte de las películas dirigidas por él estaban basadas en adaptaciones de novelas y obras de teatro de **Marcel Pagnol**. En este caso la productora, que casualmente es su hija, puso en sus manos un libro sobre casos judiciales escritos por el abogado **Jean-Yves Moyart**. De todos ellos, había un proceso que tenía todos los componentes para convertirse en una película. Le fil (el hilo) es el título original en su distribución en Francia y hace referencia a una prueba endeble o sustancia, según la opinión que tengamos cada uno, que puede servir para condenar a cadena perpetua a este hombre.

La acción de nuestra historia transcurre en las poblaciones de la región de la Camargue (La Camarga), situada en el sureste de Francia y famosa por sus humedales y por ser una de las zonas del país vecino donde la fiesta de los toros y las ganaderías bravas

tienen una larga tradición. Auteuil se recrea con frecuencia en esta temática, tanto en la decoración de su despacho como en los exteriores que recorre la cámara. Nos pasea por sus pueblos, por los suburbios por donde la vida de Nicolas transcurría, entre el cuidado de sus hijos y las charlas con su único amigo, el dueño del bar.

La defensa de Nicolas se convierte en una obsesión para Daniel, llegando a afectarle seriamente a su salud y haciendo que caiga en el pecado imperdonable para cualquier abogado, intentar “salvar” a su defendido. Su exmujer se lo reprocha, un abogado no salva a su cliente, se limita a defenderlo. Aun así, cuando piensa en Nicolas, encerrado y sin posibilidad de escape, le vienen a la mente, y a sus pesadillas, la imagen de un noble toro bravo en el ruedo, resoplando temeroso y sin encontrar un espacio entre los burladeros para poder escapar. Pero cuidado, un toro puede ser un noble animal acorralado, pero no olvidemos que cuando nos mira fijamente al interponernos en su camino, todos estamos indefensos (JMA)



BSO



A COMPLETE UNKNOWN

MR. BURTON

MEGALÓPOLIS

MEMORIAS DE UN CARACOL

LEER LOLITA EN TEHERÁN

LA GRAN ESCAPADA

SEPTIEMBRE 5

THE APPRENTICE: LA HISTORIA DE TRUMP

THE ALTO KNIGHTS

LA CHICA DE LA AGUJA

A COMPLETE UNKNOWN



Compositor: Bob Dylan y otros
CD: Columbia / Sony Music, 19802884292 (Unión Europea)
(Duración: 58'43")

Aunque no contenga música compuesta expresamente para la película, no cabe duda de que esta edición en CD y LP de la banda sonora de **A complete unknown** es uno de los acontecimientos discográficos de 2024. De las cuarenta canciones de Bob Dylan seleccionadas por James Mangold para el film, grabadas nuevamente y que pueden escucharse fragmentadas o en su integridad a lo largo de la proyección, en el CD se han reunido veintitrés, la mayoría escritas por el propio Dylan salvo las lógicas excepciones debidas a otros cantautores como Pete Seeger, Johnny Cash o Woody Guthrie —la versión en vinilo para románticos y coleccionistas recoge sólo dieciséis de esas canciones—. Aparte de suponer un impresionante *revival* del mítico artista de Minnesota que fusionó el *folk* con el *rock*, creando finalmente un género propio e inconfundible, el presente disco es una demostración pasmosa del talento de los protagonistas del film, que interpretan también las canciones. Timothée Chalamet se lleva la palma en la garganta del “inimitable” Dylan, a quien presta su voz mientras toca la guitarra y la armónica, todo ello grabado en estudio para la edición discográfica, pero interpretado en directo en cada una de las escenas de la película. Lo mismo se puede decir de Monica Barbaro como Joan Baez, Edward Norton como Pete Seeger (banjo incluido) o Boyd Holbrook transformándose en Johnny Cash. De todo ello hay muestras impagables en el CD, donde no faltan grandes clásicos como **Mr. Tambourine man**, **A hard rain's a-gonna fall**, **Blowin' in the wind**, **The times they are a-changin'** o **Like a rolling stone**, con cabida, además, para alguna que otra paladeable rareza. Una maravilla. (AGR)

MR. BURTON



Compositor: John Hardy
Descarga Digital: Silva Screen Records
(Duración: 62'24")

De cuando en cuando descubrimos a un compositor excelente que parece haber surgido de la nada, pero de quien, tras una búsqueda exhaustiva, averiguamos que tiene una trayectoria increíblemente variada y excitante. Es el caso de John Hardy (1957), nacido en Inglaterra pero afincado en Gales desde 1980, y cuya carrera abarca todos los géneros imaginables dentro de la obra clásica de concierto: óperas y oratorios, obras sinfónicas, piezas corales, vocales y de cámara se han sucedido en su currículum desde principios de los años 70, cuando aún se encontraba estudiando entre la Universidad de Oxford y la londinense Guildhall School of Music and Drama. Entre sus múltiples encargos figuran composiciones para obras de teatro y producciones audiovisuales, lo que nos lleva a su trabajo para cine y televisión. El punto de inflexión se encuentra en el largometraje **Hedd Wyn** (Paul Turner, 1992), rodado en gaélico y nominado al Oscar en 1994 como mejor película de habla no inglesa. Sin embargo, en su filmografía posterior, nutrida sobre todo de trabajos televisivos, aparecen muy pocas películas para cine, siendo el film que nos ocupa una auténtica anomalía. Desde 2014, Hardy ha capitaneado el proyecto ‘John Hardy Music Collective’ junto a otros músicos itinerantes, ofreciendo sus servicios para la creación de música para tráileres, películas y obras de teatro.

La partitura de **Mr. Burton**, plenamente sinfónica y que aúna momentos intimistas (con protagonismo del arpa irlandesa) junto a otros exultantes (con predominio de la sección de viento), resulta delicada, emocionante y conmovedora, y debe situarse dentro de la mejor tradición de la música de cine británica. (AGR)

MEGALÓPOLIS



Compositor: Osvaldo Golijov
Descarga Digital: Milan Records / Sony Music
(Duración: 82'01")

Es bien sabido el mimo con el que Fancris Ford Coppola ha cuidado siempre las bandas sonoras de sus películas, especialmente desde que pudo contar con Nino Rota para **El padrino** (The godfather, 1972). Rota aparte, la lista de compositores con los que ha trabajado es impresionante, desde David Shire hasta Elmer Bernstein, pasando por John Barry y Wojciech Kilar, sin olvidar a su padre Carmine. En el último tramo de su filmografía se ha mantenido fiel a un compositor proveniente de la música clásica, el argentino Osvaldo Golijov (1960), quien, de hecho, sólo ha trabajado asiduamente en el cine para los films de Coppola. Tras estudiar piano y composición en La Plata, Golijov emigró a Israel, cuna espiritual de sus ancestros, para completar su formación, finalizando en la norteamericana Universidad de Pensilvania, donde obtuvo un Doctorado que le permitió integrarse en 1991 a la plantilla de la jesuita School of the Holy Cross, también en Massachusetts, donde reside en la actualidad.

Las indicaciones de Coppola respecto a cómo quería que sonase **Megalópolis** fueron muy precisas: un gran *Tema de amor* que se filtrase a través de las múltiples capas del film, así como referencias específicas a las partituras épicas de Miklós Rózsa para el cine bíblico hollywoodiense, ecos del Bernard Herrmann de Hitchcock, e incluso la pasión de Prokofiev para **Romeo y Julieta**. Completado el cóctel con ciertos toques jazzísticos de estilo *noir*, y añadiendo canciones y fragmentos clásicos de otros autores, el resultado es tan ecléctico como fascinante, e impregna el film con un aroma que retrotrae al Hollywood clásico. Música a contracorriente, desde luego, pero magnífica en cualquier caso. (AGR)

MEMORIAS DE UN CARACOL



Compositora: Elena Kats-Chernin
CD: ABC Classic, ABCL0103
(Australia)
(Duración: 41'42")

Ya en su primer largometraje, *Mary and Max* (Mary and Max, 2009), Adam Elliot utilizó varios temas musicales preexistentes, entre los que destacaba uno titulado *Russian Rag*, compuesto por Elena Kats-Chernin, a quien, quince años después, encomendó escribir toda la música de *Memorias de un caracol*, su segundo largo. Si se me permite una pequeña anécdota, hace un par de semanas (escribo este texto un veinticinco de septiembre), mientras escuchaba en RNE el programa *Clásicos Populares*, los presentadores inauguraron una sección llamada "Los raros", dedicada a músicos brillantes pero desconocidos, y, para mi sorpresa, presentaron a Kats-Chernin junto a una pieza de su repertorio que, francamente, parecía extraída de *Memorias de un caracol*. Nacida en 1957 en la República de Uzbekistán, entonces parte de la Unión Soviética, Elena Kats-Chernin comenzó estudios de piano en Moscú, emigrando a Australia en 1975, donde obtuvo su graduación como compositora y pianista en el Conservatorio de Sydney. Después se trasladó a Alemania para profundizar en las vanguardias musicales, y trabajó sin pausa en teatro y ballet por toda Europa. Desde su regreso a Australia en 1994, ha estrenado varias óperas, ballets y piezas de concierto, así como numerosos encargos de organismos oficiales. Su primer contacto con el cine tuvo lugar en 1995, cuando le propusieron escribir varias partituras originales para films mudos célebres.

Memorias de un caracol es su primera banda sonora para un largometraje no documental o experimental, y el director la describe en los siguientes términos: «La música de Elena alcanza altísimas cotas de belleza y melancolía. Bendecida por solos de *piano*, *violín*, *soprano* y *acordeón clásico* junto a un *coro de gran virtuosismo*, esta partitura enriquece el alma». (AGR)

LEER LOLITA EN TEHERÁN



Compositor: Yonatan Riklis
Descarga Digital: D-Music
(Duración: 50'03")

Nacido en Tel Aviv y hoy considerado un reputado músico de jazz, Yonatan Riklis (1986) es hijo de Eran Riklis, director de *Lolita en Teherán*. En consecuencia, desde 2014 se ha encargado de escribir las bandas sonoras para los trabajos cinematográficos de su padre, desplazando a quien durante varios años fue su compositor de cabecera, el francés Cyril Morin. Yonatan se inició en el piano con diez años, cursando después estudios de jazz en el Instituto de Artes Thelma-Yellin de Tel Aviv. A los veintiún años se mudó a Nueva York para completar sus estudios en la prestigiosa Escuela de Jazz y Música Contemporánea de Greenwich Village, donde recibió enseñanzas de parte de numerosas leyendas del jazz. Finalmente se graduó con honores en 2011, regresando a su Israel natal, donde compuso su primera banda sonora para un cortometraje dirigido por su padre, *A soldier and a boy* (2011). Desde *Mis hijos* (Dancing Arabs, 2014) hasta *Lolita en Teherán*, Yonatan Riklis ha creado la banda sonora de toda la filmografía reciente de Eran, habiendo recibido sendas nominaciones a los premios de la Academia de Cine Israelí por *Shelter* (2017) y *La trampa de la araña* (Spider in the web, 2019).

La música de *Lolita en Teherán* se nutre principalmente de instrumentos étnicos con sonoridad oriental, prestando especial atención a percusiones y cuerdas pulsadas, lo que funciona muy bien para trasladar al oyente a esa determinada zona geográfica, pero también, con ayuda de sutiles apuntes electrónicos, recreando un cierto clima de opresión e inquietud, sin olvidar alguna referencia jazzística, como por ejemplo en el muy americano trío para piano, trompeta y percusión de *The Magician's theme*. (AGR)

LA GRAN ESCAPADA



Compositor: Craig Armstrong
CD: Milan Records / Sony Music, 19658855212
(Unión Europea)
(Duración: 42'10")

Distinguido como Oficial de la Orden del Imperio Británico en 2010, el escocés Craig Armstrong (1959) es uno de los compositores más populares del Reino Unido, no tanto por su trabajo en el cine, medio al que accedió de la mano de Baz Luhrmann con *Romeo y Julieta* (Romeo + Juliet, 1996) obteniendo un premio BAFTA, sino por la versatilidad demostrada al moverse entre la música clásica, el pop y la unión de ambos. No en vano ha sido reclamado por bandas tan carismáticas como Massive Attack, U2 o Texas, y estrellas de la talla de Tina Turner, Madonna o Luciano Pavarotti. En el cine ha cosechado sus mayores éxitos con Luhrmann, para quien también trabajó como compositor y adaptador en *Moulin Rouge* (Moulin Rouge!, 2001) y *El gran Gatsby* (The Great Gatsby, 2013), habiendo tocado todos los géneros, siempre con una pátina de modernidad en sus arreglos electrónico-sinfónicos. Entre sus obras más destacadas, y sin ánimo de ser exhaustivo, cabe mencionar *Plunkett y Maclean* (Plunkett & Maclean, 1999), *El beso del dragón* (Kiss of the dragon, 2001), *El americano impenetrable* (The quiet American, 2002), *Elizabeth: La edad de oro* (Elizabeth: The Golden age, 2007) o *Lejos del mundanal ruido* (Far from the madding crowd, 2015).

Añadiendo profundidad y emotividad a la historia de Bernard e Irene, Armstrong ha optado en *La gran escapada* por una pequeña agrupación orquestal liderada por el piano que él mismo interpreta. En palabras del compositor: «A través de la música he tratado de expresar su viaje desde que eran unos jóvenes amantes durante la guerra, hasta la fragilidad de la vejez. La guerra afectó a sus vidas de manera decisiva, haciendo que su amor fuera mucho más fuerte». (AGR)

SEPTIEMBRE 5



Compositor: Lorenz Dangel
Descarga Digital: Königs-
kinder Music
(Duración: 32'14")

El alemán Lorenz Dangel (1977) creció en el seno de una familia musical —padre intérprete y director de orquesta, madre musicóloga—, por lo que pronto comenzó a estudiar piano y contrabajo, formándose en composición y música de cine entre el Conservatorio Hans Eisler de Berlín, la Escuela Superior de Música y Teatro de Múnich y el Real Colegio de Música de Londres. Su posterior producción para la sala de concierto ha sido cuantiosa y bien valorada, aunque en el cine y la televisión es donde ha logrado mayores reconocimientos, obteniendo con su primer largometraje, el *thriller* político *Schläfer* (Benjamin Heisenberg, 2005), el premio Max Ophüls a la mejor banda sonora.

En 2011 inició una fructífera relación profesional con el director suizo Tim Fehlbaum, para quien ha compuesto la música de sus, hasta ahora, tres largometrajes, dos de ciencia ficción, *Hell* (2011) y *The colony* (Tides, 2021), y el tercero el drama periodístico *Septiembre 5*, sobre cuya partitura, cargada de tensión y con una expresiva combinación de instrumentos acústicos y electrónica, opina el compositor: «La estética cruda y documentalista del film fue decisiva para mis decisiones musicales. Evité subrayar la intensidad de la historia, ya de por sí muy poderosa, y creé una partitura atmosférica, casi imperceptible, que apoyase la narración sin arrinconarla, que dejara espacio a los personajes y sus conflictos. La estética granulada y polvorienta de aquella televisión me sugirió reforzar la música mediante los tonos cálidos de un sintetizador analógico, con lo que la conexión emocional del espectador con la época quedaba amplificada». (AGR)

THE APPRENTICE: LA HISTORIA DE TRUMP



Compositor: Martin Dirkov
Música adicional: David Holmes & Brian Irvine
CD: Filmtrex-BFD, BFD1123
(Reino Unido)
(Duración: 29'49")

Martin Dirkov (1979) es un ingeniero de sonido y músico danés en quien el director iraní Ali Abbasi parece haber encontrado el aliado perfecto para sus películas. Desde *Shelley* (2016) hasta *The apprentice (La historia de Trump)*, pasando por *Border* (Gräns, 2018) y *Holy spider - Araña sagrada* (Holy spider, 2022), todos su largometrajes se han beneficiado del carácter experimental y electrónico de la música de Dirkov. Pero en esta ocasión el director ha recurrido también a otro artista muy experimentado, el norirlandés David Holmes (1969) —Cliff Martinez aparte, músico habitual de Steven Soderbergh—, quien, junto a su socio y compatriota Brian Irvine (1965), se ha encargado de lo que en los créditos del film se anuncia como “música adicional”. Reputado DJ en los 80 y 90, Holmes se caracteriza por su uso de la electrónica vinculada al *pop-rock*, fusionando *hip hop*, *big beat* y psicodelia, mientras que Irvine goza de prestigio dentro de las esferas de la música clásica contemporánea, a la que incorpora elementos de *free jazz*, *rock*, rap y *lounge*. Además de la música original de estos artistas, Abbasi ha reunido en la banda sonora temas y canciones preexistentes de enorme variedad, recreando, por un lado, el sonido característico de la época (años 70 y 80), y por otro, la megalomanía y excentricidad de sus protagonistas.

Dirkov, Holmes e Irvine, tan diferentes como son en sus orígenes musicales, reflejan una sorprendente unidad de estilo a lo largo de los dieciséis cortes que integran el CD, consiguiendo que la música disco y el *funk* abracen sin pudor una marcha fúnebre barroca de estilo purcelliano, pero con un toque de ópera rock. (AGR)

THE ALTO KNIGHTS



Compositor: David Fleming
Descarga Digital: Water-
Tower Music
(Duración: 48'14")

John Williams, Ennio Morricone, Alex North o Randy Newman son algunos de los ilustres músicos que han compuesto bandas sonoras para Barry Levinson, lo que puede dar una idea de la importancia que el director ha dado siempre a este aspecto en su cine. Sin embargo, en esta ocasión ha contado con un compositor primerizo, no muy experimentado y que aún no tiene en su haber esa banda sonora por la que quizá pueda ser recordado. El neoyorkino David Fleming (1986) se inició en la música de cine con veintitrés años como programador de sintetizadores del islandés Atli Örvarsson, miembro del estudio Remote Control que regenta el todopoderoso Hans Zimmer. De este modo, pronto comenzó a escalar puestos, firmando junto a Zimmer la partitura de la miniserie documental *Blue planet II* (James Honeyborne, 2017), a la que siguió, también en coautoría, el largometraje de Ron Howard *Hillbilly - Una elegía rural* (Hillbilly elegy, 2020). Entre sus trabajos más recientes destacan la celebrada serie de HBO *The last of us* (2023) junto a Gustavo Santaolalla, y *Superman* (Superman; James Gunn, 2025) al lado de John Murphy. Ya en solitario, tras ganar un Emmy con el documental de Ron Howard *Jim Henson: Idea man* (2024), recibió una oferta para *The Alto Knights*, quizá la oportunidad que estaba esperando.

Tratando de insuflar cierta modernidad mediante una partitura enérgica, dinámica y actual que integra distorsiones y pulsos electrónicos dentro de la orquesta, el resultado provoca cierto desconcierto dado el estilo visual, más bien conservador, del film. No obstante, en una escucha aislada la música resulta vigorosa, intensa y emocionante, lo que sugiere un futuro prometedor para Fleming. (AGR)

LA CHICA DE LA AGUJA



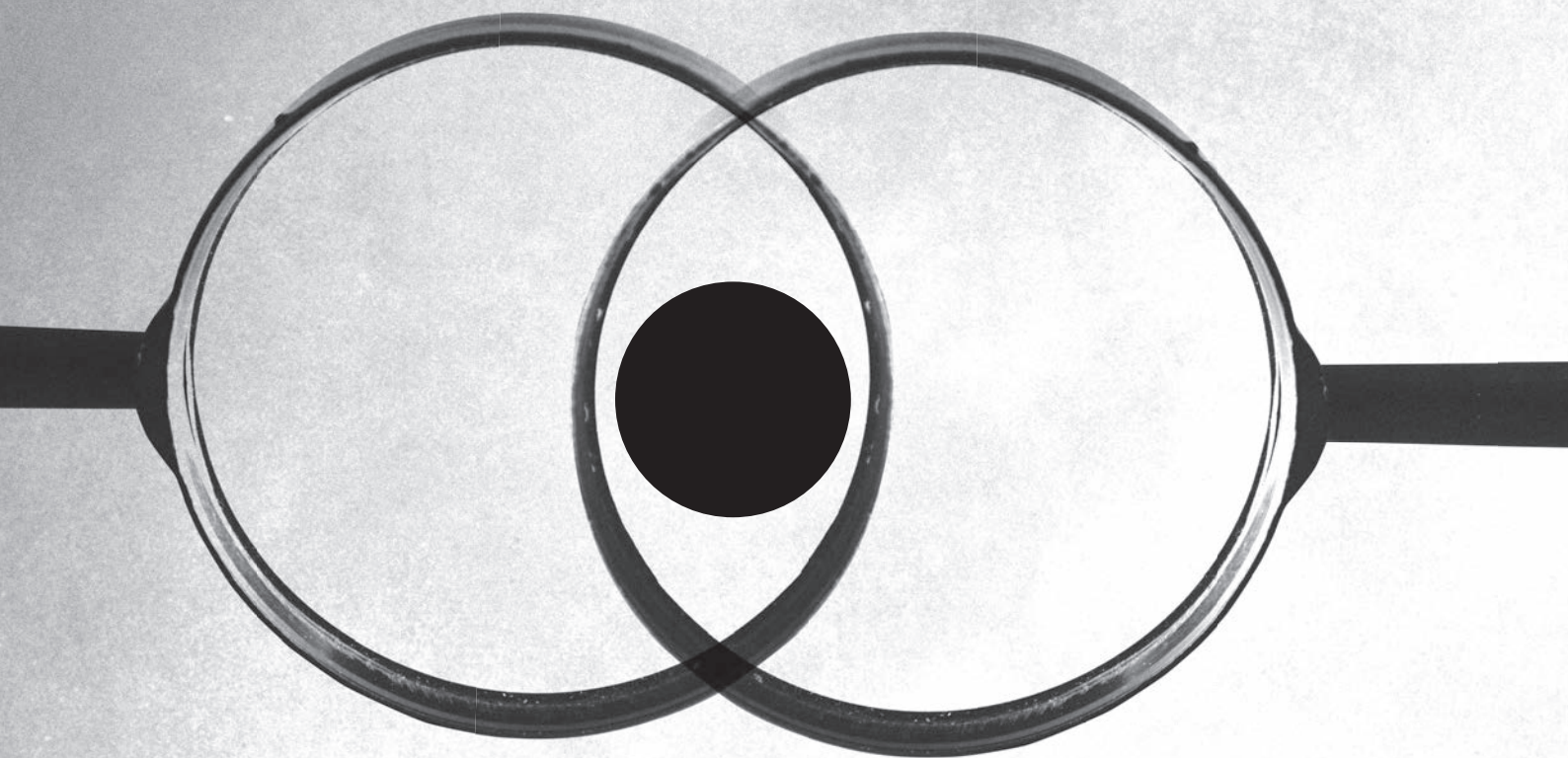
Compositora: Frederikke Hoffmeier
LP: Oona Recordings,
OONAST15 (Suecia)
(Duración: 36'26")

Frederikke Hoffmeier (1989) es una artista danesa cuyo campo de creación se circunscribe al mundo del sonido. Más que compositora, habría que llamarla "artista sonora", aunque bien es cierto que el autodidactismo y la creciente utilización de la tecnología en la música, han hecho que algunos compositores ya no precisen de formación académica para ser reconocidos como tales. Dicho esto, a Hoffmeier, también conocida como Puce Mary o Amphetamine Logic, se la considera una música experimental, cuyos inicios la sitúan en los círculos *underground* de Copenhague colaborando con bandas como Timeless Reality o Body Sculptures. Su primer trabajo en solitario, de título *Piss Flowers*, fue distribuido en 2010 en casete, formato al que se mantuvo sorprendentemente fiel durante un buen número de años. Su obra es principalmente electroacústica, evidenciando influencias de la música industrial y otras tendencias como el *noise* o ruidismo.

En el cine ha colaborado, de momento, en un par de largos bien recibidos en festivales internacionales, *Wildland* (Kød & blod; Jeanette Nordahl, 2020) y *La chica de la aguja*, por el que obtuvo el reconocimiento a la mejor compositora del año en los Premios del Cine Europeo. Según el jurado: «*Hoffmeier emplea con originalidad y de manera experimental la distorsión de fuentes acústicas junto a paisajes sonoros electrónicos, transmitiendo con sutileza la crueldad que sufre la protagonista. Al igual que sucede con la fotografía, que es extremadamente moderna en una película de época, la música ofrece idéntico enfoque actual y valiente, creando un lenguaje sonoro atemporal*». (AGR)







MIRADAS DE CINE



**ROBERTO
GONZÁLEZ
MIGUEL**

**JOSÉ MARÍA
ARROYO
OLIVEROS**

NOSFERATU F. W. MURNAU EL ÚLTIMO F. W. MURNAU TARTUFO F. W. MURNAU FAUSTO F. W. MURNAU AMANECER F. W. MURNAU TABÚ F. W. MURNAU

BUGSY MALONE; NIETO DE AL CAPONE ALAN PARKER EL EXPRESO DE MEDIANOCHE ALAN PARKER FAMA ALAN PARKER PINK FLOYD: EL MURO ALAN PARKER
EL CORAZÓN DEL ÁNGEL ALAN PARKER ARDE MISSISSIPPI ALAN PARKER LOS COMMITMENTS ALAN PARKER
EVITA ALAN PARKER LA VIDA DE DAVID GALE ALAN PARKER

ROBERTO GONZÁLEZ MIGUEL

**CREADOR
DE LUZ Y
SOMBRAS**

**F. W.
MURNAU**



Cuando se piensa, se habla, se lee o se escribe sobre Friedrich Wilhelm Murnau, dos ideas aparecen siempre de manera recurrente... Una es el “genio”, claro: el maestro del cine, de la imagen y de las sombras, autor de una obra única y de valor eterno, que iremos desentrañando en las siguientes páginas y en las proyecciones de nuestro ciclo.

La otra, más triste, es la “pérdida”, en un doble aspecto. Por un lado, el más grave e irremediable: su prematura muerte a los 42 años, que le privó a él de la vida y a nosotros de lo que podía haber sido una segunda parte de su carrera, con una posiblemente larga “etapa americana” o un eventual regreso a Europa. Por otro lado, la pérdida de casi la mitad de sus obras realizadas. La estadística es demoledora: Murnau dirigió veintiuna películas, de las cuales hoy día sólo se conservan completas doce. Las otras nueve se han perdido, y sólo disponemos de cierta documentación, algún guión, reseñas, referencias, fotografías, un fragmento de un minuto y, en el caso más “afortunado”, de una bobina de trece minutos... En esto, la obra de Murnau ha tenido una especial mala suerte. Es cierto que una parte muy importante del cine mudo se ha perdido, aunque más el de las primeras décadas. Pero otros cineastas han tenido mejor fortuna: de Fritz Lang, por suerte, sólo se han perdido dos películas (las dos primeras) de su etapa alemana y ninguna de la americana. Es cierto que, a lo largo de los años, se han recuperado algunas obras de Murnau que antes se creían perdidas, lo que nos permite mantener la esperanza de que algún día se encuentren las nueve que nos faltan, o alguna de ellas... Podría ocurrir, pero el tiempo corre en contra, dada la volatilidad de los soportes antiguos.

La carrera de F. W. Murnau como director se desarrolló entre 1919 y 1931, con diecisiete películas rodadas en Alemania (1919-1926), de las que se conservan nueve, tres producidas en Estados Unidos (1927-1930), de las que tenemos dos, y una filmada en la Polinesia (1931), que permanece. Sobre la etapa alemana, aunque tendamos a simplificar las

cosas, por el poderoso influjo de la marca “expresionismo alemán”, conviene recordar que no todo el cine del período de la República de Weimar era “expresionista”, existieron otros géneros como el *Kammerspielfilm* (cine “de cámara” realista basado en los postulados escénicos de Max Reinhardt), el *Kostümfilm* (cine de época) y el *Detectivfilm* (películas de detectives). Tampoco el “expresionismo” se limita al cine de los años 20, hubo precedentes y continuaciones, sobre todo en el posterior cine negro, pero esa es otra historia. ¿Fue Murnau “expresionista”? Pues a veces sí y a veces no, como iremos viendo en cada película. ¿Y qué es el “expresionismo” (y tú me lo preguntas)? En eso sí que no podemos entrar aquí, pues semejante estudio nos desbordaría. Les remito a la amplia bibliografía sobre el tema, empezando por el texto esencial, *La pantalla demoníaca*, publicado por Lotte H. Eisner en 1952 (ed. española en Cátedra, 1996). En palabras de Eisner: «Es evidente que la inclinación hacia los contrastes violentos que la literatura expresionista ha traducido en fórmulas talladas a golpes de hacha, así como la nostalgia del claroscuro y de las sombras, innata en los alemanes, han encontrado en el arte cinematográfico su forma ideal de expresión. Las visiones incubadas por un estado de alma enrarecido y turbio no podrían hallar una forma de evocación más adecuada –al mismo tiempo concreta e irreal».

Hablando de textos, el principal libro que nos acompañará en este viaje es el estudio pionero de la misma Lotte H. Eisner sobre el director, que sigue siendo fundamental: *Murnau*, publicado originalmente en francés en 1964 (ed. La Terrain Vague) y en edición ampliada y revisada en inglés en 1973 (ed. Secker & Warburg). Yo he utilizado la versión inglesa. También, claro, la monumental obra del español Luciano Berriatúa, *Los proverbios chinos de F. W. Murnau* (ed. Filmoteca Española – ICAA, 1990), y la monografía más reciente de Manuel Lamarca Rosales, *F. W. Murnau* (ed. Cátedra, 2022), junto a otras

muchas fuentes que se citan en el apartado de “referencias”. También resultan muy interesantes dos novelas, la magnífica *Noche y océano* de Raquel Taranilla (ed. Seix Barral, 2020), Premio Biblioteca Breve, y la interesante biografía novelada *Nosferatu* de Jim Shepard (ed. Open Road, 2015).

Lotte Eisner (1896-1983), la *Eisnerin*, es una leyenda en sí misma: crítica, estudiosa, archivera, cofundadora de la Cinémathèque Française con Henri Langlois, autora de estudios pioneros sobre el cine expresionista, Fritz Lang y Murnau, y figura inspiradora e idolatrada por el Nuevo Cine Alemán. Y sobre Luciano Berriatúa (1949), no me resisto a transcribir estas palabras de Raquel Taranilla en su novela: «Luciano Berriatúa es quizá quien mejor conozca la obra de Murnau en el mundo entero. Es decir: que, en el caso de que alguna institución de alcance global o alguna publicación o algún experto en expertos elabore un día un ranking de especialistas en la obra cinematográfica de F. W. Murnau, Berriatúa tendría muchas opciones de ocupar el primer puesto de la clasificación. O el segundo, para el caso de que en el ranking tenga mano algún patriota alemán incapaz de soportar que el mayor conocedor de la obra de Murnau sea un español y, además, sin una carrera académica al uso».

DE PLUMPE A MURNAU

Friedrich Wilhelm Plumpe nació el 28 de diciembre de 1888, en Bielefeld, Westfalia, Prusia (actual Alemania). Se dice que en su lugar de nacimiento se construyó luego un cine, el Capitol Cinema (abierto en 1936 y cerrado en 2001), curiosa coincidencia. Su padre, Heinrich Plumpe, tenía una fábrica textil. Su madre, Otilie, con la que el padre se casó en segundas nupcias, era maestra. Tenía dos hermanos, Bernhard y Robert, y dos hermanastras, Ida y Anna. Los antepasados de los Plumpe procedían de Suecia, con oficios varios y cierto carácter nómada, según



F. W. Murnau haciendo cine

contó Robert. En 1892, la familia se trasladó a Kassel (actual estado de Hesse), donde Friedrich estudió hasta la secundaria. Desde niño, mostró un carácter soñador, imaginativo y observador. En cuanto supo leer, se convirtió en un gran lector y enseguida se apasionó por el teatro, empezando por un teatrillo de marionetas y por los pequeños montajes caseros que hacía su hermanastra Ida. En 1907, se graduó con honores en

el instituto de Kassel. Por supuesto, su padre no quería saber nada de sus sueños de emprender una carrera artística, y pretendía que estudiara para ser profesor.

En 1908 empezó a estudiar Filología en la Universidad de Heidelberg y luego en Berlín en 1909. En 1910 volvió a Heidelberg para matricularse en Historia del Arte y Literatura. En su etapa universitaria, conoció a Hans Ehrenbaum-Degele, que sería su gran amigo

y amor de juventud. En su círculo también estaban la poeta Else Lasker-Schüler y el pintor Franz Marc. En esta época, viajó por diversos países. En verano de 1911, empezó a dedicarse a la interpretación. Consiguió entrar en la compañía de Max Reinhardt (1873-1943), figura capital y de enorme influencia en el teatro europeo de la época, actuó en el Deutsches Theater y se empezó a interesar por la dirección. En la compañía de Reinhardt, coincidió con Conrad Veidt y Alexander Granach. Al padre de Friedrich no le hizo ninguna gracia que su hijo abandonara los estudios para hacerse actor: proclamó que le había pagado la carrera para que se convirtiera en profesor, no en otro actor hambriento, y le cortó la financiación. Parece que su madre consiguió que el abuelo materno le enviara un cheque mensual (habrá quedado claro a estas alturas que se trataba de una familia pudiente).

En 1911, Friedrich Wilhelm Plumpe decidió cambiar su apellido por "Murnau". El rechazo de su padre a su carrera en el teatro (y seguramente también a su homosexualidad) hizo que no quisiera aparecer en los carteles como "Plumpe". Tomó su nuevo apellido de la ciudad bávara de Murnau am Staffelsee, en la que había disfrutado temporadas felices con Hans Ehrenbaum-Degele. En Murnau residía una notable colonia de artistas, y por la ciudad pasaron, en distintos momentos, los pintores Gabriele Münter, Wassily Kandinsky, Marianne von Werefkin y Alexej Jawlensky, y el escritor Odön von Horvath. Claro que no todo era idílico, había corrientes subterráneas más siniestras, como en todo film expresionista... Precisamente, hay un libro que toma el caso de Murnau como ejemplo para relatar la intrahistoria del ascenso del Nacionalsocialismo: *The Rise of National Socialism in the Bavarian Highlands: A Microhistory of Murnau 1919-1933*, de Edith Raim (ed. Taylor & Francis, 2021).

En octubre de 1914, Murnau fue movilizadizo para participar en la superproducción más sangrienta realizada hasta la fecha: la

Primera Guerra Mundial. Combatió en la infantería, ascendió a oficial y en 1915 fue destinado a las Fuerzas Aéreas Imperiales alemanas, donde sirvió como piloto de reconocimiento. En diciembre de 1917, durante una misión aérea sobre Suiza, se perdió a causa de la niebla o de una tormenta, hizo un aterrizaje forzoso en un campo de fútbol suizo y fue hecho prisionero, ingresando en el hospital militar de Andermatt. Según algunas fuentes, como la novela de Jim Shepard, se trató más bien de una desertión encubierta, no lo sabemos. Siendo prisionero de guerra en Andermatt, pudo participar en algunos montajes teatrales en Suiza (!), representando una obra en Berna y ganando un premio. Fue liberado en febrero de 1919. Aparte de sus propias penalidades, la guerra se cobró el precio más terrible: la muerte de su amado Hans Ehrenbaum-Degele en el frente oriental en 1915.

De vuelta a Berlín, Murnau decidió dedicarse por completo al cine.

CINCO PELÍCULAS PERDIDAS

Empezamos bien. Las cinco primeras películas de Murnau están perdidas. De una de ellas, se conserva un fragmento de un minuto; de otra, algunos fotogramas; del resto, nada de lo que sería la película en sí. Sí nos quedan fotos fijas, dos guiones, programas de mano, alguna reseña en la prensa de la época, documentos de producción en los archivos (lo que no se perdió entre las ruinas de Berlín al final de la Segunda Guerra Mundial). Con estos pocos mimbres y su mayor cercanía a los hechos, Lotte Eisner pudo reconstruir en su libro, al menos, los argumentos de los filmes perdidos, para darnos una idea de cómo pudieron ser. Pero es como querer reconstruir una civilización desaparecida a partir de unos pocos trozos de cerámica...

Der Knabe in Blau (1919), que podríamos traducir por *El muchacho de azul*, fue la primera película de F. W. Murnau, cono-



Der Knabe in Blau (1919)

cida también como *Der Todessmaragd* (*La Esmeralda de la Muerte*). Fue producida por el actor protagonista Ernst Hoffmann y el guión lo escribió la esposa de éste (Hedda Otterhausen / Hoffmann). Parece que se inspiraba un poco en Poe, otro poco en *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde y bastante en el cuadro *El joven azul* (c. 1770) de Thomas Gainsborough (el film utilizaría una recreación del retrato, con el rostro reemplazado por el del protagonista). Thomas von Weerth (Ernst Hoffmann) es el último miembro de una noble familia venida a menos, que vive retirado en un castillo ruinoso. Thomas está obsesionado por el retrato de un antepasado, el *joven de azul* en cuestión, que porta la "Esmeralda de la Muerte", una joya familiar legendaria, supuestamente maldita, que otro antepasado escondió en algún lugar del castillo. En un sueño, el muchacho de azul sale del cuadro y le revela el escondite de la esmeralda, que Thomas encuentra al despertar. Luego llega al castillo una compañía de teatro ambulante. Thomas se enamora de una bella gitana, Maja (Blandiné Ebinger). La chica y los miembros de la *troupe* montan una juerga brutal, arrasan el castillo y le roban todo, esmeralda incluida.

Thomas queda moribundo, pero le salva el amor puro de la joven actriz Lisa (Margit Barnay), que rompe la maldición... Este tema de la mujer "mala" y la "buena" será recurrente en el cine de Murnau.

La película se rodó en la primavera de 1919, en los estudios Saturn-Film-Atelier de Berlín y en el castillo de Wasserburg Vischering, cerca de Lüdinghausen (Münsterland, Westfalia), con fotografía de Carl Hoffmann y decorados de Willi A. Herrmann. Se cree que duraba unos 54 minutos. No queda constancia de su estreno, aunque se sabe que fue vendida a un distribuidor el 12 de julio de 1919. Lotte Eisner no pudo encontrar ninguna mención ni reseña en la crítica de la época. Luego, *Der Knabe in Blau* desapareció. En la colección de nitratos de Deutsche Kinemathek (filmoteca alemana) se conservan treinta y cinco fragmentos, que constan de entre dos y once fotogramas. Los fragmentos están tintados en cinco colores diferentes, demostrando que Murnau utilizó el color desde el principio. Se puede ver un escaneo de algunas de estas imágenes en la web Lost Films (<https://www.lost-films.eu/films/show/id/30>).



Satanas (1919), la segunda película de Murnau, fue escrita y producida por Robert Wiene, un reconocido guionista, productor y director, que poco después dirigiría la obra cumbre del expresionismo, *El gabinete del doctor Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920). Era un film “histórico”, formado por tres episodios, situados en distintas épocas y enlazados por la figura de Lucifer, que utiliza teatralmente un “telón” para abrir y cerrar cada capítulo. Pudo verse influenciada por *Intolerancia* (Intolerance, 1916) de David Wark Griffith, un formato que aparecería luego en otras películas de la época, como *Las tres luces* (Der müde Tod, 1921) de Fritz Lang y *Tres edades* (Three Ages, 1923) de Buster Keaton.

El film empieza con un prólogo en el Cielo, en el que Satanás lamenta su caída y Dios le ofrece la redención si encuentra un humano capaz de convertir el mal en bien... El primer episodio (“*El Tirano*”) se sitúa en el Antiguo Egipto y su argumento, según nos lo cuenta Lotte Eisner, parece bastante en-

redoso. El Faraón Amenhotep (Fritz Kortner) está enamorado de la joven arpista Nouri (Sadjah Gezza), la cual ama al jardinero Jorab (Ernst Hoffmann), quien está enamorado de la esposa abandonada del Faraón, Phahi (Margit Barnay). Un misterioso Ermitaño (Conrad Veidt), que acaba de interpretar un sueño del Faraón, ayuda a Nouri a encontrar a una mujer que años atrás salvó a su madre de la lapidación y a la que Nouri ha jurado servir en agradecimiento. Para ello, la convence para hacerse con la llave maestra que el Faraón siempre lleva colgando del cuello, diciéndole que, en la séptima puerta, encontrará a la mujer que busca. Cuando abre la tal puerta, descubre a Phahi en asuntos íntimos con Jorab (a quien el Ermitaño ha conducido hasta allí). Los gritos de la despechada Nouri alertan al Faraón, que condena a muerte a los amantes adúlteros. Pero, cuando ve el broche de Phahi, Nouri se da cuenta de que es la mujer que salvó a su madre, así que ocupa su lugar, para morir con su amado Jorab... El Ermitaño se revela como Lucifer...

El segundo capítulo (“*El Príncipe*”) se basa en la leyenda o mito de Lucrezia

Borgia (más que en el personaje histórico real), según el drama teatral de Victor Hugo (1833), que también había servido de base a la ópera de Donizetti (1833). En Venecia, la bella asesina Lucrezia Borgia (Elsa Berna) pretende redimirse amando al joven Gennaro (Kurt Ehrle), el hijo que tuvo con su hermano. Durante un baile de máscaras, Gennaro la corteja, sin saber que se trata de su madre. Los amigos de Gennaro la insultan y su marido, el duque Alfonso d’Este (Ernst Stahl-Nachbaur) la acusa de adulterio. Lucrezia pone en marcha su venganza... El tercer y último episodio (“*El Dictador*”) se sitúa en 1917, con una trama de política-ficción. Grodski (Conrad Veidt), un agitador bolchevique, convence al joven estudiante Hans (Martin Wolfgang) para liderar una Revolución al estilo ruso en Alemania. El pueblo le apoya y Hans se convierte en dictador. Asesorado por Grodski, establece un régimen cada vez más brutal y termina ordenando la ejecución de Irene (Marija Leiko), la mujer que ama, que se ha unido a los rebeldes que pretenden derrocarlo. Al final, Hans se vuelve loco y “Grodski” se revela como Satanás...



Fritz Kortner y Sadjah Gezza en *Satanas* (1919)

La película se rodó entre agosto y septiembre de 1919, en los estudios Bioscop-Babelsberg de Potsdam, con fotografía de Karl Freund y decorados de Ernst Stern, diseñador favorito de Max Reinhardt. Se estrenó en Berlín el 30 de enero de 1920, con una duración estimada de 54 minutos. En las fotografías que se conservan, se puede apreciar el sentido de la iluminación entre el humo del samovar, en la habitación donde se reúnen los refugiados rusos. Pero Lotte Eisner señala que las imágenes de Egipto parecen lejanas del esplendor de *Intolerancia* y que los decorados de Venecia resultan, en las fotos, anticuados y teatrales... Eisner cita una reseña de la época (*Lichtbildbühne*, 31 de enero de 1920) que elogió el aspecto visual conseguido por Murnau y la asombrosa belleza de las escenas, pero reprochó el elevado número de rótulos (con el tiempo, Murnau se inclinaría por utilizar los menos posibles). Otra reseña (*Film Kurier*) atribuía la dirección al más conocido Robert Wiene y mencionaba a Murnau de pasada, elogiando la fotografía y los decorados, pero criticando la ingenuidad del primer episodio y las pueriles secuencias “revolucionarias” del tercero... En fin, seguramente nunca podremos comprobarlo, pues *Satanas* es una película perdida. Sólo se conserva una secuencia, un único plano de menos de un minuto, perteneciente al episodio de Egipto. El Faraón y Nouri están tumbados en un diván, abrazados y besándose, y ella le engatusa para coger la llave que hemos mencionado. La imagen está virada al verde y hay un par de momentos en que Nouri rompe la “cuarta pared”, mirando a la cámara con gesto cómplice (cuando detecta la llave y cuando consigue hacerse con ella). Esta escena, preservada en el archivo de la Cinémathèque Française, se puede ver en YouTube y también aparece en el documental de Luciano Berriatúa *Murnau: primeros años* (2007), incluido como extra en el Blu-Ray de *Nosferatu*.

Der Bucklige und die Tänzerin (1920), o sea, *El jorobado y la bailarina*, tercera película



de Murnau, supuso su primera colaboración con Carl Mayer, coguionista de *Caligari* que trabajaría en un total de siete películas del director (incluyendo las obras maestras *El último* y *Amanecer*). James Wilton (John Gottowt) es un jorobado cuya deformidad le ha hecho sufrir las burlas y el desprecio de las mujeres. En Java, Wilton encuentra una mina de diamantes y vuelve como un hombre rico. En un cabaré, conoce a la bailarina Gina (Sascha Gura), que acaba de romper con su novio, Smith (Paul Biensfeldt). Gina acepta los regalos de Wilton, que se ha traído de Java técnicas secretas para crear perfumes y cosméticos. El jorobado toma la simpatía e interés de Gina por amor, así que enloquece cuando la chica vuelve con Smith. Pero Gina le sigue pidiendo elixires de belleza, así que el despechado Wilton le da un pintalabios envenenado, que causará la muerte de todo el que la bese (la propia Gina estará protegida por un antídoto que le administra en secreto). El guion de Mayer se conserva, y Lotte Eisner, que pudo estudiarlo, señaló

que ponía en evidencia que Murnau todavía dejaba que los rótulos llevaran el peso de la narración.

Producida por Helios Film, sello del productor Erwin Rosner, la película tenía fotografía de Karl Freund y decorados de Robert Neppach. Se estrenó en Berlín el 8 de julio de 1920, con una duración de 50 minutos (supuestamente). Eisner menciona algunas reseñas de la época, que elogiaron el aspecto visual del film. Para el *Berliner Börsen Courier*, la historia hubiera sido más efectiva si se hubiera tratado al estilo de *Caligari*. El crítico del *Film Kurier* encontró vínculos con Poe y Gustav Meyrink y señaló que los personajes parecían bañados en una atmósfera de perfume psíquico, como los perfumes que el jorobado trajo de Java... No podemos confirmarlo, dado que *Der Bucklige und die Tänzerin* se ha perdido.

Por lo que sabemos, la siguiente obra de Murnau, *Der Januskopf* (1920), *La cabeza de Jano*, podría ser la más interesante de estas cinco primeras películas. El guión lo escribió



Hans Janowitz (coguionista de *Caligari*). Se desarrolla en Londres. El Dr. Warren (Conrad Veidt) se obsesiona con un busto del dios Jano, que compra en un anticuario y que, de acuerdo con la mitología romana, tiene dos caras, una angelical y otra diabólica, representando la dualidad del ser humano. El doctor se lo regala a la chica que ama, Grace (Margarete Schlegel), pero ella lo rechaza, espantada. Bajo el influjo de Jano, Warren se transforma en el odioso Mr. O'Connor, que secuestra a Grace y la encierra en una casa siniestra de Whitechapel. El doctor intenta librarse del busto en una subasta, pero O'Connor le obliga comprarlo de nuevo. Al final, Warren se envenena y muere aferrado al busto maldito... Supongo que la premisa les resulta familiar... En efecto, se trata de una versión "no autorizada" de la novela corta *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson. Hasta el punto de que, en el guión de Janowitz, que se conserva, los personajes aparecen como Dr. Jekyll (sic) y Mr. Hyde. Es un poco lo mismo que luego haría Murnau con *Drácula* y *Nosferatu*. En palabras de Lotte Eisner, en una Alemania aislada del res-

to del mundo, no se consideraba necesario comprar los derechos de adaptación. En este caso, que se sepa, no hubo demandas legales por plagio.

Der Januskopf fue producida por Erich Pommer para Decla-Bioscop (o Lipow Film, según el certificado de la censura). Se rodó entre febrero y marzo de 1920, bajo el título provisional de *Schrecken* (Terror), en los estudios Cserépy-Atelier y Film-Ateliers am Zoo, de Berlín, con fotografía de Karl Freund y Carl Hoffman y decorados de Heinrich Richter. En el reparto, además de Conrad Veidt, en su doble papel, y de Margarete Schlegel, apareció un poco conocido actor húngaro llamado Bela Lugosi, en el papel de mayordomo del doctor. En su estudio del guión, Lotte Eisner detectó una acotación, en una escena en la que el doctor sube al laboratorio por una estrecha escalera, que decía «la cámara le sigue por la escalera». ¿Se trataba de un primer uso de la "cámara móvil", o simplemente quería decir que la habitual cámara fija cubría toda la subida? Nunca lo sabremos, al no poder ver la película. Eisner también comenta una secuencia onírica, en la que O'Connor/Hyde se multiplica, rodada con dobles caracterizados para parecerse entre sí.

La película se estrenó en Berlín el 26 de agosto de 1920, ya con el título definitivo de *Der Januskopf* (y el subtítulo *Tragödie am Rande der Wirklichkeit*, o sea, *Tragedia en la frontera de la realidad*). Se supone que duraba 97 minutos. Las críticas de la época fueron entusiastas, aunque Lotte Eisner se asombró de que la mayoría de los críticos berlineses no pillaran la evidente relación con Jekyll y Hyde (mencionaron a Poe, Wilde y hasta Fausto, pero parecían desconocer a Stevenson). Las reseñas elogiaron la interpretación de Conrad Veidt (*Kinematograph*), la dirección de Murnau (*Film Kurier*), la maestría de Veidt y el asombroso suspense (*Lichtbild-Bühne*), o la intriga, la interpretación y la fotografía (*Der Film*), poniéndola a la altura de *Caligari* (*Erste Internationale Film-Zeitung*). Las críticas también consig-

naron un gran éxito de público... Posiblemente ésta sea la "más buscada" de las películas alemanas perdidas de Murnau, por los fans del director y también por los de Bela Lugosi. Por ahora, no ha habido suerte.

Abend – Nacht – Morgen (1920), es decir, *La tarde, la noche, la mañana*, se inscribía en el género del *Detektivfilm*, películas de detectives, muy populares en la época. Como era habitual, el guión de Rudolf Schneider se situaba en una especie de Londres, con nombres anglosajones. Según el programa, que es lo único que se conserva, Maud (Gertrude Welcker) es una bella mujer, "mantenida" por el millonario Cheston (Bruno Ziener). El vividor hermano de Maud, Brillburn (Conrad Veidt), la convence para que pida a su "protector" que le regale una costosa joya. Cheston le compra un carísimo collar de perlas que, orgulloso, muestra a sus amigos. Uno de ellos, el jugador arruinado Prince (Carl von Balla), le echa el ojo. De noche, Prince irrumpe en la mansión de Chester para robar el collar, pero es sorprendido por el dueño. El ladrón noquea a Chester y, para fingir su suicidio, le cuelga de una viga. Poco después llega Brillburn, que también pretende robar el collar y se encuentra con el fiambre (!). Con su daga, corta la cuerda



del ahorcado y huye. Pero Chester no está muerto, sólo se había desmayado. Con la ayuda del detective Ward (Otto Gebühr), investiga el crimen. El primer sospechoso es Brillburn, cuya daga se encuentra en el lugar de autos... Pero una pista decisiva terminará llevando al verdadero culpable.

La propia Lotte Eisner señala el carácter terriblemente “banal” de esta trama y duda de si el talento visual de Murnau habría podido elevarse sobre ese genérico material de base, o si se lo tomó meramente como un “ejercicio de estilo”. No podemos saberlo, dado que la película está perdida. **Abend – Nacht – Morgen** fue producida por Erwin Rosner para Helios Film y Decla-Bioscop (la división de filmes detectivescos, Decla-Detectiv Film). Se rodó entre junio y julio de 1920, en los estudios Weissensee de Berlín, con fotografía de Eugen Hamm y decorados de Robert Neppach. Se estrenó en Alemania el 24 de septiembre de 1920, con una duración de 50 minutos. Según las reseñas de la época, no parece que destacara especialmente entre otras tantas películas de detectives similares. En *Film Kurier* consideraron que a veces parecía una sátira de ese género, pero reconocieron que tenía suspense y cierta lógica estructural. En *Film und Presse* (2 de octubre de 1920) llegaron a decir que sería mejor no mencionar el nombre del director... Todo parece indicar que no fue una de las mejores películas de Murnau, pero nos gustaría poder comprobarlo.

VUELVO A MI NOCHE

La primera película de Murnau que podemos ver completa hoy día es **Der Gang in die Nacht** (1921), cuyo título se ha traducido por **La luz que mata** (estreno español en 1923) o **El camino hacia la noche** (versión restaurada). Fue producida por Sascha Goron para su sello Goron-Films. El guión de Carl Mayer se basaba a su vez en un guión titulado *Der Sieger* (*El ganador*), escrito por la prolífica guionista danesa Harriet Bloch (1881-1975),



Gudrun Bruun-Steffensen y Conrad Veidt en *Der Gang in die Nacht* (1921)

la primera mujer guionista profesional de su país, que escribió más de un centenar de guiones para el cine danés (Nordisk Film), sueco y alemán (más información sobre la autora en <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/harriet-bloch/> y <https://nordicwomeninfilm.com/tracing-a-woman-screenwriter/>).

Der Gang in die Nacht no es una película fantástica ni de terror, sino un drama trágico (el subtítulo reza: *Una tragedia en 5 actos*, y se cumple con creces). El doctor Eigil Børne (Olaf Fönss) es un prestigioso médico, con una respetada carrera como investigador. Mantiene un largo noviazgo con Helene (Erna Morena), que le ha apoyado en su tra-



Conrad Veidt en *Der Gang in die Nacht* (1921)

bajo. Pero su relación parece fría y desapa-
sionada. Él aparenta ser bastante muermo
y siempre tiene mucho trabajo. Una noche
en que Eigil y Helene acuden a un cabaré,
la bailarina Lily (Gudrun Brunn-Steffensen)
pone al rico doctor en su punto de mira. Fin-
ge torcerse un tobillo en el escenario. ¿Hay
un médico en la sala? En efecto, Eigil acude
raudo al camerino de Lily, que le engatusa
(en esta escena lleva una peluca rubia, sim-
bolizando su engaño) y le da su tarjeta para
una visita a domicilio (donde ya le recibe
con su pelo moreno), en la que el ingenuo
doctor cae en sus brazos. Hay que decir que
Lily es muy graciosa y encantadora (la “mala”,
aunque realmente no sea *malvada*, sino un
poco tramposilla, es más divertida que la
“buena”, la hierática Helene). Eigil rompe su
compromiso con Helene, pero también se
pone en plan digno y decide no volver a ver
a Lily, una decisión que dura hasta que ella
lo visita en su casa y él se derrumba y le jura
amor eterno. Helene no se lo toma bien, por

decirlo suavemente: la vemos vestida de ne-
gro y con la mirada perdida, quemando las
cartas del médico.

Eigil y Lily se trasladan a vivir a la costa.
El doctor abandona sus investigaciones para
convertirse en médico de pueblo. A la locali-
dad llega un misterioso pintor ciego (Conrad
Veidt), que desde el principio intriga a Lily.
Pese a la prevención de ella, Eigil recupera
su vocación experimental y le opera para
devolverle la vista. La operación es un éxito,
pero el pintor queda prendado de Lily a pri-
mera vista (nunca mejor dicho). Lily también
está entre asustada y fascinada por él (es
más interesante que el pelmazo del doctor).
Eigil, por su parte, sigue carcomido por la
culpa por Helene, de la que le llegan noticias
de que está débil y postrada en cama. Inten-
ta visitarla, pero ella no le recibe. De vuelta
a la costa, encuentra juntos al pintor y a Lily
y su matrimonio se rompe. En el quinto acto,
el resentido doctor vuelve a la ciudad, don-
de sigue con su consulta, pero en plan an-

tipático y frío (cuando un paciente le da las
gracias, responde: «*gracias no, ¡deber!*»). No
obstante, se convierte en una eminencia en
tratamientos oculares. Entonces, Lily vuelve
a verle, porque el pintor está volviendo a
perder la vista. Le implora que vuelva a ope-
rarle. El médico, incumpliendo abiertamente
el juramento hipocrático (y con una aterra-
dora risa de chiflado), ve la oportunidad de
vengarse. Dice que curará al pintor, si ella le
demuestra que es capaz de amar... murien-
do. Poco después, Eigil se arrepiente y corre
a casa de Lily, pero llega tarde, la mujer se
ha suicidado. Luego, el doctor va a casa de
Helene, pero no llega a entrar (parece que
Helene fallece, su mano cae inerte). Eigil lee
una carta del pintor, que resulta ser el per-
sonaje más noble de todos: le dice que no le
culpa, pero no quiere que vuelva a operarle:
«*Me diste la luz una vez. Se me permitió
verla. Ahora vuelvo a mi noche*». Tras leer
esto, parece que el médico, solo en su estu-
dio, también expira.

La película empieza pareciendo un *Kam-
merspiel*, obra realista en escenarios bur-
gueses, para convertirse después en película
expresionista. Esto se anticipa por las prime-
ras secuencias en la costa, con imágenes de
oleaje, viento y naturaleza desatada. Pero la
verdadera división, lo que separa el *Kam-
merspiel* del film expresionista, es la icónica
imagen de la llegada del pintor ciego: en un
plano inolvidable, con un marco semicircular,
llega a la costa el pintor (Conrad Veidt), de
pie en una barca, con el remero de espaldas.
No es una escena realista, no parece muy
seguro que un hombre ciego viaje de pie
en una barca (nos hace pensar en el futuro
Nosferatu y David Bordwell ha señalado la
semejanza con el cuadro *La vista del Spree
en Stralau*, de Karl Friedrich Schinkel, 1817).
Desde este momento, el *expresionismo* cam-
pa por sus respetos: los frecuentes planos
de *naturaleza violenta* (oleaje, viento, nubes,
tormentas); la espera del pintor, inmóvil y
con los ojos vendados, en una habitación en
claroscuro (pensamos en Cesare de *Caligari*
y en *Frankenstein*); las manos en forma de

garra del pintor y del doctor expresando su angustia... Cuando el médico va a quitar las vendas del paciente, en medio de una tormenta, Lily baila frenéticamente con uno de sus viejos vestidos del cabaré. Abandonado por Lily, Eigil llora abrazado a un vestido de ella (preciosa secuencia). Al final, cuando Eigil llega (tarde) a casa del pintor, éste está reclinado sobre la mujer muerta, en una postura que volveremos a ver en *Nosferatu*. (En contra de lo que han escrito algunos autores, como Manuel Lamarca Rosales, *el pintor no mata a Lily*; aunque no se vea, entendemos que ella se ha suicidado, sacrificando su vida para que el médico cure a su amado).

Pero no todo es tan tremendista. Antes de la tragedia, en un momento humorístico, Lily se hace pasar por una campesina que acude a la consulta del doctor, pero aprovecha la broma para contarle la verdad, que su lesión en el tobillo había sido un truco, lo que él acepta de buen humor. En esta secuencia, Lily mira un par de veces a la cámara, con gracioso gesto de complicidad, rompiendo la “cuarta pared”.

El reparto combina dos intérpretes de origen danés (el entonces célebre Olaf Fönss y Gudrun Bruun-Steffensen) y dos alemanes (Erna Morena y Conrad Veidt), todos con amplias trayectorias. Hoy día, Conrad Veidt es de los pocos actores de esta época que seguimos recordando, por su siempre poderosa presencia. Aparte de él, me ha encantado el trabajo de Gudrun Bruun (Lily), magnífica en un personaje que tiene un gran “arco”, desde la juguetona frivolidad del principio hasta convertirse en un personaje trágico capaz de sacrificar su vida por amor (me atrevo a discrepar de la gran Eisner, que considera su interpretación demasiado “naturalista y animada” para un film expresionista, prefiriendo la “máscara trágica” de Erna Morena). Por otra parte, sigue siendo una película muy apoyada en los rótulos, que Mayer y Murnau intentarán reducir al mínimo en el futuro. No sólo hay abundancia de textos para explicar emociones y contenido dramático, además de dar información, sino que



Conrad Veidt y Olaf Fönss en *Der Gang in die Nacht* (1921)

se ven complementados por cartas, diarios y recortes de prensa.

La película se rodó entre agosto y septiembre de 1920 (según Berriatúa), o entre agosto y octubre de 1920 (según la IMDb), en exteriores de Berlín, en algún lugar de la costa alemana, y en los estudios Zoo Atelier y Cserépy Atelier de Berlín. La fotografía, con virados a color, era de Max Lutze y los decorados de Heinrich Richter. *Der Gang in die Nacht* se estrenó en Berlín el 21 de enero de 1921, distribuida por Progress-Film, y en España en marzo de 1923, con distribución de Exclusivas Canturri. Según Lotte Eisner, esta fue la primera vez que un crítico alemán contemporáneo escribió algo a la altura del director. Se refiere a la reseña de Willy Haas (*Film Kurier*, 14 de diciembre de 1920), que relacionó el film con las obras teatrales de Ibsen puestas en escena por Otto Brahm y con las de Chejov de Stanislavski, y habló de una “cualidad musical” inefable en la película, con las sutilezas de un verdadero *Kam-*

merspiel. Para Haas, no se puede separar el arte del autor, de los actores y del director, pues todo es perfecto, y la contribución del director está en todas las calidades del film. ¿Fue esta la primera obra maestra de Murnau, o Haas fue el primer crítico en percibir el genio del director? —se pregunta Eisner. Lo paradójico es que luego la propia Eisner le pone bastantes “pegas” a *Der Gang in die Nacht*, aun reconociendo que no se podía valorar el ritmo de un film incompleto (como era cuando ella lo vio), y la considera más “anticuada” que *Schloss Vogelöd*. Yo no soy nadie para disentir de la gran Eisnerin, pero no estoy de acuerdo. Estoy más con Luciano Berriatúa: «esta película es una pequeña obra maestra y en ella descubrimos un Murnau muy influido por el cine nórdico y ya en posesión de la mayor parte de los recursos dramáticos que utilizará en sus filmes posteriores». En la versión completa que podemos ver hoy, es una obra hermosa y emocionante.

En fin, esta película también se perdió y estuvo perdida durante décadas... Pero esta vez ocurrió el milagro, cuando Henri Langlois, archivero cinematográfico con ojo de águila, detectó la etiqueta borrosa *Der Gang in die Nacht* en una pila de latas de negativos, en el Staatliches Filmarchiv de Berlín Oriental, en los años 60. Con la colaboración de la Cinémathèque Française, dirigida por Langlois, se sacó una copia. Esta versión carecía de rótulos y de virados de color, y parece que es la que debió de ver Lotte Eisner entre las dos ediciones de su libro (la autora señala que la copia superviviente no tenía rótulos y que faltaban escenas que estaban en el guión, como el baile de Lily durante la tormenta, que ahora sí podemos ver). Luego, los rótulos fueron restaurados por Enno Patalas, basándose en un texto guardado en los archivos. Pero hubo un segundo milagro: en 2013 se descubrió una copia más completa, con los rótulos originales y los virados de color. Esta copia fue restaurada digitalmente en 4K por el Filmmuseum München y es la que podemos ver hoy día, con 80 minutos de duración, los colores originales y una extraordinaria nitidez... Por desgracia, que yo haya encontrado, no existe edición en DVD o Blu-Ray con subtítulos en español.

LA HISTORIA DE UN SECRETO

Sigue existiendo bastante confusión y pocos datos ciertos sobre otra película perdida, *Sehnsucht* (1920), traducible por *Deseo* y conocida internacionalmente como *Desire*. En algunas filmografías, como las de Lotte Eisner y Luciano Berriatúa, figura antes de *Der Gang in die Nacht* (entre *Satanas* y *Der Bucklige und die Tänzerin*); en otras, como la de Lamarca Rosales, después. Dado que su fecha de rodaje es incierta, si nos guiamos por la fecha de estreno (febrero de 1921), sería la séptima película de Murnau y quedaría entre *Der Gang in die Nacht* (21 de enero de 1921) y *Schloss Vogelöd* (7 de abril de 1921). Hasta el título genera dudas, pues parecería



que la misma película se estrenó también como *Bajazzo* (Nostalgia), que a su vez es el título alemán de la ópera *Il Pagliacci* de Leoncavallo.

Sehnsucht, titulada *Die Leidensgeschichte eines Künstlers* (La historia del sufrimiento de un artista), fue producida por Richard Mosch para Mosch Film y Lipow Film, con fotografía de Carl Hoffmann y decorados de Robert Neppach. El guión era de Carl Heinz Jarosy. Con base en la documentación superviviente (programas de mano y reseñas de prensa), la propia Eisner se vio incapaz de reconstruir una sinopsis coherente. Un joven ruso (Conrad Veidt) está en Ginebra, estudiando arte (o danza). Un grupo de Nihilistas lo reclutan para una misión secreta en Rusia, donde conoce y se enamora de una chica, que puede ser una Gran Duquesa (Gussy Holl). Lo de la chica y la duquesa, si son o no la misma, no queda claro. El artista (o bailarín) es arrestado y pasa un tiempo encarcelado. Cuando consigue escapar, busca a su amada chica (o Duquesa) y descubre

que ella murió mientras él estaba en prisión... Rodada, supuestamente, a finales de 1920, se estrenó en febrero de 1921, con una duración estimada de 59 minutos. Después, la película se perdió y no se ha recuperado ninguna copia.

La segunda película de Murnau que sí podemos ver es *Schloss Vogelöd* (1921), conocida entre nosotros como *El castillo Vogelöd* o *El castillo encantado*, e internacionalmente como *The Haunted Castle*. Estos dos últimos títulos más bien despistan, porque no hay "encantamiento" ni es un film fantástico ni de terror, sino una intriga policíaca, un *whodunit* con más elementos de drama y de comedia negra que de horror. El guión de Carl Mayer se basaba en una novela de Rudolf Stratz, recién publicada por entregas en *Berliner Illustrierte Zeitung*, una revista semanal de la editorial Ullstein. En el castillo en cuestión, cuyos señores son el capitán von Vogelschrey (Arnold Korff) y su esposa Centa (Lulu Kyser-Korff), se ha reunido un grupo de hombres blancos privilegiados



Arnold Korff y Olga Tschechova en *El castillo Vogelod* (1921)

para participar en una cacería. Pero está lloviendo a mares y no pueden salir a cazar. Entonces llega al castillo el Conde Johann Oetsch (Lothar Mehnert), un visitante no invitado que impone su presencia como la bruja de *La Bella Durmiente*. Según relata un juez retirado (Hermann Vallentin), todo el mundo considera al Conde Oetsch culpable de la muerte de su hermano, asesinado de un disparo hace tres años y de quien heredó título y fortuna. Pero no se pudo demostrar

su culpabilidad en el juicio. También llega al castillo la hermosa viuda del hermano (Olga Tschechowa), casada desde hace un año con el Barón Safferstätt (Paul Bildt). Esto ocasiona una situación incómoda, por decir poco, dado que la Baronesa acusa a Oetsch de haber asesinado a su marido. Sin embargo, parece que la etiqueta aristocrática impide expulsar a un Conde impertinente, por más que el señor del castillo le ruegue infructuosamente que se vaya. Por su parte, la Baro-

nesa decide quedarse, dado que se espera la llegada del Padre Faramund de Roma, pariente del fallecido. La velada es tensa. En referencia a la lluvia, los cazadores le preguntan al Conde si finalmente podrán disparar, y éste responde ominosamente que habrá un disparo... o dos.

A la mañana siguiente sale el sol y los hombres parten alegremente a cazar, excepto el Conde Oetsch, que declara despectivamente que él sólo caza cuando llueve



El castillo Vogelod (1921)

y hay tormenta. Y efectivamente, cuando el tiempo vuelve a estropearse y todos regresan mohínos al castillo, el Conde sale a cazar. Esa noche llega el esperado Padre Faramund de Roma, completo con hábito de monje, larga barba, gafas y tonsura. La Baronesa le relata su historia, que se recrea en varios *flashbacks*: cuatro años atrás se casó con el Conde Peter Paul Oetsch (Paul Hartmann). La primera época de su matrimonio fue muy feliz, hasta que el marido se fue de viaje y a su regreso, semanas después, volvió transformado. Sólo le interesaba leer gruesos libros sagrados y farfullar sobre cosas espirituales, mientras a ella, más mundana, le desesperaba tanta santurronería. El Conde decidió dar todos sus bienes a los pobres, lo que despertó la ira de su hermano, con quien tuvo una violenta discusión. Al día siguiente, el marido fue asesinado de un disparo... Aquí la Baronesa hace un *cliffhanger*,

diciendo al Padre que seguirá su relato más tarde... Pero esa noche el Padre Faramund desaparece misteriosamente, algo de lo que todos culpan al Conde Oetsch, claro. Se instala una atmósfera de inquietud en el castillo, algunos invitados más pusilánimes empiezan a irse, se cruzan indirectas y acusaciones entre el Conde y el nervioso Barón... Sin embargo, el Padre reaparece al día siguiente y la Baronesa completa su confesión: agobiada por la "santidad" de su esposo, deseó que ocurriera algo malvado... incluso un asesinato. Y el Barón Safferstät, loco por ella, lo tomó al pie de la letra y asesinó a su marido... Luego, se casaron, en un matrimonio unido por el crimen y la culpa. Así, la Baronesa, con su pose trágica y de víctima, resulta ser inductora y encubridora del crimen. Ahora cree que le protege el "secreto de confesión". ¡Pero resulta que el "Padre Faramund" no es otro que el astuto

Conde Oetsch disfrazado! El Conde, con su inocencia por fin demostrada, se encara con el Barón, el cual no tiene otra salida que suicidarse... Esa noche, llega al castillo el verdadero Padre Faramund... *Ende*.

La novela de Rudolf Stratz, publicada como folletín por entregas en 1920, se situaba en 1850. En la película, la época queda un tanto indeterminada: el vestuario parece contemporáneo (de 1921) y hay luz eléctrica, pero viajan en carruajes de caballos. Yo sólo he encontrado el libro en alemán, de modo que he tenido que leerlo con ayuda de una traducción por IA y me habré enterado a medias... En el libro hay muchos más enredos, historias y personajes (había que alargar el folletín), pero el argumento principal es el mismo del guión de Carl Mayer que hemos resumido (el Conde, falso culpable, el hermano asesinado, la viuda, el Padre, etcétera). La película lo condensa en una narración más sencilla, clara y lineal. Una peculiaridad de la novela es que se estructura como una serie de "testimonios" o "informes" de quienes asistieron o participaron en los hechos: el propio von Vogelschrey (coordinador de la recopilación, realizada tres años después de los sucesos), su esposa Centa, un pintor llamado Franz Salvversmosser, un párroco, un teniente, el mayordomo del castillo, un criado, el guardabosque, una criada llamada Poletta, etcétera.

Hay dos diferencias importantes entre la novela y la película. Por una parte, en el libro, el Conde Oetsch no sólo se disfraza del Padre Faramund, sino de otros varios personajes (un amante de la criada Poletta, un cazador furtivo, un cartero), para descubrir los planes del Barón y la Baronesa y adelantarse al Padre Faramund. Precisamente cuando está disfrazado de cazador furtivo, cosa que hace para entretenerse cazando el ciervo máspreciado de von Vogelschrey, es abatido (justificadamente) por un disparo del mayordomo del castillo (en el libro el Conde Oetsch muere al final, aunque se haya demostrado su inocencia, mientras que en la película sale triunfante). Por otra parte,



Olga Tschechowa y el "Padre Faramund" en *El castillo Vogelöd* (1921)

el Barón se suicida al ser descubierto, igual que en el film, pero la Baronesa de la novela también se suicida después, arrojándose al lago. En la película, esto no queda tan claro, sólo hay una leve insinuación: vemos un plano del lago y vemos a la Baronesa, con la mirada perdida, abrazada a su amiga Cinta y diciendo, en referencia a su marido, «*al menos, él ya no sufre*».

En el reparto destaca Lothar Mehnert, que era sobre todo actor teatral (sólo hizo tres películas), siniestro, magnético y arrogante como el Conde Oetsch. La mayoría de las interpretaciones son bastante contenidas y naturalistas, para lo habitual en el cine mudo. Es el caso del prolífico Arnold Korff, como von Vogelschrey, y su esposa Lulu Kyser-Korff, ella en su único trabajo en el cine. Brillan Paul Bildt, como el atormentado Barón, y Paul Hartmann como el carismático Conde asesinado (en *flashback*). Hay

personajes casi de comedia, como el juez retirado (Hermann Vallentin) o el "caballero asustado" (Julius Falkenstein, famoso actor cómico con dos centenares de créditos). Mención aparte merece Olga Tschechowa, Chekhova o Chejova (1897-1980), actriz, productora y directora, de origen ruso, sobrina de Antón Chéjov, sobre cuya vida circulan toda clase de historias, que la relacionan con el KGB, con Hitler y con Goebbels. Tenemos hasta un libro del historiador Anthony Beevor sobre su figura, *The Mystery of Olga Chekhova* (ed. Penguin, 2005). El personaje fascinante y trágico (y un poco cargante) de la Baronesa fue su primer trabajo relevante en el cine (sólo había hecho algunos pequeños papeles en Rusia). Como nota curiosa, en los créditos figura un desconocido "Victor Blütner" como Padre Faramund; suponemos que será un seudónimo para no desvelar la sorpresa.

La película fue producida por Erich Pommer para Decla-Bioscop y Uco Films. Según las anotaciones del director en el guión de rodaje, que pudo estudiar Lotte Eisner, *Schloss Vogelöd* se rodó entre el 10 de febrero y el 2 de marzo de 1921. Por tanto, descontando los domingos y dos días dedicados a la construcción de escenarios, el film se rodó en sólo dieciséis días, gracias a una minuciosa preparación. La fotografía era de Fritz Arno Wagner y Laszlo Scheffer, y los decorados de Hermann Warm. Todo el rodaje tuvo lugar en los estudios Bioscop-Atelier de Neubabelsberg, Potsdam. Salvo un breve plano del lago al final, no hay exteriores naturales. El plano general "exterior" del castillo, de día o de noche, con lluvia o con sol, es de una detallada maqueta construida en el estudio. A pesar del papel de la lluvia y la tormenta, no es realmente un film expresionista. Los decorados son muy elaborados (ver los distintos niveles de las escaleras principales), pero se mantienen dentro de lo real o posible (en un pedazo de mansión como es el castillo). Sólo un plano (memorable) se acercaría al expresionismo: el que muestra al Barón y la Baronesa, en ambos extremos del encuadre, en un gran salón vacío de techo alto, que representa el vacío de su vida y la culpa compartida.

En contra de lo que se puede leer en algunos lugares (como la sinopsis de Filmin), ésta no es una película "onírica". Hay un misterio, pero su resolución se atiene a un estricto realismo, sin elementos fantásticos ni sobrenaturales. Sí que hay dos "sueños", pero están tratados de manera humorística o burlesca. En uno, una garra peluda entra por la ventana y coge al "caballero temeroso" (Julius Falkenstein). En otro, el pinche de cocina (Georg Zawatzky) puede vengarse del cocinero, que le ha dado una bofetada por comerse la nata; en el sueño, el Padre Faramund le da cucharadas de nata y tras cada una el joven abofetea al cocinero.

Schloss Vogelöd se estrenó en Alemania el 7 de abril de 1921. Las críticas de la época, como las de *Film Kurier* (Willy Haas), *Deuts-*

che *Lichtspiel-Zeitung* (Alfred Rosenthal) y *Der Kinematograph*, fueron muy favorables, destacando la atmósfera y el reparto. En 1936, se rodó una nueva versión sonora, dirigida por Max Obal, que no he tenido ocasión de ver. La original de Murnau no llegó a perderse del todo, pero la copia que vio Lotte Eisner en los años 60 carecía de intertítulos. En 2002, Luciano Berriatúa y Camille Blot-Wellens restauraron la película para la Fundación Murnau (Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung), partiendo de un negativo original depositado en el Bundesarchiv-Filmarchiv de Berlín y de una copia coloreada con intertítulos en portugués de la Cinemateca Brasileira de Sao Paulo. Los rótulos faltantes se recrearon con base en el guión y los archivos de Decla-Bioscop. En 2013, se digitalizó en 2K por L'Immagine Ritrovata de Bolonia. Hoy podemos ver una copia restaurada, completa, con excelente definición, virados de color y rótulos. Está editada en España en DVD por Divisa (aún no en Blu-Ray) y mientras escribo esto se puede ver en Filmin (pero ya saben que eso va y viene).

PERDIDA Y ENCONTRADA

Otra película perdida, aunque no del todo, es *Marizza, genannt die Schmuggler-Madonna* (1922), o sea, *Marizza, la Madonna de los contrabandistas* (en adelante, simplemente *Marizza*). En su filmografía, Lotte Eisner la sitúa delante de *Schloss Vogelöd*, dado que, según los inciertos datos disponibles, parece que se rodó antes. Pero como se estrenó después, y esa fecha sí está confirmada, seguiremos este criterio. El guión de Hans Janowitz (coguionista de *Caligari* y guionista de *Januskopf*) se basaba en un argumento de Wolfgang Geiger (su guión *Ojos Verdes*) y, tal como lo reconstruyó Eisner, parece de lo más enredoso y nos hace pensar un poco en *Carmen*.

Marizza (Tzwetta Tzatschewa) es una bella joven que trabaja duramente en plan Cenicenta, pastoreando las cabras y cultivando



Tzwetta Tzatschewa y Toni Zimmerer en *Marizza* (1922)

las patatas de la vieja granjera Yelina (Maria Forescu). El policía local Haslinger (Toni Zimmerer) le tira los tejos, pero ella le rechaza. Sin embargo, Yelina, confabulada con el jefe de los contrabandistas, Miko Vasics (Albrecht Viktor Blum), ve una oportunidad en la inclinación del gendarme por Marizza. Cansada de su servidumbre, Marizza escapa y recae en la granja de la señora Avricolo (Adele Sandrock), una aristócrata venida a menos, que tiene dos hijos: Christo (Harry Frank), dinámico y *playboy*, y Antonino (Hans Heinrich von Twardowski), soñador, intelectual y ojeroso. La señora Avricolo tiene negocios con Pietro Scarzella (Leonhard Haskel), un inversionista (o usurero) que tiene una hija hermosa y delicada, Sadja (Greta Schroeder, futura Ellen de *Nosferatu*), enamorada de Christo. El matrimonio entre Christo y Sadja beneficiaría los negocios de las dos familias, pero Christo se líía con Marizza. Cuando su madre lo descubre, expulsa a la joven, la cual se marcha con Antonino, enamorado de ella, mientras Christo acepta casarse con Sadja. Los contrabandistas pretenden reclutar de nuevo a Marizza, que ha tenido un niño y malvive pidiendo limosna mien-

tras Antonino toca el violín en las tabernas. Cuando Marizza finge flirtear con Haslinger, para ayudar a los contrabandistas, Antonino se vuelve loco de celos e intenta matar al gendarme. Para protegerlo, Marizza mata a Haslinger, pero Antonino confiesa el crimen en su lugar y es encarcelado. Mirko, el jefe de los contrabandistas, denuncia a Scarzella como jefe de la trama. Los soldados incendian las cabañas de los contrabandistas, donde está Marizza con su hijo. Al final, Christo les salva a los dos... Bueno, algo así (no es espóiler, dado que no podemos ver el film).

La película fue producida por Erwin Rosner para Helios Films. Se rodó (supuestamente) en octubre de 1920, en los estudios Jofa-Atelier de Berlín y en exteriores indeterminados, bajo el título provisional de *Ein Sehones Tier*, que significaría *Un hermoso animal* (!), con fotografía de Karl Freund (caracterizada por el claroscuro y la profundidad de campo) y decorados de Heinrich Richter. Ya con el título de *Marizza*, etcétera, se estrenó el 20 de enero de 1922. El crítico de *Lichtbildbühne* (21 de enero de 1921) destacó que, gracias a la hábil adaptación de Ja-

nowitz y la excelente puesta en escena de Murnau, esta complicada historia resultaba comprensible y entretenida. También recibió elogios el trabajo de cámara de Karl Freund.

Marizza es un film perdido... pero no totalmente. Se ha encontrado una bobina, con una duración de trece minutos, en una colección privada. Este fragmento, con intertítulos en italiano, está depositado en la Cineteca Nazionale italiana, se presentó en el Festival de Cine Mudo de Pordenone en 2010, y ahora se puede ver en YouTube, algo que Lotte Eisner no pudo hacer. La parte superviviente corresponde al comienzo de la película y viene a coincidir con la sinopsis de Eisner, aunque no haya títulos de crédito ni podamos saber si faltan escenas intermedias. En esencia, es el planteamiento y presentación de personajes. Marizza despierta junto a un gato, se estira y despereza (una imagen de gran belleza y sensualidad, que establece desde el principio el atractivo de la joven) y sale al campo con las cabras. Vemos al taimado usurero (en los intertítulos italianos se llama Mirtli) y a su hija Sadja. Conocemos a la familia Avricolo, con la señora y sus hijos (Leone y Niko en los rótulos italianos). Vemos al gendarme bigotudo (parece escapado de los Keystone Kops) acosando a Marizza en el campo. El jefe de los contrabandistas, Miko, se reúne con la vieja Yelina para tramar planes (el maquillaje de ambos es muy exagerado, más que expresionista se diría de comedia bufa). Marizza huye de la cabaña de Yelina y recala en la mansión de los Avricolo, donde surge una atracción entre ella y Christo (o Leone). También vemos como el tímido hermano, Antonino (o Niko) queda fascinado por la chica. La señora y el financiero traman sus negocios, incluyendo el matrimonio entre sus respectivos hijos, para felicidad de Sadja. Por alguna razón, Marizza vuelve a la cabaña, donde va a buscarla Christo/Leone. Y hasta ahí podemos ver... No tendría sentido "valorar" una película perdida con base en esos trece minutos. Podemos apreciar el magnetismo de Marizza, la fotografía de Karl Freu-



nd, el juego entre los exteriores naturales y los decorados... Pero, por otra parte, el tono bufo resulta un tanto desconcertante... Ojalá un día se encuentre una copia completa y podamos verla.

Der brennende Acker (1922) o **La tierra en llamas**, parece que se rodó después de **Nosferatu**, pero se estrenó un día antes. Durante muchos años, hasta 1978, fue una película perdida. Lotte Eisner sólo pudo ver dos rollos incompletos y fragmentarios de la última parte, que se conservaban en el Staatliches Filmarchiv de Berlín Oriental. En su libro (edición de 1973) la consideró como la pérdida más lamentable. Con razón, porque es una obra de gran interés, tanto visual como dramático. El guión está firmado por Willy Haas, Thea von Harbou y Arthur Rosen, pero no tenemos constancia de las aportaciones de cada uno. Sí sabemos, por Eisner, que el guión original utilizaba nombres polacos para los personajes, que luego fueron cambiados. Haas había empezado como crítico (hemos mencionado su pione-

ra reseña de **Der Gang in die Nacht**) y tras éste, su primer guión, escribiría otra veintena. Rosen también debutó como guionista con este film y luego escribió otros cuatro. Thea von Harbou (1888-1954), escritora y directora, es la más conocida e importante de los tres. Ya tenía en su haber una decena de guiones (entre ellos **Las tres luces** y **La tumba india**) y luego escribiría para su marido Fritz Lang clásicos como **Doctor Mabuse**, **Los Nibelungos**, **Metrópolis**, **La mujer en la Luna** o **M**, además de otros muchos guiones para otros directores. También dirigió dos películas (**Elisabeth und der Narr** y **Hannels Himmelfahrt**, ambas de 1934). Pero su posterior afiliación nazi hace que no la recordemos con mucha simpatía.

En **La tierra en llamas**, titulada **El drama de un hombre ambicioso en seis actos**, el campesino Rog (Werner Krauss, visto y no visto) muere, dejando su granja a sus dos hijos, Peter (Eugen Klöpfer) y Johannes (Wladimir Gaidarow). Los dos hermanos son muy diferentes: Peter está apegado a la tierra, la

familia y la tradición, mientras que Johannes es ambicioso y quiere ser rico y poderoso. Peter reprocha a su hermano que la tierra en que ha nacido le importe menos que a un extraño. Hasta le censura que “juegue” con un trozo de pan en la mesa (el pan es *sagrado* para los campesinos, una idea que se repetirá en *City Girl*). Johannes le replica que se asfixia en el campo, entre gentes tan aburridas como su ganado. Así que abandona la granja y empieza a trabajar como secretario en la mansión del Conde Rudenberg (Eduard von Winterstein). Allí se enamoran de Johannes tanto la segunda esposa del Conde, Helga (Stella Arbenina), como la hija de su primer matrimonio, Gerda (Lya De Putti), que a su vez está medio comprometida con el Baron von Lellewel (Alfred Abel), mientras en la granja se ha quedado la criada Maria (Greta Dierks), dispuesta a esperar su regreso (rechaza una proposición de Peter porque ama a Johannes). Como dirían Les Luthiers, ya nos contará cómo lo *hase*... El Conde muere y deja en herencia a su viuda Helga una finca llamada “el Campo del Diablo”. El simpático nombre procede de una antigua leyenda que afirma que ese campo está maldito: un antepasado del Conde excavó para buscar un tesoro que se suponía enterrado allí y, al descender con una antorcha, se produjo una explosión mortal, el *fuego del diablo*... Para “sellar” el mal, se construyó una ermita encima. Pero resulta que la leyenda tiene una explicación nada sobrenatural: bajo el campo hay un inmenso yacimiento de petróleo (un “tesoro”, efectivamente). Johannes se entera de esto y, obsesionado por la perspectiva de conseguir inmensas riquezas, se casa con Helga, a la que no ama. Unos financieros le ofrecen veinticinco millones de marcos por el campo, pero Johannes no quiere vender, sino que inviertan el dinero y quedarse al frente de la empresa. La operación se cierra y el propio Ministro de Comercio le felicita. Pero, en paralelo, Helga, que no sabe lo que hay en el subsuelo, ha decidido deshacerse de la “tierra maldita” y se la malvende a Peter

por 12.000 marcos (oferta generosa por una finca baldía, pero calderilla por un campo de petróleo). Cuando Johann se entera, enloquece violentamente, al ver hundirse todos sus sueños. Helga comprende que él nunca la ha querido. Desesperada, vuelve a casa de Peter, que noblemente acepta romper el contrato. Luego, Helga se tira al río helado y se ahoga... Johannes se siente culpable y pierde el interés en los negocios. Mientras, Gerda, que se ha casado por despecho con Lellewel, malinterpreta la situación y cree que Johannes la ama. Pero éste se lo aclara: nunca ha amado a Helga ni a Gerda, su único motivo era la ambición. Para vengarse, Gerda incendia el pozo de petróleo. Johannes renuncia a sus ambiciones y vuelve a la casa de su hermano, donde su familia y el amor de Maria siempre le han estado esperando. Al llegar y encontrar su habitación preparada, pregunta cómo sabían que iba a

volver ese día. No lo sabían, han estado preparando su habitación cada día, desde que se fue. Un bonito *Ende*.

En el excelente reparto, encontramos nombres que seguimos recordando hoy día, como Werner Krauss (*Caligari*, *Tartufo*), Lya De Putti (*Phantom*) o Alfred Abel (*Metrópolis*, *Phantom*), y otros con notables carreras, pero que ya no recordamos tanto (como un excelente Eugen Klöpfer). El personaje central de Johannes recayó en el ruso Wladimir Gaidarow, con varios créditos anteriores y que seguiría activo hasta 1969. Siendo, en cierto modo, un “villano”, hace un personaje complejo y con matices. En la película debutó, con una gran interpretación trágica, la también rusa Stella Arbenina.

Se desconocen las fechas concretas del rodaje de *Der brennende Acker*, que parece que pudo ser inmediatamente posterior al de *Nosferatu*. Se filmó en los estudios de



Wladimir Gaidarow y Lya De Putti en *La tierra en llamas* (1922)

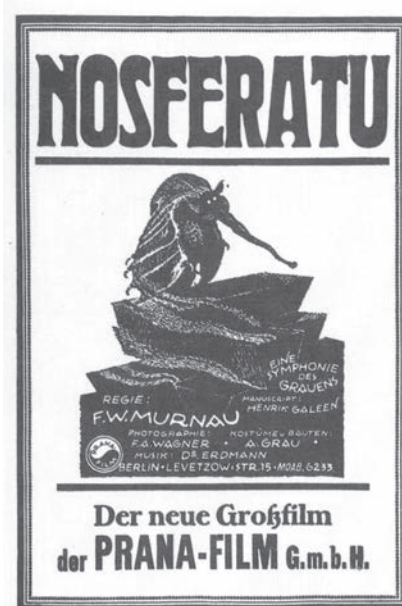
Neubabelsberg de Potsdam, cerca de Berlín, y en exteriores de la zona (Bornstedter Feld y Trantow Park), que juegan un papel muy importante. Para la sobresaliente fotografía, con virados de color, que brilla tanto en los interiores como en los exteriores, unieron sus fuerzas, o se repartieron la tarea, dos de los mejores directores de fotografía alemanes de la época, habituales colaboradores del director, Fritz Arno Wagner y Karl Freund. Los decorados fueron creados por Rochus Gliese, incluyendo los interiores cálidos y naturalistas de la casa campesina y los expresionistas del castillo del Conde (donde el cuarto de costura parece una cripta) y la ermita (iluminada desde el pozo excavado en su centro). Como señaló un crítico de la época, las ventanas de los decorados se abren a exteriores naturales.

La película podría ser parte de una informal “trilogía campesina” de Murnau, junto a *Amanecer* y *El pan nuestro de cada día*. Los valores de la tierra y la familia se oponen a la ambición y el comercio, en un relato sobre un “hijo pródigo” que termina volviendo a donde pertenece. Ese contraste se refleja en términos visuales, en los decorados y la fotografía. Además del marco circular en iris (sobre todo para el personaje de Gerda), un recurso frecuente es el montaje de acciones paralelas, sobre todo en tres momentos: para contar la historia del “Campo del Diablo”, se van alternando el Conde, que lee la historia en un manuscrito de su antepasado, una anciana que narra el cuento a las costureras, y un *flashback* que reconstruye los hechos; en otro momento, se alternan una conversación entre Peter y Johannes y la muerte de Helga; y en otro, Peter bendice la mesa mientras Gerda incendia el pozo petrolífero (el incendio se muestra con un impactante virado a rojo). La llanura nevada, con la casa de Peter y la ermita erguidas en solitario, el río helado y el viento, se convierten en elementos claves de la atmósfera del relato (la “naturaleza desatada” expresionista, como en *Der Gang in die Nacht* y *Schloss Vogelöd*).

Der brennende Acker se estrenó en Alemania el 3 de marzo de 1922, con muy buenas críticas y un gran éxito. También llegó a España, como película de prestigio, con el título de *La tierra en llamas*. Pero... luego desapareció durante décadas, en las que se consideró una “película perdida”. Se encontró una copia en 1978, en manos de un sacerdote italiano que organizaba proyecciones en hospitales psiquiátricos (!). La película fue restaurada bajo supervisión del director Éric Rohmer, estudioso de Murnau (autor de *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, 1977), por la Cineteca Milán, el Münchner Filmmuseum y el Bundesarchiv Koblenz. La versión restaurada, con una duración cercana a los 100 minutos, recuperó los expresivos tintados en color. No obstante, la felicidad no es completa. En el momento en que estoy escribiendo esto (verano de 2025) no existe, que yo haya encontrado, ninguna edición de la versión restaurada, en DVD o Blu-Ray, con subtítulos en español. Bueno, ni tampoco sin ellos: yo sólo he tenido noticia de un DVD americano de Grapevine, con una versión incompleta (79 minutos) y de calidad dudosa. Hoy por hoy (verano de 2025), parece que la mejor opción es la copia que se encuentra en YouTube, procedente de una emisión por el canal Arte, con 100 minutos de duración, los virados en color y subtítulos en inglés. No es lo que llamaríamos alta definición, pero se deja ver.

LA SANGRE ES VIDA

Se ha hablado y escrito más sobre *Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922) que sobre todas las demás películas de Murnau juntas. La larga sombra que ha proyectado sobre todo el cine fantástico y de terror posterior y su eterno atractivo, que se renueva para cada generación de cinéfilos y sigue vivo con homenajes, *remakes* y revisiones sin fin, va más allá de la apreciación crítica o académica. Ésta, curiosamente, prefiere otras obras de Mur-



nau: en la prestigiosa y controvertida lista de *Sight and Sound* de 2022, *Amanecer* (11ª) queda muy por delante de *Nosferatu* (196ª).

Muchos mitos y leyendas rodean a este film de fascinación inagotable. Uno de ellos es que fue la primera película de vampiros. Tiene muchos méritos, pero no ese. En su recomendable estudio *Vampires in Silent Cinema* (ed. Edinburgh University Press, 2023), Gary D. Rhodes rastrea las primeras manifestaciones del mito vampírico en el cine, anteriores a la obra maestra de Murnau, aunque subrayando el carácter elusivo y nebuloso del concepto de “vampiro” en esta época, que ha generado muchas confusiones y falsos positivos. Así, Rhodes descarta *Le Manoir du diable* (1896) de Georges Méliès, un corto de tres minutos, redescubierto en 1988, que sí se podría considerar la primera película de terror, pero en ella el villano no es un vampiro sino un demonio. *La Légende du fantôme* (1908) de Segundo de Chomón, tampoco presentaba vampiros propiamente dichos, en contra de lo que dijo alguna sinopsis en su día. Para Rhodes,



Max Schreck en *Nosferatu* (1922)

la primera película de vampiros pudo ser **Loïe Fuller** (1902) un corto Pathé de Segundo de Chomón, sobre la bailarina Loïe Fuller (1862-1928), famosa por el “baile de la serpiente”. La conexión vampírica sería que ese baile mostraba la “transformación” de Fuller en murciélago-vampiro.

Esa película enlazaba con la tradición del “baile del vampiro”, un número muy popular en los teatros de *vaudeville* de finales del siglo XIX, inspirado en un cuadro de Burne-Jones (*The Vampire*, 1897) y un poema de Kipling (*The Vampire*, 1897). Esta moda se recuperó a principios del XX: se trataba de mujeres que bailaban con atavío vampírico, “mordían” y “chupaban la sangre” de sus víctimas. Aunque era en un contexto teatral, “interpretaban” a vampiros canónicos. Este tipo de “baile del vampiro” apareció en el cine en la película noruega *Vampyrdanserinden* (1912) de August Blom, en *The Vampire* (1913) y *The Dance of Death* (1914), ambas

de Robert G. Vignola, o en la rusa *Tanets s Vampirom* (1914) de Yakov Protazanov.

Otra moda muy prolífica durante las dos primeras décadas del siglo XX fueron las películas de “vamps”. No se trataba de chupasangres sobrenaturales, tipo Drácula, sino de “vampiresas” (o “vampiresos”): personas seductoras y egoístas que manipulaban, explotaban y destruían a sus víctimas (chupaban la “sangre” o la vida de manera metafórica). El primer ejemplo, *The Vampire* (1910), de director desconocido, inspirado directamente en el cuadro de Burne-Jones y el poema de Kipling. Otros ejemplos: *Der Vampyr* (1911) de director desconocido, *Vampyren* (1913) de Mauritz Stiller, *Zhenshchina vampir* (1917) de Georgii Azagarov, *A Fool There Was* (1915) de Frank Powell, con Theda Bara, y otras numerosas películas protagonizadas por la propia Theda Bara u otras vampiresas... También hubo “vamps” masculinos... En fin, docenas de títulos que no podemos citar

aquí. Junto a las y los “vamps”, también proliferaron los filmes criminales que utilizaban la iconografía vampírica, como el serial **Les Vampires** (1915-16) de Louis Feuillade, con la legendaria Musidora en el papel de Irma Vep, entre otros muchos casos. Ninguno de ellos presentaba “verdaderos” vampiros sobrenaturales. Los casos más cercanos a los no-muertos serían las citadas **Loïe Fuller y Vampyrdanserinden**, junto a **Zagrobnaia skitalitsa** (1915) de Viacheslav Turzhanskii, y **Lilith und Ly** (1919) de Erich Kober.

Por otro lado, *Nosferatu* ni siquiera sería la primera aparición del personaje de Drácula en el cine. Existió un esquivo precedente: la película húngara **Drakula halála** (1921), traducible por *La muerte de Drácula*, dirigida por Károly Lajthay. Es un film perdido, así que todo son suposiciones. Pero, con base en su novelización, cuatro fotos y algunas reseñas que se conservan, se puede concluir que no se trataba de una verdadera adaptación de la novela de Bram Stoker, sino que utilizaba al personaje en una historia diferente, en la que un compositor loco (Paul Askonas), encerrado en un manicomio, cree que es Drácula y tiene un sueño en el que aparece como tal. El libro de Rhodes dedica a esta película todo un documentado capítulo, al que les remito, que incluye hasta una traducción al inglés de su breve novelización. Por otro lado, todo parece indicar que una supuesta versión rusa de *Drácula* de 1920, sobre la que han circulado rumores no verificados, no es más que una leyenda y nunca existió.

Aunque F. W. Murnau entró en *Nosferatu* por su propia voluntad (parafraseando la bienvenida de Drácula), y aportó a ella todo su talento (esfuerzo, sudor e incluso un poco de sangre, como diría Knock), en realidad se trató de un “encargo”. Quien puso en marcha el proyecto y reclutó a Murnau fue el productor y diseñador de producción Albin Grau. El arquitecto, pintor e ilustrador Gustav Albin Grau (1884-1971) había pasado por varias compañías cinematográficas y había diseñado el cartel de *Der Gang in die Nacht*

(1920). Era estudioso de la obra de Paracelso y estaba iniciado en los temas esotéricos y en los círculos ocultistas berlineses, formando parte de la Logia Pansofista de Heinrich Tränker y de la Orden de los Templarios Orientales. Más tarde, en 1925, conoció y filmó al mismísimo Aleister Crowley. En 1921, Albin Grau fundó la productora Prana Film junto a Enrico Dieckmann, encargado de la parte económica. El nombre “Prana” procede del sánscrito y se refiere a la fuerza vital, y su logotipo se basaba en el símbolo del Yin y el Yang. “Prana” también había sido el título de una publicación teosófica en la década de 1910. Grau y Dieckmann pretendían producir hasta nueve películas, orientadas hacia los temas ocultos y esotéricos, de las que Grau diseñó los carteles y se publicaron anuncios en la prensa. Pero sólo llegó a existir una, **Nosferatu**. Grau definió esta película como “erótico-ocultista-espiritista-metafísica” y los estudiosos concuerdan en considerarle el principal responsable de los elementos esotéricos, como los extraños símbolos que figuran en las cartas entre Orlock y Knock. A Grau le debemos la frase de que en el cine se pinta con sombras y no con luz: el cine es el lenguaje de las sombras. Por su parte, sigue abierta la duda sobre si Murnau tenía verdadero interés por el ocultismo, o sólo le servía como recurso cinematográfico.

Los créditos de **Nosferatu** dicen: «*basada en la novela Drácula de Bram Stoker, versión libre de Henrik Galeen*». La cuestión es que Albin Grau y Prana Film no consideraron necesario, o no pudieron permitirse, el pequeño detalle de comprar los derechos de la novela de Stoker, publicada en 1897 (en Alemania en 1908). Para disimular que era una versión no autorizada, empezaron cambiando el título. La palabra “*nosferatu*” aparece dos veces en *Drácula*, en boca de Van Helsing, y siempre habíamos creído que era una antigua palabra rumana que significaría “vampiro” o “no-muerto” («*cuando usted muriese, se convertiría en “nosferatu”, como lo llaman en la Europa Oriental*», sentenciaba Van Helsing). En realidad, pare-



Greta Schröder y Gustav von Wangenheim en *Nosferatu* (1922)

ce que Stoker la tomó de un artículo de Emily Gerard sobre supersticiones de Transilvania (1886); antes había aparecido en un artículo en alemán de Wilhelm Schmidt (1865); pero, a pesar de que se ha intentado trazar varias etimologías, no está acreditado que fuera una palabra de uso real en rumano. Para explicar el interés de Albin Grau por los vampiros, se ha dicho que la idea surgió de la visión de una araña que sorbía la vida de una mosca (una imagen que aparecerá en el film). Idea central: la sangre es vida (*Blut ist Leben*). Según otro relato, narrado por el propio Grau en un artículo para *Bühne und Film* (1921), durante la Gran Guerra, en el invierno de 1916, un viejo campesino serbio le contó la historia real y escalofriante de su encuentro con un no-muerto en Rumanía. Grau respaldó el cuento con la referencia a un “informe oficial” de 1884 sobre el caso de vampirismo ocurrido en Progatza (Rumanía). El texto de Grau (quizá más literario y publi-

citario que verídico) se puede leer traducido en el cuaderno *Centenarios 1922-2022: Joyas del cine mudo* (XV) del Cine Club de la Universidad de Granada.

Además de cambiar el título, en la película se modificaron los nombres de los personajes: Drácula se convirtió en Orlok, Mina en Ellen, Harker en Hutter, Lucy en Ruth y Van Helsing en el “paracelsiano” Bulwer. El jefe de Harker, Hawkins, y Renfield se combinaron en Knock. Pero todo esto no pudo ocultar que la historia básica seguía siendo la de la novela de Bram Stoker, vulnerando claramente su propiedad intelectual (como reconocerían más tarde los tribunales ante las demandas de Florence Stoker). En **Nosferatu** se reducen los personajes y peripecias (no hay figuras equivalentes de Seward, Holmwood o Morris). Mientras que la acción de *Drácula* era contemporánea y se incluían avances como el gramófono o la máquina de escribir, la de **Nosferatu** se sitúa en

el “pasado”, 1838, en la época llamada Biedermeier. En lugar de trasladarse a la gran metrópolis de Londres, el vampiro se muda a la pequeña y ficticia ciudad alemana de Wisborg. Otra novedad relevante es la vinculación del vampiro con la peste y las ratas. Y un cambio fundamental llega al final (alerta de espóiler): no hay estacas de por medio, ni el vampiro es destruido por decapitación, como en Stoker, sino mediante la luz del sol. En la novela, el sol resta poderes a los vampiros, pero Drácula se pasea tranquilamente por Londres en pleno día. Esta idea tampoco se encuentra en los mitos y tradiciones anteriores, por lo que se podría sostener que la idea de que el sol destruye al vampiro se “inventó” para *Nosferatu*. Luego se utilizaría en *Drácula* (1958) de Terence Fisher, primera entrega de la Hammer, en *Drácula* (1979) de John Badham y en muchas otras ocasiones. Y es que tendemos a creer que las “reglas” de los vampiros (ajos, crucifijo, espejo, estaca, tierra, ataúd, sol) son inmutables y provienen de tradiciones inmemoriales, pero en realidad se han ido creando y reinventando a lo largo del tiempo y han variado mucho en distintas épocas, lugares... y películas.

Albin Grau encargó el guión de *Nosferatu* a Henrik Galeen (1881-1949), guionista y director que había coescrito y codirigido la primera versión de *El Golem* (Der Golem, 1914) y más tarde dirigiría la segunda de *El estudiante de Praga* (Der Student von Prag, 1926). Según Berriatúa, Galeen también estaba iniciado en el ocultismo y formaba parte de los Rosacruces. Tenemos la fortuna de poder leer el guión de rodaje de *Nosferatu*, con notas de Murnau, cuyo hermano, Robert Plumpe, lo había conservado y se lo proporcionó a Lotte Eisner. Ella lo incluyó, traducido al inglés por Gertrud Mander, como apéndice de su libro sobre el director. Es el único guión de Galeen cuyo texto se conserva, de la veintena larga que escribió.

Yendo al reparto, quizá las mayores leyendas sobre *Nosferatu* sean las que rodean a su protagonista, oportunamente llamado Max Schreck (*schreck* = terror). Desde supo-



Max Schreck en *Nosferatu* (1922)

ner que era un seudónimo o Murnau disfrazado, hasta la mayor: que era un verdadero vampiro. Con esa idea fantástica jugaría la película *La sombra del vampiro* (Shadow of the Vampire, 2000) de E. Elias Merhige. Pero la verdad es que no hay tal misterio: Friedrich Gustav Maximilian Schreck (1879-1936) era una persona real, su vida está documentada, estuvo casado con la actriz Fanny Norman e incluso resulta que Schreck era su verdadero apellido y no un seudónimo. En el libro de Rolf Giesen *The Nosferatu Story* (ed. McFarland, 2019) se incluye una detallada biografía del actor y podemos ver fotografías de Schreck en otros papeles (*El Avaro* de Molière en teatro) y también con su verdadero rostro. Fue actor de teatro, en el Staatstheater de Berlín, en la compañía de Max Reinhardt y en el Kammerspiel de Múnich. Debutó en el cine en una adapta-

ción de Calderón, *Der Richter von Zalamea* (1920), trabajó en medio centenar de películas (sólo dos fueron de terror) y repitió después con Murnau en *Las finanzas del Gran Duque* (1924). Como curiosidad para nosotros, su última película, *Los amotinados de Santa Cruz* (1936) se rodó parcialmente en Tenerife. Schreck era un actor versátil y un maestro del disfraz, que se ocupó personalmente de su caracterización en *Nosferatu*. Y ahora cuesta creerlo, pero Schreck no fue la primera elección de Murnau, él habría querido a Conrad Veidt, pero los compromisos de este no lo permitieron (Veidt y Murnau, amigos desde la juventud, ya no volverían a trabajar juntos).

Gustav von Wangenheim (1895-1975), el abogado Hutter, era un actor popular en la época, aunque su filmografía no fuera muy extensa, una veintena de filmes. Trabajo con Lubitsch en *Romeo und Julia im Schnee* (1920) y con Fritz Lang en *La mujer en la Luna* (1929). También fue actor de teatro, dramaturgo y director de cine y teatro. En 1933 huyó de Alemania para escapar de los nazis (era comunista) y se instaló primero en la Unión Soviética y luego en Alemania Oriental. Greta Schröder (1891-1980), Ellen en el film, era actriz y guionista, había debutado en la primera película dirigida por Max Reinhardt y había intervenido en *Marizza* de Murnau. Siguió trabajando en la Alemania nazi. Alexander Granach (1890-1945), memorable “robaplanos” como Knock, también había pasado por la compañía de Max Reinhardt, donde coincidió con Murnau. En 1933 huyó de los nazis, vía Suiza y Unión Soviética, y en 1938 se instaló en Estados Unidos, donde trabajaría en *Ninotchka* (Ernst Lubitsch) y *Los verdugos también mueren* (Fritz Lang). En el otro extremo, Ruth Landshoff, en el papel de Ruth (hermana del naviero) no era una actriz profesional y esta fue su primera y única película.

Si consideramos *El gabinete del doctor Caligari* como el arquetipo de film expresionista, *Nosferatu* se apartó de ese modelo en un aspecto esencial: en lugar de los decora-



Greta Schröder en *Nosferatu* (1922)

dos teatrales con sombras pintadas, Murnau optó por localizaciones y exteriores naturales. Los únicos decorados fueron los interiores. Albin Grau dibujó bocetos para todas las escenas (era “arte conceptual”, no lo que hoy llamaríamos un *storyboard*), inspirándose en las ilustraciones de Hugo Steiner-Prag para la novela *El Golem* de Gustav Meyrink, en los cuadros de interiores de Georg Friedrich Kersting, como *Mujer cosiendo* (1811) o *El lector elegante* (1812), y en las pinturas de

Moritz von Schwind. Los interiores de la casa de Hutter o de su amigo Harding responden a ese realismo burgués de época, de Kersting y von Schwind. La oficina de Knock, en cambio, se adentra en el expresionismo, con ese extraño taburete elevado. Y el castillo... es otro mundo.

Nosferatu se rodó entre el verano y el otoño de 1921, en Alemania y la entonces Checoslovaquia. Luciano Berriatúa rastreó y filmó los lugares de rodaje para su impres-

cindible documental *Murnau: El lenguaje de las sombras* (Murnau: Die Sprache der Schatten, 2007), que podemos encontrar como extra en el Blu-Ray. Empezaron en Lübeck (estado federado de Schleswig-Holstein, en el norte de Alemania). Unos viejos almacenes de sal (Salzspeicher), del siglo XVI, se convirtieron en el caserón en el que se instala el Conde Orlock en el ficticio Wisborg. Volvieron a aparecer en la versión de Werner Herzog (1979) y siguen en pie, restaurados y absolutamente reconocibles. En la película, pusieron una reja delante de la cámara, para que pareciesen vistos a través de una ventana. En realidad, la casa de Hutter no estaba frente a los almacenes, sino en la plazoleta de la iglesia de St. Aegidien. El exterior de la casa de Hutter se conserva como en la película. Pero, por algún motivo (¿falta de permiso de la diócesis?), en el film no se muestra la iglesia que está justo enfrente de la casa, sino una de Wismar. La escena en la que se encuentran Hutter y el profesor Bulwer («*Nadie puede escapar de su destino*»), que parece situada en una calle, se rodó en un patio de la Glockengiessstrasse. Lo que en la película parecen dos calles diferentes era la misma calle, rodada desde distintos ángulos. También se rodó en los callejones cercanos al depósito de sal, en patios interiores y pasadizos como el de Blumsgang. Algunos lugares desaparecerían tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial.

A mediados de julio de 1921 terminó el rodaje en Lübeck y se trasladaron a Wismar, a unos 60 kilómetros. En Wismar se rodó el plano general de la ciudad que abre la película (rodado desde la torre de la iglesia de St. Marien). *Nosferatu* pasa con su ataúd frente a la Iglesia de St. Georg, que sería destruida en la guerra y ha sido reconstruida. La “plaza del mercado”, donde Hutter monta a caballo para iniciar su viaje y que luego *Nosferatu* atraviesa con su ataúd, era el atrio de la iglesia del Espíritu Santo (sigue siendo reconocible). También aparece el puerto de Wismar, con la llegada del barco maldito, y la Puerta del Agua (Wassertor), que podemos



Nosferatu (1922)

ver hoy día y ostenta una placa conmemorativa del rodaje (*Nosferatu* la cruza llevando su ataúd y se ve el barco al fondo). Aunque se publicó en un periódico de Wismar un curioso anuncio para conseguir cincuenta ratas amaestradas, al final no se usaron tantas (con unas pocas, se logró transmitir la sensación de una infestación, a diferencia de los centenares que usaría Werner Herzog en su versión). El barco era un velero de verdad, llamado *Jürgen*, que representa el *Empusa* (versión libre del *Demeter* de Stoker) y que se filmó realmente en el mar (desde otro barco y desde un hidroavión), entre la isla de Poel y Wismar, y llegando al puerto. Las escenas de Ellen en la playa-cementerio se rodaron en List auf Sylt, en las Islas Frisias.

Los dominios del Conde Orlok en los Cárpatos se filmaron en la antigua Checoslovaquia (actual Eslovaquia), en el Alto Tatra, en la región donde se sitúan Dolný Kubín y Oravský Podzámok. Las secuencias del carruaje en el bosque se rodaron en Vrátna Dolina, a pocos kilómetros de Dolný Kubín (en el actual

parque nacional de Malá Fatra). El castillo de Orlok era el Castillo de Orava (Oravský Hrad), que se puede visitar hoy día, aunque no se conserva exactamente igual (algunas partes han desaparecido y otras se han modificado). El castillo se utilizó prácticamente como estaba (sólo los interiores del comedor y la habitación eran decorados, que se crearon en los estudios de Berlín). A diferencia del Castillo Vogelöd, no se utilizaron maquetas, sino el castillo real. La balsa con los ataúdes navega por el río Váh. También aparece el castillo de Trenčín (Trenciansky Hrad). Y en el plano final las ruinas de Starý hrad vienen a representar el final del vampiro. Por su parte, los interiores (el comedor del castillo, la habitación, el manicomio donde está recluido Knock, la casa de Hutter y Ellen, la bodega del barco) y algún falso “exterior” (el barco en el muelle del puerto) se rodaron en los Estudios Jofa de Berlín. El rodaje terminó el 12 de octubre de 1921.

La tarea de “pintar con las sombras” recayó en el gran director de fotografía Fritz Arno Wagner, maestro de la luz, la oscuridad y el

contraluz, que ya había trabajado con Murnau en *El castillo Vogelöd* y *La tierra en llamas*. Wagner creó planos icónicos, como el vampiro enmarcado en la puerta del castillo, la sombra del Conde ascendiendo la escalera, la sombra de la garra de Orlok agarrando el corazón de Ellen, Orlok ante la ventana en el desenlace... Ya hemos indicado que puede debatirse el carácter “expresionista” de *Nosferatu*, por su elección de exteriores y localizaciones naturales, pero la fotografía de Wagner tiene un indudable carácter expresionista. Como escribió Lotte Eisner (*La pantalla demoníaca*): «Murnau no tiene que falsear, por medio de iluminaciones contrastantes, la fisonomía de la pequeña ciudad del Báltico; no es necesario incrementar el misterio de esas callejuelas y de esas plazas mediante un claroscuro artificial. La cámara de Fritz Arno Wagner bajo la dirección de Murnau se encarga de evocar lo extraño por medio del empleo de ángulos imprevistos que dan un aspecto siniestro al castillo del vampiro... ¿Hay algo más expresivo también que una larga calle estrecha, entre fachadas de ladrillo de una monotonía atroz, vista desde arriba, desde una ventana cuya barra atraviesa la imagen? Sobre el pavimento tosco, unos empleados de pompas fúnebres, con chistera y estrecha levita avanzan lentamente, negros y rígidos, llevando por parejas el ataúd de un apestado. Nunca jamás se alcanzará un expresionismo tan perfecto, y su estilización ha sido obtenida sin la ayuda del menor artificio». Para las secuencias fantasmagóricas del carruaje en el misterioso bosque “blanco”, la imagen aparece en negativo (tuvieron que pintar la carroza de blanco para que siguiera pareciendo negra en el negativo). En cambio, no resultó tan acertada la idea (fuera de Murnau o de Wagner) de subrayar el carácter sobrenatural del vampiro a través de la “cámara rápida”, que tiene un efecto involuntariamente cómico. También se utilizó la animación fotograma a fotograma (*stop motion*), para efectos como la compuerta del barco que se abre sola. Y

un trucaje óptico, ya en el laboratorio, para la desaparición del vampiro.

Para una película definida como “sinfonía” del horror, la música también iba a jugar un papel importante. Sabemos que el cine nunca fue realmente “mudo”, la música siempre estuvo presente, desde el humilde pianista a la gran orquesta. En el cine alemán de la década de 1920 se compusieron grandes partituras, como las de Gottfried Huppertz para *Los Nibelungos* y *Metrópolis*. En el caso de *Nosferatu*, la música original fue compuesta por Hans Erdmann (1882-1942), quien procedía del teatro y relató su dificultad para adaptarse al cine: él componía y Murnau rodaba, cada uno por su lado, y cuando el músico vio la película descubrió que se lo había imaginado todo distinto... La música de Erdmann sigue el concepto de poema sinfónico postromántico, contraponiendo la luz y las tinieblas. En el estreno de gala, antes de la película se interpretó la obertura de la ópera *Der Vampyr* de Heinrich Marschner. La partitura de Erdmann se publicó, reducida, en forma de suite (“*Fantastisch-Romantische Suite*”), en dos versiones, para orquesta completa y para una formación más reducida. Berndt Heller la ha reconstruido en su integridad y dirigido para las recientes restauraciones del film. Entre tanto, *Nosferatu* ha tenido otras varias músicas, como mencionaremos más adelante.

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens se estrenó el 4 de marzo de 1922 en el lujoso y modernista Marmorsaal del Zoo de Berlín, en el marco de un denominado “Festival de Nosferatu” (*Das Fest des Nosferatu*), un evento de gala para el que se recomendaba vestuario de la era Biedermeier y que estuvo seguido por un gran baile (entre las celebridades asistentes estuvo Ernst Lubitsch). Prana Film se gastó en la promoción tanto como en la producción del film. Según la reseña del *Film Kurier*, fue un gran éxito. El estreno comercial para el público fue el 15 de marzo de 1922 en el Primus-Palast de Berlín. Las críticas fueron excelentes en su mayoría y el film tuvo éxito de público, pero menos

del esperado (considerando el coste, no se considera un éxito comercial). André Breton y los surrealistas parisinos se volvieron locos con él. No obstante, como tantos grandes clásicos, no fue apreciada del todo ni por todos en su momento. Las reacciones en Nueva York y Londres fueron más tibias. André Gide la calificó como “mediocre” en su diario. Lotte Eisner señaló que, todavía en 1946, Theodore Huff había escrito que era cruda, demasiado “teutónica” (!) y que los efectos eran más ridículos que impresionantes... Por cada comentario como ese, podemos encontrar docenas cargados de elogios (Pauline Kael, Roger Ebert, A. O. Scott), hasta hoy. En palabras de Kevin Jackson, *Nosferatu* es un imán para los superlativos.

“NO-MUERTO”: LA VIDA ETERNA DE “NOSFERATU”

En casi todos los relatos sobre las peripecias de *Nosferatu*, Florence Stoker, naci-

da Florence Balcombe (1858-1937) aparece como la villana del cuento. A menudo, ni se la llama por su nombre, sólo “la viuda de Bram Stoker”, la mujer que estuvo a punto de conseguir la total destrucción del film... Por eso hay que destacar que, en un capítulo de su muy recomendable novela *Noche y océano*, Raquel Taranilla nos ofrezca una visión más compleja y empática de la lucha de una mujer sagaz, bellísima y obstinada, la cual, no lo olvidemos, tenía legalmente razón, aunque por otro lado nos horrorice la idea de la posible destrucción de una obra de arte.

Prana y Murnau habían sido muy imprudentes, al señalar en los créditos y en el material publicitario que la película era una adaptación de *Drácula* de Bram Stoker, a pesar del cambio de los nombres. El programa del estreno llegó a manos de Florence Stoker, cuya única fuente de ingresos eran los derechos del único gran éxito de su marido, fallecido en 1912. Inmediatamente, decidió luchar por lo que era suyo (como dice



Max Schreck en *Nosferatu* (1922)



Max Schreck en *Nosferatu* (1922)

Taranilla, las actuales paparruchas sobre la “intertextualidad” no la habrían disuadido). Se inscribió en la Sociedad de Autores del Reino Unido y promovió de manera insistente e incansable la acción de la entidad, representada en Alemania por el abogado Manfred Wronker-Flatow. Fue uno de los primeros litigios sobre vulneración de la propiedad intelectual en el cine. El abogado intentó llegar a un acuerdo, a cambio de una participación en los beneficios del film, pero Florence lo rechazó. En 1924, la justicia sentenció a su favor, declarando su derecho a que la compañía le pagara 5.000 libras, cosa improbable porque estaba en quiebra. Para entonces, Prana había sido liquidada y la

“propiedad” del film había recaído en DAFU (Deutsch-Amerikanische Film-Union), vinculada con Enrico Dieckmann. La compañía recurrió, pero una nueva sentencia de 1925 volvió a dar la razón a Florence Stoker. Pero ahora la mujer había reclamado la destrucción de la película, de todos los negativos y copias existentes («Ya no quería libras esterlinas, quería muerte», escribe Taranilla). Sobre el porqué de esa obstinación en destruir el film, como Van Helsing al vampiro, se han planteado varias hipótesis. La venganza, porque la productora hubiera recurrido el primer fallo. Que no quería competencia, porque en 1924 había vendido los derechos para la adaptación teatral de Hamilton Dea-

ne y John L. Balderston, que serviría de base a *Drácula* (1931) de Tod Browning. O incluso, como plantea Berriatúa, que Stoker formaba parte de la Golden Dawn y hubo por medio una lucha entre sectas ocultistas.

Sea como fuere, la justicia sentenció la destrucción del film y todas sus copias ardie-ron. ¿Todas? No, el vampiro siempre vuelve... De manera más o menos discreta, empezó a aparecer alguna copia de *Nosferatu*. En 1928 se proyectó una en Londres, que Florence Stoker persiguió sin éxito, y también otras en Nueva York y París. La condena del film tuvo un efecto paradójico. Puesto que *Nosferatu* había sido destruida y no “existía” legalmente, no era de nadie. Así cayó en manos de

Sigmund Deutsch, quizá un antiguo socio de DAFU (según especula Berriatúa). Con su productora Deutsch-Film-Produktion, lanzó un nuevo montaje, partiendo de alguna copia escondida, incluyendo escenas nuevas rodadas por el montador Waldemar Roger y un final feliz. Fue sonorizada con el método Organon G.m.b.H. Polyphon Grammophon Konzern. Se añadió una nueva banda sonora compuesta por Georg Fliebig. La película se estrenó en Viena el 16 de mayo de 1930, con el título de *Nosferatu*, y luego en Alemania como *Die zwölfte Stunde, eine Nacht des Grauens* (*La duodécima hora, una noche de horror*). Se cambiaron los nombres de los personajes y se omitieron los de Murnau, Grau y Galeen, quizá con la esperanza de pasar por debajo del radar de Florence Stoker. No figuraba ningún director, solo el Dr. Waldemar Roger como responsable de la “adaptación artística”. No consta que hubiera acciones legales contra esta versión “pirata”, y todo indica que Murnau no tuvo nada que ver con ella, pues en esta época ya estaba trabajando en Estados Unidos.

Die zwölfte Stunde se estrenó en España en 1931 con el título de *Nosferatu (El vampiro)* y el eslogan “film sonoro gran guignol”, distribuida por Febrer y Blay (estreno en Barcelona el 23 de febrero de 1931 y en Madrid el 23 de noviembre de 1931). Según Luciano Berriatúa, esta versión apócrifa sería el verdadero y único “estreno” de *Nosferatu* en España, pues no consta que el montaje original llegara a nuestro país en la década de 1920. Este estreno sería el origen de la “copia española” que jugará un papel importante en la futura recuperación de la película. Según Berriatúa, a finales de la década de los 30, existían al menos tres versiones: la copia francesa de la versión original de 1922, la versión apócrifa con escenas añadidas (*Die zwölfte Stunde*) y las copias que habían servido de base para esta versión.

Por otra parte, en 1939 el archivero alemán Frank Hensel encontró una copia muy deteriorada e incompleta en el Reichsfilmarchiv que pudo combinar con otra copia hallada

en la entonces Checoslovaquia. El resultado terminó en la Cinémathèque Française de París y en 1947 se prestó al Museum of Modern Art de Nueva York, que sacó una copia a la que incorporó rótulos en inglés y que recuperó los nombres de los personajes de *Drácula* (para esta fecha Florence Stoker ya había fallecido).

Y así llegamos a lo que Lotte Eisner denominó *L'enigme des deux Nosferatus*, en un artículo publicado en enero de 1958 en *Cahiers du Cinéma* que se haría célebre y se incluiría, actualizado, en su libro sobre Murnau. En la Cinémathèque Française, Eisner encontró dos copias diferentes de *Nosferatu*: una con rótulos en francés y otra con rótulos en alemán, con escenas nunca vistas y un final feliz. La copia “alemana” tenía mil metros más, incluyendo largos pasajes que no estaban en el guión y no tenían trazas del estilo de Murnau: en su viaje, Hutter pasaba por una fiesta, con campesinos bailando y comiendo en una larga mesa (una secuencia folklórica que Eisner consideró impropia de Murnau y típica de las películas convencionales de la UFA); en otra escena, unas chicas campesinas reían cuando un ilusionista hacía que una gallina pusiera una larga cadena de huevos; otra mostraba una larga misa de difuntos, con un joven y atractivo sacerdote (Hans Behal). Fritz Arno Wagner confirmó a Lotte Eisner que él no había rodado la escena de los huevos ni la de la misa, en las que no figura ninguno de los protagonistas. Otros planos añadidos podían ser descartes, rodados por Murnau, pero eliminados de su montaje (como algunos planos adicionales en los Cárpatos o un marinero tocando el acordeón en el puerto durante la apertura del ataúd). En la copia “alemana”, la escena de la planta carnívora se sitúa al principio del film, y Hutter lee una vulgar Biblia en lugar del libro sobre vampiros, que a su vez sí lee Ellen (sin que se explique cómo ha llegado a sus manos). Sobre todo, en la copia “alemana”, a diferencia de la “francesa” y del guión, hay un estrambótico final feliz: Ellen parece sacrificarse para destruir al vampiro,

pero luego revive, y el montaje coloca al final una escena de la feliz pareja, trasladada desde el principio de la película.

En 1959, Eisner visitó la Filmoteca Española. En España, como hemos dicho, se conservaba una copia de la versión de 1931 (*Der zwölfte Stunde*), según detallaba un folleto del Cine Club de Zaragoza de 1950, de Manuel Rotellar, citado por Berriatúa. Esta copia se había guardado en la Filmoteca Taurina de José Hernández Gan (no me pregunten la relación del vampiro con la tauromaquia, aparte de la sangre) y luego en la Filmoteca Nacional, dirigida a la sazón por Carlos Fernández Cuenca. En ella, Eisner pudo ver un montaje que incluía las secuencias incluseras, no rodadas por Murnau, como la citada misa de difuntos. En 1961, la Filmoteca Española hizo una copia de seguridad, destruyendo el nitrato inflamable.

El misterio de los “dos” *Nosferatus* de París quedó finalmente resuelto, entre la “copia española” y una carta de censura del 14 de noviembre de 1930, facilitada a Eisner por el historiador y director Gerhard Lamprecht: la copia “francesa” era la película original de Murnau (con rótulos traducidos para su estreno en Francia) y la copia “alemana” era, en realidad, el remontaje alargado de Waldemar Roger (*Der zwölfte Stunde*). Con todas sus alteraciones y distorsiones, esta versión tenía la ventaja de haber utilizado el negativo original.

A partir de estas copias, en los años 60 y 70 circularon versiones incompletas y con mala calidad de imagen, que fueron durante décadas la única manera de acercarse a *Nosferatu*. Luciano Berriatúa ha señalado que lo más triste es que buena parte de la destrucción de las copias ocurrió cuando Florence Stoker ya había fallecido y la película estaba supuestamente “a salvo” en los archivos. Lo que no pudo destruir Florence, casi lo destruyen los restauradores: «Cada vez que se tira un contratipo aumenta el contraste y el grano de la imagen... Las filmotecas sacaban contratipos en blanco y negro de las películas tintadas sin tan

siquiera anotar los colores... En cuanto a la fotografía, cada copia nueva, cada contra-tipo, añadía una nueva generación con degradados y pérdida de calidad. Con cada manipulación de la película, con cada "restauración", se daba un paso adelante en su destrucción».

Pero no se entristezcan, que todo esto tiene un final feliz. En 1977, Miguel Ángel Pérez Campos y Luciano Berriatúa bucearon en los fondos de la Filmoteca Nacional para estudiar la obra de Murnau. Encontraron en la "copia española" de **Nosferatu** planos que figuraban en el guión, pero que Eisner aseguraba que no se habían rodado (como un juego de croquet). Compararon esta copia con otra copia en 16 mm del Instituto Alemán y surgió la oportunidad de colaborar con Enno Patalas, que estaba trabajando en la restauración del cine alemán. Patalas, por su lado, había encontrado dos copias en Berlín Oriental, una similar a la de París, pero con rótulos alemanes nuevos, y otra más corta, pero con los rótulos originales. Con todo esto, Patalas presentó una primera restauración en París en 1981, en blanco y negro y sin música. En la Berlinale de 1984, Patalas presentó una nueva restauración mejorada, con la música original de Hans Erdmann reconstruida y dirigida por Berndt Heller.

Pero a Luciano Berriatúa no le convenció esta restauración. En el catálogo de la 26ª Semana Internacional de Cine de Barcelona señaló sus errores: entre otros, que los tintados de color eran "inventados", ya que no se conocía ninguna copia tintada. Además, Berriatúa pensaba que partía de una premisa falsa: no creía que existiera una "versión de 1928", ésta tenía que ser la misma que la original de 1922, una copia de 1922 proyectada en 1928. La Cinémathèque Française le confirmó que tenía dos copias con rótulos franceses: una copia nitrato primitiva y un contratipo utilizado por Patalas. Berriatúa concluyó que el contratipo no podía proceder de esa copia. Viajó a París el 8 de octubre de 1984 y descubrió

el Santo Grial: otra copia de **Nosferatu** que se le había pasado a todo el mundo, Eisner incluida. Era la copia de 1922 exhibida en 1928, con los tintes originales y la mejor calidad fotográfica encontrada hasta entonces, tirada directamente del negativo original. Enno Patalas presentó en 1987 una nueva versión de su restauración, ahora con los colores originales, según la copia de París. Pero parecía necesario hacer una nueva restauración desde cero, partiendo de la copia nitrato de París, lo que Patalas hizo en 1995, con la colaboración de la Unión Europea, el Münchner Filmmuseum y la Cineteca del Comune di Bologna. ¿Era la definitiva? No del todo. Berriatúa seguía sin estar conforme. Los rótulos se habían redibujado, los colores tenían errores...

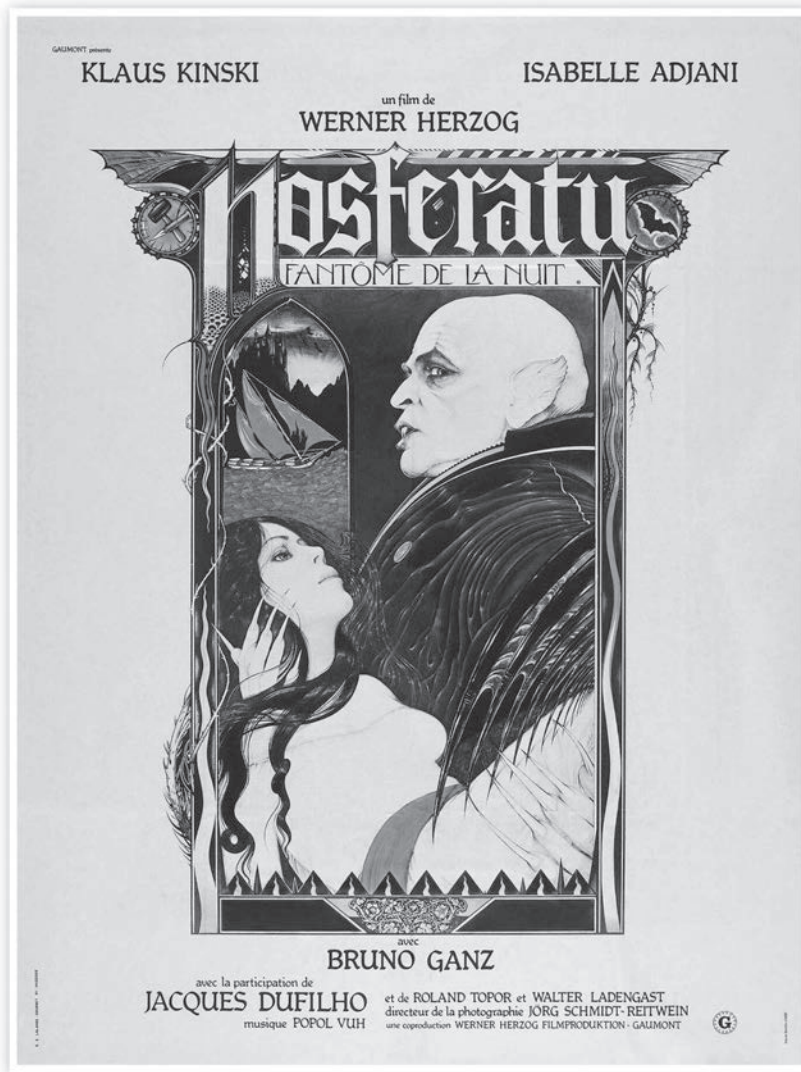
Con el apoyo de la F. W. Murnau Stiftung (Fundación Murnau), que quería tener "su" propia versión, Luciano Berriatúa emprendió una nueva restauración digital en 2004, partiendo del nitrato de la Cinémathèque de París y del material del Bundesarchiv-Filmarchiv de Berlín, con la colaboración de los laboratorios L'Imagine Ritrovata de Bolonia. La restauración respetó los colores verdaderos e incluyó la música original de Hans Erdmann dirigida por Berndt Heller. Se mantenían (limpiándolos) los rótulos originales y se añadían los que faltaban (con la nota F.W.M.S. para distinguirlos). Esta restauración, terminada en 2006, se editó en DVD en España por Divisa, incluyendo un libro de Berriatúa sobre el film y su recuperación. En 2013, se realizó un nuevo máster digital en alta definición, del que procede la lujosa edición española en Blu-Ray de Divisa. Quizá nunca pueda haber una versión "definitiva" de **Nosferatu**... Pero esto es lo más próximo que tenemos y posiblemente que vayamos a tener.

Haciendo *flashback*, yo recuerdo haber visto la película por primera vez en el Cine Club Gandaya de Zaragoza, a principios-mediados de los años 80. No recuerdo los detalles, la versión que era, ni la calidad de la proyección (seguramente horrible), sólo el

deslumbramiento ante esta obra maestra. No creo que fuera ni la primera restauración de Patalas, pero era ambrosía para nuestra ansia cinéfila.

Junto a las restauraciones, también se han ido creando distintas bandas sonoras para **Nosferatu**. La partitura original compuesta por Hans Erdmann en 1921 para el estreno del film, es la que se ha recuperado para la restauración "definitiva" de Luciano Berriatúa y la F. W. Murnau Stiftung, en versión reconstruida y dirigida por Berndt Heller, grabada con la Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken en 2005. La misma partitura de Hans Erdmann, completa y restaurada, fue dirigida por Gillian B. Anderson (sin relación con la agente Scully) con la Brandenburg Philharmonic Orchestra, en la primera edición discográfica de la banda sonora (CD: RCA Victor Red Seal 09026-68143-2), publicada en 1995, coincidiendo con la restauración de Patalas. Además de la clásica y "auténtica" de Erdmann, ha habido partituras nuevas de Peter Schirmann en 1964, de "Club Foot Orchestra" (Richard Marriott y Gino Robair) en 1989, de Timothy Howard en 1991, de Jeff Plewman alias "Nash the Slash" en 2000 (CD: Cut-Throat Productions CUT5CD) y de Robert Steadman en 2020 (CD: Records DK 1941200), además de varios "fondos musicales" anónimos para ediciones en vídeo doméstico.

Pero las bandas sonoras "nuevas" más interesantes han sido tres. Una de Jordi Sabatés, compuesta en 1990 e interpretada en directo en proyecciones especiales (CD: Nuevos Medios CD15607). Una de James Bernard, el gran creador de la música del Drácula de la Hammer, compuesta en 1997 por encargo de Kevin Brownlow para Channel 4 (CD: Silva Screen FILMCD-192), que figura en una edición en DVD del British Film Institute. Y la última por ahora, del gran Christopher Young (**Hellraiser**), compuesta en 2023 y grabada por la Tonhalle-Orchester Zürich dirigida por Frank Strobel, con Saya Hashino al órgano (CD: Warner Classics 5021732457929). Las criaturas de la noche siguen produciendo su música.



La nueva versión de Werner Herzog (1979)

En 1979, Werner Herzog se atrevió a rodar un *remake* de la película de Murnau: **Nosferatu: Vampiro de la noche** (Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979). Con ella, Herzog unía su fascinación por el cine fantástico con su deseo de *conectar* con el cine ale-

mán anterior al nazismo. La generación del Nuevo Cine Alemán se consideraba una generación huérfana: «*no tenemos padres, sólo abuelos*». Abominaron del “viejo cine” de sus inmediatos predecesores, y en cambio reivindicaron a los anteriores, Fritz

Lang, G. W. Pabst y F. W. Murnau. Además, Herzog veneraba a Lotte Eisner, la pionera estudiosa de Lang, Murnau y el expresionismo. En 1974, cuando supo que Eisner estaba enferma, Herzog decidió ir a verla, caminando desde Múnich hasta París (800 kilómetros), convencido de que, si hacía el viaje a pie, Eisner sobreviviría; plasmó su experiencia en el libro *Del caminar sobre hielo*; y la *Eisnerin* (como la llamaba cariñosamente) vivió nueve años más... La película de Herzog conserva, en términos generales, el argumento de Henrik Galeen y Murnau. Como *Drácula* ya había pasado a dominio público, pudo utilizar los nombres originales de la novela de Stoker (aunque, como en otras adaptaciones, se intercambian los de Mina y Lucy). Yo hubiera preferido que mantuviera los nombres de Murnau. En la versión de Herzog, la tragedia del vampiro, magistralmente interpretado por Klaus Kinski (que soportó con inusual paciencia las cuatro horas diarias de maquillaje a cargo de la japonesa Reiko Kruk), es tener que seguir vivo a lo largo de los siglos, sufriendo la misma existencia banal día tras día («*La muerte no lo es todo. Es más cruel no poder morir*»). Este Drácula, que no puede participar en las alegrías humanas («*La ausencia de amor es el mayor de los dolores*»), forma parte así de la galería de locos y marginados de Herzog, un depredador en el que se mezclan la locura, la maldad y una tristeza infinita. Isabelle Adjani, pálida, lánguida, etérea, encarna la pureza y voluntad capaces de derrotar al vampiro. Bruno Ganz y Roland Topor completan un reparto brillante. Gran parte de la película es muy fiel a Murnau y algunas escenas se recrean casi literalmente. El mayor cambio que introduce Herzog es el final: el sacrificio de Lucy resulta inútil, la policía detiene a Van Helsing por el asesinato del Conde y Harker se convierte en el nuevo vampiro («*tengo mucho que hacer... ahora*»). Entre el homenaje y la reinterpretación, el **Nosferatu** de Herzog nos ofrece secuencias e imágenes sugestivas y po-



Si Max Schreck hubiera sido un vampiro de verdad...

derosas, creando una atmósfera de sueño hipnótico y fantasmagórico, con su ritmo pausado, la bellísima fotografía brumosa de Jörg Schmidt-Reitwen y la música de Popol Vuh.

Este *Nosferatu* tuvo una pretendida “secuela”, apócrifa y totalmente ajena a Herzog: *Nosferatu en Venecia* (Nosferatu a Venezia, 1988), escrita y dirigida por el productor Augusto Caminito, después de que tres directores abandonaran sucesivamente el proyecto. La acción ocurre en la actualidad. Un profesor experto en vampiros (Christopher Plummer) llega a Venecia para investigar la historia de un vampiro que asoló la ciudad hace dos siglos. Junto con un sacerdote (Donald Pleasence), se enfrenta al vampiro (Klaus Kinski), que reaparece para asediar a las mujeres de la villa (Barbara De Rossi, Elvire Audray, Anne Knecht). Lo más chocante es que Kinski, que se negó a sufrir nuevas sesiones de maquillaje, aparece con su aspecto normal de la calle, no con el del film de Herzog. También se traiciona la premisa

de Murnau: aquí el vampiro se pasea tranquilamente bajo el sol, en pleno día. Lo más valioso son las localizaciones venecianas, que en los mejores momentos crean un ambiente misterioso y decadente. Por lo demás, hay algún punto de interés, pero es un film deslavazado y con aspectos ridículos (un disparo de escopeta abre un boquete redondo en el torso de Kinski, estilo *La muerte os sienta tan bien*) o incomprensibles, quizá como resultado de una preparación caótica y un rodaje accidentado. El ayudante de dirección Luigi Cozzi confirmó que Kinski había “dirigido” algunas escenas, pero que sólo le interesaba rodar “bonitas” escenas bajo el sol, una tras otra, sin ningún sentido. Y lo más terrorífico de la película son las historias que se cuentan sobre el comportamiento de Kinski durante el rodaje.

La sombra del vampiro (Shadow of the Vampire, 2000) de E. Elias Merhige juega con la mayor leyenda urbana sobre *Nosferatu*: que el actor Max Schreck (Willem Dafoe) era realmente un vampiro, “contratado” por un Murnau (John Malkovich) dispuesto a todo para lograr la autenticidad total en su película. Para justificar la excentricidad del vampiro, Murnau presenta a Schreck a su equipo como el “actor del Método” por antonomasia, metido tan completamente en la piel de su “personaje” que sólo se le puede ver de noche, siempre vestido y maquillado... La película es un detallado *cómo se hizo* de *Nosferatu*, para lo que contó con el asesoramiento de Luciano Berriatúa. Además de Murnau y Schreck, aparecen como personajes Albin Grau, Henrik Galeen, Fritz Arno Wagner, Greta Schroeder y Gustav von Wangenheim. También es un cuento fantástico sobre el mito del vampiro, que aparece como un ser a la vez extraño y cotidiano, remoto y de andar por casa, sobrenatural y con caprichos de estrella. Y además es una reflexión sobre la creación artística, sobre el propio cine, que “vampiriza” a las personas y las convierte en sombras que no mueren, y sobre cómo el genio descontrolado puede convertirse en un monstruo. Vimos *La som-*



La nueva versión de Robert Eggers (2024)

bra del vampiro en el curso 2001-2002 de nuestro Cine Club.

Un curioso *remake* es *Nosferatu: A Symphony of Horror* (2023), dirigida por David Lee Fisher. Como había hecho con *El gabinete del Dr. Caligari* en 2005, la premisa de David Lee Fisher era rodar nuevamente *Nosferatu*, con diálogos y actores, frente a una pantalla verde, para añadir luego de fondo imágenes de la película de Murnau. Pero, a lo largo de su desarrollo (el film se financió vía Kickstarter y tardó diez años en realizarse), parece que esa idea fue variando y los fondos son, en su mayoría, imágenes generadas por ordenador que intentaban recrear las de Murnau. A veces esos efectos tienen cierto encanto y otras (la balsa en el río) resultan ridículos. El film recoge el argumento y personajes de la película original, con algunas pequeñas variaciones (Hutter hace parte de su viaje en tren). Aunque resulte un empeño un tanto *amateur*, la película se hizo con actores profesionales. Están muy bien Doug Jones (*La forma del agua*, *Star Trek Discovery*)

como Orlok y Joely Fisher como Ruth, y pasable Eddie Allen (¡acreditado como “Edgar Allan Poe”!) como Knock. En cambio, resultan muy insuficientes, por decirlo suavemente, Emrhys Cooper como Hutter y Sarah Carter como Ellen. En conjunto no pasa de ser una curiosidad, entre el homenaje cinéfilo, el experimento y el vídeo de YouTube.

La última versión, por ahora, es *Nosferatu* (2024), escrita y dirigida por Robert Eggers. Las expectativas estaban muy altas, por los antecedentes del director, las notables *La bruja* (The Witch, 2015), que vimos en el Cine Club, *El faro* (The Lighthouse, 2019) y *El hombre del Norte* (The Northman, 2022), y por la pasión y dedicación que había puesto en el proyecto. El argumento y los personajes son esencialmente fieles a Galeen y Murnau, aunque necesite 132 minutos para contar lo mismo. La principal diferencia con el clásico está en la caracterización del Conde Orlok (Bill Skarsgård), que se mantuvo en secreto hasta el estreno (no aparecía en los tráilers). Eggers quiso apartarse de Max Schreck para crear un vampiro que realmente pareciera “un noble transilvano muerto”, un cadáver viviente: con un pesado ropaje, aire aristocrático, una voz cavernosa (hablando en un supuesto dialecto dacio) y las costillas literalmente a la vista. Aprecio el riesgo, pero a mí no me convenció y me pareció inverosímil como seductor y (a veces) ridículo, lo mismo que cuando la *conexión psíquica* con Ellen (Lily-Rose Depp) deriva en una *posesión* tipo *El Exorcista*. Por el contrario, la película tiene momentos visualmente deslumbrantes y un gran reparto (aunque hubiera preferido a la inicialmente prevista Anya Taylor-Joy en lugar de Lily-Rose Depp), pero en conjunto me ha parecido decepcionante, para todo lo que se esperaba de ella. En fin, está muy reciente y no vamos a profundizar más ahora.

Fuera del cine, *Nosferatu* también se ha convertido en un musical: *Nosferatu The Vampire* (1994), compuesto por Bernard J. Taylor, publicado primero como *concept album* y estrenado en 1994. Y también en

una ópera norteamericana, con música de Alva Henderson y libreto del poeta Dana Gioia, estrenada en 2004; la producción de Rimrock Opera se puede ver completa en YouTube y está publicada en disco (CD: Albany Records 34061-07942-2).

Además de estas versiones, la influencia de *Nosferatu* está presente en docenas de obras de cine y televisión (por no hablar de novelas y cómics), desde el vampiro Barlow de la miniserie *Salem’s Lot* (1979) de Tobe Hooper, sobre la novela de Stephen King, hasta *Buffy la cazavampiros* (Buffy the Vampire Slayer, 1997-2003) y *Bob Esponja* (SpongeBob SquarePants, 2002), con sendos personajes inspirados en Orlok, pasando por el juego con las sombras de *Drácula de Bram Stoker* (Bram Stoker’s Dracula, 1992) de Francis Ford Coppola. No podemos, ni vamos a pretender, mencionar aquí todas esas huellas, citas, influencias u homenajes... Nosotros no somos inmortales, nuestro tiempo es limitado.

«UN HOMBRE SIN SUERTE QUE PERSIGUE UNA SOMBRA»

El título de *Phantom* (1922) puede desconcertar a primera vista. No es una película fantástica ni de terror, sino un sólido drama moral y un arquetípico *Kammerspiel*. Aún va más desencaminado el título español de *El nuevo Fantomas*, que alguien debió ponerle sin verla, pues, aunque haya un intento de robo, nada tiene que ver con el personaje de Fantomas creado por Marcel Allain y Pierre Souvestre. Parece que otro título español ha sido *El beso de la fama* (!!!). Sin embargo, el título de *Phantom* le cuadra perfectamente: la idea del “fantasma”, de lo espectral, está presente en el retrato de la obsesión amorosa de un hombre por una mujer a la que solo ha visto una vez fugazmente. Esa visión “fantasmal” pone patas arriba toda su vida: «Yo era un hombre pacífico y he perdido mi tranquilidad; era diligente y trabajador como una hormiga, y ahora me he conver-



tido en un holgazán; como un flaco rocín no tenía pretensiones, y ahora me he convertido en un alcahuete y en un disipador. Quería a mi madre sobre todas las cosas: si ella muriese hoy mismo no vertería ni una sola lágrima. Amaba a Dios y al Cielo, temía al demonio y al infierno; pero dime hoy dónde se encuentra Veronika Harlan, y si ella morase en los infiernos, renunciaría para siempre a Dios y al Cielo».

Phantom se basó en la novela homónima de Gerhart Hauptmann (1862-1946), Premio Nobel de Literatura en 1912, que se había publicado por entregas en el *Berliner Illustrierte Zeitung* en 1922, y de la que procede el párrafo anterior. La novela está publicada en español, dentro de un tomo recopilatorio de Hauptmann en una colección de Obras Escogidas de Premios Nobel de Literatura (ed. Club Internacional del Libro, 1980). Parece que el relato tenía una base autobiográfica: la inclinación del autor por la joven actriz Ida Orloff, convertida en su musa. El escritor Hauptmann en persona aparece en el campo con un libro, entre los títulos de



Lya De Putti y Alfred Abel en *Phantom* (1922)

crédito de la película, después del título y antes del reparto (el film se estrenaría coincidiendo con las celebraciones del sesenta cumpleaños del autor laureado). El guión lo escribió Thea von Harbou (que había colaborado con Murnau en *La tierra en llamas*) con participación, no acreditada, del actor Hans Heinrich von Twardowski. La adaptación es bastante fiel al argumento del libro, que está escrito como una confesión en primera persona. Varía algún detalle: en la novela, el protagonista ve a Veronika desde

la ventana, mientras que en la película (de manera más dinámica) ella le atropella con su carruaje; por otra parte, Veronika es más joven en la novela.

Toda la película es un *flashback*. Desde un presente de felicidad conyugal, el “exconvicto” Lorenz Lubota (Alfred Abel) escribe en un cuaderno, a instancias de su esposa Marie (Lil Dagover), la historia “de sus crímenes y su expiación”. Cuando comienza el relato, Lorenz es un sencillo oficinista del Ayuntamiento en Breslau (Breslavia o Wrocław,

actual Polonia), un aspirante a poeta lleno de sueños. Vive con su madre viuda (Frida Richard), con su hermana Melanie (Aud Egede-Nissen) y su hermano Hugo (Hans Heinrich von Twardowski). La madre le reprocha que siempre esté abstraído con sus libros, y él responde que los libros le permiten soñar con todas las cosas que nunca podrá experimentar. Melanie se enfrenta con su madre y se va de casa, cuando ella le censura que salga tanto de noche y vuelva con objetos caros (insinuando que es una chica de al-



Lya De Putti y Alfred Abel en *Phantom* (1922)

terne). Lorenz visita al encuadernador Starke (Karl Eitinger), cuya hija Marie (Lil Dagover) está enamorada de él, y le deja sus poemas, que Starke elogia profusamente. Cuando camina ensimismado por la calle, llegando tarde al trabajo como siempre, le atropella el coche de caballos de una hermosa mujer rubia vestida de blanco, Veronika Harlan (Lya De Putti). Veronika le asiste y Lorenz queda inmediatamente prendado de esa maravillosa aparición ("fantasma"). La sigue y descubre que es una mujer de clase alta

y prometida con alguien de su nivel. Desde entonces Lorenz sólo piensa en Veronika, y eso hace que deje de acudir a la oficina y finalmente le despidan. También desatenderá luego a su madre enferma.

Starke ha pasado los poemas de Lorenz a un catedrático y editor (Wilhelm Diegelmann), convencido de que son obra de un genio, así que el poeta se viene arriba y cree que se van a publicar y van a tener un gran éxito. Con esa base, le pide un anticipo o "beca" a su tía rica y prestamista, Schwabe

(Grete Berger), para comprarse un traje para cuando se reúna con el hipotético editor. Con la "asesoría" del cínico y vividor ayudante/amante de la tía, Wigottschinski (Anton Edthofer), compra el traje y el resto se lo gasta en "celebrar" en un local nocturno. Allí se encuentra con su hermana Melanie, que está de alterne y luego se hará "novia" de Wigottschinski. En un restaurante, Lorenz se encuentra con una "baronesa" (Ilka Grüning) y su hija, la cazaafortunas Mellitta (Lya De Putti), que le recuerda a Veronika (están inter-



Lya De Putti y Alfred Abel en *Phantom* (1922)

pretadas por la misma actriz). Lorenz se lía con Mellitta, la cual le sablea a base de bien, creyendo que es rico. A la vez, Lorenz intenta transformarla en una copia de Veronika a través de la ropa y el pelo (anticipando claramente el tema de *Vértigo* de Hitchcock sobre Boileau-Narcejac). Para financiar los lujos de Mellitta, Lorenz consigue un préstamo de 60.000 marcos de su tía, a cuenta de sus futuros honorarios. Pero el cuento de la lechera poético termina abruptamente cuando el profesor sentencia que los poemas de Lorenz no son dignos de ser publicados. La tía le reclama su dinero y le amenaza con ir a la policía. Desesperado, Lorenz se une a Wigottschinski y Melanie en un plan criminal para robar a Schwabe... La cosa sale mal, Wigottschinski mata a la tía, Melanie huye y Lorenz termina en la cárcel... Pero cuando sale de la cárcel, la incondicional Marie y su padre le están esperando: es la "redención". Volvemos al presente, en el que Lorenz vive

feliz con Marie y (suponemos) ha exorcizado el "fantasma" de Veronika.

El triángulo, con un hombre, una mujer "buena" y una "mala", es un tema recurrente en el cine de Murnau, pero que siempre tiene muchos matices, no es algo simplista. La "buena" (adorable Lil Dagover) es maravillosa, encantadora, altruista, firme, incondicional, su propio apellido lo dice (en alemán, *Starke* = fuerte). Que Lorenz la ignore ya nos demuestra, desde el principio, que es un verdadero imbécil. En cuanto a la "mala", en esta ocasión está duplicada, y realmente no es mala. Veronika no es una *femme fatale*, ella no hace nada malo, sólo se convierte sin querer en el objeto de la obsesión unilateral de Lorenz. Si eso destruye a éste, o casi, sólo es culpa del hombre, es Lorenz quien procura su propia ruina, por su obsesión y su falta de carácter y voluntad (no nos da pena su constante cara de sufrimiento). Mellitta, bueno, sí que le exprime y sablea,

pero porque él se lo busca al hacerle creer que es rico. En pago, ella se ve cosificada, despersonalizada y convertida en doble de Veronika («¿a quién besas cuando me besas?», le pregunta a Lorenz). Como curiosidad, en los títulos de crédito, la excelente Lya De Putti aparece acreditada sólo como Mellitta, mientras que el papel de Veronika figura como interpretado por "xxx". Para la transformación de Mellitta en "fantasma" de Veronika, Murnau juega con los espejos, en los que la joven se refleja mientras se prueba los vestidos (tema del doble). En otra secuencia, el espejo del armario de Mellitta, en el que se refleja Lorenz, viene a representar que el hombre se ha convertido en reflejo, en fantasma. Luciano Berriatúa subraya que la idea es que Lorenz ha quedado "atrapado en el espejo" como en un cuento de E. T. A. Hoffmann, reducido a un espectro (en la "zona fantasma").

La película fue producida por Erich Pommer para Uco-Film, distribuida por Decla-Bioscop. Se rodó entre mayo y septiembre de 1922 (con una interrupción entre julio y agosto, cuando Murnau estuvo en el hospital por una infección renal), en los estudios Bioscop-Atelier de Neubabelsberg, Potsdam. Esta vez no hubo exteriores naturales, todo se construyó en estudio. El diseñador de producción fue Hermann Warm (*El castillo Vogelöd*), que visitó Breslau buscando los lugares reales que describía Hauptmann en la novela, pero no le sirvieron mucho y terminó utilizando su imaginación. Con los actores Alfred Abel (*Metropolis*) y Lya De Putti, el director ya había trabajado en *La tierra en llamas*. El resto del reparto es igualmente sólido, con la célebre Lil Dagover (*Caligari, Las tres luces*), Aud Egede-Nissen, Karl Etlinger, etcétera. Para la fotografía, Murnau trabajó por primera y única vez con el danés Axel Graatkjaer y el ruso Theophan Ouchakoff, que hicieron un espléndido trabajo expresionista con la luz, las sombras y los claroscuros. Murnau sigue avanzando hacia la cámara móvil que culminará en *El último*. En una salida de Lorenz y Mellitta a un lo-

cal nocturno, la cámara va montada en una plataforma y sigue la espalda de Lorenz en su baile. En otra, la cámara gira para transmitir la borrachera y la perdición de Lorenz (utilizaron plataformas giratorias). En otra, en un plano picado, la mesa en la que cenar y beben Lorenz y Mellitta se hunde en un pozo, el abismo. En una calle solitaria, los edificios parecen derrumbarse sobre Lorenz (un complicado trucaje: las fachadas de un lado fueron construidas, dejando espacios entre las “casas”, mientras la del otro lado eran falsas, de madera contrachapada, montadas sobre unos raíles, de manera que esas “casas” móviles arrojaban su sombra sobre las fijas del otro lado, dando la impresión de que las sombras perseguían al hombre). Las escenas oníricas (el coche de caballos fantasmal que le atropella de nuevo, el poeta recibiendo un premio oficial junto a Veronika) van insertándose en una realidad que se descompone...

Phantom se estrenó en Alemania el 13 de noviembre de 1922 y en España el 19 de febrero de 1923. Según señala Lotte Eisner, la recepción fue más fría que la de *La tierra en llamas*. Varias críticas consideraron superficial y sentimental la adaptación de Thea von Harbou, aunque elogiaron la creación visual de Murnau. Luego, el film se perdió durante décadas... A principios de los setenta, se encontró una copia en Moscú, bastante completa (era habitual que las películas alemanas se recortaran en otros países, cuando se consideraban demasiado lentas). En la edición inglesa de su libro (1973), Eisner la señala como una de las dos películas recobradas desde la primera edición (1965), aunque ella sólo pudo ver una copia desgastada y oscura. En 2003, Luciano Berriatúa y Camille Blot-Wellens realizaron una restauración para la Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, partiendo de la copia depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv de Berlín, con la colaboración del laboratorio L'Immagine Ritrovata de Bolonia, que restauró los tintados de color originales, siguiendo las marcas del negativo. La copia mantenía la mayoría

de los intertítulos y el resto se recrearon con base en el guión, que se conserva. Lo curioso es que, en paralelo, apareció la llamada “copia chilena”, una copia completa, con los tintados originales, creada para el público latinoamericano y distinta de la alemana utilizada por la Fundación Murnau para su restauración. Había estado ocho décadas en el desván de una casa de Santiago y en 2007 fue donada a la Cineteca Nacional de Chile. Mediante un acuerdo con la Filmoteca Española, esa copia fue restaurada por Gabriel Cea y digitalizada en 2K. No obstante, la versión que nosotros podemos ver no es ésta, sino la restaurada por Berriatúa y Blot-Wellens para la Fundación Murnau, editada en España por Divisa en DVD (todavía no en Blu-Ray).

LA CARTA DE LA GRAN DUQUESA

Die Austreibung (1923), *La expulsión*, es otra película perdida, por lo que sólo podemos recurrir a referencias de segunda mano. Se basaba en una obra teatral de Carl Hauptmann, hermano del premiado autor de *Phantom*, adaptada también por Thea von Harbou. No he podido leer la obra, así que me remito a la sinopsis de Lotte Eisner, que la califica como “*Kammerspielfilm* campesino” sobre el conflicto entre la fidelidad a la tierra de los antepasados y el deseo o la necesidad de abandonarla (en esencia, sería el mismo tema de *La tierra en llamas*). El anciano campesino Steyer (Carl Goetz) vive con su mujer (Ilka Griining), su hijo viudo (Eugen Klopfer) y su nieta Aenne (Lucie Mannheim) en una granja aislada en las montañas de Silesia. El Steyer joven se casa en segundas nupcias con Ludmilla (Aud Egede-Nissen, la Melanie de *Phantom*), una chica pobre del pueblo del valle, que no le ama y sólo ha aceptado el matrimonio para escapar de la miseria. En realidad, la chica está enamorada del cazador Lauer (el futuro director Wilhelm Dieterle), con quien sigue manteniendo una relación a espaldas de su



nuevo marido. Ludmilla convence a Steyer para vender la granja de su familia y trasladarse al pueblo, alegando que no soporta el aislamiento. Él acepta, creyendo que así serán más felices y Ludmilla le amará (lo que ella quiere es estar más cerca de su amante). Lo celebran en un baile en el pueblo, pero Steyer joven, borracho, se arrepiente de la venta y busca un notario para anularla, mientras Ludmilla se refugia de una tormenta de nieve en la cabaña de Lauer, donde el marido la encuentra y se pelea con el cazador... Al día siguiente, los ancianos padres abandonan la granja, que ha sido vendida a un extraño.

Según la información disponible, la película se rodó en febrero de 1921 (por tanto, su rodaje sería anterior a *Schloss Vogelöd* y *Nosferatu*, aunque se estrenara después de *Phantom*). Fue producida por Erich Pommer para Decla-Bioscop. Se filmó en localizaciones naturales de las Montañas Karkonosze, en Dolnoslaskie (Polonia), con fotografía de Karl Freund y decorados de Rochus Gliese y Erich Czerwonski. Se estrenó en Berlín el 23 de octubre de 1923. Era una película en cuatro actos y, dependiendo de las fuentes, su duración se ha estimado entre 40 y 57 minutos (con lo que podría ser medimetraje o



Mady Christians y Harry Liedtke en *Las finanzas del Gran Duque* (1924)

largometraje). Según Lotte Eisner, las críticas fueron más amables que las de *Phantom*, elogiando los paisajes nevados naturales, los interiores atmosféricos y la fotografía nocturna de Karl Freund. Quizá algún día podamos verla.

La siguiente, *Die Finanzen des Grossherzogs* (1924), en español *Las finanzas del Gran Duque*, es una película atípica en la filmografía de Murnau: una comedia de enredo con elementos de intriga, situada en un país de opereta. Se basaba en una novela del escritor sueco Frank Heller, seudónimo de Gunnar Serner (1886-1947), considerado el primer autor sueco de novela criminal que se hizo famoso internacionalmente, adelantándose a la futura ola de la novela negra escandinava. La obra formaba parte del ciclo de historias criminales en las que aparecía el detective y ladrón Philip Collin. No he

encontrado edición en español, aunque sí tenemos ediciones de otras obras de Heller, incluyendo algunas del señor Collin (*Vida y hazañas del señor Collin*, *El señor Collin contra Napoleón*). Sí se puede encontrar fácilmente en inglés (*The Grand Duke's Last Chance*, ed. Kabaty Press, 2022), para quien no se maneje con el sueco o el alemán. Dato curioso: la isla imaginaria donde ocurre la acción, llamada Abacco en la película y en la versión alemana, se llama Minorca (!!!) en la versión inglesa del libro.

Thea von Harbou escribió el guión. La historia es sumamente enrevesada, así que a ver cómo damos una idea sin alargarnos en exceso. La acción ocurre en el imaginario Gran Ducado de Abacco, situado en una isla del Mediterráneo, una corona muy pequeña con una deuda muy grande. El Gran Duque Don Ramon XXII (Harry Liedtke) intenta evi-

tar la bancarrota, cuando el prestamista Marcowitz (Guido Herzfeld) le exige la devolución de su dinero. El empresario Bekker (Hermann Vallentin) le ofrece una millonada a cambio de explotar las reservas de azufre de Punta Hermosa (sic), pero el Gran Duque se niega, porque sería una explotación tóxica para sus súbditos. La salvación cae del cielo, literalmente, mediante una carta de Olga, la Gran Duquesa de Rusia, llegada en avión (la carta). La Gran Duquesa Olga le propone casarse con él, porque le apetece ser Duquesa de Abacco y porque, aunque no se conocen, el Duque le cae bien y a ella le sobra el dinero, pese a la oposición de su hermano, el Príncipe de Rusia. El frustrado Bekker se une a un grupo de conspiradores (entre ellos, uno interpretado por Max Schreck), para derrocar al Duque. Por su parte, Markowitz consigue apoderarse de la carta de la Gran

Duquesa, que se queda como “garantía” de su préstamo. Entonces entra en juego el detective y ladrón Philip Collin (Alfred Abel), haciéndose pasar por un tal Profesor Pelotard (!), que asalta la caja fuerte de Markowitz buscando unas cartas comprometedoras del Diputado Isaaks (Julius Falkenstein), encuentra casualmente la carta de la Gran Duquesa y la reemplaza por una falsa. En un café, Collin conoce a una mujer fugitiva y disfrazada que resulta ser la Gran Duquesa Olga (Mady Christians) que huye de su hermano (Robert Scholtz). Por su parte, el Duque viaja de manera encubierta al continente. En fin, luego hay maniobras especulativas de Collin con los bonos de deuda de Abacco, más idas y venidas de la carta, una o dos revoluciones y una intervención de la flota rusa...

La película fue producida por Erich Pommer para UFA. Se rodó entre mayo y junio de 1923. Los exteriores, en localizaciones naturales de la costa del Adriático, actuales Croacia y Montenegro: Split, Zadar, Rab y Kotor. La primera imagen del perfil de la isla se corresponde con Rab, según las imágenes que he podido ver. El director pudo utilizar un barco, un avión e incluso un buque de guerra. Los interiores, incluyendo el palacio del Gran Duque, que era un decorado, se rodaron en los estudios Tempelhof de la UFA en Berlín, con decorados contruidos por Rochus Gliese y Erich Czerwonski. Para el palacio, Murnau había querido utilizar el Grand Hotel de la isla de Rab, pero tenía detalles modernos que lo hacían inutilizable, por lo que se construyó en el estudio. Según contó Edgar G. Ulmer, que fue ayudante de dirección, en *Cahiers du Cinéma* (agosto de 1961), Murnau insistió en que Rochus Gliese hiciera un dibujo de cada plano. Fue idea de Gliese, aceptada con entusiasmo por Murnau, pintar efectos de luz o de sombra en los propios decorados (versión sofisticada del método de *Caligari*).

El reparto era notable, encabezado por un galán famoso, Harry Liedtke, y con una excelente Mady Christians en el único papel femenino relevante. Alfred Abel venía directa-



Alfred Abel en *Las finanzas del Gran Duque* (1924)

mente de *Phantom*. Y Murnau recuperó dos secundarios “cómicos” de *El castillo Vogelhöf* (Hermann Vallentin y Julius Falkenstein), aparte de la presencia de un irreconocible Max Schreck. Sin embargo, siento estar de acuerdo con Lotte Eisner en que la comedia no tiene gracia y las interpretaciones que pretenden ser extravagantes resultan estáticas y falsas. Al principio, para caracterizar al Gran Duque como derrochador y “tirano benévolo”, vemos cómo arroja monedas al agua, que unos jóvenes se afanan por recoger (una escena que hoy día pone los pelos de punta). Tampoco resultan divertidas cosas tan absurdas como las carreras de perros que Collin organiza dentro de su mansión. Resulta algo mejor el juego con las identidades falsas en torno a la Duquesa. Pero, en fin, aunque tenga aspectos visualmente valiosos, me parece la menos intere-

sante de todas las películas de Murnau que se conservan.

Las finanzas del Gran Duque se estrenó en Berlín el 7 de enero de 1924. Las reseñas de la época fueron favorables a esta “fantasía realista” que consideraron graciosa y encantadora. También se elogió la luminosidad mediterránea captada por Karl Freund. La película fue restaurada en 1994 por la Cineteca Italiana di Milano, la Cineteca del Comune di Bologna y el Münchner Stadtmuseum Filmuseum. Contamos con una buena edición española en DVD, con subtítulos en español, de Divisa, y con un Blu-Ray (BD-R) español de sello dudoso. Hay una edición en Blu-Ray de Kino Lorber Classics pero sólo tiene subtítulos en inglés.

Como vamos viendo, Murnau siempre metió mano en los guiones de sus películas, pero sólo fue acreditado dos veces

como coguionista, una fue *Tabú* (1931) y la otra *Komödie des Herzens* (1924), su único guión para una película ajena. *Komödie des Herzens* se podría traducir por *Comedia del corazón*. Se basaba en una novela corta de Sophie Hochstätter, que no logró escribir una adaptación satisfactoria. En el guión colaboraron Murnau y el director Rochus Gliese, acreditados con el seudónimo "Peter Murgli" (Murnau + Gliese = MurGli). Gliese había sido director artístico de *La tierra en llamas* y *Las finanzas del Gran Duque*. Producida por Erich Pommer para la UFA, estaba protagonizada por Lil Dagover, Nigel Barrie. Alexander Murski, Ruty Weyher, Colette Brettel y Lydia Potechina, con música original (perdida) de Giuseppe Becce. Se rodó entre mayo y agosto de 1924, en el Mar Báltico y la Baja Sajonia, y se estrenó en Alemania el 19 de septiembre de 1924. Se trata de una película desaparecida, así que no tenemos manera de verla.

En cuanto al argumento, sólo contamos con la sinopsis publicada por la Fundación Murnau. Gerda Werska (Lil Dagover), una célebre bailarina, recibe a su viejo amigo, el barón Vinzens (Nigel Barrie), con quien mantiene una estrecha relación. Pero no quiere convertirse en su amante envejecida. Rápidamente lo convence de la necesidad de un matrimonio acorde con su posición social y le sugiere que se comprometa con la hija de la familia que vive en el castillo de unos parientes lejanos. El barón no sólo se enamora de la bella Inge (Ruth Weyher), sino también de su hermana menor, Daisy (Colette Brettel). Gerda, de gira con su compañía, también visita el castillo. Gerda intuye que Inge es la mujer indicada para el barón, y por fin se siente libre para dedicarse a su arte.

EL PORTERO DE NOCHE

«Esta pequeña tragedia (la historia de un portero de hotel, orgulloso de su uniforme y del respeto de sus vecinos, que le tratan como a un general, que se sien-



Emil Jannings en *El último* (1924)

te profundamente degradado cuando, al volverse demasiado viejo y débil para su trabajo, tiene que cambiar su "uniforme" por la chaqueta blanca de encargado de los lavabos) sólo podía ser una historia alemana. Porque sólo podría ocurrir en un país donde el uniforme (en la época en que se hizo la película) era el rey, por no decir dios. Una mente no alemana puede tener dificultades para comprender todas sus trágicas implicaciones». Estas palabras de Lotte Eisner no sólo resumen perfectamente el argumento de la película sino que nos ponen la piel de gallina al hacernos pensar en el culto de los alemanes hacia los uniformes...

Der Letzte Mann (1924) significaría literalmente *El último hombre*. En España se ha titulado habitualmente como *El último*, pero el título inglés internacional es *The Last Laugh* (*La última risa*, aludiendo al optimista giro final y a eso de quien ríe el último y que los últimos serán los primeros), por lo que también hemos podido verla titulada en español como *La última carcajada* (Argentina) o *La última risa* (Cuba). El guión de Carl Mayer, tan sagazmente resumido por Lotte Eisner en el párrafo anterior, se inspi-

raba muy libremente en el cuento *El abrigo* (o *El capote*) de Nikolái Gógol (1842), sobre un funcionario insignificante que necesitaba desesperadamente conseguir un abrigo (o capote) nuevo para mantener su estatus, pero cuando lo consigue no le libra de la insignificancia, y cuando se lo roban choca con la burocracia insensible.

Murnau no fue el primer director previsto, que iba a ser Lupu Pick (1886-1931), un prolífico y prestigioso director, productor y actor, de quien ya sólo se acuerdan los especialistas. Pick también iba a interpretar al portero protagonista. Por algún motivo, Lupu Pick abandonó el proyecto. Algunas fuentes hablan de "diferencias creativas" con el guionista Carl Mayer, con quien Pick había trabajado antes en cuatro películas y parece que esta vez no se entendieron (pero suena extraño que en un enfrentamiento director-guionista el que salga sea el director). En todo caso, fuera causa o efecto, la productora UFA fichó como director a Murnau y como protagonista, en lugar de Pick, a la mayor estrella alemana masculina del momento: Emil Jannings. Hay que señalar que Jannings sólo tenía cuarenta años y tuvo que pasar por largas sesiones de maquillaje diarias para



Foto del rodaje de *El último* (1924)

su asombrosa transformación física en el anciano, orondo y barbudo portero, que se vería completada por su no menos notable trabajo de expresión corporal. El productor Erich Pommer multiplicó el presupuesto de lo que esencialmente debía ser una “película de cámara” (*Kammerspielfilm*), una historia relativamente sencilla, con la ambición de lanzarla a lo grande al mercado norteamericano.

El guión de Carl Mayer incluía un elemento revolucionario: no había intertítulos. Bue-

no, estrictamente hablando, hay tres. Uno al principio, a modo de prólogo, otro en el minuto 20 que explica la degradación laboral (a través de una carta de la empresa) y otro que presenta (y justifica) el postizo epílogo, seguido de un titular de periódico. Pero no hay ninguno para los “diálogos”. Según Luciano Berriatúa, hasta entonces sólo se habían realizado dos películas mudas en Alemania sin rótulos: *Schatten* (*Sombras*, 1923), producida por Albin Grau (precisamente) y dirigida por Arthur Robison, y *Die Strasse* (*La*

calle, 1923) de Karl Grüne. Por su parte, Mayer y Murnau escribieron un texto publicitario que defendía la necesidad de eliminar los rótulos del cine: sacaban al espectador de la acción y detenían las películas, aparte de ser antinaturales y anticinematográficos; eran un recurso literario que no contribuía en nada a la evolución del lenguaje cinematográfico. Pero una película sin rótulos era demasiado revolucionaria, recuerda Berriatúa, los espectadores no estaban habituados y les costaba seguir la trama (es cierto que,



Emil Jannings en *El último* (1924)

por ejemplo, no nos queda claro si la chica que interpreta Maly Delschaft es la hija o la sobrina del portero). En el caso de *Schatten*, se añadieron rótulos para poder mostrar la película en otras localidades (en España se estrenó primero la versión sin rótulos y posteriormente una versión con rótulos, de la que se ha conservado una copia en Filmoteca Española). En el caso de *El último*, la película se estrenó sin rótulos en Berlín, pero un par de meses después la UFA preparó una versión con unos cuantos rótulos para distribuir en el resto de Alemania. En EEUU y en la mayor parte de los países se estrenó sin rótulos, aunque se ha conservado una

versión australiana con rótulos, distintos a los alemanes, todo ello según Berriatúa, a quien seguimos como máxima autoridad en la materia.

La película se rodó entre marzo y octubre de 1924, en los estudios de la UFA en Berlín y en Neubabelsberg, Potsdam, con fotografía de Karl Freund y decorados de Robert Herlth y Walter Röhrig, que se habían construido en falsa perspectiva, combinando elementos reales y miniaturas. Los decorados eran de por sí enormes, pero aún parecen más grandes en pantalla, gracias a los ingeniosos trucajes que se utilizaron. Por ejemplo, en la calle donde está el hotel, los edificios

se empequeñecían a lo lejos con falsa perspectiva, y al fondo se pusieron miniaturas de coches y personas (figuras recortadas), que se movían mediante poleas y cables, para dar la impresión de una gran profundidad de campo.

Además de la ausencia de rótulos, el otro elemento distintivo de la película es la "cámara desencadenada" (*entfesselte Kamera*), un avance sustancial en la historia del cine que se atribuye a Karl Freund y a esta obra: la cámara en movimiento, el *trávelin*, la *dolly*, la grúa... Hasta entonces, la cámara se había movido en algunos momentos, como la borrachera giratoria de *Phantom*,

o en escenas rodadas desde un vehículo o barco. Pero en *El último* la concepción era muy distinta, el espectador tenía la sensación de seguir al personaje y de introducirse con él en la pantalla. La cámara baja en ascensor, atraviesa una puerta giratoria, cruza un comedor, pasando entre camareros y comensales... En palabras posteriores del director francés Marcel Carné, «la cámara ya no está fija, sino que toma parte en la acción y se convierte en un personaje del drama». Se diseñaron dispositivos, como enormes puentes de madera sobre los decorados, por los que se deslizaba una especie de plataforma (una primitiva *dolly*, creada a partir de un carrito de bebé sobre unos raíles) donde iba la cámara, que también podía ir montada en un ascensor, como en el célebre plano inicial. En una escena, la cámara estaba sujeta al torso de Freund, que iba montado en una bicicleta. En otra, la bajaron con una cuerda por una ventana e invirtieron la toma en el montaje...

La también llamada “cámara afectiva”, que se refiere a los movimientos basados en las emociones de los personajes, integra a los espectadores en la acción: por ejemplo, cuando el protagonista se emborracha, la cámara giratoria nos hace sentir el mismo “mareo”. El movimiento de la cámara se combina con los ángulos dramáticos y la óptica distorsionada y cambiante. Cuando el portero está en plenitud de su poderío, los ángulos de cámara lo retratan en contrapicado, en toda su gloria, más grande que quienes le rodean. Más tarde, cuando cae y queda reducido a un gusano encorvado frente al gran hotel, la propia cámara lo empequeñece. Cuando ha robado el uniforme del hotel, los edificios parecen caer sobre él, remarcando su culpa (el efecto de *Phantom* mejorado). También juegan el montaje y los planos superpuestos (las caras burlonas). Y las imágenes fantásticas: espectros múltiples, con máscaras impersonales, que intentan levantar un baúl enorme... En palabras de Berriatúa: «El espacio de concepción tea-

tral había desaparecido y un nuevo sentido del espacio cinematográfico había nacido». Y el crítico Willy Haas proclamó: «Señores, a partir de ahora empieza una nueva era de la cinematografía».

Se montaron tres negativos distintos, uno para Alemania, otro para exportación a los países europeos y otro para Estados Unidos. En el documental de Berriatúa que acompaña el Blu-Ray del film (edición española de Divisa), se incluye una fascinante comparación entre esos tres negativos, que contenían muchas pequeñas diferencias, y algunas no tan pequeñas.

Durante el rodaje de *Der Letzte Mann* en los estudios de la UFA, pululaba por allí un joven inglés llamado Alfred Hitchcock. El productor británico Michael Balcon había firmado un acuerdo con la UFA. Un equipo de la productora de Balcon llegó a Berlín en septiembre de 1924, para preparar el rodaje de la primera coproducción UFA-Gainsborough, *Die Prinzessin und der Geiger / The Blackguard* (1925), que iba a dirigir Graham Cutts. Hitchcock había escrito el guión y se-

ría ayudante de dirección y director artístico. En Inglaterra, Hitchcock había podido admirar las primeras obras de Lang, Pabst y Murnau. Ahora, pudo pasearse por los grandes decorados de *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924) de Fritz Lang, que acababa de terminar su rodaje, y pudo ver trabajar a Murnau en *El último*. Según varias fuentes, Murnau le dijo algo que siempre recordaría: «Lo que se ve en el plató no importa, lo único que importa es lo que se ve en la pantalla». Hitchcock admiró el uso de la arquitectura, la atmósfera, la perspectiva forzada, la profundidad de campo, las sombras, los ángulos extraños, los primeros planos y la cámara móvil, elementos que más tarde integraría en sus propias películas. Según Patrick McGilligan (*Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*, ed. HarperCollins, 2003), aunque Hitchcock solía responder con evasivas sobre sus influencias, si se le insistía mencionaba *Caligari*, Murnau, Lang y Lubitsch; y si se le preguntaba en general por sus “mentores” estilísticos, respondía «los alemanes, los alemanes».



Emil Jannings en *El último* (1924)

La partitura original de *Der Letzte Mann* fue compuesta por el italiano, afincado en Alemania, Giuseppe Becce (1877-1973). Este prolífico compositor (238 créditos en la IMDb) había debutado en el cine con *Richard Wagner* (1913), que también protagonizó, y había compuesto música para *Caligari* y *Las tres luces*, entre otras muchas. Fue director musical de la Decla-Bioscop y UFA. Junto con Hans Erdmann y Ludwig Brav, creó la *Kinothek*, ampliada luego como *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*. Venía a ser un repertorio o biblioteca de piezas musicales disponibles para cualquier tipo de escena cinematográfica. De ahí se tomaría la pieza de Becce ("*Grand Apassionato*") que aparece en los títulos finales de *Frankenstein* (1931). Para la versión norteamericana de *El último*, la música fue compuesta por Hugo Riesenfeld.

El último se estrenó en Berlín el 23 de diciembre de 1924, en el UFA-Palast am Zoo. A Estados Unidos llegó muy pronto, el 5 de enero de 1925. A España, no tanto; se estrenó en Barcelona el 4 de abril de 1927 y en Madrid el 25 de febrero de 1929. De Soria, no tengo datos... Fue un gran éxito de crítica y público. Se alabó su estilo y el trabajo con la cámara. Para el crítico Paul Rotha, «estableció definitivamente el cine como un medio de expresión independiente, todo lo que había que decir se decía a través de la cámara». En Estados Unidos causó sensación, los estudios se volvieron locos, todos querían saber cómo se había hecho esa maravilla. De esta manera, *El último* se convertiría en el billete de ida de Murnau a Hollywood. William Fox le ofreció un contrato para trabajar en Estados Unidos para la Fox, donde empezaría con *Amanecer* (Sunrise, 1927). Pero, antes de eso, tenía que cumplir su contrato con la UFA, para la que dirigiría otras dos grandes obras, ambas con Emil Jannings, *Tartufo* (Herr Tartüff, 1925) y *Fausto* (Faust, 1926).

Para que vean que los *remakes* absurdos e innecesarios no son sólo cosa de ahora, treinta años después del estreno de *El úl-*

timo hubo una especie de nueva versión, *La joven heredera* (Der Letzte Mann, 1955), dirigida por Harald Braun con Hans Albers y Romy Schneider. Se puede encontrar en YouTube, aunque sólo la he visto en alemán, así que me he enterado a medias. Es una versión bastante libre, que se sitúa en un hotel tipo balneario y que incorpora muchos otros elementos folletinescos (el portero, ahora *maître d'hôtel*, es una especie de "figura paterna" de la heredera en cuestión), si bien mantiene la idea del anciano degradado a encargado de los lavabos.

El último, la buena, fue restaurada en 2001-2002 por Luciano Berriatúa y Camille Blot-Wellens para la F. W. Murnau Stiftung, utilizando un negativo original del Bundesarchiv-Filmarchiv de Berlín, una copia del Museum of Modern Art de Nueva York, fragmentos de un duplicado de una copia alemana perdida y fragmentos de una copia de la Cinémathèque Suisse de Lausana. Se digitalizó en 2K, arreglando el deterioro del material original, con participación del laboratorio L'immagine Ritrovata de Bolonia. Hay que señalar que esta película siempre fue en blanco y negro, según Berriatúa, por lo que no había virados en color que reponer. Se recuperó la partitura original de Giuseppe Becce, interpretada en una nueva grabación por la Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, dirigida por Frank Strobel. Esta versión restaurada es la que se presenta en la magnífica edición española de Divisa en Blu-Ray.

EL HIPÓCRITA

Tartufo o *El impostor* (*Le Tartuffe ou l'Imposteur*) se ha convertido en la obra más famosa y representada de Jean-Baptiste Poquelin, llamado Molière (1622-1673). Pero sus comienzos fueron accidentados y el autor tuvo que luchar durante cinco años contra censuras y prohibiciones. En 1664, Molière ya era lo que Stendhal denominó "escritor gubernamental". En mayo de ese

año, Luis XIV le encargó organizar los festejos de *Los placeres de la Isla Encantada* que, entre juegos, música, fuegos artificiales, etcétera, incluirían varias comedias a cargo de la *troupe* de Molière. Una de ellas iba a ser *El hipócrita*, una primera versión en tres actos del *Tartufo* que se representó el 12 de mayo de 1664 y fue inmediatamente prohibida, por las presiones de un poderoso *lobby* "devoto" llamado Compañía del Santo Sacramento y también del Arzobispo de París, que amenazó con la excomunión a quien fuera a verla. Como escribía luego Molière: «*Los marqueses, las preciosas, los cornudos y los médicos han sufrido con paciencia que los sacaran a las tablas, y han fingido divertirse, junto a los demás, con los retratos que de ellos se han hecho; pero los hipócritas no entienden de burlas*». El 6 de agosto de 1667, Molière presentó *Panulfo* o *El impostor*, que era una versión "suavizada" de la misma obra, pero fue igualmente prohibida.

Finalmente, *El Tartufo* se pudo estrenar, ya con permiso real, el 5 de febrero de 1669 en el Palais-Royal de París. Esta "tercera" versión de la obra, en cinco actos, que se publicó inmediatamente, es la única que se conserva. En el prólogo, Molière proclama la intención moral de la comedia: corregir los vicios de los hombres. La sátira es la mejor manera de combatir esos defectos: «*Gran ataque a los vicios es exponerlos a la carcajada de todo el mundo. Se toleran fácilmente las reprensiones, pero no se sufre la burla. Se quiere ser malvado, pero no se quiere ser ridículo*». El autor insistió, por la cuenta que le traía, en que no pretendía atacar a la religión ni a los verdaderos creyentes, sino a los falsos. Y en el desenlace hace un canto a la justicia del Rey.

La película de Murnau que nos ocupa en este capítulo, *Herr Tartüff* (1925), o sólo *Tartüff*, en España *Tartufo* o *el hipócrita*, resulta una versión peculiar de la obra de Molière. No se trataba de adaptar la obra, sino de tomar su personaje central como base para un film. El guión de Carl Mayer la convierte



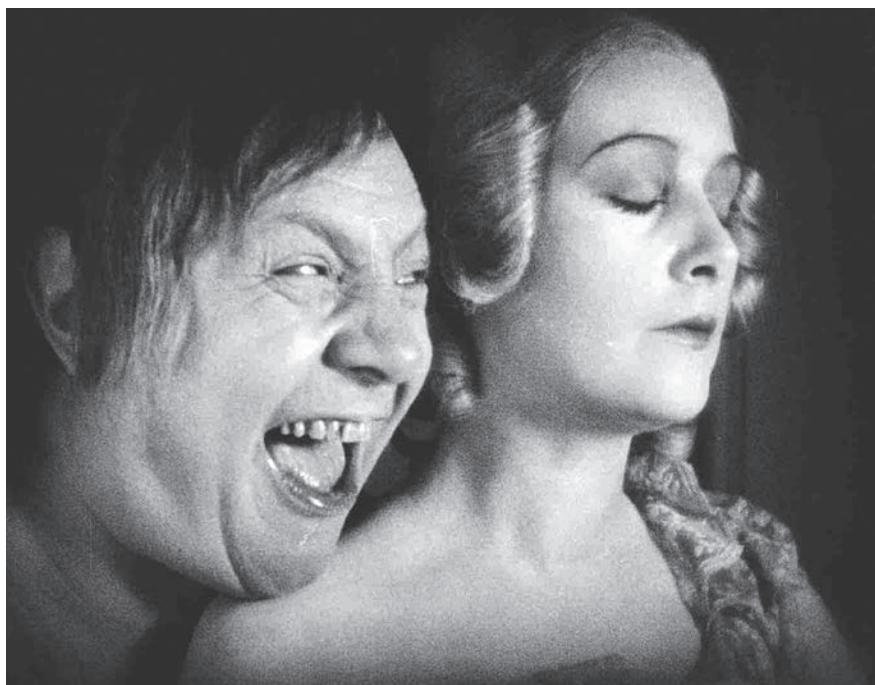
Emil Jannings en *Tartufo* (1925)

en una “película dentro de la película”, añadiendo un prólogo y un epílogo contemporáneos, que traen el mismo tema (eterno) a la actualidad. De alguna manera, parece inspirarse también en Shakespeare, pues el joven nieto del prólogo hace lo mismo que Hamlet, al pretender desenmascarar al culpable haciéndole ver una “representación”, en este caso una película.

En 1922, la compañía de Max Reinhardt había representado *Tartufo* con Eugen Klöpfer. El director Richard Oswald encargó un guión a Carl Mayer, pero la UFA dio largas al proyecto, hasta que Emil Jannings manifestó su interés por encarnar al protagonista. El popular actor era un valor seguro, así que Erich Pommer decidió producir la película en 1925, pero se la encomendó a Murnau.

Según el testimonio de Edgar G. Ulmer, Murnau aceptó un poco a regañadientes. Siempre le interesaban los guiones de Carl Mayer, pero ya estaba preparando *Fausto*.

Luciano Berriatúa ha estudiado las dos versiones del guión que se conservan (una que Robert Plumpe facilitó a Lotte Eisner y ella depositó en la Cinémathèque Française, y otra posterior guardada



Emil Jannings y Lil Dagover en *Tartufo* (1925)

en el Museo del Cine de Múnich), que ponen de manifiesto que el director modificó considerablemente el guión inicial de Carl Mayer, sobre todo en la parte central. Nosotros sólo podemos acceder a la versión final, plasmada en la película, cuyo resumen encontrarán en otra página. Se sabe que hubo una primera versión, en la que era Elmira la que volvía de un viaje y se encontraba la casa dominada por Tartufo. Este comienzo alternativo se llegó a rodar, pero sólo se conservan fotografías. En la versión de Mayer-Murnau, *Tartufo* se convierte en una película sobre el deseo sexual, subrayando la vinculación entre la religión y la represión sexual. Tartufo aparece obsesionado por los pechos y piernas de Elmira, más aún que por apoderarse de la fortuna del marido (aunque también), y esa obsesión es lo que hace que pierda los papeles, deje de disimular, se descuide y finalmente caiga...

Murnau reunió un notable reparto. Con el gran Emil Jannings acababa de trabajar en *El último*, con Lil Dagover lo había hecho en *Phantom* y con Werner Krauss (*Caligari*) brevemente en *Der brennende Acker*. Tampoco hay que olvidar a una tremenda Rosa Valetti como la criada malvada. Curiosamente, la divertida Lucie Höflich (Dorina), notable actriz, era la ex de Jannings. Y, aún más curiosamente, como la divina Lil Dagover tenía las piernas un poco torcidas, la joven Camilla Horn fue “doble de piernas y pies” de Dagover (luego sería la Margarita / Gretchen de *Fausto*).

La película se rodó entre febrero y abril de 1925, íntegramente en los estudios UFA de Tempelhof, Berlín. Se rodó primero la parte “moderna” (prólogo y epílogo), entre el 20 y el 25 de febrero, y después la del *Tartufo*. La fotografía era nuevamente de Karl Freund y los decorados de Robert Herlth y Walter Röhring, que volvieron a utilizar la “perspec-

tiva forzada” como en *El último*. El *Tartufo* no se sitúa en el París de Molière, sino en Prusia, en la época de Federico el Grande. De hecho, el palacete de Orgón (una maqueta) se inspira en el de Sans Souci de Federico II en Potsdam. Además de eso, los diseños se basaron en dibujos, cuadros e ilustraciones de Adolf von Menzel, Daniel Chodowiecki, Edmond Geffroy, Jacques Leman y Maurice Leloir (todo esto según Berriatúa, yo confieso mi desconocimiento). La imagen de Tartufo bajando la escalera con un libro sagrado y exhibiendo su “santidad” se basa en el cuadro *La eminencia gris* (1873) de Jean-Léon Gérôme. Según ha contado Edgar G. Ulmer, Murnau no se sentía del todo libre, porque la referencia ineludible era el *Tartufo* de la Comédie Française de París.

El tratamiento visual y fotográfico era diferente en el prólogo y epílogo, con un estilo moderno, actores sin maquillaje y “ángulos” (posiciones de cámara rebuscadas, como un plano a la altura del suelo que muestra unos zapatos tirados y a la criada en contrapicado). En la parte del *Tartufo*, en cambio, se utilizan filtros, veladuras y una caracterización más artificiosa. No obstante, después de *El último*, no deja de parecer un retroceso, al volver a los rótulos y no emplear la “cámara desencadenada”. La música original fue compuesta por Giuseppe Becce (*El último*). Era una partitura para orquesta, pero sólo se conserva la versión reducida para piano.

Tartufo ya estaba terminada y pasó la censura en agosto de 1925, pero no se estrenó en Berlín hasta el 25 de enero de 1926, en el nuevo y lujoso Gloria-Palast. En España, las fechas que constan son 30 de enero de 1928 (Bilbao) y 12 de enero de 1931 (Madrid). Como curiosidad, se publicó en español una versión novelada con fotos, en el número 208 de la colección *Novela Popular Cinematográfica*, con el título de *El hipócrita encubierto*.

Según era habitual, se rodaron y montaron tres negativos, uno para las copias alemanas, otro para exportación y otro para



Werner Krauss y Emil Jannings en *Tartufo* (1925)

América. No se conserva ningún negativo original. Existen cuatro copias, procedentes de los tres negativos. Una depositada en el Gosfilmofond de Moscú, que fue requisada por los soviéticos de los archivos de la UFA de Berlín en 1945. Dos en la Cinémathèque Suisse de Lausana: una de ellas con rótulos en español, procedentes de Argentina, y otra muy incompleta, con rótulos bilingües en alemán y francés de la distribuidora suiza. Y la Library of Congress de Estados Unidos tenía una copia con rótulos en inglés, procedentes de la distribución inicial, que ahora se conserva en el Bundesarchiv de Berlín. Es la copia de mejor calidad de las que han sobrevivido. En el documental de Luciano Berriatúa que acompaña la edición en DVD de Divisa, se incluye una interesante comparación entre algunos momentos de las tres versiones. Al no conservarse ningún negativo original, Berriatúa la sigue considerando una película “perdida”, lo que parece dema-

siado purista, dado que disponemos de una copia restaurada bastante decente.

Tartufo fue restaurada en 2002 por Luciano Berriatúa para la Fundación Murnau (F. W. Murnau Stiftung), partiendo de la citada “copia americana”, depositada en el Bundesarchiv-Filmarchiv de Berlín, que era la más completa y mejor conservada. El trabajo de laboratorio estuvo a cargo de L’Imagine Ritrovata de Bolonia. Se recrearon los rótulos, imitando la grafía original alemana, y se incorporó la música original de Giuseppe Becce, en la versión para piano solo, interpretada por Javier Pérez de Azpeitia. Sobre esta restauración, se hizo una digitalización en 2K en 2013. La copia restaurada, con una duración de 64 minutos, se editó en España en DVD por Divisa y actualmente (verano de 2025) se puede ver en Filmin. Las ediciones existentes de momento en Blu-Ray, de Eureka (UK) y Kino Lorber (USA), no tienen subtítulos en español.

UN CUENTO POPULAR ALEMÁN

Fausto (Faust, 1926) se subtitula *Eine deutsche Volkssage*, o sea, *Un cuento popular alemán*. Podemos interpretar esa referencia a lo “popular”, junto a la ausencia de menciones expresas de Goethe o Marlowe en los créditos, como la reivindicación de una “versión libre”, que no se quiere sujetar a ninguna de las concretas escrituras del mito, aunque pueda tomar elementos de varias de ellas. Tampoco se llama “tragedia” como hace Goethe, sino “cuento”. Según escribe Helena Cortés Gabaudan, en la introducción a su edición del *Fausto* de Goethe (ed. Abada, 2020), Fausto simboliza todo lo que somos: el hombre entero (y la mujer, se entiende). Todos nuestros defectos, pero también todas nuestras virtudes. Esto incluye la búsqueda de la sabiduría y del amor, el sueño de la eterna juventud... y el pacto con el diablo.

No tenemos espacio aquí, ni conocimientos, para recoger toda la historia y evolución del mito de Fausto. Evidentemente, las dos encarnaciones más célebres y canónicas son *La trágica historia del Doctor Fausto* (1588-1592) de Christopher Marlowe, que fue la primera versión teatral, y la tragedia *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe, publicada en dos partes (1808 y 1832). Siguiendo a Helena Cortés, podemos citar algunos otros hitos. Los antecedentes bíblicos (Génesis y Job). Las tradiciones y leyendas medievales sobre pactos con el diablo (San Cipriano de Antioquía, Simón el Mago). La figura de Paracelso. Una persona real, Georg Faustus (1480-1540), supuesto hechicero y nigromante. La primera versión escrita, *Historia del Dr. Johann Fausten* (1587), anónima, a la que siguieron las de Georg Rodolf Widmann (1599), Nikolaus Pfitzer (1674) y William Mountfort (1697). *El Fausto del cristiano* (1725), en la que aparece ya el tema de Margarita y el nombre de Mefistófeles. Una adaptación para teatro de marionetas (1608). Las versiones del movimiento prerromántico *Sturm und Drang*, de Paul Wiedmann (1775), Maler Müller (1778) y



Emil Jannings en *Fausto* (1926)

Max Klinger (1791-1799)... Después de Goethe, *El maestro y Margarita* (1940) de Mijaíl Bulgákov, *Doktor Faustus* (1947) de Thomas Mann, o el *Fausto* criollo (1866) de Estanislao del Campo, aparte de las óperas de Gounod, Bizet, Boito y Busoni, o las obras sinfónicas de Liszt, Schumann y Mahler.

En el cine, la de Murnau tampoco iba a ser la primera versión de *Fausto*. Las crónicas recuerdan el corto Edison *Faust and Marguerite* (1900), *Faust* (1921) de Frederick A. Todd, actualmente perdida, *Faust* (1922), corto británico de Challis Sanderson, o la francesa *Faust* (1922) de Gérard Bourgeois (de la que se dice que se hizo en 3-D, si bien nunca ha sido acreditado). Después de Murnau, hubo otras varias revisiones del mito de Fausto, desde *La belleza del diablo* (1950) de René Clair, hasta *Mephisto* (1981) de István Szabó, pasando por *El Fantasma del Paraíso* (1974) de Brian De Palma, *Faust* (1994) de Jan Svankmajer, *Faust* (2011) de Aleksander Sokurov, o la española *El extraño caso del*

Doctor Fausto (1969) de Gonzalo Suárez, o para cerrar el círculo *El hombre que vendió su alma* (1941) de William Dieterle (que interpretó a Valentin en el film de Murnau que nos ocupa).

Según confirman Lotte Eisner y Luciano Berriatúa, el primer director previsto para *Faust* iba a ser Ludwig Berger, que había debutado con una adaptación de Calderón, *Der Richter von Zalamea* (1920) y más tarde codirigiría la célebre *El ladrón de Bagdad* (1940), junto a Michael Powell y Tim Whelan. Berger llegó a escribir un primer guión para *Faust* y quería a Conrad Veidt para el personaje de Mefistófeles. Pero se impuso el peso estelar de Emil Jannings, que deseaba el papel y presionó para que el director fuera Murnau. Para Murnau fue un “regalo”, en palabras de Berriatúa. En sus tiempos en la compañía de Max Reinhardt, había participado en pequeños papeles en producciones del *Fausto* de Goethe y siempre había soñado con hacer “su” versión de la obra.

El guión de la película lo escribió Hans Kyser (1882-1940), un reputado escritor, poeta y guionista alemán. Fue autor de una docena de guiones y, gracias al éxito de *Fausto* llegó a dirigir una película, *Luther* (1928), sobre Martín Lutero. El guión de *Fausto* se basa principalmente en la primera parte de la obra de Goethe (pues no hubiera sido nada fácil sacar algo en claro del enrevesado *Fausto II*), recogiendo la historia básica de Fausto, Mefistófeles y Gretchen (Margarita en nuestras traducciones), aunque de manera libre e incorporando elementos de la versión de Marlowe y de las leyendas medievales originales. Según Lotte Eisner, el guión inicial de Kyser sufrió bastantes cambios a manos de Murnau (por ejemplo, en el guión aparecía una Noche de Walpurgis que fue eliminada, y al final Gretchen no se salvaba). Posteriormente, la UFA contrató al Premio Nobel Gerhart Hauptmann (el autor de *Phantom*), para reescribir los intertítulos, pero al final se utilizaron los de Kyser.

El productor Erich Pommer y la UFA estaban dispuestos a tirar la casa por la ventana (o a vender su alma al diablo, si lo prefieren) con esta película, a la que destinaron el mayor presupuesto del cine alemán hasta entonces (sería superado al año siguiente por *Metrópolis*). La primera intención era hacer una coproducción con la Metro-Goldwyn-Mayer norteamericana, con John Barrymore como Fausto y Lillian Gish como Gretchen, además del ya comprometido Emil Jannings como Mefistófeles. Pero la coproducción no se materializó y la M-G-M se limitaría a asumir la distribución en Estados Unidos. En el caso de Lillian Gish, además, la actriz había exigido que el director de fotografía fuera su favorito, Charles Rosher, una condición que Murnau no pudo aceptar, porque quería a Carl Hoffmann, que consideraba que era el único capaz de plasmar su visión (luego Murnau trabajaría con Rosher en *Amanecer*). A falta de Barrymore y Gish, que en realidad habrían resultado un poco extraños, el prestigioso actor sueco Gösta Ekman interpretaría a Fausto (tanto el an-

ciano como el rejuvenecido) y Jannings el “bombón” de Mefistófeles. En otros papeles, destacarían la francesa Yvette Guilbert como la alcahueta Marta (antes se consideró a Rosa Valetti) y el futuro director Wilhelm Dieterle como Valentin, el malogrado hermano de Margarita. Y el gran acierto fue Camilla Horn (“doble de piernas” de Lil Dagover en *Tartufo*) como Margarita / Gretchen, toda una revelación.

Faust se rodó a lo largo de nueve meses (frente a los dieciséis días de *Schloss Vogelöd*), entre septiembre de 1925 y mayo de 1926, con fotografía de Carl Hoffmann, quien ya había trabajado con Murnau en las perdidas *Der Knabe in Blau*, *Sehnsucht* y *Der Januskopf*. Se filmó íntegramente, tanto los interiores como los “exteriores”, en los estudios UFA-Atelier de Tempelhof, Berlín. Los decorados fueron creados por Robert Herlth y Walter Röhrig. Murnau y sus diseñadores se inspiraron en pintores o ilustradores como Kaulbach, Friedrich, Stassen, Kubin, Böcklin, Munch o Rembrandt. Según le explicó Herlth a Lotte Eisner, antes de trabajar con Murnau había seguido el procedimiento convencional de diseñar primero los decorados y dibujar después las figuras. Pero, gracias a la influencia de Murnau, empezó a hacerlo al revés: dibujar primero las *personas*, lo que *pasaba* en la escena, y luego el espacio apropiado surgía de ahí (Herlth: «*Los interiores se volvieron cada vez más simples y vacíos, eran los actores quienes los llenaban, así llegamos a adaptar el espacio al actor*»). De esta manera, por ejemplo, la habitación de la madre de Gretchen se convierte en un mero “marco” para la presencia imponente de Wilhelm Dieterle (Valentin). El estudio de Fausto no se diseñó como una única habitación, sino en cuatro partes separadas, que se construyeron una detrás de otra, en función de los planos que se iban a rodar. La plaza del mercado se estructuró de manera oblicua, para que la multitud tuviera que moverse con dificultad. Y Murnau le dijo a Herlth: «*El arte consiste en eliminar, pero en el cine sería más*



Emil Jannings y Gösta Ekman en *Fausto* (1926)

correcto hablar de “enmascarar”; al igual que Röhrig y tú sugerís la luz dibujando sombras, el operador de la cámara también tiene que crear sombras, eso es más importante que crear luz».

Murnau y Hoffmann recuperaron la “cámara desencadenada” para llevarla a otra dimensión, con su dominio de la luz, las sombras y el movimiento. Por ejemplo, en la pasmosa secuencia en la que Fausto y Mefistófeles sobrevuelan la ciudad y el mundo sobre la capa voladora del diablo y vemos toda la panorámica en cámara subjetiva. Se rodó moviendo la cámara, montada en una plataforma, sobre una gran “montaña rusa”, construida sobre una enorme y detallada maqueta de la ciudad, el campo y, al final, hasta la villa de los Duques de Parma, junto al mar. En el prólogo, la luz brillante que rodea al Arcángel contrasta con la oscuridad del demonio. Cuando llega la peste a la ciudad medieval, el humo y la niebla se extienden como un sudario. El fuego aparece para quemar los inútiles libros de Fausto y en la pira de Gretchen. Las gentes se apelo-tonan en los retorcidos callejones y las empinadas escaleras en una terrible danza de la muer-

te. Murnau utilizó la perspectiva forzada y el recurso de poner una figura u objeto enorme en primer plano (por ejemplo, los pies de una víctima de la peste), para conseguir una gran profundidad de campo. En la escena en que Mefistófeles corre por las calles, gritando “asesinato” y despertando a los vecinos, el efecto de las luces en las ventanas y los callejones retorcidos son completamente expresionistas. Ese efecto “expresionista” de la luz, las sombras y los decorados, se refuerza por el vestuario de Herlth, Röhrig y Georges Annenkov, y por el maquillaje de Waldemar Jabs.

Hay que recordar que disponemos de toda una monografía del director Eric Rohmer sobre la organización del espacio en esta película, *L'organisation de l'espace dans le “Faust” de Murnau* (ed. Union Général d'Éditions, 1977). Según señaló en su introducción, Rohmer consideraba que Murnau era el cineasta que había conseguido organizar el espacio del modo más riguroso e inventivo. En su estudio, analizó tres aspectos: el espacio pictórico, el espacio arquitectónico y el espacio fílmico en la película. Les remito a ello, porque no podemos resumirlo aquí.



Emil Jannings, Gösta Ekman y Camilla Horn en *Fausto* (1926)

Los efectos especiales, que estuvieron a cargo de Arno Richter, marcaron una nueva era: las miniaturas de los tres jinetes infernales (guerra, peste, hambre), la ya mencionada secuencia del vuelo, las alas de Mefistófeles abriéndose sobre la maqueta de la ciudad, las páginas del libro mágico pasando solas en el fuego, la tormenta, los aros de luz (que anticipan los de la creación del robot de *Metrópolis*) para la invocación del demonio, las sobreimpresiones, apariciones, desapariciones... Para la escena en que el texto del pacto diabólico debía aparecer sobre el papel con letras de fuego (se imprimieron las letras con un líquido inflamable), estuvieron todo el día repitiendo hasta que salió a gusto del director.

Murnau había impuesto una estricta prohibición de que estuvieran presentes en el rodaje quienes no fueran necesarios para el trabajo del día. Ni siquiera Erich Pommer, el mandamás de la UFA, tenía permitida la entrada en el plató. La exi-

gencia del trabajo y el perfeccionismo extremo de Murnau hicieron que el rodaje fuera muy duro. La temperatura en el estudio era asfixiante, por los focos. La “sencilla” escena del primer beso entre Fausto y Gretchen se repitió durante toda una jornada. También se repitió tantas veces la escena del ángel con la espada flamígera, bajo el vapor y los arcos de luz, que al final el actor (Werner Fuetterer) ya no podía ni levantarla (la espada). La casi debutante Camilla Horn las pasó canutas, en la escena en la “nieve” (era sal, que le arrojaban grandes ventiladores) y sobre todo en la secuencia de la hoguera, en la que tuvo que estar atada durante horas. Hasta el veterano Emil Jannings acabó jurando por todos los demonios, pero de verdad, tras pasar horas sujeto a sus alas de murciélago, mientras el vapor que representaba la peste se extendía sobre la maqueta de la ciudad a sus pies... Pero, bueno, todo valió la pena.

Faust se estrenó en Berlín el 14 de octubre de 1926, con una partitura de Werner R. Heyman, actualmente perdida. En Estados Unidos, se estrenó por la M-G-M el 5 de diciembre de 1926, con una nueva partitura de William Axt y gran éxito. A España llegó a partir del 22 de noviembre de 1926, en sucesivos estrenos en varias ciudades.

Como era costumbre en la época, se había rodado con dos cámaras, para montar varios negativos, con destino a las diferentes versiones (Alemania, Europa, Estados Unidos). Existieron al menos cinco negativos distintos, con significativas diferencias. En el documental *Los 5 Faust* de Luciano Berriatúa, que acompaña la actual edición en Blu-Ray de Divisa, el experto señala y muestra unas cuantas diferencias, que resultan fascinantes. Por ejemplo, en una versión aparece un hombre vestido de oso y en otra un oso de verdad. En una se ve ascender a Fausto y Gretchen a los cielos y en otra sólo se ve una luz. Pero la diferencia más graciosa es ésta: en la versión original Mefistófeles rechaza una bebida que le ofrece Marta porque es demasiado fuerte para él, pero en la versión para Estados Unidos la rechaza porque no bebe alcohol (un guiño a la Prohibición: el diablo es abstemio). Además de crear rótulos en distintos idiomas, y hasta una copia bilingüe para proyectar en trasatlánticos, para la versión estadounidense se rodaron nuevamente todos los planos que incluían libros, cartas, papeles o textos (pacto diabólico incluido) para que se vieran en inglés.

Entre una cosa y otra, se conservan unas treinta copias de *Fausto* procedentes de al menos cinco versiones... ¿Demasiados *Faustos*? Una vez más, nuestro héroe, Luciano Berriatúa, se encargó de sacar algo en claro de todo ese lío, una versión que podríamos llamar “definitiva” (por ahora). En 1999, realizó una restauración de *Fausto* para la Filmoteca Española, con patrocinio del Project Lumière, el programa MEDIA de la UE y Turner Classic Movies (herederos del archivo M-G-M). Combinó materiales del Bundesarchiv-Filmarchiv de Berlín, el



Gösta Ekman en *Fausto* (1926)

Danish Film Institute de Copenhague, el Deutsches Filminstitut y la Filmoteca Española de Madrid. El trabajo de laboratorio lo hizo L'Immagine Ritrovata de Bolonia. La película era originalmente en blanco y negro, por lo que no había tintados o virados que recuperar. En 2007, se incorporó una partitura compuesta e interpretada al piano por Javier Pérez de Azpeitia, inspirada en las orquestaciones de Paul Hensel de 1926.

(Por cerrar el círculo, aunque nos salgamos del tema, añadimos que Pérez de Azpeitia ha colaborado en varias bandas sonoras de Pascal Gaigne, estimable compositor que ha visitado Soria repetidamente).

Esta restauración fue digitalizada en 2013 y recogida por la Murnau Stiftung, y es la que podemos ver en el excelente Blu-Ray editado en España por Divisa (a fecha actual, verano de 2025, también se puede ver en

Filmin). Pero les recomendamos que la vean en nuestro ciclo.

Terminada *Fausto*, en junio de 1926, Murnau subió a un barco con destino a Nueva York, llevando en el bolsillo un contrato con la Fox, para preparar su primera película americana: *Amanecer* (Sunrise, 1927). Era un contrato para cuatro años y cuatro películas. Comenzaba una nueva etapa, que por desgracia resultaría demasiado breve.

CANCIÓN DE DOS SERES HUMANOS

Amanecer (Sunrise: A Song of Two Humans, 1927) fue la primera película “americana” de F. W. Murnau. Sin embargo, se plantea como una historia universal. Los rótulos iniciales afirman: «Esta canción del Hombre y su Esposa no es de ningún lugar y es de todos los lugares, podrías oírla en cualquier sitio, en cualquier época». Los personajes no tienen nombres propios (son el Hombre, la Esposa y la Mujer de la Ciudad). Tampoco se identifica el lugar donde ocurre la acción: la aldea, por su arquitectura y el vestuario de sus habitantes, parece más alemana o centroeuropea que norteamericana, y en la ciudad no hay carteles o rótulos reconocibles.

El argumento procede del cuento *El viaje a Tilsit* (*Die Reise nach Tilsit*) del autor ale-

mán Hermann Sudermann (1857-1928), que pertenece a su ciclo de *Historias Lituanas* (*Litauische Geschichten*), ambientadas en la Lituania rural de mediados del siglo XIX (Tilsit ahora se llama Sovetsk y no está en la actual Lituania, sino justo al otro lado de la frontera, en la región de Kaliningrado, Rusia). *El viaje a Tilsit* se publicó en España en 1943 por Nausica y en 1950 por José Janés (antes de unirse con Plaza), en traducción de José Lleonart. El traductor y prologuista Lleonart comenta que la obra de Sudermann había llegado a España a finales del siglo XIX y principios del XX, primero a través del teatro, junto a Ibsen, Björnson y Hauptmann (autor de la novela *Phantom*), un teatro calificado entonces como “de ideas” y obras “de tesis”; luego llegarían las traducciones de sus novelas.

Se entiende el interés de Murnau por este relato, que enlazaba con dos temas recurrentes en su cine: por una parte, el triángulo entre un hombre, una mujer “buena” y una “mala” (*Der Gang in die Nacht*, *Phantom*); por otra parte, la contraposición entre el campo y la ciudad (*Der brennende Acker*, *Die Austreibung* y la futura *City Girl*). Incitado por su amante Busze, el campesino Anas Balczus planea asesinar a su esposa Indre (descrita como una angelical *madonna*: pálida y suave, como una hija del Sol). Pretende cometer el crimen durante un viaje en barca a Tilsit a través del lago de Curlandia, volcando la barca, fingiendo un accidente de navegación y salvándose él con un flotador hecho de juncos. La mujer, que sospecha y teme lo que va a ocurrir, pasa todo el viaje pensando en que puede morir en cualquier



George O'Brien y Janet Gaynor en *Amanecer* (1927)



Margaret Livingston en *Amanecer* (1927)

momento y en lo que será de sus hijos a manos de esa futura madrastra malvada. Pero llegan a Tilsit sin novedad y quedan deslumbrados por la bella ciudad y por cosas que nunca han visto, como el ferrocarril y las tiendas. Asisten a un concierto, beben juntos y se divierten como dos recién casados; y él descubre que todo el mundo admira la belleza de su mujer. Ansas abandona sus planes criminales y vuelve feliz a su aldea con Indre, pero los dos han bebido tanto que se quedan dormidos en la barca, entre las peligrosas corrientes...

El guión de Carl Mayer, con muy pocos títulos, recoge la esencia de este argumento, pero introduce algunos cambios relevantes. Como hemos dicho, se eliminan los nombres de los personajes y lugares, de manera que la historia pasa a situarse en un lugar indeterminado. En el cuento, la amante es una criada de la propia aldea (aunque hija de un propietario y "pretenciosa"), que ha ido pasando de casa en casa, seduciendo

y arruinando a los hombres. En la película, se convierte en una forastera, la Mujer de la Ciudad, reforzando así la oposición entre campo y ciudad, puesto que ella pretende que el Hombre venda su granja y se vaya a la ciudad. El matrimonio del relato tiene tres hijos y el de la película sólo uno. En el cuento, aunque la angustia sea constante durante el viaje de ida, Ansas no llega a intentar el asesinato; por otro lado, la esposa del cuento es consciente de que su marido puede querer matarla, mientras la del film ignora lo que se le viene encima. Y el final es diferente: en el relato, cuando la barca vuela entre las corrientes, en la noche, Indre se salva y Ansas aparece muerto (una forma de expiación). En la película ocurre de otra manera. Se ha debatido mucho sobre si ese final fue una "concesión" a Hollywood o una decisión libre de Mayer y Murnau, pero considerando que tuvieron bastante libertad creativa, nos podemos inclinar por lo segundo. Por otra parte, el tono cómico de escenas como las

de la peluquería, el fotógrafo o la persecución del cerdito (hoy día sería un escándalo lo del cerdito borracho), no estaba en el relato, pero tampoco en el guión original. Lotte Eisner se preguntó si fue idea de Murnau o de los *gag men* de la Fox.

Parece que Murnau quería a Camilla Horn (*Fausto*) para el papel de la Esposa, pero la UFA no quiso soltarla. No hay queja: Janet Gaynor, que sólo llevaba en el cine desde 1924 y había empezado como extra, era ya una gran estrella y una actriz maravillosa que ilumina el film con su rostro y sus ojos (recuerden las palabras de Norma Desmond: «no necesitábamos diálogos, teníamos rostros»). Gaynor era morena, pero Murnau le colocó una peluca rubia para diferenciarla de la melenita morena estilo *flapper* de la villana. Durante toda película, la Esposa mantiene un rígido peinado recogido con moño, que no permite ni que le toquen en la escena de la peluquería, por eso resultan tan bellas las luminosas escenas finales en las que aparece con el pelo suelto. George O'Brien también era un actor muy popular (había protagonizado, entre otras, *El caballo de hierro* de John Ford, con quien luego trabajaría a menudo). Murnau le colocó plomos en los zapatos, para que su andar fuera pesado y encorvado; también le enseñó a "actuar con la espalda". En el papel de la malvada Mujer de la Ciudad, Margaret Livingston borda una la intrigante y posesiva "vampiresa". Los personajes secundarios, salvo la Criada (Bodil Rosling) y el Niño (Leon Janney), eran principalmente papeles cómicos, como el gerente de la peluquería (Gino Corrado), el barbero (Ralph Sipperly), el fotógrafo (J. Farrell McDonald) o el caballero molesto (Arthur Housman).

La película se rodó entre septiembre de 1926 y enero de 1927. El productor William Fox dio carta blanca a Murnau, su "genio alemán". Además de trabajar con su guionista habitual Carl Mayer (que escribió la película desde Alemania), el director pudo llevarse a Hollywood al ayudante de dirección Herman Bing y al diseñador de decorados Rochus



Janet Gaynor en *Amanecer* (1927)

Gliese (*Der brennende Acker, Die Austreibung, Die Fananzen des Grossherzogts*). Gliese construyó un pueblo de pescadores a orillas del Lago Arrowhead, en California, cuyo aspecto, según subrayó Lotte Eisner, era completamente “alemán”. En los estudios Fox, Gliese creó el gigantesco decorado de la ciudad, igualmente abstracto: la arquitectura es tan europea como americana y, aunque hay algunos letreros, no aparece nada identificable (salvo la palabra Hotel). El otro gran decorado era un enorme “luna park”, una mezcla de parque de atracciones, feria y sala de fiestas, con góndolas voladoras, montaña rusa y trazas de *art nouveau*. Murnau y Gliese utilizaron la “perspectiva forzada” o efectos de *trompe l’oeil*, para dar profundidad a los decorados, combinando grandes objetos en primer plano con miniaturas y maquetas en el fondo. Tenemos ejemplos de esto en las escenas en la ciudad, en el viaje en tran-

vía, en el “luna park” y en la imagen de apertura, con dos trenes en miniatura en primer plano y personas moviéndose en los andenes, a tamaño real, diez metros más abajo; pero también en una escena aparentemente sencilla, en el interior de la casa de la aldea donde se aloja la Mujer de la Ciudad, con una gran lámpara de techo en primer plano y la mesa torcida, donde cenan los campesinos, para forzar la perspectiva. Como explicó Eisner, sólo se construyó lo que era necesario, lo que se requería para la cámara e iba a verse realmente en la pantalla.

La fotografía sí estuvo a cargo de dos americanos, Charles Rosher y Karl Struss, que hicieron un formidable trabajo “expresionista”, como si hubieran sido alemanes de toda la vida. Murnau llevó aún más allá la “cámara desencadenada” de *El último*, creando, con Rosher, Struss y Gliese, movimientos todavía más elaborados que requirieron la construc-

ción de toda clase de dispositivos, carriles, puentes y andamios para desplazar la cámara. Un ejemplo: la secuencia nocturna en la que el Hombre camina por los pantanos buscando a su amante y la cámara le sigue durante todo el recorrido, tan “suelta” como si se tratara de una *steadycam* (cincuenta años antes de que ésta se inventara). Además, Murnau siempre procuraba combinar las construcciones artificiales con elementos naturales, por ejemplo, filmando la luz del amanecer real sobre los decorados contruidos (para ello dejaron una cámara emplazada durante una semana hasta conseguir pillar los efectos de luz que quería el director), o una luna artificial sobre unos pantanos reales... Según le reveló Rosher a Eisner: «Trabajé con un objetivo gran angular de 35 a 55 mm para las escenas en el gran café. Todos los decorados tenían suelos ligeramente inclinados hacia arriba al alejarse, y los techos tenían perspectivas artificiales: las bombillas que colgaban de ellos eran más grandes en primer plano que en el fondo. Incluso teníamos enanos, hombres y mujeres, en la terraza. Por supuesto, todo esto producía una increíble sensación de profundidad». La “perspectiva forzada”, que puede parecernos primitiva frente a los efectos digitales, se ha seguido utilizando hasta nuestros días, piensen en la trilogía de *El Señor de los Anillos* (2001-2003) de Peter Jackson.

Las “sobreimpresiones”, logradas principalmente a través de la doble exposición, junto al “montaje expresivo”, juegan también un papel importante, desde las primeras secuencias sobre las vacaciones de verano (dos trenes que se “cruzan”, un plano de la maqueta de un barco combinado con imágenes playeras), hasta la imagen “fantasmal” de la Mujer de la Ciudad, que abraza al Hombre y no le permite olvidarla, pasando por las imágenes superpuestas de las tentaciones de la ciudad (un salón de baile y una orquesta) o las imágenes angélicas que sobrevuelan al matrimonio en el café. En este sentido, resulta asombrosa la secuencia en la que el



George O'Brien, Janet Gaynor y la ciudad en *Amanecer* (1927)

Hombre y la Esposa se imaginan saliendo de su boda y cruzando la avenida: su imagen de espaldas, en plano fijo, se cruza con planos de vehículos que parecen pasar a su lado sin rozarles, hasta que el escenario se transforma en un prado verde y florido (luego se revela que en realidad están parados en mitad de la calle y han formado un monumental atasco). Murnau no lo inventó todo, para esta secuencia utilizó el llamado “proceso Williams”, ideado por el director de fotografía americano Frank D. Williams en 1918, una técnica de *matte* que permitía incluir a los actores en fondos rodados anteriormente. El jefe del estudio, William Fox, insistió en que otros directores asistieran al rodaje para aprender las técnicas “alemanas”: entre otros, estuvieron de mirones John Ford, Howard Hawks y Fank Borzage. Luego los decorados y los artificios contruidos por Gliese se reutilizarían en *El séptimo cielo* (1927) de Borzage y *Cuatro hijos* (1927) de Ford.

Más que estrictamente “muda”, *Amanecer* ya fue una película “sonora sin diálogos”. Fue la primera en utilizar el sistema Movietone de la Fox, incorporando al film la banda sonora original de Hugo Riesenfeld junto a

algunos efectos de sonido, en una pista de sonido sincronizada, aunque los escasos diálogos siguieron confinados a los rótulos (casi inexistentes en la última parte del film). Los propios intertítulos también incluyeron algunos efectos: cuando la Mujer de la Ciudad “sugiere” que la Esposa podría ahogarse, las propias letras se funden y chorrean hacia abajo, hundiéndose; en el rótulo final (FINIS), ascienden, como el sol del amanecer (eran letras de gelatina rodadas al revés). Al existir entonces pocas salas equipadas con el sistema Movietone, también se montó una versión sin sonido, con un acompañamiento musical creado por Carl Elinor para ser interpretado en directo.

La película se estrenó el 23 de septiembre de 1927, en el Times Square Theatre de Nueva York, y de manera general en Estados Unidos el 4 de noviembre de 1927. El 29 de noviembre de 1927, tuvo lugar una sesión de gala en el Carthay Circle Theater de Los Angeles, con una plétora de selectos invitados. No he encontrado el dato de su estreno español de la época, si es que lo hubo, pero sí consta en el ICAA un estreno o reposición el 27 de julio de 1982.

Las críticas fueron superlativamente entusiastas. El prestigioso Robert Sherwood (*Life*) afirmó que Murnau era el mejor director del mundo y *Sunrise* la película más importante de la historia del cine. También dijo que, mientras que la mayoría de los éxitos del cine se olvidan rápidamente, ésta seguiría viéndose mientras siguieran proyectándose películas (nuestro ciclo es una prueba de ello). Mordaunt Hall (*The New York Times*) la calificó también como obra maestra del cine. Sin embargo, comercialmente no fue un gran éxito. Mejor dicho, aunque tuvo éxito (fue la tercera película con mayor recaudación de la Fox en ese año), su coste había sido tan elevado que se la consideró un fracaso comercial. Pero hay que recordar que, en esa época, los estudios no se lo jugaban todo a una carta, cada firma producía docenas de películas al año y unas compensaban a las otras. Siempre interesaba tener un título de “prestigio” como éste, aunque no ganara mucho dinero.

Sunrise llegó a tiempo a los primeros Premios de la Academia, que aún no se apodaban Oscar y cuya edición inaugural se celebró el 16 de mayo de 1929. El film tuvo cuatro nominaciones y ganó tres estatuillas: mejor película, actriz y fotografía. Pero hay que hacer un par de matizaciones. En esa primera edición, se concedieron dos premios a la Mejor Película: uno denominado “Outstanding Picture”, que ganó *Alas* (Wings, 1927) de William A. Wellman (Paramount), y otro llamado “Best Unique and Artistic Picture”, que sólo se entregó en esa edición y recayó en *Sunrise*. Por su parte, Janet Gaynor ganó el premio a la Mejor Actriz, pero en esa primera edición las nominaciones incluían todas las películas de los intérpretes en el año, de modo que Gaynor ganó por *Sunrise*, pero también por *El séptimo cielo* (7th Heaven, 1927) y *El ángel de la calle* (Street Angel, 1928), ambas de Frank Borzage. El premio a la Mejor Fotografía se concedió a Charles Rosher y Karl Struss, a ellos solos y sólo por *Sunrise*. Finalmente, Rochus Gliese fue nominado a la Mejor Dirección Artística, pero

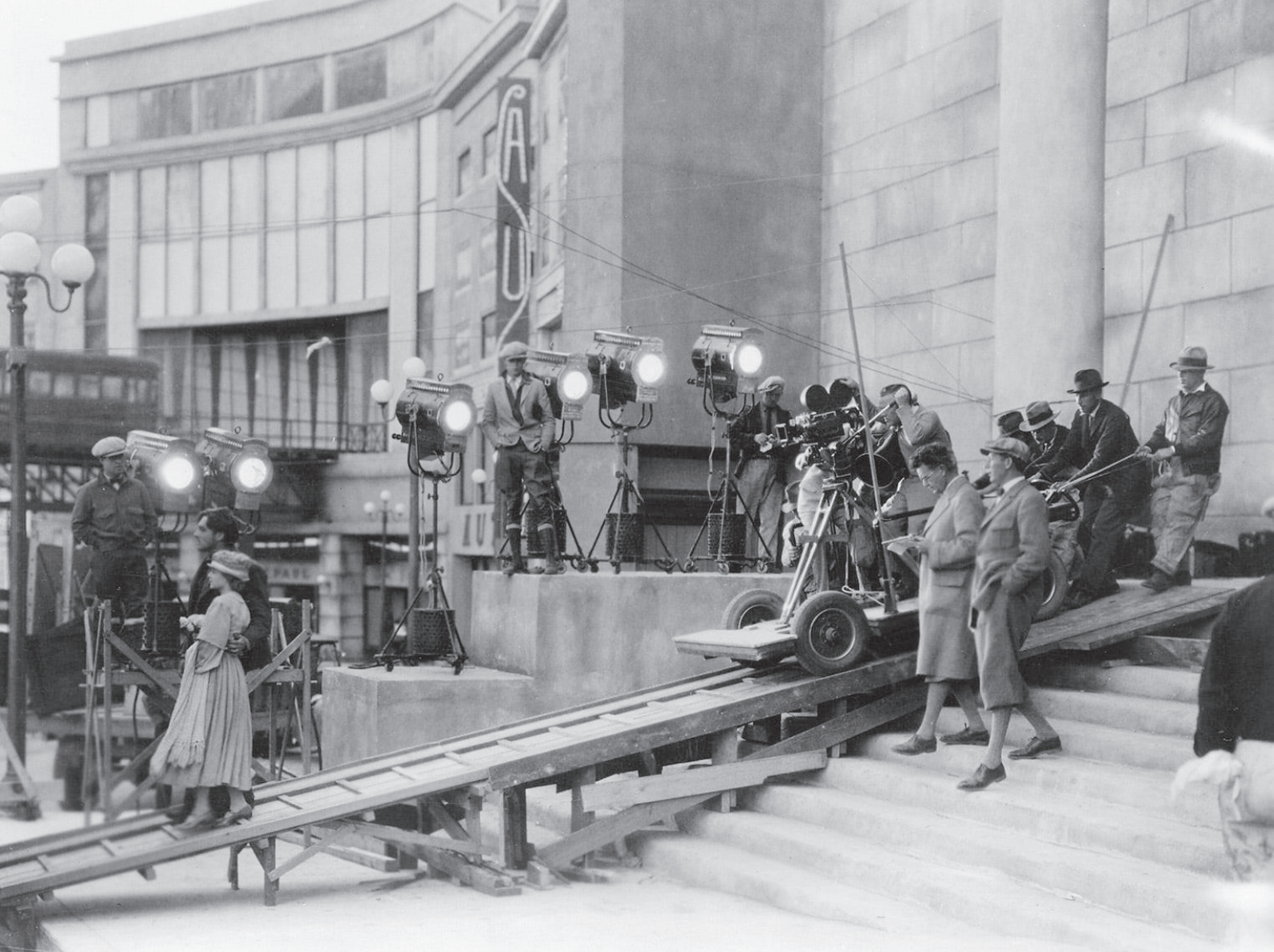


Foto del rodaje de *Amanecer* (1927), Murnau a la derecha, con gorra y bombachos

el premio lo ganó William Cameron Menzies (*The Dove* y *Tempest*).

Recordamos que se realizaron después otras dos versiones del cuento de Hermann Sudermann (más que estrictos *remakes* del film de Murnau), manteniendo su título original: *Die Reise nach Tilsit* (1939), del director nazi Veit Harlan, que se

puede encontrar en YouTube (en versión restaurada por la Fundación Murnau, curiosamente), y *Die Reise nach Tilsit* (1969), película para televisión de Günter Gräwert, que está editada en DVD (sólo en alemán sin subtítulos), por si tienen curiosidad. Aquí no tenemos espacio para un análisis comparado.

El negativo original de *Sunrise* se destruyó en un incendio en los almacenes de la Fox en 1937, pero se pudo recrear a partir de las copias existentes. Han llegado a nosotros dos “versiones” de la película: la versión original americana, que es la que podemos ver en Blu-Ray (y actualmente en Filmin), y una “versión checa”, con quince minutos menos

y algunas tomas alternativas. Era una película en blanco y negro, nunca tuvo virados ni tintados en color. La versión original conserva la banda sonora incorporada de Hugo Riesenfeld. Con el tiempo, se han compuesto otras partituras para la película, como las de David Newman en 1988 (inédita en disco), Timothy Brock en 1990 (CD: Koco KOCO-1) y Joe Kraemer en 2018 (CD: Caldera C6026).

En estos casi cien años, el prestigio de *Amanecer* y su lugar privilegiado en la historia del cine no han hecho más que crecer y consolidarse. No ha dejado de verse ni de aparecer en las listas de mejores películas de todos los tiempos. En la revista *Cines-tudio* de abril de 1968, una encuesta entre críticos españoles la situó en el sexto puesto del cine mudo. En la prestigiosa (y controvertida) lista decenal de la revista *Sight and Sound* (British Film Institute) de 2022, figura en el puesto 11º de toda la historia del cine (en 2012 había sido la 5ª y en 2002 la 7ª). Tiene un 98% de aprobación en Rotten Tomatoes, un 95% en Metacritic, un 8,4 en FilmAffinity, un 8,1 en IMDb y un 8,9 en Filmin. Ya quisiera yo haber sacado esas notas en la universidad.

SALTO MORTAL

4 Devils (1928), *Los Cuatro Diablos*, es otra película perdida. Así que todo lo que se diga hay que tomarlo con ciertas reservas. No obstante, aunque no podamos ver la película, se conservan muchos materiales (guión, fotografías, diseños, bocetos, reseñas) que permiten hacerse una idea. Con esa base, la estudiosa Janet Bergstrom ha creado un interesante documental, *Murnau's 4 Devils: Traces of a Lost Film* (2002), que pueden encontrar en YouTube y que organiza todos esos “rastros” en una narración coherente y documentada, que no pretende “reconstruir” el film sino sus “huellas”.

Para su segunda película americana, Murnau quería tratar sobre el mundo del circo y volvió a buscar la inspiración más cerca de

su tierra de origen, en la novela corta del autor danés Herman Bang (1857-1912) titulada *Les Quatre Diables* (sí, ése es el título original, aunque en danés se diría *De Fire Djaevle*), publicada en 1885. La novela ya se había llevado al cine en *De Fire Djaevle* (1911) de Alexander Christian, Robert Dinesen y Alfred Lind, y en *Die Benefiz-Vorstellung der Vier Teufel* (1920) de A. W. Sandberg. Que yo haya encontrado, no está publicada en español, lo más cercano y asequible que tenemos es la traducción italiana (ed. Ipperborea, 1990).



El guión del film fue escrito por Berthold Viertel, Carl Mayer y Marion Orth, aunque el único guionista acreditado (“adaptation by”) fue Viertel. En la película, se americanizan los nombres de los personajes: Fritz se convierte en Charles y Aimée en Marion. Según la prensa de la época, Murnau se unió a una gira por Virginia del Circo Ringling, Barnum and Bailey, para documentarse sobre el tema.

En el circo de Cecchi (Anders Randolph), un veterano Payaso (J. Farrell McDonald, el fotógrafo de *Amanecer*) tutela a dos niñas huérfanas, Marion (Anne Shirley, entonces llamada Dawn O’Day) y Louise (Anita Louise, entonces Fremault). Una mujer (Claire McDowell) ruega a Cecchi que entrene a otros dos huérfanos, Charles (Jack Parker) y Adolphe (Philippe De Lacy), hijos de una pareja de célebres trapezistas, los Rossy, fallecidos en un salto mortal. Los cuatro niños se hacen amigos, pero el autoritario Cecchi los tiene

esclavizados y les maltrata. Una noche, borracho, pretende darles una paliza, pero el Payaso se enfrenta a él y les protege (según Lotte Eisner, en la escena de la lucha sólo se ven sombras que se enfrentan sobre los asustados niños). El Clown y los cuatro niños escapan del circo y el Payaso se convierte en su “padre” y maestro. Pasan los años. El Payaso ya está demasiado mayor para actuar, pero los cuatro niños, ahora jóvenes, Marion (Janet Gaynor, estrella de *Amanecer*), Charles (Charles Morton), Louise (Nancy Drexel) y Adolphe (Barry Norton), se han convertido en famosos trapezistas, con el nombre de los Cuatro Diablos, que triunfan en el Cirque Olympia de París. En la segunda mitad del film, nos encontramos el típico triángulo entre el hombre, la mujer buena y la “mala”, recurrente en Murnau. Marion y Charles están enamorados, pero una seductora Dama de la alta sociedad (Mary Duncan, próxima protagonista de *City Girl*) se encapricha de Charles y éste cae bajo su hechizo, descuidando su trabajo y su entrenamiento (se trata de otra pasión destructiva, como en *Phantom* y *Amanecer*). El clímax dramático es el triple salto mortal sin red que debe ejecutar Charles en el circo, pero se presenta tarde y borracho por haber estado con la Dama...

4 Devils se rodó entre enero y mayo de 1928, íntegramente en los estudios de la Fox. Se trataba de una producción más modesta que *Amanecer*, sin los decorados “exorbitantes” de ésta y con actores jóvenes, es decir, más baratos y moldeables (sólo Janet Gaynor se podía considerar ya una estrella, Mary Duncan estaba empezando). El productor William Fox dejó claro el mensaje, al indicar al director que estaba seguro de que podría hacerla con un coste “razonable”. El director de fotografía fue el excelente Ernest Palmer (*El séptimo cielo*, *El ángel de la calle*), y los diseñadores de producción los habituales Robert Herlth, Walter Röhrig y Edgar G. Ulmer. Puesto que sólo se conservan imágenes fijas, no podemos saber cómo eran los movimientos de cámara. Sí tenemos testimonios sobre una secuencia,



Janet Gaynor, Nancy Drexel, Charles Morton y Barry Norton en *4 Devils* (1928)

la entrada de los Cuatro Diablos a caballo en la pista, filmada como si la cámara estuviera en la cabeza de un caballo (Murnau: «La cámara debe galopar tras el jinete, ver las lágrimas pintadas del payaso y saltar a un palco y mostrar la cara de la dama rica que piensa en el payaso. Así que me he hecho construir una especie de grúa con una plataforma en cuyo extremo va situada la cámara»). En su libro, Lotte Eisner entra en detalles sobre la (posible) puesta en escena de otras secuencias, basándose en el guión, pero no podemos saber cómo fueron realmente en la película.

En el desenlace de la novela de Herman Bang, Fritz y Aimée se disponen a hacer el triple salto mortal sin red, ante una gran expectación del público. Empiezan sus acrobacias, pero en el momento clave, Aimée (que prefiere la muerte a que Fritz se vaya con la

otra mujer) suelta el trapecio y Fritz cae al suelo desde lo alto. Un segundo después, ella se suelta y cae también. Este final trágico, con la muerte de los dos protagonistas, era el que figuraba en el guión de rodaje y (posiblemente) en la primera versión del film, preestrenada en julio de 1928, aunque de manera ligeramente diferente: en lugar de lanzarle el trapecio, Marion se lanza ella misma sobre Charles, éste la agarra por un momento, pero terminan cayendo los dos. Mientras caen, seguidos por la cámara, Marion ve un montaje de imágenes del público y de su vida. Pero semejante final trágico era demasiado contrario a los usos de Hollywood, así que se añadía un epílogo optimista: los otros dos jóvenes, Louise y Adolphe, también enamorados, se casaban y partían de luna de miel acompañados por el anciano payaso. Este final tan poco corriente

tuvo buenas valoraciones del público de los preestrenos, pero William Fox no lo aceptó. No era suficiente con el epílogo añadido, eran los *protagonistas* los que debían terminar felizmente. Así que la Fox impuso otro final: Marion se arroja al vacío al ver a su rival triunfante, pero sólo resulta levemente herida; Charles se arroja a sus pies para pedirle perdón. Final feliz. Parece que este es el final que figuraba en el estreno de la película en Nueva York, el 3 de octubre de 1928. A España llegaría el 4 de marzo de 1929.

Murnau aún iba a sufrir una ofensa mayor que el cambio del final. La versión estrenada el 3 de octubre de 1928 era muda, o mejor dicho “sonora sin diálogos”, puesto que tenía una banda sonora sincronizada mediante el sistema Movietone, como había pasado con *Amanecer*. Pero eso ya no era suficiente: la Fox decidió hacer una versión hablada,



Charles Morton y Mary Duncan en *4 Devils* (1928)

al menos parcialmente, y la perpetró sin la participación del director. Lo más chocante es que no era una versión totalmente hablada, sino únicamente en su última parte (sólo el 25 % del metraje sería hablado). Se rodaron nuevamente las escenas de la última parte, ahora con diálogos escritos por John Hunter Booth y cambiando algunos aspectos de la trama (en la nueva versión, Charles no llega casi tarde a la actuación porque le haya retenido la seductora, sino porque le ha atropellado un coche). La fotografía de las nuevas escenas estuvo a cargo de L. William O'Connell (*Scarface*). En fin, debió de resultar bastante estrambótico que los personajes, que habían permanecido mudos durante 3/4 del film, rompieran a hablar de repente. La versión "hablada" se estrenó el 15 de junio de 1929. Para entonces, Murnau ya había abandonado la Fox. Su secretaria le

escribió: «*Han cambiado bastante tu historia y Mary [Duncan] sorprende a todo el mundo cuando habla de repente tras casi toda una noche en silencio*».

Pese a todas estas tribulaciones, las críticas fueron favorables, en general, aunque coincidieron en que se traba de una película más "popular" y comercial, que no llegaba a la categoría artística de *Amanecer*. Mordaunt Hall (*The New York Times*), refiriéndose a la versión muda, la calificó como una historia sencilla del circo bellamente dirigida. *Variety* elogió el trabajo de la casi debutante Mary Duncan (protagonizaría el siguiente film de Murnau, *City Girl*). Y Ernest Palmer fue nominado al Premio de la Academia a la mejor fotografía.

En todo caso, por desgracia, *las dos* versiones de la película están actualmente perdidas.

EL TRIGO SAGRADO

En una carta fechada el 28 de diciembre de 1927, antes incluso de empezar el rodaje de *4 Devils*, Murnau anunció al productor William Fox su siguiente proyecto: «*Este verano me gustaría hacer una película, **Our Daily Bread**, una historia sobre el trigo, sobre el carácter sagrado del pan, sobre el distanciamiento de los habitantes de las ciudades modernas y su desconocimiento de las fuentes de sustento de la Naturaleza*». Esta vez, Murnau no buscó la base de su película en Alemania ni en los países nórdicos, sino en los propios Estados Unidos: la obra teatral *The Mud Turtle* (*La tortuga de barro*) de Elliott Lester, estrenada en Broadway en 1925, con dirección de Willard Mack y protagonizada por Helen MacKellar, Buford Armitage y David Landau. La obra había teni-



Charles Farrell y Mary Duncan en *City Girl* (1930)

do un éxito moderado, con 52 representaciones, del 20 de agosto a octubre de 1925. No he podido leerla, así que no puedo valorar su adaptación al guión de Berthold Viertel y Marion Orth.

En cierto modo, la premisa era la inversa a *Amanecer*. En la anterior, una malvada Mujer de la Ciudad quería seducir a un hombre

del campo y tentarlo para que se fuera a la ciudad. En ésta, *Our Daily Bread*, cuyo título definitivo sería *City Girl*, una joven buena de la ciudad sueña con la idealizada vida en una granja...

El campesino Lem Tustine (Charles Farrell) viaja en tren desde su granja en Minnesota hasta Chicago, para vender su cosecha de

trigo, por encargo de su padre (David Torrence). El padre le ha señalado que tiene que vender cada fanega a 1,15 \$ o se arruinarán. No se fía mucho del joven, duda de si ha hecho bien enviándolo solo. En el tren, una "vampiresa" pone a Lem en el punto de mira, pero él la ignora. El viejo Tustine es un patriarca bíblico implacable, que castiga a su

hija pequeña, Marie (Dawn O'Day), por jugar con una espiga: «¡Cultivo el trigo para venderlo, no para jugar, cada grano cuenta!». En Chicago, Len comprueba que el precio del trigo está cayendo y no va a conseguir el precio exigido por su padre. En un restaurante, conoce a la camarera Kate (Mary Duncan), ambos hablan, se cuentan cosas, cogen confianza y en sucesivas visitas se van enamorando. Kate está harta de la ciudad y de los clientes sobones, sueña con vivir en el campo (mientras cuida una solitaria maceta en su triste apartamento). Lem y Kate se casan. Pero, cuando el padre recibe el telegrama con la noticia, condena a la chica antes de conocerla: las mujeres buenas no se casan tan de repente, así que sentencia que ella sólo quiere aprovecharse de su hijo. Kate y Lem llegan en el tren y, en una bella secuencia, corren felices por el campo de trigo, seguidos por una cámara móvil. Será su único momento de alegría hasta el final de la película. En la casa, la chica descubre que la vida en el campo no va a ser tan idílica como se había imaginado. La madre (Edith Yorke) la acoge cariñosamente. Pero el padre monta en cólera porque Lem no ha conseguido el precio que quería, lo que achaca a que estaba distraído con “sus asuntos”. Amenaza con azotar a su hija pequeña Marie, que ha ofrecido un bonito ramo de espigas a la novia, por jugar con el sagrado trigo. Y recibe con hostilidad a Kate, a la que considera una “cualquiera”. Ambos se enzarzan y el padre la abofetea, sin que Lem sea capaz de enfrentarse a su padre. En esto llega un grupo de bulliciosos peones para la cosecha (ojo a la “cosechadora” de tracción animal que utilizan). Estos tipos acosan y babosean a Kate, unas agresiones de las que el padre la culpa a ella (cree que es una “cualquiera”), sin que Lem haga nada. Uno de los peones, Mac (Richard Alexander), le propone que se escape con él. No pudiendo aguantar más, Kate se dispone a marcharse, pero sola. Sin embargo, Lem espabila al final y se enfrenta a su padre y a Mac. El tarugo del padre se da cuenta de que estaba equivocado y le pide



Mary Duncan y Marjorie Beebe en *City Girl* (1930)

perdón a Kate, la cual decide quedarse. Final feliz, a ver lo que dura.

Los propósitos de Murnau eran muy ambiciosos. Por una parte, quería hacer una “sinfonía” sobre el trigo, mostrando todo el proceso, desde las espigas en el campo hasta las hogazas de pan, para lo que estudió la vida de los granjeros de Oregon. Esto quedó muy recortado en el film, aunque se conserva algo, por ejemplo en la descripción casi “documental” de la cosecha y en el carácter “sagrado” que el padre otorga al trigo. Por otra parte, quería rodar en localizaciones reales de Chicago, para mostrar el carácter opresivo de la ciudad, desde el restaurante donde trabaja Kate (un semisótano) hasta su apartamento con vistas al tranvía. También lo pudo hacer del todo, porque los interiores y “exteriores” de Chicago se rodaron en los estudios Fox.

El reparto era muy sólido. Charles Farrell (Lem) venía de protagonizar *El séptimo cielo* (7th Heaven, 1927), entre otros éxitos. El “duro” David Torrence (viejo Tustine) era un veterano de amplia filmografía, lo mismo que Edith Yorke (madre). Hay secundarios memorables, como el amenazador Richard Alexander (Mac), el “feo” Jack Pennick (jornalero) y la graciosísima Marjorie Beebe (la camarera amiga de Kate). Pero quien se los come a todos es la extraordinaria Mary Duncan, revelada en *4 Devils*, en el papel de Kate. El cambio de título, de *Our Daily Bread* a *City Girl*, viene a trasladar el protagonismo, del trigo y el pan a la “chica de ciudad”, Kate. Y en esto tengo que dar la razón a la Fox, porque ella es el verdadero centro.

La película se rodó entre agosto y finales de 1928 (al menos el “primer” rodaje). La parte de la granja y el campo de trigo se fil-



Charles Farrell y Mary Duncan en *City Girl* (1930)

mó en localizaciones de Athena y Pendleton, Oregon. También se rodaron algunos exteriores en Portland. La granja estaba situada, o fue construida (según las versiones), en la zona rural de Thorn Hollow, a diez kilómetros al sur de Athena. El rodaje de exteriores en Oregon empezó el 30 de agosto y terminó el 30 de septiembre de 1928. En octubre, empezaron a rodarse los interiores en los estudios Fox de Los Angeles. Para la fotografía, Murnau volvió a contar con Ernest Palmer (*4 Devils*), que hizo un trabajo sobresaliente, tanto en la parte urbana como en la rural, de día y de noche.

En principio, *Our Daily Bread* iba a ser una película muda (o “sonora sin diálogos”, con una banda sonora musical y de efectos sincronizada por el sistema Movietone). Pero,

ya antes de terminar el rodaje, la Fox decidió convertirla en película hablada parcialmente (“*part-talkie*”), como habían hecho con *4 Devils*. Quitaron de en medio a Murnau y rodaron nuevamente varias escenas, que fueron dirigidas por su ayudante A. F. Erickson («*un hombre honrado sin imaginación*», según le describió Lotte Eisner). El 30 de enero de 1930 se estrenó la versión “muda” (sonora sin diálogos, con partitura sincronizada de Arthur Kay). Ni siquiera ésta era totalmente la “versión de Murnau”, pues el director ya había abandonado el estudio y no participó en el montaje definitivo, pero se aproximaba más, aunque habían cambiado su título por *City Girl*. Y poco después, en abril de 1930, se estrenó la versión “sonora” (parcialmente hablada). Y ocurrió un raro

caso de “justicia poética”: tuvo más éxito y mejores críticas la muda. La verdad es que eso de una película hablada en un 50% debía de resultar más bien raro, cuando ya estaban triunfando las películas totalmente habladas. Y, en otro giro justiciero, esa apócrifa versión sonora se perdió y sólo se ha conservado la muda. En 1937, el negativo original de la versión parcialmente hablada fue destruido en un incendio en los almacenes de la Fox, y esa versión se da por perdida.

En cambio, la versión original muda resurgió de la oscuridad. En 1966, Lotte Eisner pudo ver una copia mutilada, que sólo duraba una hora. Pero, en 1969, Eileen Bowser, una archivera del Museum of Modern Art de Nueva York, encontró en los archivos de la Fox una copia completa en 35 mm de

la versión original muda de *City Girl*, con una duración de hora y media. Esta copia se exhibió en el Museo en junio de 1970, y de ella se sacaron otras copias que permitieron un redescubrimiento del film. Eisner pudo ver la copia completa en 1971 en la Cinémathèque Française y se sumó a su “rehabilitación”: a pesar de las mutilaciones impuestas por el estudio, conservaba el estilo visual único de Murnau. El 2018, el MoMA proyectó una versión restaurada de la película. En España, tenemos una edición en DVD con el título español de *El pan nuestro de cada día* (el que hubiera querido Murnau), con calidad de imagen medianeja. Nos falta una buena edición en Blu-Ray con subtítulos en español. Es una película hermosa que merece verse.

UNA HISTORIA DE LOS MARES DEL SUR

Según contó su hermano, Robert Plumpé, Murnau había estado enamorado del mar desde niño. En la primavera de 1929, pudo hacer realidad uno de los sueños de su juventud: comprarse un yate (de segunda mano), que rebautizó como *Bali*. Era un barco de 65 pies de eslora, dos velas y un motor diésel de 50 caballos, antes llamado *Pasqualino* y que pertenecía a la clase Gloucester Fishermen, si eso les dice algo (dada la gran tradición marinera de Soria). Su plan era navegar por los Mares del Sur con el pintor Walter Spies, quien por entonces se había afincado en Bali, y hacer pequeños cruceros con sus amigos. En Tahití, donde llegó con su barco el 22 de julio de 1929, coincidió unos días con el pintor Henri Matisse y se dedicó a hacer fotografías de las islas y sus habitantes. Decidió instalarse allí, construyéndose una mansión colonial en Punaauia, a la que luego se asociaría una leyenda de “maldita” por haberse edificado, supuestamente, en territorio “sagrado” (tabú) y que se relacionaría con apariciones de espectros y con el propio final trágico de Murnau.



Tabú (1931)

Sus dos últimas películas para la Fox, *4 Devils* y *City Girl*, habían resultado experiencias más bien penosas para Murnau: le habían quitado el control del montaje definitivo, cortando y añadiendo escenas y convirtiéndolas en parcialmente habladas, sin su participación. En marzo de 1929, Murnau conoció al documentalista Robert J. Flaherty, por mediación de David, el hermano de éste. Flaherty era célebre por *Nanuk el esquimal* (Nanook of the North, 1922), que hoy sería *Nanuk el inuit*, y ya había rodado en los Mares del Sur la “doficción” *Moana* (1926) y el drama de ficción *Sombras blancas en los Mares del Sur* (White Shadows in the South Seas, 1928), codirigida por W. S. Van Dyke. A la sazón, Flaherty estaba rodando en Nuevo México una película sobre una tribu india, *Acoma the Sky City*, que sería cancelada por la Fox. Los dos decidieron unirse y trabajar fuera de los grandes estudios, creando una compañía de producción propia, Murnau-Flaherty, para rodar una película en Tahití. Flaherty relató a Murnau la historia de

un pescador de perlas, a la que había estado dando vueltas desde *White Shadows* y que atrapó inmediatamente su interés.

Sobre esa premisa, Flaherty y Murnau concibieron un proyecto titulado *Turialba* (nada que ver con el río y la cerveza de Valencia). Firmaron un contrato con una compañía independiente, Colorart, con la que esperaban disfrutar de mayor libertad creativa que en la Fox. Como indicaba el nombre de la productora, el propósito era rodar el film en color (el primitivo Technicolor de dos capas). Pero la crisis de 1929 se llevó a la pequeña compañía por delante, y el dinero prometido se esfumó. Entonces, Murnau decidió hacerse cargo de la producción él mismo, con lo que le quedaba del dinero ganado en Hollywood (iba a ser una película relativamente barata, que finalmente se rodaría en blanco y negro y sin sonido directo). No descuidó la publicidad: envió una serie de artículos sobre sus aventuras en los Mares del Sur y sobre su proyecto a la editorial Ullstein de Berlín, para la publicación en sus revistas.



Matahi y Réri en *Tabú* (1931)

Con el fin de evitar problemas legales con lo que quedara de Colorart, *Turia* se convirtió en *Tabú* y se modificaron (levemente) el argumento y los personajes (aun así, hubo una demanda de Colorart, que no llegó a nada).

Turia es una especie de Santo Grial para los estudiosos y amantes de Murnau, que han fantaseado con la posibilidad de que hubiera llegado a filmarse, al menos en parte, y de que existan en algún lugar unas “latas” con esa película perdida. Es lo que obsesiona al personaje de Quirós en la brillante novela de Raquel Taranilla, *Noche y océano* que ya hemos citado en otro lugar y que les recomiendo vivamente. Sin embargo, todo parece indicar que *Turia* nunca llegó a existir. Las “latas” encontradas después sólo contenían descartes de *Tabú* (fascinantes en sí mismos, pero no tanto como una película desaparecida). En el número 20 de *Film Cul-*

ture (1959) se publicaron los argumentos de las dos versiones, ambos firmados por Murnau y Flaherty, lo que permite su comparación. Según señaló Lotte Eisner, *Turia* estaba más en la onda de Flaherty, que era un documentalista interesado en las condiciones sociales de los nativos y en la explotación de los pescadores de perlas por los comerciantes chinos. La historia tiene lugar en el ficticio atolón de Avura, menos tocado por la civilización, y luego en la parte más “industrializada” de Tahití. Turia es una joven de ascendencia mixta (padre blanco y madre isleña), pero en esta versión no hay ningún “tabú” sobre ella. Tino es un joven buceador que, tras ver que todo su trabajo pescando perlas se disipa en la vida fácil de Tahití, decide volver con Turia a Avura, donde habían sido felices en una existencia sencilla e inocente. Tino vuelve a bucear en un lugar

peligroso (aunque no “tabú”) donde, en su primer encuentro con Turia, había descubierto una perla enorme y perfecta. Pero esta vez no consigue regresar a la superficie y lo único que emerge son unas burbujas y la flor que Tino había cogido del cabello de Turia... Constatamos que esta historia no es tan diferente de la futura *Tabú* y ya estaba presente en ella la “romantización” que luego se achacaría a Murnau.

Aunque Murnau y Flaherty se admiraban mutuamente y fueron muy discretos sobre sus discrepancias, sabemos que la colaboración no fue fácil, por decirlo finamente. Ha habido cotilleos que han apuntado a una diferencia de caracteres: Murnau era abstemio, por la enfermedad de riñón que había padecido en su juventud, mientras Flaherty sí bebía (y ya conocen la tradicional desconfianza entre abstemios y bebe-

dores). Se ha dicho incluso que discutían porque los zapatones de Flaherty rayaban la pulida cubierta del yate de Murnau (!). Pero parece que el problema de base era mucho más serio que esos cotilleos: eran directores muy diferentes y cada uno quería hacer una película distinta. Flaherty quería mantener el rigor del documental, filmar la realidad, como había hecho en *Nanuk*, mientras Murnau quería hacer una película de ficción, en la que la “realidad” importaba menos que la imagen, el drama y la narración. Por ello, repetía las tomas con los nativos las veces que hicieran falta, hasta que salieran “bien”. Como ha señalado Berriatúa, Murnau hacía que los actores (pues eso eran) adoptaran posturas inspiradas en cuadros alemanes.

Por ejemplo, una imagen del protagonista Matahi triste y abatido reproduce el cuadro *Einsamkeit* del pintor alemán Hans Thoma (1839-1924). También quería que sus movimientos fueran como una “danza”, lo que él y Spies llamaban “cinematografía arquitectónica”. Y utilizaba las sombras para indicar las fuerzas ocultas... Para Flaherty, todo esto era manipulación, falsificación y anatema. Él quería hacer el tipo de película que no le habían dejado hacer en *White Shadows* y, según contó luego al estudioso Richard Griffith, no le gustó que Murnau “romantizara” y “europeizara” las tradiciones, costumbres y psicología de los polinesios. También creyó que la fotografía era más “europea” que “pacífica” (?). Es cierto que Murnau tenía en

mente las obras de escritores como London, Stevenson, Melville o Conrad. Pero el tema central del “tabú” y el concepto de las “vírgenes sagradas” no eran una invención suya, sino que fueron aportados por el propio Flaherty, con base en su experiencia en Samoa.

Robert J. Flaherty y F. W. Murnau terminaron el guión de *Tabú* en diciembre de 1929, y el rodaje tendría lugar entre enero y octubre de 1930, en Bora-Bora, Takapota, Tahití y otras islas de la Polinesia Francesa. Aparte de sus diferentes visiones artísticas, había un claro desequilibrio de poder entre los dos “socios”. Murnau había puesto el dinero, por lo que la “pelota” era suya, y había decidido dirigir la película él sólo. De la obra



Foto del rodaje de *Tabú* (1931)



Tabú (1931)

terminada, las únicas escenas rodadas por Flaherty son las primeras, que precisamente parecen las más “documentales” (las escenas de pesca, los juegos en una cascada o una laguna). Por otra parte, se suponía que Flaherty iba a manejar la cámara, pero Murnau llevó a Floyd Crosby como director de fotografía (ésta fue la primera película de Crosby, por la que ganaría el Oscar, pero luego tendría una larga carrera, incluyendo la clásica *Solo ante el peligro*). Las claquetas en las secuencias sin montar que se conservan ponen de manifiesto que casi toda la película fue filmada por Crosby. Bill Bambridge instaló un laboratorio portátil en Tahití, para ir revelando la película *in situ* y sobre la marcha, lo que permitió que el rodaje fuera viable económicamente. Bambridge, nacido en Tahití, también actuó en la película, acreditado como “Jean”, interpretando al policía francés y tocando el acordeón en una escena de fiesta. En fin, dejamos apuntado que el rodaje estuvo rodeado de leyendas,

sobre que se habían hollado lugares “tabú”, sobre maldiciones de hechiceros y sobre supuestas catastróficas desdichas (muertes, accidentes, enfermedades), inevitables en cualquier proyecto que implique a muchas personas durante varios meses.

En los rótulos iniciales, se dice que en *Tabú* sólo aparecen isleños nativos de los Mares del Sur, con algunos pocos “mestizos” (“half-castes”, hoy diríamos personas de ascendencia mixta o multicultural) y chinos. Era la primera vez que estos actores (es justo llamarlos “actores”, pues se trata de un film de ficción) se ponían delante de una cámara. Pero, como todo en esta película, eso también tiene un punto de mito. La protagonista prevista para *Turua* estaba embarazada, por lo que tuvieron que reemplazarla por Réri, una isleña de ascendencia mixta y padre europeo, a la que conocieron en un bar y fue reinventada como nativa ingenua para el film. Su nombre completo era Anna Irma Ruahrei Chevalier, y luego sería conoci-

da como Anne Chevalier. Después de *Tabú*, fue bailarina en Broadway, coprotagonizó la película polaca *Czarna perla* (1934, *La perla negra*) de Michal Waszynski, e hizo un pequeño papel en *Huracán sobre la isla* (The Hurricane, 1937) de John Ford. El protagonista masculino, Matahi, era un isleño dotado de una increíble gracia natural, que nunca volvió a trabajar en el cine. Murnau buscó otros nativos en la isla de Ua Pou, consagrada a la pesca y alejada de las rutas marítimas. En Takapoto, investigó sobre la vida de los pescadores de perlas y los mercaderes chinos.

Murnau y Flaherty consiguieron un acuerdo con Paramount, para el lanzamiento y distribución de la película. *Tabú* iba a ser una de las últimas grandes películas mudas, un arte en trance de desaparición. Según David Flaherty, ésta fue una opción estética. Murnau no quería sacrificar las inmensas posibilidades visuales del tema, para tener que estar pendiente del sonido. En rigor, como sus anteriores películas americanas, sería una película “sonora no hablada”, pues incluiría una banda sonora sincronizada, con música, canciones y algunos efectos de sonido. No hay ningún rótulo para los diálogos, y muy poco texto en general. La información necesaria aparece a través del cuaderno de bitácora del capitán del barco, un informe policial, cartas, mensajes escritos en hojas de palmera, etcétera. La banda sonora estuvo a cargo de Hugo Riesenfeld, que incorporó algunas piezas de música clásica. Una decisión discutible: el uso de *El Moldava* de Má Vlast de Smetana resulta un tanto chocante para acompañar la navegación de las canoas hacia el barco visitante (llamado *Moana* en homenaje al film de Flaherty). Lotte Eisner mostró su extrañeza por que Murnau, que había escrito con entusiasmo sobre las canciones de la Polinesia, no las grabara para utilizarlas en su película, en lugar de la “insípida” partitura de Riesenfeld, y apuntó que en algún momento el director había pretendido usar música “nativa” para el film. En realidad, sí que hay algunas canciones y bailes polinesios.

Es indudable que, si Murnau hubiera podido seguir trabajando en el cine, habría hecho películas sonoras más pronto que tarde. Siempre se había interesado por todos los avances técnicos, y era consciente de que era ridículo encastillarse en la “negación”: las películas habladas, una vez inventadas, ya no iban a desaparecer y representaban un gran salto adelante en el cine. Sólo lamentó que habían llegado demasiado pronto: «*Habíamos encontrado el camino en el cine mudo y estábamos empezando a explotar todas las posibilidades de la cámara, y ahora llegan las películas habladas y la cámara se queda olvidada mientras la gente se rompe la cabeza para pensar en cómo usar los micrófonos*».

La *premiere* mundial de ***Tabu: A Story of the Suth Seas*** tuvo lugar el 18 de marzo de 1931, en el Central Park Theater de Nueva York. Por desgracia, F. W. Murnau ya no pudo asistir al estreno. Había fallecido siete días antes. Parece que la Paramount hizo algunos pequeños cortes para eliminar imágenes de desnudos de las nativas (se han recuperado en las versiones restauradas que podemos ver hoy día). La película no fue un gran éxito de taquilla, pero tuvo muy buenas críticas y se ha reconocido como una obra maestra de la historia del cine. Mordaunt Hall (*The New York Times*) escribió: «*Es una película poética, con su sol y felicidad al principio y su drama tormentoso al final*». En la ceremonia de los Premios de la Academia celebrada el 10 de noviembre de 1931, Floyd Crosby recibió un merecido Oscar a la Mejor Fotografía.

A mediados de los años 30, la propiedad de ***Tabú*** volvió a la familia de Murnau (la Paramount sólo había firmado un contrato de distribución, la productora era Murnau-Flaherty, y éste había vendido su parte a Murnau). El negativo original viajó a Alemania, donde fue destruido durante la guerra, pero quedaban copias. En 1940, Robert Plumpe vendió los derechos de distribución a Rowland y Samuel Brown que, tras varias peripecias, la reestrenaron en 1948. En 1960, las sobrinas de Murnau, Ursula Plumpe y Eva

Diekmann, recuperaron los derechos sobre el film. En 1973, se encontró una copia completa en nitrato de la versión estrenada en 1931. Floyd Crosby financió la obtención de un negativo de esa copia para su preservación en el archivo de la Universidad de California Los Angeles (UCLA). Pero en el legado de Murnau había una copia más larga (sin los cortes de la censura) y con algunos intertítulos diferentes. En 1982, los herederos de Murnau entregaron esta copia al Bundesarchiv-Filmarchiv de Coblenza, Alemania. En 2005, la Fundación Murnau restauró esa copia y se realizó una remasterización en HD. De esta manera, hoy podemos disponer de una versión excelente, editada en España en Blu-Ray por Divisa.

Tras la muerte de Murnau, su hermano Robert Plumpe viajó a Tahití, donde pudo recoger los materiales “sobrantes” rodados para ***Tabú***. Además, el propio Plumpe intentó osadamente continuar la obra de su hermano, rodando diversas imágenes en las islas. Esos materiales pasaron más tarde a una productora de documentales alemana. Con ellos, Universum Film AG montó un documental sobre ***Pesca en los Mares del Sur*** (1940), que podemos ver como extra en el citado Blu-Ray de Divisa. Con ser interesantes, esas “latas” no contenían la perdida película ***Turía***, que buscaba con afán el personaje de Quirós en la novela *Noche y océano* de Raquel Taranilla y que otros investigadores, estos reales, también han buscado sin resultados.

UN FINAL PREMATURO

Al final, las sombras siempre se apoderan... El destino y la fatalidad, que habían sido temas recurrentes en sus películas, golpearon a Murnau de la peor manera posible y demasiado pronto.

El director había firmado un contrato con Paramount para cinco películas sonoras, que podrían haberse rodado en Tahití. Como proyecto más inmediato, estaba pensando en una adaptación de *Taipei* (*Typhée*, 1846)

de Herman Melville, primer libro del autor, basado en sus experiencias en las Islas Marquesas del Pacífico Sur. Por desgracia, esta película de Murnau no llegaría a existir, ni tampoco ninguna otra.

El 10 de marzo de 1931, Friedrich Wilhelm Murnau viajaba por la carretera de la costa de Los Angeles hacia Carmel, en un Packard alquilado (no un Rolls-Royce, como se ha dicho a veces), con un chófer profesional, John Freeland, con su asistente (y parece que amante), el joven filipino Eliazar García Stevenson, con el representante Ned Maris y con el perro Pal. Al parecer, Murnau permitió que el novato García Stevenson condujera el coche un rato, lo que hizo de manera imprudente y a velocidad excesiva. En una curva, apareció un camión y el joven perdió el control del vehículo, que se salió de la carretera y volcó. Los demás ocupantes salieron ilesos, pero Murnau sufrió una fractura de cráneo y falleció pocas horas después, el 11 de marzo de 1931, en el Santa Barbara Cottage Hospital.

Estos son los hechos, según la versión más fiable reconstruida por Lotte Eisner con base en el testimonio de Salka Viertel, amiga de Murnau, cuyo marido, Berthold Viertel, estuvo con el director en el momento de su muerte, y también según el informe presentado a la compañía de seguros. Yo me quedo con esta versión. Pero, en torno a la muerte de Murnau, también han proliferado las leyendas, desde las referidas a premoniciones de la tragedia, con adivinos y astrólogos, hasta relatos morbosos y, en el fondo, bastante homófobos. Para esto último, pueden acudir a las especulaciones sin pruebas de Kenneth Anger en su cubo de basura *Hollywood Babilonia*. Yo no voy a repetirlas aquí.

El funeral de Murnau en una iglesia luterana de Hollywood fue íntimo, con sólo once asistentes, entre ellos Greta Garbo, Berthold y Salka Viertel, George O'Brien, William K. Howard, Edgar G. Ulmer y Herman Bing. Greta Garbo encargó una máscara mortuoria de Murnau, que conservó durante años,



Murnau en el rodaje de *Tabú* (1931), su última película

antes de donarla a su familia. El cuerpo fue trasladado a Alemania, donde tuvo lugar un segundo funeral, con presencia de, entre otros, Robert J. Flaherty, Emil Jannings, Carl Mayer, Erich Pommer, Carl Hoffmann, Fritz Arno Wagner, Rochus Gliese, Ludwig Berger, Robert Herlth, Walter Röhrig, Hans Rameau y Fritz Lang, quien hizo el elogio fúnebre. Murnau fue enterrado en el cementerio de Stahnsdorf, cerca de Berlín... Un último y siniestro giro de guión ocurrió en julio de 2015, cuando la tumba de Murnau fue profanada y la cabeza del cadáver fue robada por persona o personas desconocidas. Nunca se ha sabido si se trató de una mera gamberrada

o de un ritual ocultista, y el caso sigue sin resolverse hasta ahora.

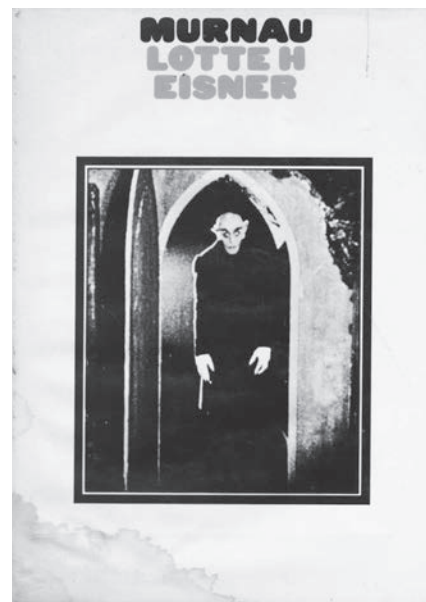
Parafraseando lo que dijo Billy Wilder en el funeral de Ernst Lubitsch, con este final prematuro no sólo perdimos a Murnau, sino todas las películas que Murnau pudo haber hecho, de haber vivido una vida más larga. Quizá una larga “etapa americana”, como la de Fritz Lang, o un eventual retorno a Europa (dudoso, dado el bajo nivel del cine alemán de la posguerra). Pero nos quedan todas sus grandes obras, que hemos comentado y visto en este ciclo, y la esperanza de que algún día se encuentren sus nueve películas perdidas.

Filmografía

FRIEDRICH WILHELM MURNAU
(1888-1931)

Director:

Der Knabe in Blau (El muchacho de azul, 1919) perdida, salvo fragmentos
Satanas (1919) perdida, salvo una secuencia (1')
Der Bucklige und die Tänzerin (El jorobado y la bailarina, 1920) perdida
Der Januskopf (La cabeza de Jano, 1920) perdida
Abend – Nacht – Morgen (La tarde, la noche, la mañana, 1920) perdida
Der Gang in die Nacht (El camino hacia la noche, 1921)
Sehnsucht (Deseo, 1921) perdida
Schloss Vogelöd (El Castillo Vogelöd / El Castillo encantado, 1921)
Marizza, genannt die Schmuggler-Madonna (Marizza, la Madona de los contrabandistas, 1922) perdida, salvo una bobina (13').
Der brennende Acker (La tierra en llamas, 1922)
Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, una sinfonía del horror, 1922)
Phantom (El nuevo Fantomas, 1922)
Die Austreibung (La expulsión, 1923) perdida
Die Finanzen des Grossherzogs (Las finanzas del Gran Duque, 1924)
Der letzte Mann (El último, 1924)
Herr Tartuff (Tartufo, 1925)
Faust: Eine deutsche Volkssage (Fausto, 1926)
Sunrise: A Song of Two Humans (Amanecer, 1927)
4 Devils (Los Cuatro Diablos, 1928) perdida
City Girl (El pan nuestro de cada día, 1930)
Tabu: A Story of the South Seas (Tabú, 1931)



Sólo guionista:

Komödie des Herzens (1924) solo coguionista (Dir. Rochus Gliese) perdida

Nota: En contra de la costumbre, ponemos por delante los títulos originales de las películas, dado que los españoles han sido cambiantes y no siempre fiables. Como se comenta en el texto, ni siquiera hay acuerdo sobre el orden de las películas en la filmografía, que varía en las distintas fuentes. Nos hemos atendido a las fechas de estreno.

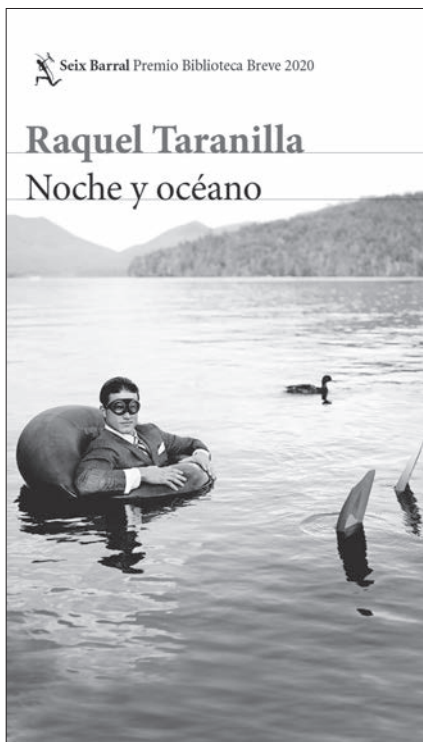
Referencias

Referencias principales:

- *Murnau*, de Lotte H. Eisner (ed. Secker & Warburg, 1973).
- *La pantalla demoníaca*, de Lotte H. Eisner (ed. Cátedra, 1996).
- *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*, de Luciano Berriatúa (ed. Filmoteca Española – ICAA, 1990).
- *Murnau*, de Luciano Berriatúa (ed. Zinemateca Museo Bilbao, 2003).
- F. W. Murnau, de Manuel Larmarca Rosales (ed. Cátedra, 2022).
- *Noche y océano* (novela), de Raquel Taranilla (ed. Seix Barral, 2020).
- *Nosferatu* (novela), de Jim Shepard (ed. Open Road, 2015).

Otras referencias:

- *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*, de Patrick McGilligan (ed. HarperCollins, 2003).
- *Centenarios 1922-2022 (II): Joyas del cine mudo (XV)*, de varios autores (ed. Cineclub Universitario de Granada, 2022).
- *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*, de Sigfried Krakauer (ed. Paidós, 2018).
- *F. W. Murnau*, de Carlos Fernández Cuenca (ed. Filmoteca Nacional de España, 1966).
- *Friedrich Wilhelm Murnau*, de Julian Hanich y Michael Wedel (ed. et+k, 2023).
- *Friedrich Wilhelm Murnau: City Girl*, de Julian Hanich (ed. et+k, 2022).
- *From Wagner to Murnau: The Transposition of Romanticism from Stage to Screen*, de Jo Leslie Collier (UMI Research Press, 1988).
- *Murnau des ténèbres* (novela) de Nicolas Chemla (ed. Le cherche midi, 2021).
- *Murnau: la luz inquieta*, de Antonio Belmonte (ed. Ártica, 2011).
- *Nosferatu de F. W. Murnau*, de Manuel Rotellar (ed. Cineclub de Zaragoza, 1950).
- *Nosferatu, a Symphony of Horror*, de Cristina Massaccesi (ed. Auteur, 2015).
- *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, de Kevin Jackson (ed. BFI Classics, 2013).
- *Nosferatu, Phantom der Nacht*, de S. S. Prawer (ed. BFI, 2013).
- *Sexuality at a Loss: The Films of F. W. Murnau*, de Janet Bergstrom (ed. UCLA, 1985).
- *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, de Anton Kaes (ed. Princeton University Press, 2009).



- *Sunrise: A Song of Two Humans*, de Lucy Fisher (ed. BFI, 1998).
- *The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Film Legacy*, de Christian Rogowski (ed. Camden House, 2013).
- *The Mystery of Olga Chekhova*, de Anthony Beevor (ed. Penguin, 2005).
- *The Nosferatu Story*, de Rolf Giesen (ed. McFarland, 2019).
- *The Vampire Film: From Nosferatu to Interview with the Vampire*, de Alain Silver y James Ursini (ed. Limelight Editions, 1997).
- *Vampires of the Silent Cinema*, de Gary D. Rhodes (ed. Edinburgh University Press, 2023).
- *Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era*, de Noah Isenberg (ed. Columbia University Press, 2008).

Internet:

- *F. W. Murnau Stiftung (Fundación Murnau)*:
- <https://www.murnau-stiftung.de/stiftung>
- *The Internet Movie Database*: <https://www.imdb.com/>
- *Wikipedia (EN)*: <https://en.wikipedia.org>

* Nota: se han consultado y utilizado también otras numerosas fuentes, como las novelas, obras teatrales o relatos en los que se basan las películas, en su caso; artículos en prensa; los extras de los DVD y Blu-Ray; otras páginas web y etcétera. No se relacionan todos, porque sería un tostón y porque esto no es un trabajo académico. Reconocemos nuestra deuda con todos los trabajos anteriores.

No se ha utilizado Inteligencia Artificial generativa para la escritura de este texto.

NOSFERATU, UNA SINFONÍA DEL HORROR

13.01.2026

Alemania, 1922

Prana Film

Título Original: NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS

Director: Friedrich Wilhelm Murnau

Guión: Henrik Galeen

Versión libre de la Novela *Drácula* de Bram Stoker

Fotografía: Fritz Arno Wagner

Música: Hans Erdmann

Decorados y Vestuario: Albin Grau

Productor: Albin Grau

Intérpretes: Max Schreck, Alexander Granach, Gustav von Wangenheim, Greta Schroeder, G. H. Schnell, Ruth Landshoff, John Gottowt, Gustav Botz, Max Nemetz, Wolfgang Heinz, Albert Venohr, Herzfeld, Hardy von François, Heinrich Witte

Duración: 96 minutos

Idioma: Muda con rótulos en alemán subtítulos en español



EL PÁJARO DE LA MUERTE SIGUE VOLANDO

En la ciudad alemana de Wisborg, en 1838, el joven abogado Hutter (Gustav von Wangenheim), especializado en bienes raíces, está felizmente casado con Ellen (Greta Schroeder). El jefe de Hutter, el agente inmobiliario Knock (Alexander Granach), a quien se describe como misterioso pero que paga bien a sus empleados, le encarga una importante misión: viajar a Transilvania para firmar un contrato con el Conde Orlok, que quiere comprar una propiedad en la ciudad: en concreto, el desolado caserón situado frente a la casa de Hutter. Es un encargo que puede costarle esfuerzo, algo de sudor y un poco de sangre, le advierte Knock, pero será muy lucrativo para un recién casado. Hutter emprende viaje, pese a la inquietud de su esposa, que percibe algo espantoso. Ellen queda bajo la protección del armador Harding (G. H. Schnell) y su hermana Ruth (Ruth Landshoff). El confiado (y algo tontaina) joven, que no sabe dónde se está metiendo, hace noche en una posada al pie de los Cárpatos, donde los lugareños le advierten de los hombres lobo y fantasmas que rondan por la zona, lo que él desprecia como supersticiones campesinas. En su habitación, encuentra un ominoso libro sobre antiguas leyendas de los vampiros. Al día siguiente, Hutter prosigue confiadamente su camino, pero nadie quiere llevarle hasta el castillo, la diligencia le deja a medio camino. Entonces aparece una carruaje misterioso, con un conductor mudo y embozado, que le transporta a través de un bosque encantado hasta el castillo, donde le recibe Orlok (Max Schreck). Y, bueno, ya hemos contado demasiado, aquí y en otras páginas, así que lo dejamos...

Como ya hemos relatado, se trata de una versión libre y no autorizada, por decirlo finamente, de *Drácula* de Bram Stoker. Y lo paradójico es que esta adaptación "ilegal" es también una de las más fieles al espíritu de Stoker, de los cientos que se han realizado. La principal diferencia está en su final (ya lo

contamos en otra página, así que no insisto). En todo caso, éste es un filme complejo, sombrío, de belleza magnética, que hechiza al espectador de principio a fin. Una de las veces en que lo fantástico, la ultratumba y el horror metafísico han sido mejor plasmados por el cine.

Inolvidable resulta el Conde Orlok (Max Schreck): alto, esquelético, de andar envarado, calvo, con nariz ganchuda, ojos saltones y orejas puntiagudas, sigue siendo uno de los vampiros más genuinamente "vampíricos", más de ultratumba, completamente inhumano, que ha dado el género (Bela Lugosi, Christopher Lee o Frank Langella aportarían al personaje una elegancia y sensualidad que, estrictamente, son ajenas a Stoker). La película está llena de imágenes fantásticas y poderosas: el rostro del vampiro, visto a través de los tablones del ataúd; Orlok cargando ataúdes en un carro a toda velocidad; todas las escenas en el barco maldito, la procesión de ataúdes recorriendo las calles desiertas; la enorme sombra del vampiro en la pared mientras sube a la habitación de Ellen (Greta Schroeder); la sombra de la garrá cerrándose sobre el pecho de ella... Ellen, la verdadera heroína de la película, tiene una conexión con la naturaleza y conexión psíquica con el vampiro. Pero su carácter es más etéreo, no es una mujer moderna como la Mina de la novela de Stoker.

Esta ya no es una película estrictamente expresionista, pues su carácter único elude toda inclusión en un código prefijado: juega con las sombras, pero en cambio opta por los escenarios naturales, empleando recursos como la imagen en negativo o la cámara rápida para acentuar la fantasía sobrenatural. (RGM)

EL UNIFORME HACE AL PORTERO

En los créditos sólo aparecen el título, la estrella y el director. A continuación, uno de los únicos tres carteles del film, con una advertencia: «*Hoy eres tú el primero, admirado por todos, un ministro, un general, quizás incluso un príncipe. ¿Sabes lo que serás mañana?»*». El comienzo es muy dinámico: la cámara móvil baja en el ascensor, mostrando el vestíbulo del gran Hotel Atlantic, cruza luego el lobby y se sitúa frente a la puerta giratoria... Es de noche, llueve, el ajetreo de huéspedes es constante, y allí está el viejo portero (Emil Jannings), controlando todo, atento y servicial, orgulloso... Pero se ve obligado a cargar un baúl enorme desde un carruaje y tiene que sentarse un momento a recuperar el resuello, de lo que toma nota el gerente (Hans Unterkircher). Cuando se quita el impermeable, el portero reluce con todo el esplendor de su uniforme, con botones dorados y charreteras. Cuando termina su turno y vuelve a su modesto barrio, con el uniforme puesto, todo el mundo le recibe con admiración y respeto... Pero, al día siguiente, cuando vuelve al hotel, en un plano justamente célebre, se cruza en la puerta giratoria con un portero más joven, que lleva un uniforme igual al suyo, su sustituto... En la oficina, el gerente le comunica la nueva situación, a través de una notificación escrita (segundo texto del film): por su decrepitud, le han destinado como encargado a los lavabos del sótano. Un subalterno le “arranca” el rutilante uniforme y le entregan la chaquetilla blanca de limpiador de los aseos. Convertido en “el último” de los hombres, oculta su degradación a su familia y a sus vecinos, y llega a robar su antiguo uniforme del hotel para llevarlo en la boda de su hija (Maly Delschaft). Pero la mentira se desvela, su mujer queda horrorizada cuando le lleva la comida y descubre que ya no es el portero. En el barrio, ahora todos le humillan, se burlan de él y le dan la espalda (a ver, son crueles, pero también se entiende que se la tuvieran guardada, dado que antes

era bastante pomposo y soberbio). La única persona que le trata con amabilidad (o humanidad) es el vigilante nocturno del hotel (Georg John) que, en el momento de mayor desolación, le cubre delicadamente con un abrigo...

En otras páginas, hemos comentado con más detalle los dos grandes avances que incluía esta película. Por un lado, (casi) no tiene rótulos, sólo hay tres textos. Por otro lado, llevó más lejos que nadie hasta entonces la “cámara móvil”, capaz de desplazarse por el espacio, bajar en un ascensor, atravesar puertas, seguir a los personajes... Pero, si sólo se tratara de eso (la cámara móvil y la falta de rótulos), la película tendría hoy un interés meramente técnico e histórico. Si la seguimos viendo con interés hoy día, es por su historia humana. No obstante, yo encuentro la elogiada interpretación de Emil Jannings, con todo su patetismo, demasiado *sobreactuado*, incluso para los estándares del cine mudo.

El rótulo final de *El último* indica que, aunque el final “realista” habría sido dejar al portero hundido en la miseria, el autor se apiadó de él y añadió un epílogo “de los que, lamentablemente, no suelen suceder en la vida real”. Y tanto... Lotte Eisner considera ese final postizo tan grosero como el público alemán de la época, aunque esté realizado brillantemente, con el rápido *trávelin* a través del comedor («*Cómo echamos de menos el silencioso y más apropiado final, del pobre viejo arropado en el abrigo de su amigo, el portero de noche*»). Sin embargo, Luciano Berriatúa ha defendido el carácter “antimilitarista” de ese improbable epílogo: «*Si tienes dinero todo el mundo te respeta mucho más que por tu uniforme. El uniforme no vale nada, no es importante, no es mas que el símbolo de una esclavitud más*». (RGM)

EL ÚLTIMO

20.01.2026

Alemania, 1924

UFA

Título Original: DER LETZTE MANN

Director: Friedrich Wilhelm Murnau

Guión: Carl Mayer

Fotografía: Karl Freund

Música: Giuseppe Becce

Diseño de Producción: Edgar G. Ulmer

Decorados: Robert Herlth y Walter Röhrig

Vestuario: G. Benedict

Efectos Especiales: Ernst Kunstmann

Productor: Erich Pommer

Intérpretes: Emil Jannings, Maly Delschaft, Max Hiller, Emilie

Kurtz, Hans Unterkircher, Olaf Storm, Hermann Vallentin,

Emmy Wyda, Georg John

Duración: 90 minutos

Idioma: Muda con (sólo tres) rótulos en alemán subtítulos en español



TARTUFO O EL HIPÓCRITA

27.01.2026

Alemania, 1925

UFA

Título Original: *HERR TARTÜFF*

Director: Friedrich Wilhelm Murnau

Guión: Carl Mayer

Sobre la obra teatral de Molière

Fotografía: Karl Freund

Música: Giuseppe Becce

Dirección Artística: Robert Herlth y Walter Röhrig

Productor: Erich Pommer

Intérpretes: Emil Jannings, Lil Dagover, Werner Krauss, Rosa

Valetti, André Mattoni, Hermann Picha, Lucie Höflich

Duración: 64 minutos

Idioma: Muda con rótulos en alemán subtitulados en español



«GRANDE ES EL NÚMERO DE HIPÓCRITAS EN EL MUNDO»

El prólogo y el epílogo son contemporáneos. Una criada (Rosa Valetti), falsa e hipócrita como Tartufo, “cuida” a un anciano Consejero (Hermann Picha) con fingida devoción. En realidad, le ha convencido para desheredar a su nieto por su vida disoluta (¡porque se ha hecho actor, nada menos!) y para dejarle a ella todos sus bienes. Con el fin de acortar la espera, lo está envenenando poco a poco. El nieto (André Mattoni) intenta visitar al abuelo, pero éste lo echa de casa. En ese momento, el nieto rompe por sorpresa la “cuarta pared” y se dirige a nosotros, los espectadores: ya han visto lo que ha pasado, nos dice, pero esto no quedará así, volveré para liberar a mi abuelo de esta hipócrita (este pasaje fue añadido por Murnau, no figuraba en el guión de Carl Mayer). Como actor que es, el nieto se disfraza y se presenta en la casa con un espectáculo de cine ambulante (*Wanderkino*). Engatusa a la odiosa criada elogiando su “belleza” y consigue que ella y el abuelo asistan a una película que es... *Tartufo*... En el epílogo, el nieto desenmascara a la hipócrita y envenenadora criada y salva a su abuelo.

Para la “película dentro de la película”, Carl Mayer y Murnau simplificaron considerablemente la obra de Molière. Redujeron el elenco de personajes: sólo quedan Tartufo, Orgón, su esposa Elmira y su criada Dorina, más algunos sirvientes-figurantes. Desaparecen, pues, la madre de Orgón, su cuñado Cleantes, su hijo Damis, su hija Mariane, el novio de ésta, Valerio, y los alguaciles Leal y Exento. En la película, Orgón (Werner Krauss) vuelve de un largo viaje. Su esposa Elmira (Lil Dagover) le espera con los brazos abiertos, pero él se niega a besarla, porque su “amigo Tartufo” le ha dicho que los besos son pecado. ¿Quién es Tartufo? Un “santo” al que ha conocido en su viaje, que ha cambiado su vida y que está a punto de llegar... Él se ha adelantado para prepararlo todo: empieza por retirar todos los “trastos” (cuadros,

muebles, paños, adornos), porque al señor Tartufo no le gustan los lujos; apaga las luces, porque el señor Tartufo odia el despilfarrro; y despide a todos los sirvientes, excepto a Dorina (Lucie Höflich), porque el señor Tartufo no quiere tantos criados... Cuando llega el mentado Tartufo (Emil Jannings), domina y manipula por completo a Orgón, con su falsa devoción, y se va haciendo con todo el poder en la casa. En una patética escena, Orgón “acuna” a Tartufo, que sestea y bosteza en una hamaca como un bebé gordo y malcriado. Elmira está decidida a desenmascarlo como hipócrita y farsante y a recuperar a su marido (que menudo memo). Para demostrar su falsedad, finge darle pie para que la seduzca, mientras Orgón vigila escondido, pero Tartufo se da cuenta de la jugada y no pica, así que Orgón se siente tan culpable por haber dudado de este “santo” que le nombra heredero de toda su fortuna... Pero Tartufo insiste en seducir a Elmira («*quien peca en secreto no peca*»), mostrando su lado más grosero (bebe, se abre la camisa), y al final será desenmascarado y expulsado de la casa. En la película, a diferencia de la obra, no interviene la justicia real. A cambio, un añadido del film, que no está en la obra, es la marca grabada a fuego que Tartufo lleva en el hombro, que indicaría que es un expresidario.

Siendo un “encargo” y una “comedia” y situándose entre dos obras de la talla de *El último* y *Fausto*, esta película se ha considerado como relativamente “menor” y es un film infravalorado que vale la pena (re) descubrir. (RGM)

PACTAR CON EL DIABLO

Cuando las tres plagas (guerra, peste, hambre) se desatan sobre la Tierra, el Cielo, representado por un Arcángel (Werner Fuetterer), hace una apuesta con Satanás (Emil Jannings): si el demonio consigue corromper a un hombre sabio y bueno como Fausto (Gösta Ekman), destruyendo lo que hay de divino en él, podrá reinar sobre la Tierra. Satán acepta la apuesta, porque sabe que ningún hombre es capaz de resistirse al mal. Las alas del diablo cubren la ciudad y la peste se extiende: unos rezan y hacen penitencia para pedir la salvación y otros se lanzan al desenfreno para disfrutar del poco tiempo que les queda. El anciano Fausto, médico y alquimista, intenta infructuosamente encontrar una cura para la enfermedad. Cuando todos sus intentos fallan, piensa que ni la fe ni la sabiduría sirven para nada. Desesperado, quema todos sus libros. Pero una página que arde en el fuego revela “casualmente” una forma de invocar al demonio... En un cruce de caminos, bajo la tormenta, Fausto acude al maligno, que aparece como Mefistófeles (Emil Jannings). Éste le ofrece servirle y entregarle el poder y la gloria... a cambio de su alma, claro. De momento, le ofrece una “prueba” de un día, que Fausto acepta, firmando con su sangre. Gracias al poder diabólico, Fausto crea una cura para la peste, lo que todos celebran... Pero, como se ha pasado al lado del mal, Fausto ya no puede acercarse a un crucifijo (como los vampiros). Al ver eso, los asustados y tornadizos aldeanos lo rechazan y le apedrean. Desolado, Fausto se dispone a beber veneno para morir. Pero Mefistófeles le detiene: cómo piensa en morir, si *no ha vivido*. Toda su vida no ha sido más que “moho y libros”, le dice el demonio. Y entonces le hace la oferta que nadie puede rechazar: recuperar la juventud.

Un joven Fausto (también Gösta Ekman) es conducido por un Mefistófeles igualmente rejuvenecido (Jannings) y ambos sobrevuelan la Tierra en una capa voladora. El

recorrido (una de las secuencias más pasmosas del film) termina junto al mar, en el palacio de los Duques de Parma. Con ayuda del poder diabólico, Fausto seduce a la Duquesa (Hanna Ralph), mientras Mefistófeles asesina al Duque (Eric Barclay). Cuando Fausto tiene a la Duquesa en sus brazos, Mefistófeles le informa de que ha terminado el día de prueba y tiene que firmar el “contrato de permanencia”. Fausto acepta el trato: la juventud y el poder a cambio de su alma. Pero, pasado un tiempo, se cansa de los palacios y quiere volver a su ciudad. Y allí se enamora de la joven Gretchen (Camilla Horn), que vive con su madre (Frida Richard) y su hermano Valentin (Wilhelm Dieterle). Con la ayuda de unas joyas proporcionadas por Mefistófeles (que en toda esta parte nos recuerda al “gracioso” de nuestro teatro del Siglo de Oro) y con la mediación de la tía Marta (Yvette Guilbert), Fausto consigue enamorar a Gretchen, mientras entre Marta y Mefistófeles se produce, en paralelo, un tira y afloja bastante chistoso. Aunque haya habido una trampa en su origen, la pasión que surge entre Fausto y Gretchen es sincera y de verdad... Pero el demonio no puede dejar de enredar, para lograr la condenación de Fausto... El resto, ya lo verán. Únicamente adelantamos (alerta de espóiler) que al final hay un claro incumplimiento de contrato y que todo se resuelve por el poder de una palabra eterna, que prevalece sobre todo: *LIEBE, amor*.

Fausto es la película más “expresionista” de Murnau y una de las grandes obras maestras de su director. Su premisa fantástica y su contenido moral se plasman en un deslumbrante dominio de las luces, las sombras, los efectos, la arquitectura y lo que Eric Rohmer llamó “organización del espacio”. (RGM)

FAUSTO

03.02.2026

Alemania, 1926

UFA

Título Original: FAUST: EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE

Director: Friedrich Wilhelm Murnau

Guión: Hans Kyser

Fotografía: Carl Hoffmann

Música: Javier Pérez de Azpeitia (2007)

Decorados: Robert Herlth y Walter Rohrig

Vestuario: Robert Herlth, Walter Rohrig y Georges Annenkov

Efectos Especiales: Arno Richter

Maquillaje: Waldemar Jabs

Productor: Erich Pommer

Intérpretes: Gösta Ekman, Emil Jannings, Camilla Horn, Frieda Richard, Wilhelm Dieterle, Yvette Guilbert, Eric Barclay, Hanna Ralph, Werner Fuetterer, Lothar Müthel, Hans Rameau, Hertha von Walther, Emmy Wyda

Duración: 107 minutos

Idioma: Muda con rótulos en alemán subtítulos en español



AMANE CER

10.02.2026

USA, 1927

Fox Film Corporation

Título Original: *SUNRISE: A SONG OF TWO HUMANS*

Director: Friedrich Wilhelm Murnau

Guión: Carl Mayer

Sobre el relato *El viaje a Tilsit* de Hermann Sudermann

Títulos: Katherine Hilliker y H. H. Caldwell

Fotografía: Charles Rosher y Karl Struss

Música: Hugo Riesenfeld

Montaje: Harold D. Schuster

Dirección Artística: Rochus Gliese

Productor: William Fox

Intérpretes: George O'Brien, Janet Gaynor, Margaret Livingston, Bodil Rosing, J. Farrell McDonald, Ralph Sipperly, Jane Winton, Arthur Housman, Eddie Boland, Sidney Bracey, Gino Corrado, Gibson Gowland, Leon Janney

Duración: 94 minutos

Idioma: Muda con rótulos en inglés subtítulos en español



«VEN A LA CIUDAD»

Los rótulos iniciales nos informan de que vamos a ver la “canción” de un Hombre y su Esposa, una historia que no es de ningún lugar y es de todos los lugares... Vemos un dibujo de una estación de tren, con el letrero: *Verano, época de vacaciones*. La ilustración se convierte en una estación “real” (maqueta de trenes en primer plano y personas de verdad al fondo) y se suceden imágenes superpuestas del verano: trenes que se cruzan, un barco, bañistas en la playa y turistas que llegan a una aldea indeterminada. En ella, una atractiva y desenvuelta Mujer de la Ciudad (Margaret Livingston) lleva varias semanas de vacaciones, alojada en una “casa rural” de la época. La mujer se acicala en modo “vampiresa”, hace que la patrona le limpie los zapatos, camina hasta una casa y silba desde el exterior. Dentro de la casa, el Hombre (George O'Brien), atormentado pero incapaz de resistir la tentación, oye la llamada y sale sumiso tras ella. La Esposa (Janet Gaynor) queda sola y abatida, con su pequeño hijo. Una vecina (Bodil Rosing) recuerda que, hasta hace poco, el Hombre y su Esposa se amaban y eran como niños, despreocupados y siempre felices (vemos un *flashback* del matrimonio en el campo, junto a las vacas, riendo, abrazándose y besándose). Pero ahora, el Hombre se está arruinando por la Mujer de la Ciudad, hipotecando la granja y vendiendo las vacas, mientras la Esposa languidece sola.

El Hombre y la Mujer de la Ciudad se encuentran en los pantanos, bajo la luna, se abrazan y se besan apasionadamente. En cierto momento, él está recostado en los brezos y ella le besa en el cuello (un claro guiño vampírico). La Mujer le pregunta si es completamente “suyo” y el Hombre responde que sí (es la misma pasión absorbente y destructiva de *Phantom*). Entonces, la Mujer le propone que venda la granja y se vaya con ella a la ciudad... ¿Y mi esposa? —pregunta él. Ella se ríe y de pronto su mirada se vuelve implacable: ¿no podría *ahogarse*? Así, le

sugiere al Hombre que mate a su esposa durante un viaje en barca, arrojándola por la borda o volcando el bote. Al principio, él se opone violentamente y casi estrangula a la Mujer, pero el poder de seducción de ella se impone y vuelven a besarse... El Hombre propone “afectuosamente” a su Esposa un viaje en barca hasta la ciudad. Ella acepta ilusionada. Pero durante el viaje empieza a mosquearse, hasta que él se abalanza sobre ella, dispuesto a matarla... sin embargo, en el último momento, se arrepiente. Al llegar a tierra, ella huye, pero él la sigue y la convence de que le perdone... Y de pronto se encuentran como una pareja joven en la ciudad, asisten a una boda que les hace recordar la suya, van a una peluquería, se hacen una foto, se ríen, beben, acuden a una feria, bailan... Y el resto ya lo verán.

«*Donde quiera que salga y se ponga el sol, en el ajeteo de la ciudad o bajo el cielo abierto de la granja, la vida es siempre lo mismo: a veces amarga, a veces dulce*», dice un rótulo al principio del film. El encanto de la historia, procedente del cuento original de Hermann Sudermann, es que trata sobre un matrimonio que recupera su amor (bueno, lo recupera él, porque ella nunca lo había traicionado) y sobre la “redención” del hombre, salvado por la mujer buena (tema recurrente en Murnau). El tontaina redescubre la belleza de su mujer gracias a la mirada de los otros (el fotógrafo), y hasta hay una escena cómica de celos cruzados, cuando una manicura se acerca al marido y un ligón a la mujer. Esta bella premisa se transmite con un magistral trabajo de diseño visual, cámara y montaje (cuya elaboración hemos detallado en otra página) y con notables interpretaciones, sobre todo de la angelical Janet Gaynor y la villana Margaret Livingston. Una obra maestra de encanto perenne. (RGM)

PARAÍSO PERDIDO

La primera parte se titula *Paraíso* y se sitúa en la isla de Bora-Bora, aún no tocada (apenas) por la “civilización”. Las primeras escenas (las únicas rodadas por Robert Flaherty) tienen un aire documental, mostrando la vida en ese paraíso. Vemos a los nativos pescando con arpones en la orilla del mar y luego descansando bajo una cascada; por su parte, las mujeres juegan en una laguna. Hay una atracción entre dos jóvenes, Matahi y Réri, lo que provoca burlas de las otras chicas y una pelea entre ellas (no todo es tan idílico). Desmintiendo un poco lo de la isla “sin contacto con el exterior”, llega un barco llamado *Moana* (homenaje a un film anterior de Flaherty). Los nativos se acercan a bordo de sus canoas, surcando las aguas cristalinas en una preciosa escena. En el *Moana* viaja Hitu, un anciano emisario/sacerdote, que trae un mensaje del jefe de Fanuma (deducimos que tiene un rango superior al jefe de Bora-Bora, en todo hay jerarquías). La Virgen Sagrada de la isla principal ha muerto y tienen que reemplazarla. La elegida, por su sangre real, belleza y virtud, es Réri, precisamente. Se trata de un grandísimo “honor”, que ella no ha pedido ni desea (su voluntad no cuenta) y que tiene su contrapartida: desde este momento, Réri se convierte en “tabú”. Ningún hombre puede tocarla, bajo pena de muerte. [En algunas fuentes, se dice que la eligen para ser “sacrificada”; eso no tiene base en la película, más bien parece que su destino será quedar recluida en alguna especie de santuario, lo que no deja de ser una muerte en vida, que ella no ha querido; pues vaya paraíso].

Se ha discutido mucho si Murnau era o no religioso. Berriatúa lo considera como anti-religioso, pero para otros autores la religión juega un papel central en su obra. En todo caso, no hay duda de que en *Tabú* la religión es la causa de todos los males: la elección de Réri como Virgen Sagrada, en contra de su voluntad, es la causa de la tragedia. Y el siniestro Hitu no deja de ser un “cura” inte-

grista. El “tabú” convierte el amor de Réri y Matahi en un amor imposible y prohibido. No sé a ustedes, pero a mí esto me resulta dudoso como “paraíso”.

Los enamorados, Réri y Matahi, se rebelan contra ese destino impuesto y escapan de la isla en una canoa. Llegan medio muertos a otra isla, más “civilizada” y colonizada por Francia, donde se instalan. Segunda parte: *Paraíso perdido*. En esta isla corren el dinero, el alcohol y la música *jazz*. Matahi se convierte en el mejor pescador de perlas, pero para él sólo es un juego. Desconoce el concepto “dinero”, de manera que firma pagarés para invitar a todo el mundo a beber, contrayendo una gran deuda con los comerciantes chinos, que tendrá que pagar con perlas. En la isla hay otro “tabú”, una zona donde se crían las mejores perlas, pero que está guardada por un tiburón asesino (el gran pez es un efecto penoso, que por suerte sólo se ve un segundo). A todo esto, el Gobierno francés ofrece una recompensa por los fugitivos que han roto el “tabú”, pues no quieren líos con las jerarquías religiosas de las islas. Matahi soborna al policía francés (Bill Bambridge) con su última perla... Pero Hitu sigue acechando a los amantes, el “tabú” les persigue...

Coincido, humildemente, con Lotte Eisner en que no tiene sentido el debate sobre si *Tabú* es un documental o una película de ficción. Murnau no era un investigador que pretendiera observar y registrar las costumbres polinesias con rigor científico. Era un artista que transformó la “realidad” de la Polinesia en una bellísima obra de arte que enlazaba con temas centrales de su obra, como el destino, la fatalidad y el amor trágico. (RGM)

TABÚ

17.02.2026

USA, 1931

Murnau-Flaherty Productions

Título Original: TABU: A STORY OF THE SOUTH SEAS

Director: Friedrich Wilhelm Murnau

Guión: F. W. Murnau y Robert J. Flaherty

Fotografía: Floyd Crosby

Música: Hugo Riesenfeld

Montaje: Arthur A. Brooks

Dirección Artística: Rochus Gliese

Productores: F. W. Murnau, Robert J. Flaherty y David Flaherty

Intérpretes: Reri (Anne Chevalier), Matahi, Hitu, Jean (Bill Bambridge), Ah Fong, Jules, Mehao

Duración: 82 minutos

Idioma: Muda con rótulos en inglés subtitulados en español



JOSÉ MARÍA ARROYO OLIVEROS

ALAN PARKER

SEGUIR NARRANDO,
NARRAR DISTINTO

PRÓLOGO

Se llamaba Alan William Parker, guionizó y dirigió algunas de las películas más importantes y populares en las distintas décadas en las que desarrolló su tarea. Estoy seguro de que la mayoría de nuestros socios han visto en cine o televisión sus más comerciales y aplaudidas obras, aunque es probable que desconozcan pequeñas perlas o rarezas que han tenido una circulación más desigual en los reestrenos o en la pequeña pantalla y que merece la pena descubrir. Para cubrir esas lagunas y visitar sus éxitos nos tienen a nosotros este curso 2025/2026.

Resulta sorprendente que después de treinta y dos ediciones de nuestra revista no le hayamos dedicado ningún ciclo en nuestras secciones paralelas. Bueno, a fuer de ser sinceros, resulta sorprendente que haya tardado tanto tiempo en obedecer las sugerencias/órdenes de nuestro editor, Carmelo García, al que le prometía al final de cada temporada dedicarme por entero a escribir sobre Parker para el año siguiente. Este compromiso se lo transmitía con la misma ilusión y convencimiento con la que nos proponemos el día de Año Nuevo, dejar de fumar, ir al gimnasio, aprender inglés u ordenar el trastero. Culpa mía, pero todo llega.

Se ha escrito mucho sobre los directores de cine que dieron sus primeros pasos en la publicidad y que, de forma fortuita o premeditada, les sirvió para dar el salto a la gran pantalla. Decía Hemingway que el periodismo podía ser una estupenda escuela para futuros escritores si conseguías salirte a tiempo. Esta afirmación es igualmente válida para la publicidad. En cualquier caso, Ernest terminaría llevando a la literatura la impronta del Kansas City Star o el Toronto Star, donde empezó como corresponsal. Los directores formados en los rodajes de spots terminarían trasladando ese lenguaje al largometraje y, en muchos casos, ser una gran influencia en el cine de los años setenta y ochenta.

Alan Parker sostenía que, en el caso de Reino Unido, la inexistencia de una auténtica industria perfectamente organizada, a diferencia de Hollywood, hizo que la publicidad fuese una excelente cantera. De esa escuela británica surgieron nombres como Parker, Tony Scott, Adrian Lyne, Hugh Hudson y, por supuesto, el abusón de Ridley Scott.

De todos los citados anteriormente, da la impresión de que sólo a Ridley Scott se le reconoce su condición de director/autor, en el sentido de poseer un estilo y estética propia que hace que sus películas sean reconocibles y poseedoras de un estilo inconfundible, los demás son respetados, pero se les considera rehenes de su pasado publicitario. Nada más injusto que eso; cuando Scott rodó *Los duelistas*, comenzando su etapa cinematográfica, Parker ya había sido guionista de un largometraje, dirigido una película para la BBC y su opera prima en el cine: *Bugsy Malone*. La atmósfera nebulosa y el tratamiento de la luz, heredado de su paso por la publicidad, era algo en común con todos sus colegas, pero Parker es guionista de la mitad de su obra, ha abordado distintos géneros y lo ha hecho con una perspectiva distinta y en algunos casos revolucionaria. De todo esto trataré de contarles a continuación.

1 - LOS INICIOS

Alan William Parker nació el 14 de febrero de 1944 en Islington, un pequeño distrito obrero de Londres. Fue el típico niño de posguerra. Creció en un lugar en el que se hacía familiar convivir con los escombros provocados por los continuos bombardeos que sufrió Londres. Este paisaje desolador, paradójicamente es un decorado maravilloso para un niño, caminar entre casas derrumbadas o a punto de ello es el parque de atracciones preferido para la inconsciencia infantil. Su sitio preferido era el "Blue Hall", un destaralado cine que aún conservaba buena parte de las butacas y al que accedían después de



El pequeño Alan Parker.

violar numerosas señales de prohibición. Es posible que allí naciese la vocación de Parker. Se sentaba en esas sillas agrietadas con sus amigos y se imaginaban que estaban viendo películas maravillosas, absurdas y violentas en las que ellos aportaban el sonido con imitaciones de disparos, bombas o cornetas del Séptimo de Caballería. Pocos años después, el Blue Hall sería reconstruido lo suficiente para que cumpliera con su cometido de cine de barrio, donde circulaban películas de reestreno maravillosas u horribles, daba igual. Ese local se convirtió en un refugio para Parker al que acudía dos o tres veces por semana, solo o en compañía de sus amigos y de algunos ancianos, que acudían más para huir del frío de la calle o de su casa que por interés en el programa doble. Los sábados, el *Odeon* era una alternativa aún más barata, se parecía más a nuestros cines parroquiales de los años sesenta, y era un lugar estupendo para organizar peleas



Alan y su madre Elise.

mientras “disfrutaban” de las películas más infumables que ningún otro cine proyectaría.

Los padres de Parker no eran especialmente cinéfilos. Lo más parecido era la afición por la fotografía de su padre, heredada de un breve episodio de su vida laboral en un periódico. Con una maquina rústica y un equipo de revelado se entretenía muchas tardes. Hacían fotos familiares y Alan se entretenía coloreando y aportando su punto de vista artístico. Ese hobby paterno no duraría mucho tiempo. Un día, después del colegio, nuestro niño encontró en una repisa del baño dos botellas de limonada, pero que no tenían limonada, y esto Alan no lo sabía y no dudó en beberse un buen trago. Supongo que para un ojo no muy atento, el líquido de revelado debe parecerse mucho a la limonada inglesa, provocándole vómitos y gastroenteritis durante una semana. El sentido común de la madre se impuso y no volvió a existir un “estudio de revelado” en

el hogar de los Parker. A raíz de esto, si alguien dijo alguna vez que Alan Parker llevaba el cine en la sangre, supongo que no era del todo exagerado.

Pero sería el visionado a los diez años de **Atila, rey de los Hunos** lo que animó a realizar el primer acercamiento a la dirección. En el patio del colegio coordinaba los combates entre bárbaros y romanos, trataba de repartir los papeles por igual, pero, de todos es sabido, es más divertido ser huno que romano o indio que vaquero. En cualquier caso, los combates produjeron un alto número de heridos caídos en la cruda batalla. También produjeron que Alan Parker fuese llevado a presencia del director del colegio que decidió trincar esa prometedora carrera, por lo menos durante veinte años

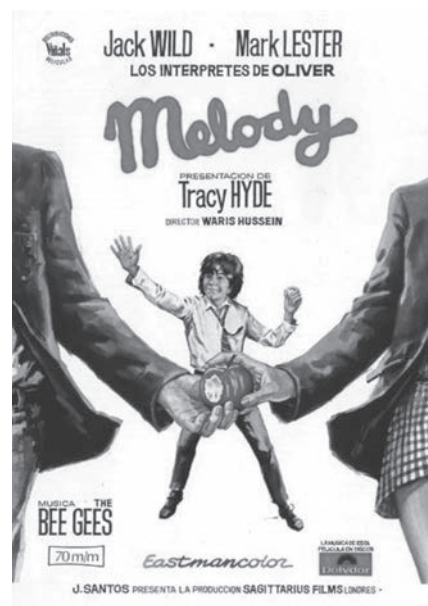
El auténtico oficio de su padre era el de pintor (de brocha gorda) y el de su madre, modista. No puede decirse que sus orígenes familiares le abocasen al desempeño de cualquier profesión artística. Abandonó los estudios, y a los dieciocho años empezó a trabajar en una agencia de publicidad en calidad de chico para todo. Con el paso de los meses y la influencia de sus compañeros de trabajo se animó a escribir textos para anuncios publicitarios. La mayoría eran horribles, los escribía en su casa a la vuelta del trabajo y se los enseñaba al día siguiente a los creativos que le corregían y le animaban a seguir así. No puede decirse lo mismo de su padre, siempre creyó que era una pérdida de tiempo el garabateo nocturno de su hijo, además de un injustificable gasto en luz. En palabras de Parker, refiriéndose a su padre: *“Nunca fue muy alentador de mis esfuerzos creativos, cuando le envié mi primera novela me preguntó quién la había escrito”*.

La primera agencia para la que trabajó fue Papert Koenig Lois (PKL), una famosa firma estadounidense que contaba con una sucursal en Londres. PKL Londres no tenía la sofisticación de la central americana; por el contrario, contaba con un director auténticamente salvaje que cuando perdía los papeles les lanzaba tazas de café a la cabeza.

Afortunadamente era amigo del director artístico de la agencia y decidieron emprender un nuevo rumbo y marcharse a la competencia, concretamente a Colin-Millwar-Pic (CDP), fue aquí donde conoció y compartió trabajo con algunos de los mejores creativos del Reino Unido.

El director de CDP, **Colin Millwar**, era un inglés que respondía a todos los tópicos más entrañables sobre la flema británica, pero al mismo tiempo permitía que la sala de trabajo fuese un hervidero de ideas, locuras y situaciones divertidísimas. Ese caldo de cultivo convirtió a CDP en la agencia que inició una auténtica revolución en este fascinante mundo. Esos años leCin valdrían para escalar puestos en la agencia y llegar a ser jefe creativo, ya por aquel entonces tenía escrito más de quinientos textos publicitarios. Habían pasado cuatro años y el muchacho que llevaba el correo y los cafés se había hecho un nombre en el fascinante mundo de la publicidad.

2 - EL PRIMER GUION DE CINE: MELODY





Mark Lester y Tracy Hyde en *Melody* (1971), dirigida por Waris Hussein.

A finales de los sesenta, dos antiguos miembros de CDP (**Charlie Saatchi y David Puttnam**) se independizaron y crearon una agencia de fotografía publicitaria, embrión de lo que sería una productora de spots para la televisión. Pero además también estaban interesados en dar en un futuro un salto al cine convencional. Necesitaban contar con una buena historia y buscar quién se la produjese. La primera parte la tenían clara, convencer a Parker de que les escribiera algo interesante. El propio Alan lo recuerda de forma divertida: *“Alan, estamos entrando en el negocio del cine y hoy vamos a descubrirte”*. Después de algunos intentos fallidos de encontrar una historia potable, Puttnam consiguió los derechos de siete canciones de **Bee Ges** que, de alguna manera pudiesen ser la estructura o el esqueleto de la historia. Hay que hacer una aclaración, conseguir esos derechos era razonablemente accesible, aún faltaban siete años para que triunfasen sus canciones con **Fiebre**

del Sábado Noche. Parker aceptó el reto y escribió el guion por las noches -dado que seguía trabajando en la agencia- y titularía la película como *Melody*, en referencia a una canción de Bee Gees, **Melody Fair**.

La idea ya estaba sobre el papel, pero faltaba financiación. Puttnam se fue a Nueva York en busca de un mirlo blanco y lo encontró en la persona de Edgar Bronfman, millonario y dueño de la multinacional de las bebidas espirituosas Seagrams. El hijo de éste había hecho algunos pinitos en el cine y tenía buena relación con **Waris Hussein**, un director curtido en las producciones televisivas de la BBC y, por otra parte, era lo más que se podían permitir. Una vez confirmada la financiación de *Melody*, Parker se centró en dar los últimos retoques a su guion y lo entregó a sus amigos productores. A la hora de escoger el elenco optaron por una apuesta segura, los jóvenes protagonistas masculinos serían **Mark Lester y Jack Wild**, ambos habían

coincido en el musical **Oliver** y a pesar de su juventud tenían otras películas a su espalda, especialmente Mark (A las nueve cada noche, *Salvaje y libre*, principalmente). Eran el dúo perfecto, el chico angelical y el chico malote. Solo faltaba la protagonista femenina que daría título a la historia y de eso se ocupó Puttnam descubriendo a **Tracy Hyde** de una belleza inocente que cautivaría al público.

La película nos cuenta una historia de amor desde el punto de vista de unos niños preadolescentes. De hecho, a lo largo de toda la película los adultos componen un papel secundario respecto al mayor peso argumental de los niños; su relación con los mayores, sus pequeñas rebeldías, los primeros besos y la visión de ese mundo que heredarán de sus padres y que no terminan de entender. Alguien dijo aquello de que la adolescencia es el periodo de la vida en el que los adultos son insoportables.

Melody es un triángulo amoroso, pero no se asusten no hay nada perverso. Hay dos afectos en conflicto y también en armonía, la amistad entre Mark y Jack y el amor que siente Mark por *Melody*. Estos dos desearían ser mayores para poder vivir juntos y no comprenden la oposición de la gente con criterio ante semejante disparate. Es una historia de amor romántico, en el sentido más convencional de la palabra, pero también más hermoso. La película tuvo una acogida regular por parte del público, sin embargo, ha demostrado que ha sabido envejecer muy bien a día de hoy. Hay que hacer una salvedad a lo que acabo de escribir. *Melody* desde el día del estreno se convirtió en una película de culto para el público japonés. Llegando a ser invitados muchas veces los tres protagonistas a programas televisivos nipones y festivales asiáticos. Podríamos decir que, en una comparativa con reposiciones cinematográficas permanentemente programadas año tras año en Japón, en sus diferentes cadenas de televisión, *Melody* es a Japón lo que la **Princesa prometida** o **Pretty Woman** a España.

EL APRENDIZAJE COMO DIRECTOR DE SPOTS

Por lo que respecta a Alan Parker, él se dedicó a seguir trabajando y aportando ideas como creativo en los spots, y adquirir una formación que le sería muy útil en el futuro. No estuvo tentado en ningún momento de acudir al rodaje de la película. Cuando no tienes capacidad de influencia en el rodaje, un guionista tiene poco que hacer en el set, excepto interponerse en el camino de electricistas y operarios de atrezo. Además, un guion es una pequeña obra literaria que entrega el guionista a los productores y directores con el mismo dolor con el que entregaría a su hija a una cuadrilla de degenerados para que abusen de ella. Con bastante frecuencia suele experimentar esta sensación más de un miembro de este, nunca lo suficientemente valorado, gremio. Pero el hecho de que Melody sea, con diferencia, la mejor película dirigida por Waris Hussein en su larga carrera dice mucho de la influencia del guion en el resultado final de la obra.

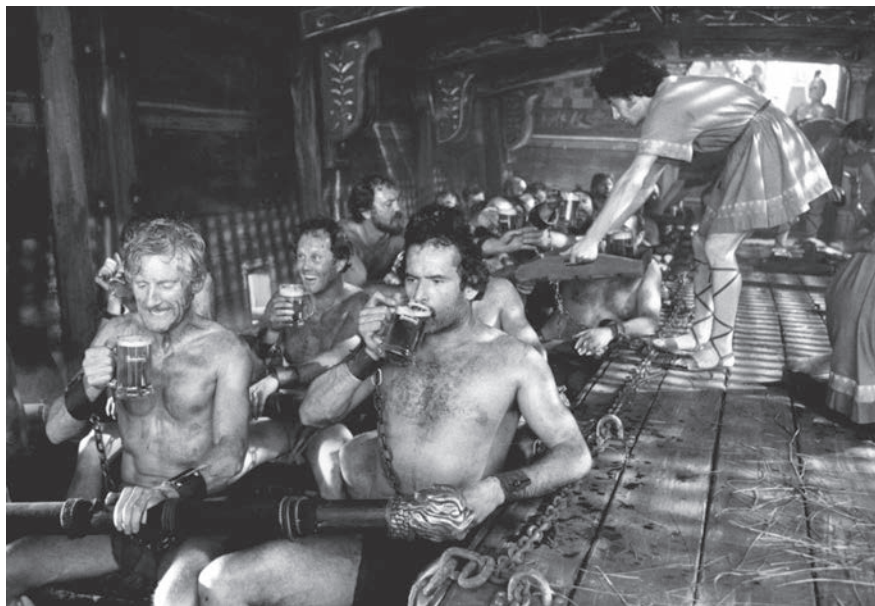
Llegó el día en que se sugirió que, sin dejar de externalizar las labores de rodaje, la

propia agencia tuviese un espacio para experimentar con película de 16 mm, a modo de boceto o borrador para futuros anuncios. La agencia tenía un sótano, no muy bien ventilado y sin apenas uso que podría dedicarse a ello sin gastar mucho dinero innecesariamente. Ese “estudio de cine” cochambroso les sirvió para dar forma a sus ideas, experimentar con la luz y, sobre todo, divertirse de lo lindo. Echaban mano de cualquier voluntario del departamento de contabilidad o de recursos humanos para convertirlo en actor por unas horas. El trasiego de gente que pasó por ese sótano fue tal que en una ocasión uno de los jefazos, recorriendo la planta principal de la agencia para enseñársela a un cliente importante vio que estaba vacía. ¿Dónde diablos se han metido todos en horas de trabajo? La sangre no llegaría al río. Colin Millward y John Pearce, los que cortaban el bacalao en la agencia eran conscientes que la mejor manera de controlar el producto final fuera que la agencia crease una división propia encargada de la producción de spots. El momento en que se pensó que fuera él quien dirigiese la mayoría de

lo que se rodaba, lo explica Parker de forma divertida: *“Todo el mundo parecía saber cómo operar algo excepto yo. Tenía poco o ningún conocimiento de los misterios del medidor de luz Spectra, la cámara Arriflex,, la grabadora Nagra o la máquina Moviola de edición. Debido a mi ineptitud, se sugirió que, como había escrito guiones, yo fuera el que dijera: acción y corten. Después de todo, cualquier tonto podría hacer eso. Y esto lo hice debidamente. Siempre he dicho que dirigir es un curso intensivo en megalomanía. A partir de ese momento me enganché”*.

Meses después, cuando Parker simultaneaba las labores de creativo con las de director de comerciales, dedicando más tiempo a lo segundo que a lo primero, fue llamado el despacho de la planta superior, donde moran los jefazos y donde a nadie le gusta ir cuando le llaman. Fue recibido en la sala de juntas, donde le esperaban Colin Millward, John Pearce y Ronnie Dickenson. Pearce, como decano de la agencia, le dijo que no querían contar con él en la empresa. Esa frase le heló la sangre, su padre siempre afirmaba que lo último que le puede pasar a un hombre es que le despidan del trabajo. El susto duró dos segundos. “Alan, hemos decidido que deberías crear una compañía dedicada a la producción publicitaria para cine y televisión, para ello suscribiremos un préstamo abalado por la agencia para que tengas los medios y el material para empezar a trabajar, que nosotros te mandaremos trabajo de sobra para que puedas dirigir”. Por supuesto, ese préstamo tenía un interés cero y la verdadera intención era crear una empresa vinculada a CDP, pero con autonomía y personalidad propia.

Aún le quedaba tiempo para llegar a ser director de cine, pero ése fue el paso más importante. Abandonó CDP, sin dejar de abandonarla, y creo una empresa junto con Alan Marshall llamada The Alan Parker Film Company. Era la empresa de los “Alan”. Este cambio en la estrategia de CDP fue todo un éxito, con la colaboración de su empresa





Alan Parker junto a John Cleese.

productora asociada ganaron innumerables premios por sus anuncios. CDP facilitaba los guiones y Ala Parker Film Company lo convertía en imágenes en movimiento. A esa época pertenecen los famosos diez anuncios de Cinzano, dirigidos, la mayoría de ellos por Parker y con la presencia como protagonistas de Leonard Rossiter y Joan Collins. Todos, indefectiblemente, terminaban en momento cómico en que Rossiter empapaba en vermut de forma involuntaria a la protagonista, el efecto humorístico se acrecentaba al situar el contexto en un ambiente sofisticado, propios de personajes de la alta sociedad británica. El humor o el contrapunto ambiental era un signo inconfundible las creaciones de CDP. Eran los tiempos en que Ridley Scott con RSA y Alan Parker con CDP se repartían las mejores creaciones. Pero tenían un estilo diferente. Parker nos cuenta en que radicaba la diferencia: *“Si es un anuncio en el que hay que ver a una her-*

mosa chica, corriendo en cámara lenta por una bella y arrebatadora playa del Caribe, éste es un trabajo para Ridley. Si lo que se trata es de dos mujeres con sobrepeso hablando y almorzando en un mostrador de un bar del barrio Shepherd’s Bush, yo lo conseguiría”.

Las ganancias que le reportaron los anuncios publicitarios era un fondo económico excelente para intentar dirigir sus primeros cortometrajes. Los dos Alan (Parker y Marshall) se lanzaron a esta aventura de seguir el camino de baldosas amarillas que los llevase al éxito cinematográfico, con entusiasmo y entrañable inocencia. El primer paso más lógico era empezar por llamar a la puerta de la televisión. Tenían en mente la idea de una serie titulada *Stories of the Blitz*, con seis episodios independientes que formaban un todo armónico que diese coherencia y unidad a la serie, pero que se podrían ver por separado. Habían escrito los guiones

de los tres primeros, pero sólo rodaron el primero y utilizarlo como piloto y carta de presentación ante las televisiones. La televisión británica empezaba a vivir sus mejores momentos, la BBC y la ITV eran dos gigantes-cos emporios que amenizaban los días y las noches de los británicos y de donde salieron excelentes series que todos hemos visto alguna vez o hemos oído hablar de ellas. No había otra opción que acudir a ellos, la BBC era pública y producía la mayor parte de sus programas de ficción; la ITV era una concesión pública de gestión privada que contaba con dos grandes productoras vinculadas a ésta: Granada Television y Thames.

Entregaron sus latas de 52 minutos de celuloide a esos tres destinatarios, con la confianza de que todos o alguno de ellos mostraría interés. Nadie se mostró interesado. Es más, la ITV les devolvió las latas diciendo que lo sentían pero que la temática que aborda su producción no encuentra encaje en nuestros horarios. Esto habría sido discutible, pero es que en realidad era insultante, las latas seguían empaquetadas y sin desprecintar. No se rindieron, y por medio de un amigo publicista que conocía a un amigo que conocía alguien importante, que a su vez era amigo de **Mark Shivas**, productor de la BBC, consiguieron mostrar la primera entrega de la serie: *No Hard Feelings*. Shivas encontró interesante el episodio, pero pretendía encargarles un drama cuyo guion ya estaba escrito: *The Evacuees*. Parker aceptó con la condición de que compraran su mediotraje y lo emitieran. Condición que se cumplió.

Antes de que abordemos su primera experiencia como director de un largometraje (para la emitirlo por la BBC, pero largometraje; de poco más de setenta minutos, ciertamente, pero largometraje) hay que tener en cuenta que Parker y Marshall seguían intentando exhibir alguna cosa realizada por ellos. Fue la época de su breve y totalmente olvidada experiencia con EMI y el factótum en aquella época de esa productora, distribuidora y exhibidora. **Nat Cohen**, que así se



Joan Collins y Leonard Rossiter en un spot de Cinzano.

llamaba, fue durante la década de los setenta el hombre más importante en el cine británico. En décadas anteriores tuvo una fuerte presencia, pero su poder era matizado por Bryan Forbes, el verdadero jefe de EMI Films. Con la salida de este último, Cohen se convertiría en dueño y señor del cine de las islas produciendo películas de calidad discutible, pero ganando dinero. Algunos llegaron a decir que sólo le faltaba el monopolio de la venta de palomitas para acaparar todo. Esos años no son recordados con cariño que además coincidió con el establecimiento del impuesto Eady Levy que obligaba a las televisiones a colaborar en la producción de cine británico con una tasa. Este sistema se ha impuesto en otros países, con resultados no siempre deseados. En opinión de Parker, lo único que supuso fue un pretexto para hacer películas de bajo presupuesto, pero sobrefacturadas y engordar las arcas de Cohen. Este desprecio se notó especialmente en los cortometrajes de encargo: *"Nat Cohen era un hombre campechano y vulgar, con un bigote fino y escurridizo que parecía*

más un desvergonzado encargado de un club de striptease del Soho que un magnate del cine".

Parker dirigió para EMI/Cohen dos cortometrajes de temática social titulados: *Our Cissy* y *Footsteps*. Las historias eran interesantes pero el afán por reducir costos y plazos convertía en una burla al cine lo que estaban haciendo. Rodaron cada uno de esos cortos de media hora en algo menos de una semana. Cohen se beneficiaría de la tasa gubernamental y Parker... bueno, a él esta experiencia le serviría para seguir desarrollando músculo como creador. Menos es nada. Cohen elogió sus cortos con entusiasmo, pero como dijo en una entrevista: *"Su gran éxito, y el de la industria cinematográfica británica, ese año fue la terrible serie televisiva On the Buses, así que nuestros dos cortos de 30 minutos debieron de parecer Ciudadano Kane en comparación. No ese viejo Nat nunca vio, u oyó hablar, de ciudadano Kane."*

Poco antes de dirigir *The Evacuees*, su amigo David Puttnam le llamó porque ne-

cesitaba que le echase una mano en una película que estaba produciendo: *That'll be the Day*, dirigida por Claude Whatham e interpretada por David Essex y Ringo Starr. El director estaba enfermo y no podían permitirse perder muchos días de rodaje. Era sencillo, rodar unas cuantas escenas ya previstas, para que cuando se incorporase Whatham tener el trabajo avanzado. Rodó una escena de amor en una furgoneta y algunas otras que no eran del gusto Whatham pero sí del productor. Casi todo lo que rodó pasó el filtro del montaje, pero fue una parte muy pequeña de la película. Así se lo dejó hacer entender el director el día del estreno:

Claude (a Alan): *Gracias por tu ayuda.*

Alan (sorprendido): *En realidad no fue nada*

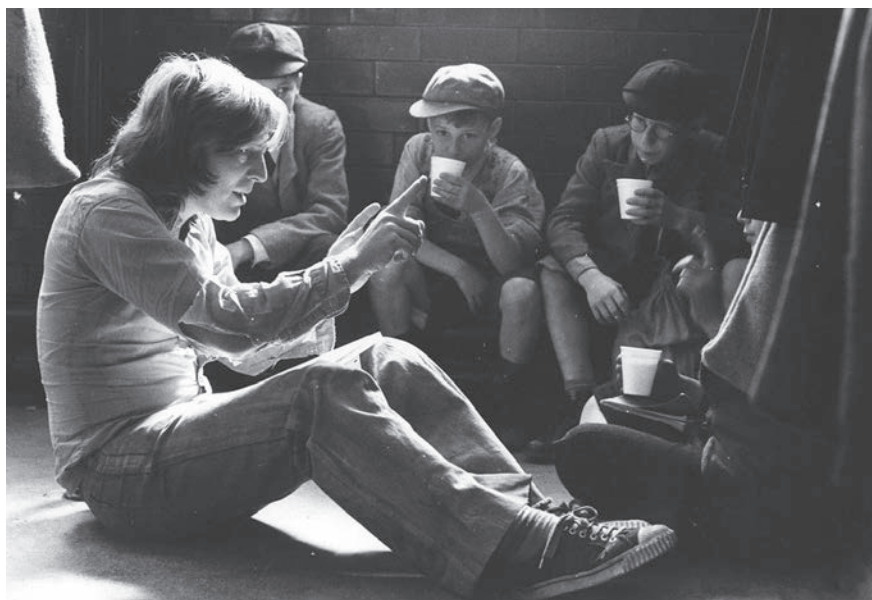
Claude: *Sí, tienes razón*

3- THE EVACUEES. SU PRIMER LARGO

The Evacuees era un relato escrito por el dramaturgo y guionista de televisión Jack Rosenthal, basado en sus experiencias de infancia durante la Segunda Guerra Mundial en la ciudad de Manchester. La historia relata la odisea de dos niños judíos, Danny y Neville que son evacuados de su casa, junto con otros alumnos de su colegio, con el comienzo de los primeros bombardeos alemanes. Salen de su entorno familiar, abandonan la calidez de su hogar y tradiciones judías para acabar en la ciudad costera de Blackpool, al este del país. Allí llegarán en larga y divertida comitiva, encabezada por su profesor, buena parte de los alumnos de su colegio. Recorrerán puerta a puerta un gran número de casas con la esperanza de encontrar buenos samaritanos que acojan a alguno de los niños. Para Danny y Neville no es fácil, tienen el encargo de su madre de que tienen que estar juntos, por esa razón son casi los últimos en tener alguien dispuesto. Al final encuentran asilo en casa del matrimonio Graham, una pareja que representa el estiramiento y la sequedad

emocional de la mejor familia de herencia victoriana. La señora Graham los quiere a su manera, no respeta sus tradiciones judías de no comer cerdo, les confisca los víveres que les manda su madre desde Manchester y les castiga sin comer a la menor contrariedad. Neville es el hermano mayor y se opone a que Danny le cuente a su madre lo desamparados que se encuentran. No hay que preocupar a sus padres, demasiado tienen soportando como las bombas caen sobre su ciudad. Danny es más espontáneo, piensa con la lógica de un niño y por ello le gusta decir lo que siente. Hay un momento divertido cuando contempla como los ciudadanos arrancan la barandilla y rejas de hierro forjado, con la intención de fundirlas para fabricar armamento. *“Las barandillas tienen forma acabada en punta de lanza, con lanzas no conseguirán ganar a Hitler y sus tanques”*. Por las noches, en sus oraciones, en los meses de mayor angustia y dolor por soportar la dureza de la señora Graham reza: *“Dios protege a Mamá a Papá a la Abuela. A Hitler haz que le corten en pedacitos, que se lo coman los pájaros, que lo caguen en arenas movedizas, mientras que se lo están comiendo de nuevo hormigas carnívoras. Ah, y que le pase lo mismo a la señora Graham, pero el doble”*.

La película mezcla el drama con la ternura y la comicidad que aportan los niños. Pero Parker sabe medir muy bien las dosis para no caer en un pastiche. Es evidente que el guion de Rosenthal, aportando pedazos de su infancia en la historia, tiene mucho que ver también en el resultado exitoso de la historia. Sin embargo, *The Evacues* es un Alan Parker en toda regla, y se puede ver en el tratamiento de las imágenes y en el contraste entre luces y sombras en muchos momentos de la cinta, sin olvidar la utilización de las canciones, a modo de preámbulo o encabezamiento de cada capítulo de nuestra historia. Son piezas musicales propias de aquella época, en la que el optimismo, el amor y la esperanza por en que tornarían los días soleados, contrasta con el ruido de



Alan Parker da instrucciones a los pequeños protagonistas de *The Evacuees* (1975).

las bombas y las sirenas. En cierto sentido, me recuerda a la utilización en la película *Melody* -que guionizó él- de las canciones de los Bee Gees.

Para la elección de actores y personal técnico, Alan Parker tuvo poco margen de maniobra. Los productores de la BBC escogían a los actores y los sindicatos no permitían que trabajase ningún auxiliar, decorador, montador o director de fotografía que no estuviese vinculado contractualmente con la cadena. Con estas limitaciones consiguió contar con el mejor director de fotografía que le podía facilitar la BBC: **Brian Tufano**, que con el tiempo alcanzaría cierto renombre con filmes como *Quadrophenia*, *Trainspotting* o *Billy Elliot*.

Jack Rosenthal, además de dramaturgo era un habitual guionista de la casa, usando esta prerrogativa sugirió o impuso que el papel de la madre de los niños lo interpretase su mujer, Maureen Lipman. No fue una mala elección, era una secundaria habitual en series y películas formada en las tablas de compañías shakesperianas y supo trans-

mitir esa imagen de madre entregada a sus hijos, pese a la distancia que les separaba.

El elenco tenía un alto porcentaje de judíos, lo cual no dejaba de ser un pequeño inconveniente, dado que en algunas escenas los niños comían salchichas de cerdo, y los productores no había encontrado ningún rabino “de confianza” que les concediera dispensa para comer eso. Al final consiguieron sustituirlas por salchichas kosher, aunque muchos de ellos no acaban de estar convencidos de ello, uno de ellos dijo que sabían demasiado buenas para ser kosher. La película se rodó en treinta días por imposición de la cadena, tenía que estar disponible a mediados de diciembre. Los productores de la BBC no estaban muy contentos con el uso de la música que empleaba Parker, creían que era vulgar y un poco manipulador, rompía el modus operandi de la mejor tradición de las series televisivas británicas; no obstante, terminarían transigiendo. El rodaje en todos los aspectos fue una experiencia agotadora para Parker, acostumbrado a trabajos más pausados



The evacuees (1975).

en producciones de medio minuto, pero si Melody fue su diplomatura, No Feels Hard, la licenciatura; con *The Evacuees* se doctoró para poder hacer cine con mayúsculas.

Para Alan Parker, *The Evacuees*, era un proyecto interesante. Él también tenía un guion sobre niños evacuados durante la guerra llamado *Puddles in the Lane*, que formaría parte de esa trilogía nunca terminada, llamada *Stories of the Blitz*, como ya recordarán en páginas anteriores. Esa aproximación a la infancia en situaciones difíciles para los adultos, y fascinantes y en ocasiones divertidas para los niños y los jóvenes, es una muestra evidente del conocimiento de las emociones humanas que posee Parker a la hora de retratar a sus personajes.

Para Parker, y para todos nosotros, *The Evacuees* fue su primera película, pero la BBC nunca permitió que se llamara film. Formaba parte de ese género ambiguo e irregular llamado drama televisivo. Con esa intención se rodó y bautizó, por extrañas presiones sindicales, para ser emitido en el especial de Navidad de la BBC de 1975.

La película..., perdón el drama televisivo, ganó un BAFTA como mejor drama televisivo. Posteriormente en América obtendría el Emmy al mejor drama internacional. La película, perdón el drama televisivo, no fue comercializado en formato digital. No obstante, es relativamente fácil encontrarlo en la red de forma gratuita, aunque con una calidad mejorable y, por supuesto, en versión original sin subtítulos.

4- BUGSY MALONE... AHORA EN SERIO, ¿DE QUÉ VA LA PELÍCULA?

Esta historia comienza con un devoto padre que necesitaba tener tranquilos a sus hijos en los largos viajes por carretera. La mejor forma que ideó fue crear cuentos improvisados para entretenerlos. Y crear historias era algo que sabía hacer desde los tiempos en que aterrizó en la agencia PKL con dieciocho años. La cosa comenzó con



relatos de gansters, metralletas y showgirls, llenos de tipos duros y divertidas chicas. Sería su hijo mayor, Alex y el resto de los cuatro hermanos sentados en la parte de atrás del coche los que le pidieron que contase esa historia, pero con niños en lugar de adultos. Así decidió hacerlo. Los matones beben zarzaparrilla y trafican con ella, las pistolas y metralletas disparan nata y los coches van a pedales. Pero en su comportamiento y diálogos se parecerían a los adultos, porque en esta historia no hay adultos. Qué niño de mi generación no ha fingido ser pistolero a los siete años y le ha dicho a su compañero de juegos, algo así como: *"Flanagan, no debiste cruzar el Misisipi. Entrégame tu arma lentamente, sin trucos"*. Pues en *Bugsy Malone* más de treinta niños jugaron a ser gansters y encima les pagaban.

Para rematar esta locura, sólo queda añadirle, en forma de guinda, una banda sonora con canciones compuestas por el maravilloso e inclasificable Paul Williams, y ahora nos podremos hacer una idea aproximada de qué va esta singular "marcianada",

nacida como primera ópera prima (valga la redundancia) enteramente cinematográfica. Y aun así, ni siquiera con esto conseguimos explicar perfectamente qué van a ver ustedes en los Cines Mercado.

No tengo que explicar que lograr convencer a los productores británicos para la financiación de *Bugsy Malone*, fue entre cómico, frustrante y todo ello aderezado con salsa surrealista. Imagínense ustedes que son productores de grandes empresas cinematográficas británicas de la época, como Rank o Emi, personas que estarían dispuestas a perder antes a su hijo que un millón en taquilla. Imagínense que se presentan en sus despachos unos individuos (Alan Parker y Alan Marshalls) que les ofrecen un argumento para una película como éste. Algo tan novedoso como disparatado. El director español Rodrigo Cortés, comentaba jocosamente al hablar de esta película que, en la charla previa con los productores, con independencia de lo que durase la misma, en algún momento le dirían a Parker: *"Vale... ahora en serio, de qué va la película"*. Nunca sabre-

mos con detalle lo que le dijeron en la primera entrevista, puede que fuese lo que se dice en los castings a los actores y actrices a los que no vas a llamar nunca: Gracias por todo, ya te llamaremos.

Pero este portazo en toda la cara no les arredró. Ni tampoco las sabias recomendaciones que transmitió a futuros directores de cine su compatriota, **Alfred Joseph Hitchcock** (Hitchcock, para los amigos): *"Nunca ruedas con perros, con niños ni con Charles Laughton"*, Bueno, pues aquí únicamente tendrá niños a sus órdenes entre los actores y actrices, y la mayoría de ellos sin experiencia en el cine. Si no quieres caldo, toma dos tazas; perdón más de veinte tazas, que es el cálculo aproximado de niños acreditados como actores. Pero ¡Qué diablos! si una idea es buena, por absurda que parezca, hay que seguir con ella. Afortunadamente los dos Alan tenían recursos económicos gracias a los anuncios en la tele, y eso les permitía adelantar preparativos, diseñar un story board, planificar el vestuario con la diseñadora **Monica Howe** (ni que decir tiene, las ropas serían de adultos, pero para niños y niñas de doce años).

Afortunadamente, quien tiene un amigo tiene un tesoro, apareció en su ayuda David Puttnam, que se estaba convirtiendo en un importante productor del Reino Unido, habiendo abandonado definitivamente el mundo de la publicidad. Con sus contactos e influencias consiguió el millón de libras necesario para poder rodarla. Ese dinero sería aportado a partes iguales por Rank y por el consorcio estatal británico encargado de financiar el cine. Sólo había una condición, tendrían que encontrar un distribuidor para Estados Unidos. La cosa no era fácil, un film tan atípico no iba a conseguir que se matasen por su distribución las grandes compañías norteamericanas. Pero entre Parker y Puttnam consiguieron que Paramount la distribuyese.

Necesitaba que los niños hablasen inglés con acento americano y donde mejor hablan inglés con acento americano es en



Bugsy Malone, nieto de Al Capone (1976).

Norteamérica, pero también en las bases militares de Estados Unidos en Europa, especialmente Gran Bretaña. Parker se puso en contacto con agentes de actores y actrices, con la esperanza de contar con algunos niños con soltura en la interpretación. Visitaron distintos colegios de Nueva York. En uno de éstos, reunió a unos cuantos niños de edades próximas a los doce años y les preguntó: ¿Quién de vosotros es el chico que peor se porta? La unanimidad fue absoluta, todos señalaron a un gordito llamado **Jonh Cassisi** que por sus orígenes se manejaba muy bien hablando italiano. Le hizo una prueba y demostró tener naturalidad y capacidad para entender las indicaciones del director. Parker sonrió: Hemos encontrado a Fat Sam (Sam el Gordo). El papel del nombre que da título a la película también tenía dueño: Scott Baio, un joven actor con expe-

riencia en algunos telefilms, y que volvería locas a todas las chicas durante el rodaje.

Le recomendaron a una niña con un largo currículum en papeles para la publicidad y que desde los seis años había trabajado en series televisivas y películas de bajo presupuesto, pero empezaba a hablarse mucho de ella a raíz de su participación en una cinta del joven director Martin Scorsese: ***Alicia ya no vive aquí***. Por medio de su agente, consiguió tener una entrevista con ella. Por si alguno no ha seguido las pistas que le hemos dado, nos estamos refiriendo a Jodie Foster. A Jodie la idea le pareció divertida y en todo momento mostró su interés en participar en esa película tan loca. No obstante, su prioridad en esos momentos era centrarse en el rodaje su próximo trabajo, de nuevo con Scorsese: ***Taxi Driver***. En este film, como recordarán, interpretaba el

papel de una niña aprendiz de prostituta en los barrios bajos de Nueva York. No deja de ser curioso, que también en la película de Parker se meta en el papel de una chica de "moral distraída". Pero hay sensibles diferencias. Iris (así se llamaba la persona de Jodie en *Taxi Driver*) es una niña explotada en un mundo de adultos. En *Bugsy Malone* no hay adultos que exploten a niños, y en un mundo sin adultos los niños pierden su condición de especie protegida. Además, si hay que buscarle algún parecido a nuestra Tallulah/Jodie, dado su pícaro glamur y su sentido del humor me hace recordar a una ***Sally Bowles*** (Liza Minnelli) infantil.

Después de un largo casting consiguieron completar el elenco, pero ahora se enfrentaban a nuevos obstáculos, todos los actores tenían menos de trece años. Este no era un problema de falta de madurez



Parker junto a Jodie Foster (Tallulah) y Scott Baio (Bugsy) en una pausa del rodaje.

para la convivencia durante los rodajes, al contrario, demostraron saber comportarse como profesionales mejor que los adultos en sus películas. El agobio de director y productores eran las leyes y protocolos laborales que limitaban el trabajo con niños. No podían superar un número máximo de horas, debían garantizarles la escolarización a todos ellos, muchos procedentes de América y, por último, algo que supuso un encarecimiento notable del presupuesto de la película: rodar de noche estaba vetado. Los niños no pueden trabajar de noche con arreglo a la normativa británica. En una película donde la temática gansteril exige secuencias en garitos nocturnos, en oscuros callejones y con emboscadas al abrigo de las sombras, no les quedaba más remedio que techar buena parte de los decorados de los estudios Pinewood y

recrear una ciudad por la noche con efectos de luces.

Como recordarán, habíamos dejado a la diseñadora de vestuario, Monica Howe, ocuparse de conseguir ropa de los Años Veinte y adaptarla a la estatura de los niños y niñas. No hubo rastro, rastrillo o “mercado de pulgas” que no fuera visitado en busca de material. Al final se consiguió en un tiempo récord.

Sólo quedaba una cosa que era innegociable, la temática sería una historia de cine negro con gansters y mujeres (niñas) fatales, pero con formato de cine musical, con canciones acordes con el periodo en el que transcurre la acción, pero lo suficientemente bonitas para enganchar a los espectadores de los años setenta. El director tenía claro que Paul Williams tenía que ser el compositor, pero estaba convencido de que su

caché le hacía inalcanzable para el dinero estimado en la producción. Pero David Puttnam, de nuevo, volvió a convertirse en el hombre milagro, “*Si he conseguido que te financie Rank, que te distribuya Paramount, no veo porque va a estar fuera del alcance de nosotros lograr que Paul Williams dedique parte de su apretada agenda a componernos unas cuantas canciones para la película. Al fin y al cabo, la letra ya la has escrito tú. Él sólo tiene que hacer la mitad del trabajo.*” Ante este optimismo poco se podía discutir. Puttnam cogió el teléfono, echó mano de sus contactos y al cabo de unos días Parker se reunió con Williams en Las Vegas. En unas cuantas noches de arduo trabajo intentando encajar la letra de las canciones escritas por Parker con la música que se le iba ocurriendo sobre la marcha al pequeño-gran genio de Nebraska. Transcu-



Jodie Foster y Florence Garland en *Bugsy Malone*, nieto de Al Capone (1976).

rridas seis semanas, el elenco estaba ensayándolas en Pinewood. El ensayo era muy peculiar. Los niños tenían que aprenderse las para poder hacer playback, dado que las auténticas voces cantoras eran de adultos. Otra excentricidad de Parker. Por eso, cuando se dice que en el rodaje sólo participaron niños, hay que hacer esta salvedad.

Hubo otros pequeños inconvenientes. Quizá el más relevante era la utilización de balas de nata, a modo de munición. Dentro de la imaginación del director quedaba muy divertido, pero a la hora de llevarlo a la práctica hubo que desecharlo en parte.

Las metralletas dispararían nata, ciertamente, pero la propulsión de aire comprimido de las armas de juguete hacía que fuese doloroso recibir en la cara esos “natazos”. Afortunadamente lo comprobaron primero el director y el productor, descubriendo que no era tan divertido que te estampen en el cuello o en la cara algo, por muy blando que sea, a la velocidad en que salían. Por ello cada vez que se veía disparar, en el contraplano era Parker y sus ayudantes los que lanzaban con la mano la nata a los chicos a una velocidad mucho más moderada.

El resto de lo que vean tiene el alma de cualquier película gansteril, el que tomen refresco en lugar de wiski y el que las tartas en la cara sustituyan a las balas de plomo no es otra cosa que una licencia para acentuar esta farsa basada en historias de adultos. La voz en off de Sam el Gordo recuerda la esencia de los relatos Chandler o de Hammett: “Alguien dijo una vez que si llovieran cerebros Roxy Robinson, El Comadreja, nunca se mojaría”. Pero si hay un personaje que destaca sobremanera y remarca más aún que nos encontramos ante un singular thriller, es el papel de Tallulah, al que da vida Jo-

die Foster. Tallulah es La típica estrella, mitad cantante de cabaret, mitad chica de alterne. Con sus canciones, sensuales y provocativas nos pone frente a los ojos los espejos deformados con los que se miraban en el Callejón del Gato los madrileños e inspiraron a Valle Inclán para crear el Esperpento como género. Oigan lo que canta Tallulah:

“Me llamo Tallulah, intento deshacerme de mi reputación, pero si me necesitas sabes dónde encontrarme.

Me llamo Tallulah, tomaré de ti todo lo que me des.

Me llamo Tallulah, no recuerdo los nombres, pero no olvido las caras.

No tienes porque estar sólo. Ve a ver a Tallulah y olvidarás tus problemas.

Ya sabes lo que se dice de Tallulah, nadie te tratará mejor al sur del Cielo”

Creo que esta extraña y excelente película no se habría podido realizar hoy en día. El propio Alan Parker era de la misma opinión en alguna entrevista que se le hizo hace veinte años. La corrección política y moral que nos toca vivir en la actualidad no toleraría esta divertida farsa. Farsa en la que, personalmente, lo único que detesto es el estúpido título que los distribuidores españoles le pusieron: *Bugsy Malone, nieto de Al Capone*. Sin comentarios.

Ah, por cierto, un detalle muy importante que debemos mencionar en su primera andadura de director de cine. Esta película fue la primera colaboración de su director de fotografía fetiche: **Michael Seresin**. De las catorce dirigidas por Parker, Seresin participó en nueve de ellas, siendo el operador con el que contó Parker en su última película. A Seresin le debemos parte del mérito en conseguir esa oscura turbiedad atmosférica en la obra de nuestro director.

Bugsy Malone tuvo una taquilla aceptable en el Reino Unido y cosecho cinco premios BAFTA, entre ellos a mejor actriz (Jodie Foster) y mejor guion (Alan Parker). Estuvo nominada al Oscar por una de sus canciones, obteniendo otras tantas nominaciones sin premio en los Globos de Oro. La cubrió gas-

tos, e incluso ganó algún dinero, aunque en el resto del mundo su pase fue discreto. En fin, ahora, años después, ha logrado el mérito de convertirse en película de culto para muchos aficionados. Signifique esto lo que signifique.

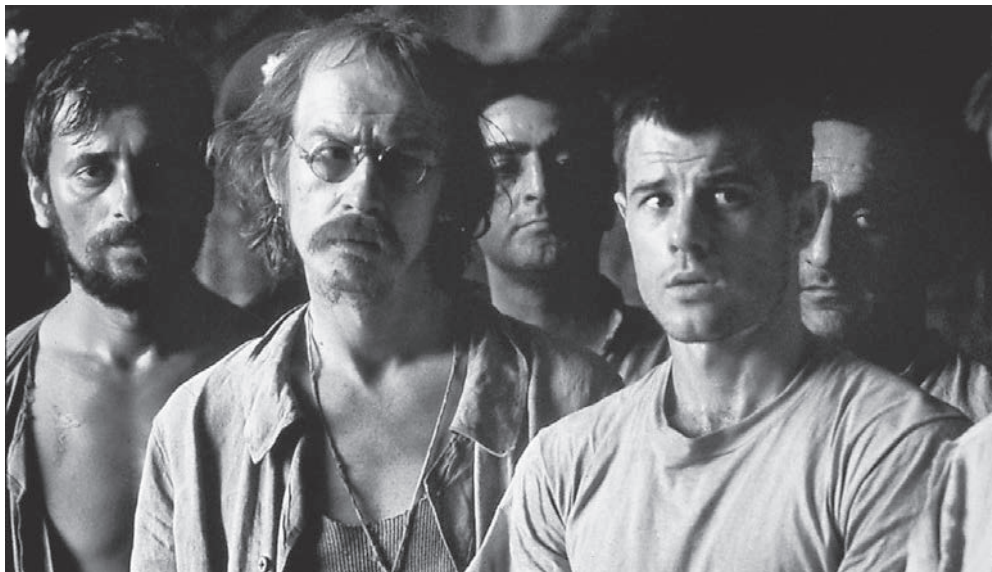
5- EL EXPRESO DE MEDIANOCHE. CUANDO EL INFIERNO ESTABA EN TURQUÍA.

Habían pasado unos meses desde el estreno de Bugsy Malone y, con motivo de una visita a Nueva York, Alan Parker tuvo ocasión de tener una charla con el productor americano, **Peter Guber**. Conversaron en una cafetería y Peter le dijo que había comprado los derechos de una novela-testimonio basada en la experiencia de **Billy Hayes**, preso durante cinco años en Turquía. Como suele ser habitual, este tipo de memorias suelen estar escritas por un profesional que trata de ceñirse lo mejor posible al relato que hace su protagonista. En este caso se llamaba **William Hoffer**. Lo normal es que el primero cobre los derechos del libro, y al segundo -el

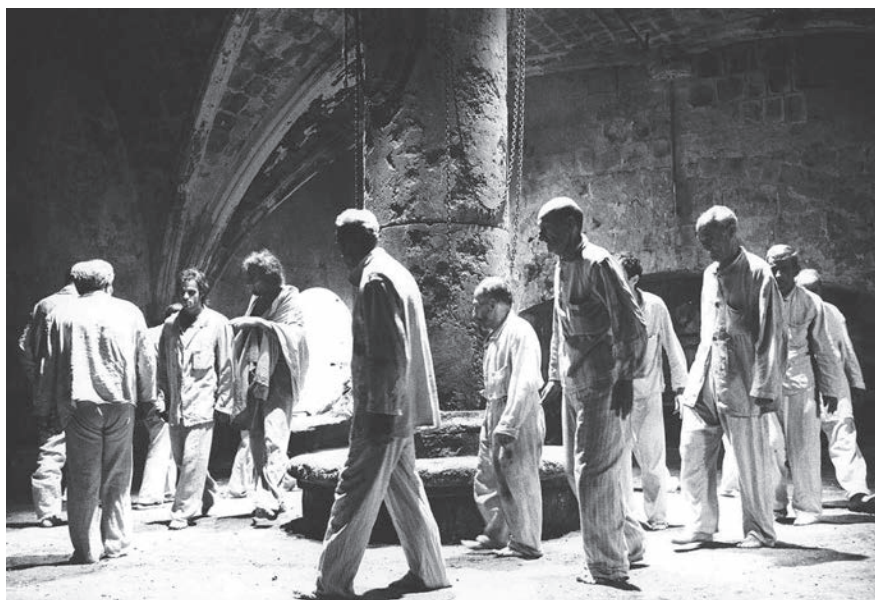
que ha tecleado en la máquina de escribir- la editorial le paga una cantidad económica pactada.

La historia en cuestión había tenido un impacto no pequeño en la prensa y en la opinión pública. Detener en el extranjero a un ciudadano americano siempre ha despertado el sentimiento patriótico entre los suyos, con independencia del delito que haya cometido. David Puttnam había mantenido conversaciones con Peter Guber para asociarse en su productora, por lo que Alan Parker era el primer candidato para dirigir la película. La propuesta era interesante y Alan Parker ya había mordido la manzana del pecado. A partir de ahora dejaría de dirigir spots, salvo de forma excepcional, y se centraría en hacer el cine que a él le gustaba.

Peter contaba con la posible colaboración de un joven escritor para que hiciese una especie de borrador preliminar de la novela. Ese joven escritor se llamaba **Oliver Stone**, es posible que hayan oído hablar de él. En principio a Parker le gustaba escribir sus propias películas, pero dado que era un guion adaptado le pareció interesante



John Hurt y Brad Davis en *El expreso de medianoche* (1978).



El expreso de medianoche (1978).

que le mandase algunas pruebas escritas para evaluar la capacidad de Stone. Peter le mando un guion de este joven escritor, basado en las experiencias del autor en la Guerra del Vietnam (estamos hablando de **Platoon**). El texto le impresionó Parker y concertó una cita con él para hablar de la posibilidad de encargarle el primer boceto de la historia Billy Hayes.

La impresión que le causó a Parker el carácter taciturno y pedante de Stone no era un punto a su favor, pero tenía un extraordinario manejo del oficio de escribir y era justamente lo que necesitaban ahora.

Al cabo de un mes de esta reunión Stone se presentó en las oficinas de la compañía de Alan Marshall y Alan Parker con la intención de ponerse manos a la obra en la elaboración del texto. No fue especialmente simpático en las presentaciones, no mostró ningún interés de estar más tiempo del imprescindible en Londres, para él, todo allí tenía una atmósfera Dickensiana irrespirable. Tal como lo decía, era evidente que no le gustaban los ingleses, ni tampoco

Dickens. Pero vino a lo que vino; se encerró en un despacho de la agencia, y al cabo de un mes salió con el guion hecho. Esto produjo gran alegría en todos los demás, no tanto por la posible calidad del texto, sino por poder acompañarlo al aeropuerto y no volver a tener contacto con él.

Pero la opinión que tuviesen sobre el engrèido Oliver pasó a ser totalmente irrelevante. El guion era extraordinario, cinematográficamente impecable y lleno de talento en cada una de sus páginas. No era necesario que Parker adaptase ese “borrador”, tal como estaba podía imprimirse y ser repartido entre los futuros actores. Claro, ahora había que buscar a los futuros actores y encontrar emplazamientos. Esto último no era sencillo, rodar en Turquía tendría que ser descartado. Por alguna razón a los turcos no les gusta que les llamen corruptos, salvajes y torturadores; que, de forma resumida, era lo que uno podía sacar en limpio después de ver la película. Empezaron a buscar sobre el mapa distintos posibles destinos para recrear la prisión de Sagmalcilar en Estambul.

Aun así, tenían que documentarse sobre Estambul. Con esta intención partieron hacia allá Marshall y Parker con su cámara de tomavistas y sus mochilas viajeras, tratando de parecer lo más turista posible. Hay que hacer una aclaración temporal, en los años setenta Turquía todavía no era un lugar turístico tan concurrido como ahora. Salvo los grandes templos y palacios de la ciudad, la impresión que le dejó a Parker fue la de un lugar sucio y polvoriento con poco interés por volver a visitar. Es posible que esta apreciación estuviese condicionada por el miedo a que la policía otomana sospechase de sus intenciones y, en el mejor de los casos, les confiscase todas sus cosas.

Al cabo de dos semanas, Eureka; habían encontrado donde se ubicaría la prisión. La capital de Malta, La Valeta, disponía del sitio ideal para dar el pego. Era conocido como el castillo o fortaleza de San Telmo. Había conocido épocas mejores, de hecho, algunas de sus dependencias amenazaban ruina. Pero era lo suficientemente grande como para poder utilizar el patio del castillo como patio de prisión y aprovechar algunos otros espacios salvables. Quedaba por solucionar el problema de los exteriores en Estambul, ningún equipo de rodaje norteamericano lo tendría fácil y si les contasen el motivo a las autoridades turcas, sería imposible. Las relaciones entre Estados Unidos y Turquía no pasaban por sus mejores momentos desde la Administración Nixon. La solución se le ocurrió de nuevo al publicista que todavía estaba dentro de Parker; al igual que en la película **Argo**, se trasladaron agentes de la CIA a liberar funcionarios refugiados en la embajada de Canadá en Irán, fingiendo que iban a rodar una película de serie B. En esta ocasión, acudió un equipo de rodaje de su antigua agencia publicitaria inglesa para fingir que rodaban un spot para las televisiones británicas. Con un poco de miedo en el cuerpo, rodaron unas cuantas secuencias para insertar a lo largo de la película y conseguir que Malta fuese Turquía

La empresa de Gubers, **Casablanca films** (recuerden que Puttnam se había hecho socio de esta productora) había llegado a un acuerdo con Columbia para coproducir la película. La limitación del presupuesto estimado, unos tres millones de dólares, tenía la ventaja de darle carta blanca a la hora de escoger actores, siempre que no superase los límites de lo que hoy llamaríamos una película “indie”. Muchos años después, Alan Parker comentaba al respecto que el costo del *Expreso de Medianoche* equivalía a la factura de catering de cualquier película de hoy en día. El estudio le sugirió, sin presionarle, el nombre de un joven actor que había obtenido buenas críticas en su papel secundario en la película de **Richard Brooks**, *Buscando al Sr. Goodbar*. Parker no había oído hablar de él. La directora de casting le comentó que actualmente estaba rodando un papel protagonista a las órdenes de **Terrence Malick**, el film se titularía *Días del cielo* (no creo necesario aclarar a estas alturas del presente reportaje, que siempre que una película tuviese un título de distribución español, prevalecería sobre el original. Intento confundir lo menos posible al sufrido lector). Los listillos ya sabrán a quién me refiero, para el resto de la gente normal les diré que el actor era **Richard Gere**.

Parker acudió al rodaje de Malick para pedir pedirle poder ver algunas secuencias de la futura película y evaluar si el actor se ajustaba a cómo debía ser su protagonista. Para los que no estén familiarizados con las peculiaridades de carácter o ausencia de habilidades sociales de Malick, les diré que ya entonces se le consideraba como un Salinger del mundo del cine. Guardaba celosamente su intimidad y todo lo que tenía que ver con su obra. Aun así, y después de mucho suplicar, consiguió ver una secuencia en la que aparecía Gere y que duraba menos de un minuto. No era mucho, realmente no era nada. Así que acudió directamente al agente del actor para tener una entrevista con él.

Tuvo varias reuniones con Richard Gere y llegó a la conclusión de que podría ser un



Brad Davis es Billy Hayes en *El expreso de medianoche* (1978).

excelente Billy Hayes. El actor estaba contento con el personaje a interpretar, pero no estaba dispuesto a leer diálogos del guion, consideraba que ya empezaba a tener un cierto status y que una lectura era algo demasiado frío para demostrar la capacidad de un autor. Parker no quiso presionarle más y decidieron concretar una cita al cabo de unas semanas.

Mientras tanto, no desechó la idea de hacer pruebas a posibles candidatos. De entre los muchos posibles hablaremos de dos de ellos. El primero se llamaba (y se llama) **Burt Cort**, había sido protagonista en *Harold y Maude*, película no muy bien tratada por el público y la prensa pero que con el tiempo fue redescubierta como film de culto. Burt le dijo que para experimentar mejor el proceso de humillación que sufrió el protagonista debería desnudarse. Y lo hizo delante de Parker, para su asombro. La cosa no habría pasado de ahí si no fuera porque decidió representar la escena de la entrevista con el funcionario de la embajada, en la que le comunicaba que le habían

ampliado la condena. Burt saltó sobre Parker, agarrándole por la solapas y totalmente poseído por el espíritu de Stanislavski y haciendo que Parker se derrumbase sobre su escritorio tirando todo lo que había encima. Le causó buena impresión, y no me refiero sólo a la impresión en forma de hematoma. Aunque ese día Parker decidió que ya había tenido casting suficiente. Hasta tener una segunda opinión sobre la opción Richard Gere, decidió amarrar a John Hurt, al que consideraba idóneo para el papel de bueno y loco Max. John aceptó entusiasmado ese papel. Su participación fue tan entregada que decidió durante el rodaje estar seis semanas sin ducharse, lo cual producía una sensación de sincera admiración y profundo desagrado olfativo, a partes iguales, entre todo el personal del rodaje. Esa entrega sería recompensada con el Globo de Oro y el BAFTA a la mejor interpretación.

Pero sigamos con el casting. Al final de un largo día de ver a prometedores talentos en el despacho habilitado en Los Ángeles, se presentó casi fuera de plazo Brad Davis. Pi-



Rodaje de una escena de El expreso de medianoche (1978).

dió perdón por la tardanza, asegurando que había tenido una avería en su auto y que había llegado corriendo casi siete kilómetros para aparecer en el estudio. Parecía un perrillo apaleado. Tenía tanta ansiedad por ese papel que le sorprendió y emocionó a Parker, era como estar viendo al Billy Hayes de su película. Brad no tenía mucho recorrido como actor, lo más destacable era su papel en la serie de televisión **Raíces**, en el que interpretaba a un blanco compasivo. Si bien era el candidato perfecto, no podía descartar a Richard Gere ya que la productora se lo había sugerido -no impuesto- y podía ser un buen reclamo de pantalla. Richard volvió

a acudir al despacho del director y se avino a realizar la prueba de lectura. Parker comentaba que puso el mismo interés leyendo el texto que pondría leyendo la guía telefónica. Semanas después Richard les comunicaría que renunciaba al papel, pues le coincidía con un trabajo a las órdenes de **Richard Mulligan**. Para Parker sería una excelente noticia, definitivamente Brad Davis había ganado la carrera.

El resto de los actores, salvo el caso de los norteamericanos (**Randy Quaid, Irene Miracle, Bop Hopkins, Mike Kellin**, por citar los más importantes) pertenecían a un reparto internacional que trataba de paliar las ausen-

cias de actores turcos. Contratarían a griegos armenios y grecochipriotas. Algunos de ellos se manejaban con cierta soltura en la lengua turca, por proximidad geográfica o por haber pertenecido hasta no hace tanto tiempo al área de influencia otomana. He dejado para el final a **Paul Smith**, actor israelí/norteamericano y a **Paolo Bonacelli**, italiano. Son fundamentales en el desarrollo de la trama, si la prisión tuviese una apariencia humana sería como ellos, una pareja que personificaba la brutalidad y la ausencia de empatía. Infundieron una credibilidad a sus personajes, chapurreando un turco creíble para cualquiera menos para un autóctono y trasladando

una imagen salvaje y cruel de ese país, seguramente falsa, pero, con frecuencia, las historias reales no suelen ser las más verdaderas. Paul Smith no era turco, pero el espectador no lo sabía. De hecho, la verosimilitud se la tomó muy en serio desde las primeras escenas con Brad Davis, continuando con esta “brutalidad interpretativa” en sus encuentros con Randy Quaid y a John Hurt. Se llegó a un punto que Parker tuvo que llamarle al orden, necesitaba a los actores vivos para la posterior promoción de la película.

El rodaje transcurrió con aparente normalidad. A pesar de que el guion que entregó Oliver Stone era excelente, tuvieron que someterlo a cambios a lo largo de la película. Todos estos cambios los realizaba Stone a partir de las sugerencias de Parker, o de las que realizaba él mismo para dar más potencia a la historia. Cada cambio que se realizaba se separaba aún más del libro original, supuestamente autobiográfico. El penal psiquiátrico estaba alejado de la prisión original, pero era más importante convertir ese penal en una dependencia anexa para potenciar la estructura narrativa, y porque tampoco tenían tantos edificios adecuados en La Valeta para que jugasen ese papel. Algunas secuencias de relación “pseudo-homosexual” fueron suavizadas para tranquilidad de los productores, que estaban aterrados ante la posibilidad de que fuera clasificada X después de la escenita del “vis a vis” con su novia en la cárcel. En aquella época, y puede que ahora también, la clasificación X es la muerte en vida para las posibilidades de distribución de una película. A eso hay que añadir un momento que todo el mundo recordará si tuvo ocasión de verla en el estreno hace casi cincuenta años, la lucha final con Paolo Bonacelli (Rifki) en la que el protagonista arranca la lengua de un morisco a ese despreciable hombrechillo. Reconozco que estoy castigando al lector con una sobredosis de spoilers, en el supuesto de que no la hayan visto, pero creo que esta historia ha pervivido tantos años que puede prescindirse de estas objeciones, El Expreso

de medianoche, soporta este pequeño tributo y seguirá siendo una película muy disfrutable. Desvelando todos estos pormenores, estoy describiendo también el proceso de un rodaje, sometido a continuo cambio.

Había un aspecto controvertido en el guion original en el que se muestra como el protagonista mata al torturador. Se encontraban ante dos obstáculos, de credibilidad y de moralidad. El primero se refiere a la dificultad de hacer verosímil que un preso débil, famélico y maltratado tuviese fuerza para acabar con un gigante del tamaño de Hamidou (Paul Smith). El segundo obstáculo desagradaba a todos, nuestro héroe no puede ser un asesino (quizá hoy en día, no habría tantos escrúpulos). Hamidou debía morir, pero ¿cómo hacerlo? Después de buscar muchas posibilidades al diseñador de producción se le ocurrió la idea de que a causa de un empujón, trastabillaría hacia atrás y se clavaría de forma accidental con uno de los hierros colocados a modo de percha en uno de los baños. Con esta solución se salvaría la imagen de buen chico del protagonista y el bien triunfaría.

Quedaba por perfilar mejor el final de la película y, de nuevo, se decidió separarse del libro y buscar un desenlace más poético y luminoso, diferente de una huida típica de película americana, con helicópteros, perros y metralletas, persiguiendo al bueno hasta la misma frontera.

Una vez finalizada la tarea, Parker tenía claro que debía evitar que el hecho de que toda la película transcurriese en una prisión extranjera, los espectadores norteamericanos se sometiesen lo que para ellos es una tortura: el subtítulo. En la mayoría de los momentos Billy habla con sus compatriotas o con extranjeros que conocen palabras sueltas de inglés lo suficiente para que, tanto el personaje como el espectador, comprenda lo que le está diciendo. En el resto de los momentos en los que se habla exclusivamente en turco, con o sin traductor, el público puede experimentar la misma sensación de desamparo

del protagonista al no entender, o intuir a duras penas, lo que le están diciendo.

Alan Parker contó con un equipo técnico que le acompañaría en muchas otras ocasiones. Mención especial merece Michael Seresin, su segunda película con él y su más fiel apoyo en trasladar la visión personal y el tratamiento de la luz. En El Expreso de medianoche, dejaría marcada esa impronta de lo que estos nuevos directores del mundo de la publicidad traían consigo. Es cierto que **Los Duelistas** es un año anterior a la película de Parker, pero, sin quitarle el mérito Scott, su película era claramente minoritaria y fue redescubierta a partir de **Blade Runner**. Nunca una prisión volverá a ser tratada con esa maestría en la colocación de la luz, buscando que las aberturas de los techos, a modo de tragaluces, llenasen de luz atomizada los espacios, mientras la oscuridad era un territorio donde los personajes se encontraban a gusto.

Hay una controversia entre críticos y opinadores respecto a la música. Inicialmente Parker tenía en la cabeza a **Vangelis**, de hecho, intentó hasta el último momento contar con él. Lamentablemente tenía una serie de imposiciones contractuales que no le permitían trabajar para Columbia. Eran los tiempos en los que la música electrónica empezaba a convertirse en algo que -se afirmaba- terminaría siendo como la llegada del cine sonoro. Afortunadamente los pianos y los violines no eran de esa opinión. El sintetizador comparte espacio con ellos, pero nada más. En cualquier caso, como estaba diciendo, si se trataba de buscar a un compositor que reuniese unas características parecidas había un joven compositor, de una edad parecida a Vangelis, que procedía de la música disco y que podría ser interesante tenerlo en cuenta. Se llamaba (y se llama) **Georgio Moroder**. Tenía trabajos realizados para la reina de este tipo de música: Donna Summer, y creyeron que podría ser lo más parecido al compositor griego. Repito, sobre esto hay división de opiniones. Algunos sostienen que la música no es lo mejor de esta película y que utiliza el sintetizador

para enmascarar su mediocridad. Otros dicen que esa música electrónica compuesta por él, potenciaba el efecto nebuloso de las imágenes. La verdad, a Moroder le importa un pepino lo que opinen uno u otros. Él se llevó el Oscar y el Globo de Oro de 1978 a la mejor banda sonora. Como diría aquel: no te digo que me lo superes, iguálame.

A pesar de las prevenciones y miedos de los ejecutivos de la Columbia, la película fue un éxito. De hecho, la inversión en ella fue tan rentable que costó más dinero las labores de promoción de la misma que la propia producción. Triunfó claramente en el Festival de Cannes, a pesar de no llevarse la Palma de Oro, y arrasó con muchos premios de la crítica. Oliver Stone se llevó el Oscar y el Globo de Oro. El discurso que dio en este último premio fue plúmbeo e interminable, lleno de reivindicaciones en favor de los presos del mundo. Fue lo que Parker define con guasa, un momento "Vanessa Redgrave" en referencia a su insoportable speech cuando recibió el Oscar por su película *Julia*. Es evidente que Alan Parker reconocía el talento de Oliver Stone, pero su relación con él no le llevó a mandarle felicitaciones navideñas en los años siguientes.

Ahora toca hablar de las consecuencias sociopolíticas que tuvo. Es evidente que a Turquía no le gustó nada. Fue prohibida su proyección en el país y llegó a tramitarse una orden con destino a la Interpol para que fuesen detenidos y extraditados los responsables de ella. Es cierto que en muchos momentos de la obra se insulta gravemente a los turcos y a Turquía, pero con ello se trataba de verbalizar la frustración del preso al que le han condenado a una cifra de años desproporcionada, y todo ello por culpa de las tensiones que existieron entre Turquía y Estados Unidos en aquellos años.

Tiempo después muchos de los participantes en la película trataron de limar asperezas y dejar claro que, paradójicamente, era una película basada en hechos reales, pero que no ocurrieron exactamente así. Es cierto que el protagonista fue arrestado cuando

intentaba huir del país envuelto en hachís y que le aumentaron la condena hasta treinta años por motivos más políticos que penas. Pero, las torturas o malos tratos ocurrieron, pero no de forma tan brutal y continuada. Y Billy Hayes no mató al jefe de los carceles, moriría por un ajuste de cuentas tiempo después. Es verdad que el protagonista se escapó, aunque de una forma distinta a como lo narra Parker. En definitiva, la realidad suele ser más aburrida que la ficción.

Oliver Stone pidió perdón, reconociendo que la historia tenía mucho más de creación literaria que de reportaje de la realidad. Esa petición la hizo años después de haber escrito ese brutal y excelente guion. Da la impresión de que Parker y los directivos de la Columbia lo encerraban en los calabozos de la productora y no le quedó más remedio que ceder a sus pretensiones. Por último, en el año 2010 acudió Billy Hayes (el auténtico) a Turquía, invitado por las autoridades del país. En rueda de prensa, ante periodistas de todo el mundo, pidió perdón por las exageraciones, inexactitudes y mentiras que pudieran aparecer en la película o en el libro. Asumía que fue detenido mercedamente por traficar con droga, y que muchas de las cosas que aparecen en *El Expreso de medianoche*, son falsas. Es una pena que este sentimiento de culpa no le apareciese en 1978, cuando promocionó la película, acudiendo a Malta durante el rodaje y fotografiándose junto a los actores. Es posible -aunque sólo posible- que de haber manifestado entonces la falsedad o inexactitud del film, por el que cobraron sus derechos, se habrían también visto afectadas las ventas del libro que dio lugar a la película, y que fueron muchos millones.

A Parker se le reprocha que no pidiera perdón. Es absurdo. Siempre que se le ha hecho esta pregunta ha dejado claro que las historias basadas en hechos reales suelen ser un camelo, creado para que las personas con serios problemas para ejercitar ese juego de la mente que se llama "suspensión de la incredulidad", se sienta segura como cuando ve morir gente por los telediaros.

6- FAMA. SIETE CLASES AL DÍA Y UN ALMUERZO CALIENTE

Después del éxito de *El Expreso de medianoche*, conseguir propuestas en forma de guiones para hacer su siguiente película era muy fácil. El éxito llama al éxito. Es la diferencia de estar en un periodo en el que encadenas fracasos o has perdido el favor de los productores, en estos casos, como solía decir Parker, los guiones están arrugados y cubiertos de las huellas dactilares de otros directores. Pero había que disfrutar el momento, nunca sabes cuanto tiempo más estarás leyendo guiones frescos.

Dado que ya habían asumido continuar haciendo cine en Estados Unidos, Alan Marshall y Parker se dispusieron a hojear todo el material que le mandaban. Había dos guiones especialmente buenos: *Hot Lunch*, escrito por Christopher Gore y *One from the Heart*, de Armyan Bernstein y que acabaría siendo llevado al cine por Coppola (en España se tradujo como *Corazonada*). A Parker le interesó especialmente por el acercamiento a unos jóvenes soñadores que confían ver cumplidos sus anhelos, sin que esto suponga nada más que un hermoso sueño. Esta historia podía entenderse como el prólogo o la gestación de *A Chorus Line*, musical muy de moda en esos años en Broadway. *Hot Lunch* era un guion encargado a su autor por David De Silva, un productor totalmente enamorado de la obra de Michael Bennett y había acudido a verla varias veces. Dentro de la cabeza de Da Silva flotaba la idea de hacer algo parecido, una aproximación a la vida y los sueños de los estudiantes de artes escénicas. Da Silva no era escritor y tuvo que contratar a Gore para que recrease las vivencias de los estudiantes de la Escuela de Secundaria de Artes Escénicas. Una vez terminado el guion se lo compró por una cantidad más que razonable (5.000 dólares de los años setenta) y consiguió convencer a la Metro para que le comprase los derechos para una futura película. Funcionase



Irene Cara (Coco) y Lee Curreri (Bruno) en *Fama* (1980).



Gene Anthony Ray como Leroy en *Fama* (1980).

o no, esta labor de intermediario ya le reportó una jugosa ganancia.

Se reunió con Da Silva y le comentó el interés por la historia. También le comentó que el productor sería Alan Marshall y no él. Esto no le hizo nada de gracia, Da Silva entendía que, de alguna manera, la historia le pertenecía, Christopher Gore se había limitado a seguir sus indicaciones para que tuviese forma. La decisión estaba tomada y sólo le cabía resignarse. Aunque con el transcurso de unos años, Da Silva podría resarcirse de esta afrenta.

Pero esa es una historia que contaremos más adelante.

Parker visitó la Escuela de Artes Escénicas unas cuantas veces para empaparse del ambiente y conocer de primera mano la vida e inquietudes de su "fauna". Era una experiencia totalmente nueva para él. Se había formado en el mundo de la publicidad y su aproximación al arte cinematográfico había sido después de años y años escribiendo guiones o viendo como rodaban otros las historias y las campañas que él pergeñaba. Se sentaba en el comedor del centro y ob-

servaba a los chicos y chicas entrar y salir, con agobios y con entusiasmos, dependiendo del éxito ese día con su instrumento, su pieza de ballet o sus lecciones de canto. Tuvo ocasión de acompañar a algunos a una reposición nocturna de *The Rocky Horror Show*. Allí los vio saltar, bailar y subir al escenario, dando "un salto a la izquierda y un paso a la derecha" en la loca danza *Time Warp*, distorsión temporal.

Para dar cierto grado de verosimilitud a la ficción, muchos de los actores deberían ser miembros de la Escuela, pero Parker que la



Paul McCrane es Montgomery en Fama (1980).

convocatoria del casting fuera lo más amplia posible y les encargo el trabajo de preseleccionarlos a sus directores de casting, Howarde Feuer y Margie Simkin, especialistas producciones teatrales y musicales. Más de 2000 jóvenes, procedentes de escuelas de artes escénicas o autodidactas acudieron al casting. Hay una leyenda urbana no confirmada, ni desmentida, que afirma que Madonna fue una de esas personas. Mientras seguía con las labores de selección de actores, hizo un hueco en su agenda para acudir a entrevistarse con la Junta Educativa de la Escuela, pretendía utilizar el edificio como localización principal. Le recibieron

en la sala de reuniones en la que destinaron una silla para él, mientras el resto de la Junta estaba en una tarima protegidos por una larga mesa. Quién recuerde las comparecencias ante el Comité de Actividades Antiamericanas, se hará una ligera idea de lo que le esperaba. Parker vendía las bondades de la película y como serviría de promoción ante el mundo. Pero este argumento no les entusiasmaba, les preocupaba que dicha promoción fuese tan “exitosa” como fue la de las cárceles turcas, a juzgar por su última película.

Viendo que era imposible convencerles, encontraron acomodo en el Haaren High

School, situado en la Décima Avenida. Era un edificio vacío, pero con muchas posibilidades. Como fachada principal, que puede verse en la película, utilizaron la Iglesia de Santa María. Es curioso las vueltas que da la vida, pero, con el éxito de Fama y sobre todo con la serie posterior, los responsables de la Escuela de Artes Escénicas empezaron a promocionar su centro como el lugar donde se rodó Fama o el lugar donde se inspiró Fama, dependiendo del afán depredador que tuviesen en cada año académico.

Todo empezaba a tomar forma, aunque fuese en los preliminares, cuando un día, paseando por una calle de Nueva York vio

un cartel de una película porno titulada “Hot Lunch”, descubriría que en la jerga de los neoyorkinos, Hot Lunch (almuerzo caliente) era una forma en la que etiquetaba al sexo oral. Había que cambiar de título y después de buscar alternativas interesantes algunas y horribles otras, optaron por llamar al film **Fama**. Algunas veces, Parker, reconoció que puede de forma inconsciente lo tomase de una canción de David Bowie.

Parker estaba convencido de que podría contar para la música con Georgio Moroder, la colaboración en El Expreso le había reportado prestigio fuera del ámbito de la música disco. Por desgracia, Moroder tenía compro-

misos adquiridos para un nuevo disco de Donna Summer. Le ofrecieron el encargo a Jeff Lyne, de la Electric Light Orchestra, pero no mostró ningún interés. No se sabe cómo, pero acabaron depositando su confianza en el coordinador musical, Michael Gore (aclaro que sin ningún tipo de parentesco con el autor del guion). Michael aceptó el encargo y compuso cinco temas, ayudado como letrista por Dean Pitchford.

Para la coreografía contaron con Louis Falco, profesional con cierto renombre en Nueva York. Tanto en la danza como en las canciones se perseguía un aire de naturalidad, los movimientos no podían ser ensayados

rutinariamente. Era importante transmitir la espontaneidad propia de un adolescente o postadolescente. Hay un ejemplo que nos hará comprender más fácilmente esta anarquía perfectamente organizada, lo podemos encontrar en la secuencia más vista por y recordada por todo el mundo, tanto se conoce la película como si no. De hecho, el cine y la publicidad se han alimentado de ella y lo siguen haciendo. Me estoy refiriendo a la locura caótica del baile en plena calle a la salida de la Escuela. Por indicación de Parker, Louis Falco coreografió ocho rutinas diferentes, que repartió entre los bailarines, y alrededor de todos ellos 150 niños se mo-



Fama (1980).



Alan Parker descansa junto a sus actores en el plató de *Fama* (1980).

vían se orden alguno o se limitaban a contemplar esa especie de catarsis colectiva. Esto era lo que pretendía el director: el caos coreografiado. Y todo esto, sin la canción que da título a la película, **Fama**. Michael Gore aún no la había terminado de componer, para solucionar este asunto se puso de fondo musical "Hot Stuff", de Donna Summer. En el proceso de edición se sustituiría por el tema de Gore, sin que se note prácticamente la diferencia. Esta combinación de caos y armonía también se puede disfrutar en la secuencia dentro de la Escuela en un receso entre clases, Bruno (**Lee Curreri**) comienza tocando una melodía improvisada, a

la que se une Irene Cara cantando, le siguen las percusiones sobre la mesa y los platos, para, a continuación, todo el grupo participar de la fiesta. Es el momento de **Hot Lunch Jam**; de alguna forma, el leitmotiv que sirvió de pretexto para titular inicialmente esta película.

El elenco protagonista fue variado, aunque solamente una persona era estudiante de la Escuela de Artes Escénicas, Lisa (Laura Dean). No lo tuvo fácil, y no por falta de talento; la Escuela había prohibido a sus alumnos que participasen en el rodaje porque eso podía hacerles perder el tiempo frente a sus estudios. Pero no era verdad,

Fama se rodó durante vacaciones, fuera del horario escolar. Esto no quiere decir que el resto de los actores no tuviesen a sus espaldas estudios en escuelas de música, pero no en la "nuestra". Lee Curreri, procedía de la Escuela de Música de Manhattan y **Antonia Franceschi** (Hilary) de la Escuela de Ballet Americano. El resto eran talentos autodidactas o actores con una incipiente carrera. **Irene Cara** (Coco) había tenido algunos papeles en series como secundaria, aunque tuvo una presencia más relevante en **Raíces**. **Barry Miller** (Ralph) trabajó en *Fiebre del Sábado Noche*. **Paul McCrane** (Montgomery) demostró talento, componiendo, tan es así

que Parker le regaló la oportunidad de cantar una canción con su guitarra. La entrañable Doris (**Maureen Teefy**), tuvo una trayectoria posterior irregular en el cine, pero frecuentó algo más el teatro. Por último, y como brillante colofón, **Gene Anthony Ray**, nuestro brillante Leroy. Era el autodidacta perfecto. No fue nunca a una escuela de ballet. Perdón, su escuela fue la calle y los garitos que frecuentaba; le encantaba bailar y al baile le encantaba Leroy (quería decir, Gene Anthony, aunque siempre será Leroy para nosotros). Consiguió continuar unos cuantos años como actor de referencia en la serie televisiva y poco más. Su vida fue una vida marcada por el suburbio, el alcohol y las malas decisiones. Este coctel hizo que muriese a una edad aún temprana, pero totalmente deteriorado por el alcoholismo y las complicaciones derivadas del SIDA.

Antes del rodaje Alan Parker escribió una carta dirigida a todo el equipo allí presente. Aquí va un fragmento de ella:

“Espero que nuestra película sea un microcosmos de Nueva York. Es el glamour de la Gran Vía Blanca de Broadway y la miseria de la calle 42; el sueño del éxito instantáneo y el recordatorio constante del fracaso; la delgada línea entre una beca Julliard y bailar en topless en el Metropole. Es George M. Cohen y el City Ballet. Lieber & Stoller y Vivaldi. Es Nueva York: vulgar y hermosa. Una docena de razas participando, cada una con su propia oportunidad de alcanzar el sueño americano”

La realización de la película no fue tan sencilla como Parker esperaba. Se supone que rodar en Nueva York, con un presupuesto generoso para ello y con las comodidades del primer mundo, sería una experiencia casi placentera. Ni mucho menos, las comodidades del primer mundo no se lograron disfrutar lo suficiente debido a una tremenda ola de calor que padeció Manhattan y otras ciudades de la costa Este. El asfalto de la calle se derretía debajo de los pies de actores y técnicos, las condiciones de rodaje obligaban a parar

más de lo normal. Climatológicamente fue la peor experiencia para Parker. Es cierto que contaban con más medios que en sus anteriores películas, pero ni él ni sus productores y colaboradores de Reino Unido podían imaginarse que caería sobre ellos una de las plagas bíblicas mencionadas en el Nuevo Testamento: Los Sindicatos Cinematográficos Americanos. Paradójicamente, uno de los países más neoliberales de la tierra ejercía, por medio de estos grupos de presión, un proteccionismo que dificultaba cualquier tarea y obligaba a duplicar puestos. Y todo para que un técnico, especialista, utilero y señora de la limpieza fuese oriundo de la tierra de George Washington. Forzaron a que la producción les pagase el doble del dinero pactado en la escena del baile en la calle, argumentando la peligrosidad de saltar o bailar encima de un taxi. Pero el ejemplo más chocante de esta presión sindical fue la anécdota de las técnicas de difuminado de luz. Alan Parker utilizaba un método, no exclusivo de él, sino muy habitual en Europa en general, y en el Reino Unido en particular. Los franceses lo llaman “Le Lumière Anglais”, la luz inglesa. Por medio de quemadores de incienso repartidos por el set, y con la ayuda de la respiración humana, se formaba un ligerísimo humo que hacía de perfecto atomizador de la luz. Pero algunos actores y técnicos norteamericanos se quejaron a los sindicatos porque entendían que las condiciones de trabajo eran insalubres. La grabación fue obligada a detenerse. Parker trató de razonar con los sindicalistas utilizando el sentido común: *“Les señalamos que llevábamos muchos años usando incienso en rodajes de películas en Inglaterra, pero no tanto como la Iglesia Católica, que, con el mismo humo, según el equipo de Nueva York, aparentemente había estado asfixiando a sus congregaciones durante los dos últimos milenios”* Esto no les convenció lo más mínimo. Por lo visto le dijeron que, según los reglamentos, ellos no tenían jurisdicción en el Vaticano, pero

sí la tenían en un set de rodaje en Nueva York. Y se acabó la discusión. Y el incienso.

Pero no todos los norteamericanos iban a ser los que obstaculizasen los trabajos en la obra. Coincidiendo con la baja de última hora de su operador de cámara y, dado que sólo podía ser sustituido por uno del país, Parker decidió fichar a Garrett Brown, famoso principalmente por ser el inventor de la Steadicam. Para los que no estén familiarizados con este aparatejo, consiste en una montura de cámara -con diferentes engranajes y giroscopios que se colocan en el chaleco del operador- que permite obtener tomas fluidas y con movimientos rápidos. Probablemente la hayan visto en algunos platos de televisión. Rodar con la Steadicam en la secuencia de la calle o en la del comedor, permitía que las tomas se alargasen mucho sin ninguna dificultad.

El estreno en Los Ángeles no estuvo exento de algún contratiempo a la hora de colocar los rollos en el orden correspondiente. Pero puede decirse que todo mereció la pena. El rodaje sólo duró 91 días y el coste la producción no llegó a los nueve millones. La película fue tan exitosa que, como ya saben de sobra sirvió de pretexto para una serie, y un remake en el año 2009 (francamente horrible).

A diferencia de lo que sería la serie, Fama estaba lejos de ser un bello cuento donde los sueños se cumplen. Nos retrata a personajes atormentados como las vidas de Monty; la bella Coco que intenta por todos los medios que no se sepa que malvive en un barrio pobre y que el sueño del éxito le llegará a dar un disgusto por parte de un miserable; Ralph el monologuista al que su infierno interior le hace sacar lo peor de sí mismo, o la bella Hilary al que su sueño de triunfar en la danza le obliga a tomar decisiones que le perseguirán en un futuro.

Porque la vida de los estudiantes de la Escuela de Artes Escénicas de Nueva York, no se diferencia de las vidas de otros soñadores, si te esfuerzas, sudas, sufres y renuncias a todo por tu sueño, puedes conseguirlo seguramente... o seguramente puedes ter-

minar de camarero, preguntándote ¿Qué he hecho con mi vida?

Si se preguntan qué fue de ese tal David De Silva, al que se le ocurrió, que dentro de una escuela de artes escénicas había una película. Bueno, como tuvo el buen juicio de comprar los derechos del guion, aunque luego Parker lo retocase hasta hacerlo irreconocible, se presentó ante el despacho de los dos Alan (Marshall y Parker) para sugerirles la idea de la serie. A Parker no le gustaba repetirse en sus proyectos y lo descartó, comentándole a Marshall que se ocupase de manifestarle la negativa. Marshall no se caracterizaba por tener unas formas mesuradas en el trato, y al tercer intento de De Silva, le dijo que se largase de su vista y que se llevara esa estúpida serie a otra parte, que ellos no querían saber nada.

Y De Silva le hizo caso y se llevó esa estúpida serie a otra parte, concretamente a la NBC. Tuvo seis temporadas, vistas por casi 600 millones de espectadores y todos los derechos generados por la serie, el posterior remake, la versión de Broadway y todo el merchandising generado entre camisetas, calentadores, mallas y, por supuesto, discos.

Es posible que Alan Marshall se siga mesando los pocos cabellos que aún le quedan a sus 87 años, después de esta oportunidad de pelotazo como no se recuerda otra. Pero Parker siempre mostró indiferencia, cuando no un indisimulado desprecio por la serie. Además, su intención cuando finalizó esa experiencia era seguir cambiando de género, hacer cosas distintas que le divirtiesen y, si podía ser, contar con el mismo equipo de colaboradores y técnicos. Porque Parker nunca olvida a sus amigos.

7- DESPUÉS DEL AMOR. NOSOTROS, QUE NOS QUISIMOS TANTO

No sé si lo he dicho en los prolegómenos de este reportaje sobre nuestro director británico, pero Parker siempre quería hacer algo diferente, en cada uno de sus proyec-



tos. De hecho, a lo largo de su carrera ha tocado películas que lo único que tenían en común era su nombre al final del texto "Directed by". Es cierto que ha mostrado especial interés por el cine musical; pero películas como *Bugsy Malone*, *Fama*, *El Muro*, *Los Commitments* o *Evita*, son, conceptualmente hablando, completamente distintas. Esto viene a cuento del siguiente proyecto que le presentaron desde la Fox, un drama conyugal titulado "*Switching*". En el fondo no se puede saber cuántos directores y productores leyeron el texto antes que Alan Parker. De hecho, podría decirse, que era el típico guion maldito que pasa de mano en mano y nadie en el futuro. No porque pensaban que no tendría interés la temática para el gran público -que también- sino por la dificultad de llevarlo al cine.

Parker, deseoso de hacer algo totalmente distinto, aceptó el reto. El motivo era una historia en la que podía sentirse reflejado, como puede ocurrirle a cualquier matrimonio después de cierto tiempo. El protagonista masculino era un escritor que experimenta el dolor ante la eviden-

cia de un final después de años de matrimonio. Un dolor unido a la impotencia de no poder revertir esa situación. Embebido en sus páginas, le parece a Parker que estaban relatando su vida, que la película que tenía que rodar era como un espejo que le mostraba sus derrotas en la convivencia en pareja. Hasta entonces había dirigido historias ajenas a él y se declara incapaz de ver el relato como un narrador omnisciente, que es como le gusta sentirse a Parker. Sentía que se enfrentaba al rodaje de una ficción basada en sus hechos reales.

El guion estaba escrito por Bo Goldman, un prestigioso guionista de Hollywood que tenía dos Oscar a sus espaldas por Alguien voló sobre el nido del cuco y Melvin y Howard. Pero Switching era un guion muy anterior a estas dos películas. Fue escrito en los peores momentos económicos cuando tenía que conseguir dinero para su familia y la escritura no era la fuente principal de sus ingresos. Con su humor característico, Parker dijo de él: "*Bo Goldman comenzó su carrera escribiendo guiones cortos para PBS (red de televisión pública de Estados Unidos) en un ático sin calefacción, en una casa alquilada en Long Island, que compartía con su esposa Mab y sus seis hijos. De día Bo y Mab regentaban una tienda de pescado fresco y pan casero llamada "Panes y Peces". Probablemente esperaba algún milagro, que en aquel momento parecía escaso*".

Una vez terminado el rodaje de Fama, se reunió con Goldman, la colaboración con él fue de grato recuerdo, y no es fácil porque a Parker le gusta realizar un borrador final del guion para tenerlo todo perfectamente planificado de cara al rodaje. Tenían mucho en común, entre los dos juntaban diez hijos, por lo que las charlas profesionales de vez en cuando se derivaban a cuestiones familiares. Eran los años del psicoanálisis en Estados Unidos. Aquellas reuniones se llegaron a convertir en un divertido psicoanálisis recíproco.



El matrimonio Dunlap (Diane Keaton y Albert Finney) junto a sus hijos en *Después del amor* (1981).

Los cambios que se introdujeron fueron muy pocos. Sustituyeron la acción en la costa este por el condado de Marin, cerca de San Francisco. El emplazamiento era interesante por las posibilidades de luz que le ofrecía y, sobre todo, por huir de los sindicalistas de Nueva York. California, en materia de aceptar la llegada de técnicos de Europa. Aunque los cambios que afectaron al texto no eran radicales, convenía encontrar un título más apropiado y a Bo se le ocurrió ***Shoot the Moon, Disparar a la Luna***, que es una expresión coloquial que indica que hay tomar una decisión desesperada, casi suicida, en la que puedes lograr algo o perder

estrepitosamente. Personalmente me gusta el título original, en España los distribuidores optaron por ***Después del amor***, que no es una elección mala del todo.

Los dos Alan se trasladaron a California, localizaron exteriores, construyeron algunas casas que transportaron a un terreno que pasaría a ser la casa de los protagonistas y empezaron a realizar algunos gastos para poder dar inicio a los preliminares, ni que decir tiene que todo este dinero adelantado procedía de los beneficios que les seguía reportando su estudio de publicidad. Pero, si las cosas pueden salir mal hay que dar por hecho que saldrán mal. Se produjo un

“golpe de Estado” en la Fox y cayeron el CEO y los ejecutivos vinculados a él. La financiación de su película no se descartó, pero tampoco se aseguró. Parker, con todo el terreno y casas construidas para ese proyecto, empezó a dudar si no convendría dedicarse al negocio inmobiliario.

Así estaban las cosas hasta que David Begelman, director de la Metro, y que le produjo Fama, decidió hacerse cargo de la película, siempre que Diane Keaton fuese la actriz protagonista. La Keaton era una estrella de moda, acababa de ganar un Oscar por Annie Hall. Esta propuesta de Begelman no supuso ningún sacrificio o renuncia para Parker, ya



Albert Finney y Diane Keaton en *Después del amor* (1981).

que a él le encantaba Diane y suponía un premio contar con su presencia (en esos momentos estaba terminando *Rojos*, con **Warren Beatty** como director y coprotagonista). Para el papel masculino contactaron con **Jack Nicholson**, pero rechazó la oferta. El siguiente en la lista era **Albert Finney** que aceptó. Había estado seis años alejado del cine y centrándose en el teatro clásico, sentía que era hora de volver a esa locura de escenas inconexas que era un rodaje. Según sus propias palabras, más que un regreso fue un cambio de interés. En diferentes entrevistas posteriores, Alan Parker manifiesta que, si bien la interpretación de Finney fue

excelente, la relación que mantuvo con él estuvo lejos de ser cordial y en alguna ocasión tuvo que protegerse de un arrebato colérico y en estado de embriaguez de la estrella inglesa.

Begelman les pidió que no se saliesen del presupuesto asignado y lo cumplieron a pesar de ajardinar el entorno de una casa, construida para la película, se plantaron olivos y se incluyó un estanque para patos, pista de tenis, y graneros naves para guardar todo el utillaje. Begelman cumplió su promesa y no hubo ninguna petición que no fuera satisfecha. Quizá aún no es el momento de ello, pero cuando lleguemos a comen-

tar *El Muro*, podré hablarles un poco más de Begelman y su particular y escandalosa vida en el mundo de la producción en Hollywood. Sean pacientes.

Se realizó un extenso casting por las poblaciones alrededor del Valle de Napa, era necesario encontrar los chicos que interpretarían el papel de hijos de la pareja, además de otros secundarios. La búsqueda fue provechosa y bastante menos agotadora que en *Fama*. Por cierto, hablando de ésta, su anterior película, Parker observó con sorpresa y satisfacción que buena parte de la ropa elegida por la diseñadora de vestuario de los adolescentes poseía el estilo de la ropa



Después del amor (1981).

elegida para Fama. Especialmente los calentadores. Se considera que fue un precursor de este tipo de complemento, generalmente femenino. Si Hitchcock popularizó un tipo de chaqueta que en nuestro país se bautizó como “rebeca”, se podría decir que Parker, si no el inventor, lo descubrió al mundo.

Como recordarán de las primeras películas, Parker casi siempre tenía por costumbre mandar una carta a todo el equipo, técnicos, actores y personal en general. A continuación, pueden leer la carta que precedió al rodaje de **Después del amor**. En ella se resume muy bien la esencia de la historia:

*“Estimados todos: Estamos a punto de comenzar una nueva película; muchos de nosotros trabajamos juntos por primera vez, algunos por décima vez. Normalmente escribo estas cartas, primero para decir algo antes de empezar, segundo para contaros qué tipo de película creo que estamos haciendo y, tercero, porque una vez escuché que Ingmar Bergman lo hizo. **Shoot the Moon** es la historia de un matrimonio estadounidense. Dos personas, quince años casadas, con cuatro hijos, aparentemente con todo, pero destrozadas por la suma de mil razones vagas y pequeñas que surgen con el paso de los años.*

Dos personas que no pueden vivir juntas, pero que tampoco pueden separarse. Una historia de amor que se desvanece, rabia insensata y la inevitable y desconcertante traición en los ojos de los niños. Nuestra historia se ambienta en el norte de California, pero trata sobre todos nosotros que caminamos de puntillas por la precaria cuerda floja de permanecer casados en un mundo moderno. Nuestro título proviene del juego de cartas “Corazones” y describe cuando un jugador intenta ganarlo todo, pero con la probabilidad de perderlo todo. En nuestra película no hay ganadores. Pero tampoco hay villanos. Sólo tiempo.



Alan Parker explica una escena a los jóvenes protagonistas de *Después del amor* (1981).

Siempre fue nuestra intención arriesgarlos en nuestras películas y, con suerte, a veces lo logramos. Nuestra agenda no es terrible, pero se verá dificultada por la disponibilidad y todos los problemas de trabajar con niños. A veces, esto significará que todos necesitaremos... Tengan un poco más de paciencia. Debo decir que nunca habríamos llegado tan lejos sin el trabajo duro de todos bajo presión, y espero que podamos hacer justicia a su excelente trabajo. Les deseo lo mejor: ¡Qué alcancen la Luna! Atentamente, Alan Parker, 16 de enero de 1981."

El rodaje comenzó con normalidad, aunque empezaron a surgir las primeras fricciones entre Albert Finney y Parker. El divo trató de imitar de forma forzada el acento norteamericano y el director le comentó que intentase hablar con su acento natural, que en California hay muchos británicos. Esta insinuación de que no sabía hablar con acento norteamericano, no le gusto un pelo y se sintió profundamente ofendido. La relación con Diane fue excelente, influía mucho el

que Parker fuese un encendido admirado de la artista. No faltaron las ocasiones en las que ella mediase en algunas diferencias creativas en la interpretación, especialmente en el número de tomas. Finney era muy metódico y hasta que no conseguía encontrar la toma perfecta para él, insistía en repetir. Lo cual suponía alargar en exceso el rodaje. Parker siempre ha defendido que no debería existir más de diez tomas, alargar este proceso puede hacer que el actor se neurotice y termine por empeorarlo. Para el método de Parker era indudablemente más placentero que trabajar con otros directores. Sin ir más lejos, su anterior director y compañero de reparto, Warren Beatty tenía por costumbre rodar más de sesenta tomas, era de la teoría que esto desquiciaba a los actores y les desnudaba de cualquier artificiosidad en la interpretación.

Después de 62 días de rodaje terminarían con la película. La música es un combinado de canciones elegidas por Bo Goldman y una pequeña colaboración de Lalo Schiffrin, además de temas de los Rolling, Bob Seeger

y los Eagles. La película, tensiones aparte con Finney, fue una experiencia placentera de la que guarda un gran recuerdo. Debe entenderse que para un artista también puede existir placer en crear algo doloroso en su argumento, pero que saca lo mejor de él. Después del amor, ciertamente no es una comedia, pero es un excelente y bello drama. Seguramente más placentero que el que le esperaba en el Reino Unido, donde necesitaban urgentemente su presencia en el rodaje de *El Muro*. Rodaje que había empezado a dirigir pocos días antes su director de fotografía, Michael Seresin, casi sin tiempo de descanso después de trabajar con Parker en California. Pero de *El Muro*, de Pink Floyd y de todos los que participaron en esa excelente e infernal locura, tendremos ocasión de hablarles en el capítulo siguiente.

Disparar a la Luna tuvo excelentes críticas de la prensa, especialmente por la interpretación de la pareja protagonista. Sin embargo, aunque no fuese un film deficitario, la recaudación no pasó de ser aceptable y duele comprobar lo desconocida que es para el gran público, y lo difícil de volver a descubrirla en alguna reposición televisiva en unos tiempos en los que hay más oferta que nunca.

8- EL MURO. PINK FLOYD. TRES NO SIEMPRE SON MULTITUD

Todas las historias complejas suelen tener un comienzo sencillo. Quizá la nuestra no lo sea tanto. El de ésta se llama **Skyd Barret**. Fundador de Pink Floyd y el que, de alguna forma, terminaría influyendo en todo lo que se convertiría en un futuro, aunque ya no formase parte del mismo. Corría el año 1967 cuando el joven Skyd Barret fundó el grupo junto con **Nick Mason**, **Richard Wright** y **Roger Waters**. Decidieron llamarse con los nombres artísticos de dos famosos cantantes de blues norteamericanos: **Pink Anderson** y **Floyd Council**. La banda pasó a convertirse en un referen-



Bob Geldof interpreta a Pink en *Pink Floyd The Wall* (El muro) (1982).

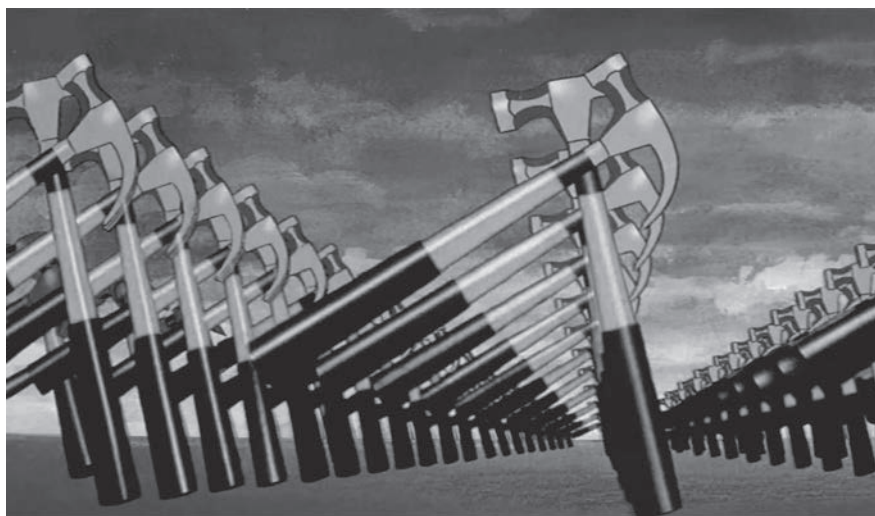
te de un llamado rock filosófico o existencial, y el responsable de la esencia del grupo era Skyd Barret, un autor y vocalista de extraordinario talento, pero extraordinariamente perturbado, que le gustaba hacerse llamar **Pink**. Una predisposición mental, unida al consumo de LSD, entre otras drogas psicotrópicas, convirtieron a **Skyd/Pink** en alguien fundamental en la banda y, a la vez, un auténtico peligro para la pervivencia de ésta. La situación de locura y abandono del personaje llegó a tal extremo que sus compañeros le sugirieron que se tomase un descanso del grupo, durante una larga temporada o para siempre. Colaboraría en algunos momentos a distancia, pero a todos los efectos su marcha fue definitiva.

Pero la sombra del talento Pink era tan alargada que sirvió para transmitir un pesimismo nihilista en los mejores momentos de la vida del grupo. Roger Waters cogería el testigo creativo y trataría de conducir al grupo por la senda que marcó Pink, influyendo en toda su obra, pero muy especialmente en *The Wall*. Este disco es una especie de ópera-rock

en la que traslada el sufrimiento de un personaje, cantante de rock, y que curiosamente se hace llamar Pink, aislado mental y físicamente de un mundo que aborrece que le ha convertido en un ser desdichado, creando un muro imaginario que le impide ser lo que él quiere. El disco es uno de los más vendidos de la historia y su lanzamiento supuso un acontecimiento en 1979, porque acompañaron sus conciertos con una escenografía impresionante, con gigantescos dibujos y monstruos hinchables aterradores, obra de la mente del artista y diseñador **Gerald Scarfe**. Podríamos contarles algún antecedente más, pero con este pequeño y simplificado prólogo preliminar creo haberles puesto en contexto.

Los conciertos del grupo eran un espectáculo inigualable en esos años, donde los cantantes de rock lo único que tenían que cuidar era de tener dispuesto el escenario, iluminación y sonido. Hoy en día es posible que muchos dioses de la música superen en medios y dinero el coste de lo que invertía el grupo inglés, pero de alguna forma todos son tributarios de ellos.

Un ejecutivo de Emi concertó una reunión con Roger Waters y Alan Parker, en uno de esos viajes que hacía este último a su tierra. Para Parker era todo un privilegio, le encantaba la música de Pink Floyd y conocer a su líder era una oportunidad de hablar de temas comunes. Obviamente Parker sospechaba que había algo más, un ejecutivo de Emi nunca pierde el tiempo sin un motivo económico. A lo largo de la charla terminó saliendo la sugerencia que todos estaban esperando: Este disco se merece una película. Parker no sabía exactamente qué tipo obra pretendían, si era trasladarse con sus cámaras de concierto en concierto y posteriormente editarlo y venderlo como un paquete promocional del grupo. Pero Waters tenía las ideas claras, quería desarrollar una historia de ficción a partir del personaje de Pink. La idea era del gusto de Parker y también coincidió con Waters en contar en la película con el trabajo de Gerald Scarfe. Los dibujos y diseños de éste, combinados con un guion en el que aparezcan personas de carne y hueso. La historia tenía que ser tan claustrofóbica como la propia vida de Pink/Skyd Barret. Propusieron una reunión a tres bandas entre los tres creadores: Parker, Waters y Scarfe, en un futuro no muy inmediato, porque Parker estaba metido de lleno en los preparativos de su película *Después del amor*. Dada la complejidad del asunto y el agotamiento de haber rodado demasiado en poco tiempo, dejó caer a Waters la posibilidad de que el director de la obra fuese su mano derecha creativa, el responsable de la fotografía de sus películas hasta el momento, Michael Seresin. Waters tendría el control de la historia y él sería el productor, estando abierto a aportar cualquier sugerencia que se le pidiese. No obstante, al día siguiente, todavía en el Reino Unido, fue al estudio de Gerald Scarfe para ver detenidamente todos sus dibujos y el proceso creativo del artista. Quedó absolutamente maravillado, te-



Pink Floyd The Wall (El muro) (1982).

nía una deslumbrante potencia creadora psicodélica, mitad hermosa, mitad enfermiza. Era como un **H. R. Giger**, con menos esquizofrenia y más LSD.

No tardaron las cosas en empezar a torcerse. EMI decidió no participar en la aventura. Tocaba contactar con los productores norteamericanos. Pero en California nadie comprendía de qué iba el asunto. Si se trataba de hacer una película de conciertos, era un género que había demostrado que sólo era un poco rentable si se invertía en el rodaje una cantidad modesta. Algunos productores mostraban interés si en las futuras ganancias se incluían los derechos de ventas del disco, cosa que Pink Floyd no estaba dispuesta a ceder. La última bala que le quedaba a Parker y Alan Marshall, era la Metro, dirigida por el “peculiar”, David Begelman, que ya había producido El Expreso de medianoche, Fama y que estaba a punto de producir Después del amor. Los ayudantes de Begelman trataban de disuadir a su jefe, que tampoco estaba muy convencido. En una de las conclusiones finales de la entrevista, dejó de tener en cuenta las razones comerciales o la indudable repercusión del proyecto, para acercarse a la persona que



Pink Floyd The Wall (El muro) (1982).

estaría detrás de él: “Alan, no entiendo esta película. Nadie en esta compañía entiende esta película. Incluso mi hijo de 19 años no entiende esta película y él es un gran fan de Pink Floyd. ¿Estás seguro de que puedes lograrlo? Claro, fue mi respuesta. No te preocupes, no te defraudaremos, David. Sabes que somos muy responsables, siempre tratamos el dinero de otras personas como si fuera nuestro. No hizo falta decir mucho más, ya teníamos presupuesto.

Algunos años después, Parker reconocería lo irónico que resultaba hablar de tratar el dinero de otras personas como si fuera tuyo. Me explico: Begelman había malversado una gran suma de dinero de Columbia antes de

conseguir el mejor trabajo de la Metro. Están leyendo bien; robó, y todo el mundo supo que lo hizo, y aun así lo ascendieron en una empresa de la competencia. Por alguna razón, Begelman conseguía fascinar a todo el mundo y le perdonaban esos pecadillos. Por lo tanto, la respuesta de Parker, aunque de forma involuntaria, no había podido ser más afortunada. Begelman estaba familiarizado con tratar el dinero de otras personas como si fuera suyo. Era un ludópata compulsivo que perdía 100.000 dólares en su partida semanal de poker en Hollywood. No es de extrañar que fuera el único en Hollywood lo suficientemente loco como para aceptarnos nuestra propuesta. Con escándalos como ese, se desayunaban con normalidad todos los grandes estudios. Kirk Douglas, en sus memoras “El hijo del trapero”, recuerda una frase de la inigualable **Tallulah Bankhead**: “A quién hay que foll...e para abandonar este negocio”.

Iniciado el rodaje, empezaron a surgir los primeros conflictos entre los miembros del equipo. Había previsto tomar imágenes en algunos conciertos, pero, por diferentes motivos, los resultados no podían ser más desalentadores. Para colmo, ante la ausencia de Parker, Waters se autoproclamó jefe del proyecto y no hacía otra cosa que dar bandazos creativos. Dado el cariz de los acontecimientos, Parker abandonó su puesto de productor, dejando esa responsabilidad a Marshall, y decidió tomar las riendas de la dirección, en detrimento de Michael Sarasin. Éste, al verse desautorizado, decidió abandonar cualquier responsabilidad de la película. Parker tuvo entonces que buscar sustituto como director de fotografía, encontrándolo en la persona de Peter Biziou. Biziou le acompañaría en alguna otra aventura, pero Sarasin sería el director de fotografía fetiche de Parker.

Coincidiendo con un merecido descanso vacacional que se había tomado Roger Waters, Parker aprovechó su ausencia para cerrar por completo los preparativos previos al rodaje. Esto le supuso tener charlas dispendiosas y muy productivas con Scarfe.



Pink Floyd The Wall (El muro) (1982).

Encontrar una persona que asumiese el papel de Pink en la película, no fue tan laborioso como se pensaba. Alguien le sugirió a **Bob Geldof**, era el vocalista y líder del grupo **The Boomtown Rats**, reunía el perfil que buscaban para ese papel. Geldof no tenía un especial interés en la música de Pink Floyd pero deslumbró en la lectura del guion. Del resto de personajes, destacaremos a Bob Hoskins, en el papel de manager del artista llamado Pink. A la hora de escoger la decoración de los interiores y de algunas otras secuencias, se decantó porque tuviese un estilo propio de los años 50. Es curioso, pero en muchas películas suyas, o transcurren en esa década o trata de que todo te recuerde a ella. El tratamiento de la luz por parte de Biziou en el rodaje con actores, tenía su propia personalidad diferenciadora de Seresin, pero no perdía la coherencia con el estilo elegido por Parker.

El Muro nos pasea por la vida y por la infancia del protagonista, mostrando la fabricación de personas en una cinta continua con destino a una trituradora, o escena de cadáveres amontonados en las tricheras, mientras las ratas se pasean sobre ellos. Un conjunto de momentos impactantes y oní-

ricos, sólo superados por la animación de Scarfe. Todas estas cosas le permitían experimentar a Parker con nuevas ideas. Una cinta con sabor a videoclip, pero, a la vez, absolutamente alejado de lo que entendemos por videoclip, es la mejor oportunidad

de hacer cosas arriesgadas, como poner una cámara cenital en la habitación en la que se encuentra Pink en estado catatónico o experimentar la recreación de un mitin de perfil neonazi, en el que, para dar mayor credibilidad a esas secuencias, contrató como figurantes a auténticos skinheads.

Buena parte de las fantasías y demonios de la película nacían de la mente de Waters, que a su vez serían trasladadas a diseños y posteriormente supervisadas y convertidas en tomas dentro de la película. Durante el rodaje se puso de manifiesto una auténtica lucha de egos. Tres egos compitiendo por resaltar por encima de los otros dos. Esto podría haber sido un desastre, pero alguna razón o fuerza milagrosa del destino, El Muro tiene una coherencia uniforme, con independencia de si nos gusta o no.

Geldof se sometió a toda clase de torturas para enfrentarse al sufrimiento y la desesperación que asola al personaje. Se golpea el cuerpo, destroza una habitación, se corta con cristales o se afeita las cejas (esto último fue también un arrebato padecido, mucho tiempo atrás, por el primitivo Pink/Skyd



Pink Floyd The Wall (El muro) (1982).



Parker y Geldof durante los ensayos de Pink Floyd The Wall (El muro) (1982).

Barret. El momento más complicado para el actor fue la escena donde flota en una piscina de sangre. Geldof no sabía nadar, y que el agua tuviese apariencia de sangre no ayudaba lo más mínimo.

Contrataron a unos cuantos niños de una escuela de secundaria, del barrio londinense con mayor grado de absentismo escolar. Estos muchachos tuvieron el premio de participar en la apocalipsis destructora del muro. Porque -y aquí va el mensaje de la obra, por si han estado distraídos- los muros y las barreras de la sociedad son la causa de alienación del ser humano.

El montaje de la película fue, contra lo que podría pensarse, la parte más cómoda y tranquila. Gerry Hambling hizo una gran labor y al final se redujeron todos esos cientos de tomas en 99 minutos. En las famosas cartas que Parker escribe a los participantes en el rodaje, utilizó la comparación de Livingstone subiendo río arriba por el Zambeze, visto los sufrimientos padecidos, más bien parece a Livinstone bajando dentro de un barril por las cataratas Victoria.

“Reflexionando, Pink Floyd The Wall fue el momento más miserable que tuve haciendo una película. Es un grito de dolor de principio a fin. Pero a veces, dejando a un lado el conflicto, surgió un trabajo interesante. Nunca tuve la ventaja de ir a una escuela de cine, así que ésta es probablemente mi película estudiantil, la película estudiantil más cara de la historia. En cierto modo, es un experimento en lenguaje cinematográfico. Nunca se impusieron parámetros ni restricciones presupuestarias, lo cual le convierte en algo creativamente liberador. Era como la imagen de Geldof acostada entre los escombros de su habitación destrozada: las piezas volvieron a juntarse para crear una extraña y maravillosa obra de arte”

La película sería estrenada en el Festival de Cannes, con entusiasmo por parte del público, pero con cierta indiferencia por parte de la crítica. Sin embargo, fue una de las películas más taquilleras del año 1982. Es posible que parte de la culpa de no ser respetada por los críticos la tuvo el propio gru-

po musical, especialmente Waters. Estaban empeñados en que en el título apareciera la referencia a Pink Floyd. Esto predisponía a un amplio sector de la crítica escrita, que mostraba un entusiasmo describable por el rock.

Después de esta aventura, Parker no volvería a tener ningún tipo de relación con Waters ni con Scarfe. A preguntas de la prensa sobre su valoración del film, Waters se sinceraba diciendo que la película fue el episodio más desquiciado y neurótico de su vida, con la posible excepción de su divorcio en 1975. La cinta está totalmente llena de momentos brillantes desde un punto de vista artístico, pero una historia completamente saturada de belleza artística puede convertirse en algo aburrido. Scarfe, por su parte afirmaba sentirse satisfecho con su papel, pero que no era, ni mucho menos, el trabajo del que estaba más orgulloso.

David Begelman, el jefe de la Metro era la única persona en Hollywood a la que podíamos persuadir para hacer esta película. Cuando vio la película completa, dijo que le pareció perturbadora, especialmente una escena con gusanos comiendo un cerebro de cordero, rogándome que la suprimiera. El 8 de agosto de 1995, atormentado por sus demonios y por sus deudas, imposibles de ocultar por más tiempo, acudió al Hotel Plaza de Los Ángeles y en la habitación 1081, sacó una pistola, calibre 38 y se voló los sesos.

9 – BIRDY. LA AMISTAD EN LOS DÍAS OSCUROS

Alan Parker tuvo conocimiento de la novela de William Wharton, antes incluso de que saliera a la venta en las librerías. Los productores de Hollywood tienen el olfato de un cerdo truero a la hora de buscar libros para adaptar al cine, adelantándose a los competidores en la compra de los derechos. Puede que no sea éste el único parecido que tienen con los cerdos, pero eso merecería un



desarrollo aparte que no tengo intención de iniciar en la revista. Las galeradas de este libro fueron circulando entre los diversos estudios y el propio Parker también tuvo acceso ellas, meses antes de que estuviese a la venta en librerías. convertirse en un guion interesante. El libro tuvo un razonable éxito en Estados Unidos, convirtiéndose en finalista de Pulitzer frente a *La canción del verdugo*, de Norman Mailer, que sería la ganadora. Los derechos serían vendidos, pero al final se convertiría en uno de los muchos grandes bet-sellers que se quedan amontonando polvo en algún archivo, o pasando de mano, como la falsa moneda. Lo cierto es que el último propietario de ellos fue una compañía discográfica (A&M) que encargó la elaboración de un guion a Sandy Kroopf y Jack Behr. El guion retocó algunos pasajes de la novela, y cambió la cronología, sustituyendo la II Guerra Mundial por la Guerra de Vietnam.

La historia trata de la profunda amistad entre dos jóvenes que viven en los barrios más pobres de Filadelfia. Alfonso Columbatto, conocido por todos como Al (Nicolas Cage) y

Birdy (Matthew Modine). Al es un líder de su barrio, fanfarrón pero buena persona. Birdy es un chico solitario del que nadie conoce su auténtico nombre y que vive ensimismado soñando con volar y mirando a los pájaros. Al, de alguna forma, se siente fascinado por su amigo y le protege y le quiere. Las rarezas de Birdy y su obsesión por criar palomas o canarios, son disculpadas por Al. En algún momento de la película se alistan para Vietnam, primero Al y después Birdy, y estrés postraumático y las heridas físicas les pasan una factura cruel a los dos. El resto de la historia les dejó que se enteren por su cuenta. Sólo decir que la narración no tiene una estructura lineal y oscila desde la adolescencia al hospital, o del hospital al horror de Vietnam y vuelta.

Alan Parker mostró interés por llevarlo a la pantalla desde que leyó el guion. El hecho de trasladar los acontecimientos desde la década los 50 en los suburbios de Filadelfia hasta el comienzo de la Guerra, sintonizaba con el periodo temporal favorito en buena parte de sus películas. Aunque era británico,

él también tenía una especial predilección por la década posterior a la II Guerra Mundial, aunque en su caso, siempre prestando atención al aspecto sucio y desvencijado de una sociedad que intentaba dejar atrás el pasado, producir y enriquecerse, pero sin haber abandonado del todo la mugre y la pobreza de los que quedaban aplastados por las ruinas de un mal sueño americano. De hecho, en muchas de sus cintas, a pesar de transcurrir en los 60 y 70, procura darles una apariencia más retro, que les haga confundirse con la **Golden Age**.

En el momento en que consiguió llegar a un acuerdo con la Tri-Star Pictures, que acababa de nacer en el año 1983, se pusieron manos a la obra Parker y los dos guionistas. Buena parte de los exteriores se pretendió rodarlos en Filadelfia. La ciudad de los años ochenta no estaba pasando por sus mejores momentos, y las ruinas y barrios peligrosos contribuían a dar la apariencia que el director perseguía. Pero conseguir rodar allí y encontrar una casa que pudiera servir como el hogar de Birdy, fue un infierno. Casi todas



Nicolas Cage (Columbatto) y Matthew Modine (Birdy) en *Birdy* (1984).



Birdy (1984).

las casas estaban tapiadas y pobladas por lo que se llamaría entonces, **squatter** y que, décadas después, empezamos a etiquetarlos en España como okupas.

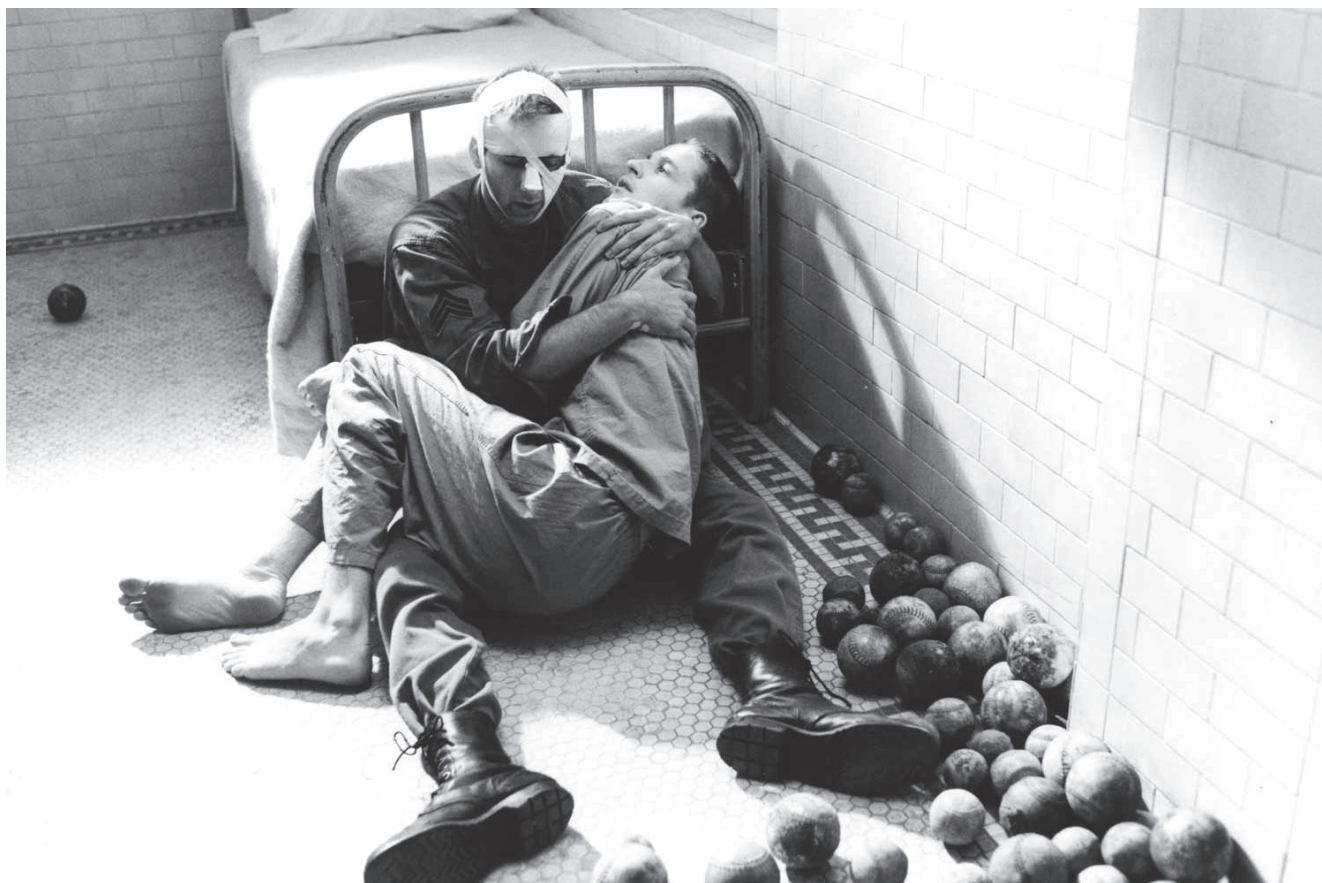
Al final la realidad se impuso y decidieron que en Filadelfia sólo utilizarían la que podría ser la futura casa del protagonista, su patio trasero y algunas explanadas de alrededor. El resto de las localizaciones fueron ubicadas en California. Allí convirtieron un viejo edificio en el hospital militar. Encontraron fábricas y vertederos como los que se mencionan en la novela y convirtieron el valle central de California, más concretamente la zona de Modesto en un lugar adecuado

para imitar la jungla de Vietnam. Plantaron todo tipo de variedades, creando humedales y destruyendo un bosque artificial por medio de explosiones que imitasen al fuego por napalm. Con estos “mimbres” estaban en condiciones de decir que ya tenían el continente el hardware del artefacto, ahora sólo faltaba el contenido, los actores que poblarían esta historia.

La primera elección fue la de Matthew Modine, para Birdy. En un principio fue seleccionado para interpretar el papel de su amigo Al, pero Parker vio en él una apariencia de fragilidad e introversión que podía ser adecuado para el papel de “pajarillo”. Nico-

las Cage sólo podía ser el fanfarrón y extrovertido amigo, llamado Al. Había cambiado años atrás su apellido de Coppola para que no condicionase su futura carrera de actor. Nicolas era el mismo actor excesivo y fascinante de hoy en día, pero con mas inocencia en la mirada. Seguía con una devoción su compromiso interpretativo, digna de mejor causa. Se entregó por completo a dar vida a su personaje. Tanta fue la entrega, que decidió extraerse dos piezas dentales para insuflar credibilidad a sus heridas de guerra. Ay...como es este Nicky...

El resto del reparto lo compusieron diferentes secundarios no muy conocidos por



Nicolas Cage y Matthew Modine en *Birdy* (1984).

público: John Harkins, Sandy Baron, Marshall Bell... Aunque también echaron mano de personas no profesionales que realizaron un trabajo más que digno, es el caso del personaje de la madre de Birdy, el criador de pájaros o la novia de Al; esta última descubierta mientras trabajaba de camarera cerca del rodaje.

Hemos hecho referencia a un criador de pájaros, pero la producción contó a su vez con un excelente profesional adiestrador de animales, tanto palomas, como gansos, perros y canarios, Gary Gero. Dedicó especial tiempo el adiestramiento del canario llamado en la película "Perta". Era necesari-

rio que se posase en el hombro y comiese de la mano de Matthew. Para nosotros se llama Perta, para el adiestrador su nombre era menos romántico: "Bird nº 9", y tenía en las jaulas posibles suplentes con distintos números.

El primer día de rodaje comenzó y, al igual que en sus otras películas, Parker tenía en su cabeza todas las tomas, de principio a final. Cuando acabase con el último plano se volvería a dar cuenta que la realidad impone sus resultados que casi nunca coincide con la configuración mental de director. Pero no importa, hay que rodar, cumpliendo los plazos diseñados en su momento. Aunque

Parker suele decir con sorna que no es raro ir un día atrasado después del primer día.

¿Se acuerdan de la Steadicam, inventada por el camarógrafo Garret Brown, y que tan buen resultado dio en el rodaje de Fama? Bueno, pues este singular inventor, con más de cincuenta patentes a sus espaldas, ofreció sus servicios con un nuevo y revolucionario producto: la Skycam. El invento era muy útil a la hora de simular vuelos o trazados aéreos con la apariencia de un plano subjetivo. Esto era algo fabuloso para Parker, iban tener la ocasión de ser los primeros en poner a prueba el invento. Parker le dijo a Alan Marshall: "¿Te imaginas? Vamos a ser



Matthew Modine en *Birdy* (1984).



Un momento del rodaje de *Birdy* (1984).

los conejillos de indias". Marshall le respondió, con describable entusiasmo, "Los conejillos de indias no vuelan".

El aparato en cuestión se componía de cuatro postes de más de 30 metros de alto, con cables colgados y controlados remotamente. En el centro de la unión de los cables se encontraba una cámara de Panavisión, diseñada para ello y ayudado por un conjunto de giroscopios que aportaban verosimilitud al vuelo. Hay que decir que la skycam cubría un espacio de más de 800 metros cuadrados. Esto se empezaría a ver más adelante en los espectáculos deportivos, con cámaras cenitales que recorrían a vista de pájaro todo el estadio.

La primera toma se desplazó por una calle donde los niños jugaban cerca de un coche quemado, elevándose bruscamente y volviendo a descender mientras pasaba por encima de un patio donde se podía observar como jugaban a baseball. La segunda toma fue más rápida y al descender en picado, el ordenador que la manejaba no pudo transmitir las órdenes dadas por el operario, estrellándose la cámara contra el suelo, muriendo con ellos las esperanzas de poder promocionar ante el mundo de haber sido la primera película que utilizó de forma completa este sistema. Quizá muchos de los lectores estarán pensando que una filmación de ese tipo se debe rodar con la ayuda de un dron con cámara de alta resolución y potencia y autonomía de vuelo suficiente. Es verdad, pero en el año 1984 rodar con un dron era tan factible como contar con una cabina para teletransportarse.

Al final se consiguió imitar el vuelo de un pájaro con ayuda de la Steadicam, corriendo por entre callejuelas y escombros, cambiando las diferentes alturas y ayudándose de escaleras y grúas para este fin. Fue una locura, pero el resultado final consigue lo que se pretendía, *Birdy* vuela.

De todas las ubicaciones, he dejado para el final la habitación-celda de *Birdy* en el hospital psiquiátrico. Era un espacio razonable como habitación

hospitalaria, pero con limitaciones evidentes para ser convertida en el lugar de encierro del protagonista. Serensin y Parker echaron el resto en la iluminación, haciendo que los haces de luz fluyeran de arriba abajo, justo hacia donde no deja de mirar el pobre juguete roto. La ventana se convertía en un destino emocional a los ojos del personaje y de los propios espectadores de la sala. El cartel más publicitado de la película nos retrata esa imagen, Birdy subido en cuclillas sobre su cama, como si de un ave se tratase, mientras mira en semitrance la luz que desciende de la ventana.

La banda sonora corrió a cargo de Peter Gabriel que remezcló distintas composiciones suyas logrando un resultado original. También ilustra los mejores momentos del film diferentes canciones no forzosamente ubicadas en ese mismo contexto temporal. Es el caso de La Bamba, de Ritchie Valens. Un ritmo cincuentero que sintoniza muy bien con el periodo musical y vital que le atrae a nuestro director.

Birdy obtuvo el Gran Premio del Jurado en el Festival de Cannes. Nuestros dos actores no se llevaron ningún premio por su labor, lo cual es ciertamente injusto, pero la pe-

lícula les sirvió para consolidar su carrera o relanzarla. Cage tuvo un año 1984 francamente bueno, trabajó con en *Coton Club* (con su tío Coppola), *Adios a la inocencia* y *Birdy*: Matthew Modine empezaría una carrera ascendente, trabajando a las ordenes de todo un **Kubrick**, tres años después.

EL CORAZON DEL ANGEL. CONVERSACIONES CON LOUIS CYPHRE

En el año 2017 murió en su casa de Montana, William Hjortsberg. Quizá no les diga gran cosa este nombre. De hecho, en nuestro país sólo tiene una novela traducida. Su



Mickey Rourke es Harry Angel en *El corazón del ángel* (1987).



Robert De Niro como el siniestro Louis Cypher en *El corazón del ángel* (1987).

producción literaria se reduce a un puñado de novelas, algún libro de relatos y no demasiados guiones. De todos esos guiones, solo merece ser rescatado **Legend**, al que Ridley Scott llevó al cine. Si no la recuerdan no se preocupen, la crítica y el público se encargaron de machacarla injustamente. Le-

gend pretendía ser cuento, nacido de la incipiente popularidad que empezó a conseguir la novela de Tolkien, *El señor de los anillos* y títulos de temática parecida que funcionaban como libros, pero que les costaba mucho trabajo dar el salto al cine con dignidad. Hubo una adaptación en dibujos animados

de Tolkien que no pasó de la primera entrega de la trilogía. Bueno, me estoy desviando; *Legend* abordaba la figura del diablo en un contexto de relato de fantasía, con elfos, duendes y personajes nacidos de la mitología centroeuropea. Éste no era el primer acercamiento al personaje, ocho años antes había escrito una novela que le redimiría de los escasos éxitos que hasta entonces había conseguido. Me estoy refiriendo a **Falling Angel**, (Ángel caído).

Con *Falling Angel* pretendía homenajear a la novela negra tradicional norteamericana, utilizando la técnica del narrador en primera persona y abordando los hechos con economía descriptiva, utilizando los adjetivos con la contundencia y frialdad de una navaja callejera. Pero Hkorsberg no quería volver a escribir la novela que otros habían hecho y atraído por la reciente popularidad de lo demoníaco en el cine y en la literatura, decidió invitar a formar parte de su libro a todo ese compendio de personajes, amuletos y criaturas que forman la llamada magia negra. Las danzas y los rituales de vudú convivían con la música de jazz y los tugurios de Manhattan. La novela fue todo un éxito en su país. **Stephen King** dijo de ella que era como si **Raymond Chandler** hubiera escrito *El exorcista*. Si no la han leído se la recomiendo. Aunque... mejor vean la película que les ofrezco. Ya tendrán tiempo de leer la novela.

Alan Parker también la había leído, pero los derechos estaban en manos de otros. A decir verdad, la historia parecía malditamente diabólica, porque circulaba de mano en mano sin que nadie se atreviese a rolarla. Se comenta que Robert Redford (por cierto, descansa en paz, amigo) llegó a ser el dueño de ella en un breve periodo. La cosa seguiría así hasta que, un día en un restaurante, el productor Elliot Kastner le pasó a Parker la novela. En ese momento supo que éste era su próximo trabajo. Cambiar de género y no repetirse era lo que más le atraía. Pero no pretendía hacer una película de cine negro al uso. Por de pronto evitó usar como



El corazón del ángel (1987).

hilo conductor la voz en off del protagonista, eso le podría dar algo más de dinamismo a la narración fílmica y, sobre todo, evitar seguir el cliché del cine negro clásico. También cambió el lugar de la acción. Para ser exactos hay que decir que no lo cambió, lo compartió con Nueva Orleans, la tierra del jazz y donde se mezclan las religiones cristianas con las de los esclavos africanos, naciendo de ellas el vudú y todas sus variantes. En Nueva York se centrará en el barrio de Harlem, recorriendo las deterioradas sucias calles de por aquel entonces. Se puso especial interés en que el guion tratase de ser fiel a la novela, pero con algunas licencias que podían potenciar la atmósfera sucia y claroscuro que tanto le gustaba a Parker. Se pateó las calles y los tugurios de esas dos ciudades para ambientarse más y cuando creyó que ya estaba en condiciones de enseñar el guion, empezó la agobiante tarea de encontrar quién pusiera la pasta. No fue

fácil, ese toque “fantaterrorífico” no casaba con los gustos de la mayoría de las productoras, por no hablar del papel inquietante que desempeñaba el detective. Pero si no encuentras un productor ordinario, busca gente alternativa y que quieran abrirse paso en esta jungla. Esos productores eran los padres económicos de *Rambo* y *Terminator*: Andy Vajna y Mario Kassar. En opinión de Alan Parker, Mario era el jugador extravagante y Andy, el pensador cauteloso. No eran “poli bueno” ni “poli malo”, sino más bien “poli loco” y “poli inquietante”.

Una vez conseguida la financiación, empezaron planificando el rodaje en Nueva York. Una vez más, contaría con su equipo habitual, su amigo y productor habitual, Alan Marshall; Michael Seresin, como director de fotografía; Gerry Hambling, como editor y Brian Morris, como director artístico.

Ahora tocaba cortejar al mismísimo diablo. Tenía tres candidatos, uno de ellos era

imposible: **Marlon Brando**. Se decantó al final por los candidatos a los que sólo eran difíciles de conseguir. Empezó por **Jack Nicholson**. Fue a su casa a enseñarle el guion, pero no era un buen momento, acababa de comprar en una subasta en Sotheby's un cuadro impresionista, hasta que descubrió que las páginas del catálogo estaban pegadas y había pujado y pagado una “pasta gansa” por un cuadro equivocado. No le prestó todo el interés que necesitaba Parker, decidiendo volver otro día. No sin antes, contactar con el tercer candidato difícil: **Robert de Niro**.

Concertó una cita con De Niro, pues no le gustaba hablar de trabajo en su domicilio. Una mañana recibió una llamada telefónica suya. Se verían en un restaurante del lado este de Nueva York, conocido por ambos. Las instrucciones que recibió fueron claras y muy pelicularas: “Reserva la mesa de la esquina, cerca del teléfono público. Llega temprano y siéntate en la esquina, Asegúrate de que la silla de enfrente, la que da de espaldas al restaurante. Ahí me sentaré” Estas instrucciones tenían el sentido de situar al actor a espaldas de la gente. No soportaba que le mirasen. Después de esta reunión en la que le entregó el guion, De Niro no dejó de hacerle llamadas a cualquier hora. Llegó a acudir con Parker a diferentes lugares de Harlem donde transcurriría la acción, preguntándole sobre determinados aspectos de su personaje o de la trama, pero siempre sin manifestar aún su intención de participar. Un día sonó el teléfono y De Niro dijo “Alan, estoy pensando en hacer la película”. Esto es lo más parecido a un “sí” que se le podía pedir al actor.

Convencer a **Mickey Rourke** no fue difícil. De hecho, fue Mickey el que le dijo que la única persona que podía interpretar tan bien este papel era él y que era absurdo que buscase a otros candidatos. Fascinante actor. Durante unos años contó con el reconocimiento de los críticos y del público. Tenía pocas películas anteriores, pero con títulos como *La Ley de la Calle*. *Manhattan Sur* y, la



Mickey Rourke en *El corazón del ángel* (1987).

siempre polémica, *Nueve semanas y media*. Adrian Lyne dijo de él, que si hubiese muerto después de *El corazón del Ángel*, habría pasado a la inmortalidad en Hollywood, por delante de James Dean.

La localizaciones en Harlem y en Nueva Orleans, pretendían situar la acción en 1955. A Parker siempre le gustó esa década de transición, donde América empezaba a emerger de la posguerra y enriquecerse, pero sus barrios y suburbios eran como ese patio trasero al que todavía no nos hemos decidido a limpiar y embellecer. Cuando llegó la hora de plantearse las escenas de Coney Island, se dieron cuenta de que era necesario devolver al paseo marítimo el esplendor de los cincuenta, y en eso se gastaron una buena porción del presupuesto. En los rodajes interiores siempre intentaba hacerlos en localizaciones originales. Solamente cuando el deterioro o el ambiente conflictivo lo impedía, rodaba en estudio.

Lisa Bonet y Elizabeth Whitcraft ya estaban confirmadas para papel de Epiphany y Connie, respectivamente. Mickey Rourke le sugirió para el papel de Margaret Krusemark a **Charlotte Rampling**, y dado que hasta el momento no había encontrado a ninguna que se adaptase a ese papel, a mitad de camino entre la turbiedad del suburbio y la clase y refinamiento de los ricos de Nueva Orleans, decidió convencerla para que viniese de París. El resto de los personajes se obtuvieron después de un casting interminable. Y después de rebuscar entre discos antiguos de los años 30 y 40, para encontrar la melodía que repite inconscientemente el protagonista, se decidió por una de 1939, titulada "Girl of My Dreams". Era adecuada al no ser un tema muy identificable pero fácilmente tಾರೆable y sería una buena carta de presentación de Johnny Favorite, un músico al que nadie consigue localizar.

Las primeras secuencias entre De Niro y Mickey fueron una lección magistral de dos formas de entender la labor interpretativa. Igualmente, válidas las dos. De Niro era muy meticuloso y parecía que había entrenado su personaje días antes de empezar el rodaje. Mickey era impulsivo, adaptando el texto de su papel al momento o al arrebatado visceral que le impulsaba el diálogo con su "oponente". Los dos eran dos púgiles que se necesitaban el uno al otro. La famosa escena de Cyphre, pelando con la uña y devorando un huevo cocido, fue una de las mejores cartas de presentación con la que nos puede deleitar un gran actor-

En Nueva Orleans ya se habían hecho los cambios necesarios para crear una calle con el aspecto genuino de los años 50, o por lo menos con el recuerdo que querían transmitir de la ciudad. Hay lugares tan fotografiados que terminan necesitando que el director los reinvente de alguna manera para que vuelvan a ser la imagen de ellos que queremos.

Probablemente, una de las escenas más complicadas fue la de la ceremonia vudú. Lois Falcó, el coreógrafo de *Fama*, trató de coordinar a los bailarines que, previamente él, había seleccionado. Le llevó mucho tiempo. Se pretendía coreografiar algo, utilizando toda la información que se tenía de libros y películas documentales sobre ceremonias de vudú. Una ceremonia vudú viene a ser como un aquelarre, pero con una percusión hipnótica, danzas tribales, personas en trance y gallinas, muchas gallinas.

El penúltimo encuentro entre **Harry Angel** y **Louis Cyphre** en la Iglesia de San Alfonso. Era un templo abandonado en una zona que, en otro tiempo, tuvo una mayor vitalidad económica. Ahora, era una zona marginal de Nueva Orleans con una alta tasa de criminalidad y delincuencia. Por ello se reforzó la vigilancia en el rodaje, aunque no llegó a plantearse ningún problema. Como dato curioso, ningún sacerdote quiso oficiar la misa que se celebra en esa secuencia. Entendían que no era el sitio adecuado, y me-

nos si estaba el diablo sentado en un banco. Era una iglesia católica y, dado que la acción transcurre antes del Concilio Vaticano II, la ceremonia se representó en latín. Encontraron a un exsacerdote que se ofreció a interpretar su papel frente al altar mayor.

Terminado el rodaje, el proceso de montaje y la mezcla de sonido, con la inclusión de la banda sonora de Trevor Jones, se realizó en Europa, en el estudio de grabación de Islington, de sobra conocido por Alan Parker.

Un mes antes del estreno, Parker y los productores se enteraron de que la película iría a los cines con la clasificación X. Esto era una catástrofe. Abocaría la película a no poder ser proyectada en salas comerciales normales. Necesitaban saber el motivo y tratar de corregirlo, cuanto antes, si es que se podía. La causa de tan incalificable atenta-



Charlotte Rampling y Mickey Rourke conversan durante una pausa del rodaje de *El corazón del ángel* (1987).



Rourke y De Niro acompañan a Parker en el set de *El corazón del ángel* (1987).

do a la moralidad había que buscarla en la escena de amor entre Mickey Rourke y Lisa Bonet. En esa escena hay algo menos de siete segundos en el que a Mickey se le ve su trasero o, en homenaje a Nueva Orleans, la ciudad más francesa del país: “*son derrière*”. De nada sirvió apelar a los encargados de establecer las calificaciones morales de una película. A Parker no le quedó más remedio que aceptar con resignación la exigencia de suprimir esos siete segundos. Desconozco si existe en el mercado algún DVD o Blu-ray que incluya el metraje original, algo así como: “*El corazón del Ángel, Ahora el montaje definitivo: con el culo de Mickey Rourke*”. Si ustedes conocen alguna copia, hángamelo saber, por favor.

El estreno en Francia fue apoteósico, a Mickey su fama le precedía de algunas de sus anteriores películas. Pero ésta supuso su consagración. Recordando aquellos meses con Mickey, Alan Parker dijo lo siguiente:

“Tuve la suerte de conocer a Mickey antes de que decidiera dejar la actuación para convertirse en boxeador. Cuando lo conocí, era el actor joven más emocionante de Estados Unidos. No había ninguna mujer del equipo que no estuviera cautivada por él, y, francamente la mayoría de los hombres también. Todos lo conocimos en Nueva York y Nueva Orleans durante el verano de 1986, antes de que su rostro fuera destrozado por luchadores de segunda categoría que se deleitaban con la arrogancia de una estrella de cine que creía que podría haber sido un contendiente, y antes de que los cirujanos buitres lo cortaran, pincharan y moldearan hasta convertirlo en una versión de plastilina de su otrora atractivo. Como actor, Mickey era único, original, hipnótico y, sin duda, podría haber sido contendiente, hasta que sus demonios internos eligieron un billete de ida a su particular y peculiar Palookaville”.

El corazón del Ángel, con el tiempo, ha conseguido superar las críticas que en su estreno le dedicaron toda esa tropa europea y americana, pedante y enferma por ingerir películas de **Antonioni** o **Chantal Akerman** en malas condiciones. El público no la abandonó y creo que la sigue valorando como una gran película. Es probable que de tanto usar este calificativo lo estemos gastando entre todos, pero lo diré yo otra vez: es un film de culto.

Michael Seresin y Alan Parker tuvieron ocasión de manifestar en esta película el ADN que se insertaba en su forma de entender el tratamiento de la imagen. Nunca Nueva York o Luisiana han estado tan “sucias” y tan bellas. La luz vaporosa y los claroscuros que rodeaban todas las escenas de interiores y los callejones de Harlem o las aceras de Magazine Street, me recuerdan al famoso comentario que le hizo Borges a un amigo después de leer Cumbres borrascosas: *“La acción parece que transcurre en el infierno, pero los lugares, no sé por qué, tienen nombres ingleses”*.



Gene Hackman (Anderson) y Willem Dafoe (Ward) en *Arde Mississippi* (1988).

ARDE MISSISSIPPI: CUANDO AMÉRICA ESTABA EN GUERRA CONSIGO MISMA

En los primeros meses del año 1988, Alan Parker, estaba en la afanosa tarea de buscar exteriores. Su equipo de trabajo le había incluido como referencia acercarse a la ciudad de Meridian, al del estado de Mississippi. Con frecuencia, con anterioridad a un rodaje, solía trasladar a un papel y de forma concienzuda, las posibles localizaciones que habría que incluir. Esto le sirve para conseguir una correcta planificación del rodaje y ahorrar tiempo y dinero. No le gusta dar palos de ciego poco antes de sentarse sobre la silla de director. Meridian, no es una ciudad particularmente interesante, pero uno de sus documentalistas le sugirió acudir al cementerio local. Está situado en un promontorio y, con buen tiempo, se puede contemplar la ciudad y el paisaje sureño. En el punto concreto que le indicaron y después

de dar muchas vueltas, encontró la tumba. Encontrarla no le fue fácil, no tenía inscripciones legibles y la lápida había sido prácticamente destrozada. La única certeza que tenía era la confirmación realizada por su equipo de producción: *“allí está enterrado James Chaney”*. Si el guion que le pasaron desde la productora **Orion** no fuese suciente, tenía frente a él un motivo extra.

James Chaney, Andrew Goodman y Mickey Schwerner, fueron asesinados en el Condado de Neshoba, a menos de cincuenta millas de donde descansa el cuerpo de Chaney. Su delito fue luchar en favor de la integración racial. Él fue el último en morir. Era negro y sus asesinos quería que contemplase que ningún “blanquito” del norte le protegería lo suficiente, ni que les diría a los honorables pobladores blancos del pueblo como gobernar su tierra.

Este suceso conmovió a los habitantes de las grandes ciudades de voto demócrata y

forzó a que J. Edgar Hoover mandase al FBI a investigar el asesinato (después de haber recibido la orden fulminante de hacerlo por parte del presidente Johnson, todo hay que decirlo). Todos estos hechos y los que se desarrollarían después no apaciguaron el Sur, pero fueron un comienzo para ello. En palabras de Churchill, después de conseguir frenar las arremetidas de la aviación alemana, esto no era el principio del fin sino el final del principio.

En septiembre de 1987, **Orion Pictures** le mandó un guion escrito por **Cris Gerolmo** para que lo echase un vistazo. Cuando tienes un cierto prestigio ganado, y Parker ya lo tenía, asumes que recibirás continuamente propuestas de películas, lo cual puede llegar a ser agobiante, especialmente para un director como él, siempre deseoso de rodar una película con su propio guion. La historia de Gerolmo narraba ese episodio, pero en clave de investigación policial. Parker quería



Gene Hackman y Brad Dourif en Arde Mississippi (1988).

dar unas vueltas a ese planteamiento. No se trata de hablar sobre como murieron, sino de porqué murieron. La trascendencia de su muerte sólo puede ser acompañada de la importancia de sus vidas.

Decidió mantener una serie de reuniones en su domicilio con Gerolmo, para darle un enfoque distinto. Al guionista esta sugerencia no le hacía nada de gracia, es comprensible, es su relato. Después de no llegar a ningún acuerdo, Gerolmo acudió a la productora para decirle que su proyecto de película iba a ser machacado injustamente, creando otra cosa distinta. Parker adujo que no le interesaba patrimonializar la historia, renunciaba a tener presencia en los créditos como coguionista, pero exigía rodar la película con el planteamiento argumental que él tenía. Los jefes de la Orion emitieron una decisión "salomónica": Alan Parker, podría reescribir y cambiar todo lo que quiera del guion, pero no aparecería su nombre junto

a Gerolmo en los créditos. Además, tenía un mes para dismantelar todo lo que estaba escrito y hacerlo a su manera. Si al cabo de ese tiempo a la productora le gusta el resultado, gana Parker. Si no le gusta, buscan a otro director. Al cabo de un mes ganó Parker.

No tardaron en hacerle llegar a Gene **Gene Hackman** el nuevo guion. Parece ser que había tenido ocasión de hojear el guion original de Gerolmo, pero tampoco a él terminaba de entusiasmarle. Con los cambios introducidos confirmó definitivamente su participación en la película, ya teníamos al agente Anderson. Posteriormente se reuniría en Los Ángeles con **Willen Dafoe** para interpretar el papel del agente especial Ward. Del resto del casting se ocuparon sus ayudantes, estableciendo una relación reducida de candidatos para que Parker tuviese la decisión final.

Ahora tocaba buscar las localizaciones, lo que supuso visitar más de 300 poblacio-

nes del Sur de Estados Unidos, la mayoría de ellas de Mississippi. Necesitaban iglesias abandonadas para quemarlas. Encontraron algunas, las pintaron y rehabilitaron, para después ser pasto de las llamas y alimento de la cámara. Muchas de las primeras tomas que se realizaron en Arde Mississippi no correspondían al orden cronológico en el que el espectador contempla la película. Esto es normal. Se establece un orden de rodaje motivado por la obligada necesidad que te impulsa a realizarlo, puede ser climatológica, no disponer aún de algún actor o no haber terminado parte de un decorado. A Parker no le gustaba y, siempre que podía evitarlo no lo hacía. Entendía que el proceso de creación del personaje de cualquier actor puede estar mediatizado por la inmersión del mismo en el argumento de la película. En este caso, tuvieron que iniciar secuencias que aparecerían en pantalla mucho más adelante. Hubo momentos en que las exigencias marcadas por los plazos de Orion les obligaban a rodar imágenes de campos de algodón, cuando aún no era la temporada de floración. Tuvieron que recurrir a todo el equipo de la película para que fuesen colocando pequeñas bolitas de algodón alrededor del cáliz de la planta, para simular unos campos blancos. Parker sonreía cada vez que recordaba ese suceso. Nunca había visto a tantos blancos trabajando en un campo de algodón.

En ocasiones surgen necesidades sobrevenidas. Es el caso del edificio de justicia que aparece en el film (llamarlo palacio de justicia, es claramente una exageración). En otra época fue el lugar destinado para los juicios, pero con el tiempo estaba en una situación semirruinosa. Era una construcción de madera, muy del estilo del lugar, que guardaba ese sabor y olor que algún día tuvo, pero estaba a punto de derrumbarse. De la forma que mejor pudieron, y evitando producir una desgracia mantuvieron ese edificio con la ayuda de puntales y andamiaje de metal, perfectamente oculto. Dentro de ese palacio se celebrarían los primeros juicios. El jurado



Arde Mississippi (1988).

y el público de la sala lo compusieron los lugareños, perfectamente vestidos con ropas de los sesenta y con un corte de pelo más radical del que llevaban.

En todas las auténticas casas donde rodaron, el protocolo era el mismo, si estaba limpia y en buen estado, afearla un poco y poner alguna grieta en la pared; colocar cuadros y calendarios acordes con el año. Si estaba en mal estado, restaurarla un poco, pero sin que perdiese ese aire de pobreza propio de las barriadas habitadas por los negros alrededor del pueblo.

Pero cuando uno tiene la suerte de contar en el rodaje con actores como Hackman, todo es mucho más fácil. Uno de los diálogos más impresionantes de la película es de los primeros que se rodaron, a pesar de que transcurre a mitad de la historia. Hackman (Anderson) le cuenta Dafoe (Ward) la historia del labrador negro, vecino de su padre, y al que la vida le estaba empezando a tratar

bien, hasta que alguien envenena a su mula. Su padre, viendo el desconsuelo, de su vecino, farfulla entre dientes: *"Si no eres mejor que un negro, no eres mejor que nadie"*.

Mientras tanto, Lanny McBride, una de las mejores conocedoras de las canciones profanas y religiosas del sur, ensayaba con los grupos de Goodspell y los voluntarios que habían pasado el proceso de selección. Parker quería que los cánticos se convirtieran en otra forma de personalizar la opresión. Esto no es nuevo, Verdi, daba al pueblo oprimido la posibilidad de manifestar su dolor en *Nabucco* con *Va pensiero*.

Arde Mississippi se centró, como Parker pretendía, en poner un espejo frente al espectador de 1988, para que tratara de reconocerse y en qué medida había cambiado. Evitó derivarse en exceso en juegos detectivescos sobre la búsqueda del culpable y las coartadas, para mostrar a todos los auténticos culpables, desfilando por la ciudad y manifestando su orgullo de ser blanco, un regalo que les dio Dios y que la Biblia en el



Arde Mississippi (1988).



Hackman conversa con Parker durante un descanso en *Arde Mississippi* (1988).

Génesis lo recoge. Fran McDormand (excelente) nos habla de como se incubaba el huevo de la serpiente: “A los siete años, si te lo dicen suficientes veces, te lo crees. Crees en el odio. Lo vives. Lo respiras. Te casas con él.”

La película se rodó sin mayores sobresaltos y, con la colaboración de todos los pobladores del Mississippi de 1988. Hackman no consiguió el Oscar, se lo quitó un autista llamado **Dustin Hoffman** (*Rain Man*). Hay determinados papeles que son más agradecidos para llevarse un premio, pero no forzosamente son los mejores.

Había cierta inquietud en Orion por saber cómo iba ser recibida una película con tanta carga política. En un preestreno, en alguna de estas poblaciones perdidas del país, gustó mucho al público. Era el momento de lanzarse a la promoción. La película tuvo una excelente acogida en las primeras proyecciones. No obstante, empezaron a leerse

y oírse comentarios del tipo de: “tienen que venir dos detectives blanquitos para salvarnos” o “en esta película los únicos que mueren y sufren son los buenos” o “¿Por qué tiene que venir un blanco a dirigir una película como esta?” La típica reacción enferma de corrección política que no está dispuesta y que quiere victimizarse o impedir que un artista hable o escriba de lo que quiere. Es como decir que no es justo que un director no judío dirija una película sobre la vida de Jesús. Sería tan absurdo como decir que un blanco no puede hacer una película sobre Malcom X (ah, perdón esto creo que sí lo dijo Spike Lee).

La película se presentó en Berlín, obteniendo el Oso de Plata Gene Hackman. Camino de Alemania, mientras estaban a punto de bajar del avión, una azafata de la Lufthansa le comunicó una importante noticia: “¿Señor Parker? ¿Señor Parker?, gritó por encima de las cabezas. Levanté la mano

con cautela y respondí con un tímido, pero firme, Sí, como suelen hacer los británicos cuando les gritan los alemanes. ¡Siete nominaciones!, gritó con entusiasmo, agitando el papel una vez más. “¡Mississippi Burning tiene siete nominaciones al Oscar!” En la rueda de prensa posterior a la proyección de la película en Berlín, tuvo que soportar la tortura de la progresía europea de la época que le acusaba de estar robando el relato a los negros, de que estaba haciendo una película autocomplaciente para los blancos. El típico discurso de la prensa europea en general, y alemana en particular, que se autocomplace sermoneando sobre la libertad, mientras finge no saber lo que ocurre al otro lado del muro de Berlín. Afortunadamente, *Arde Mississippi* ha conseguido tener una vida más larga y saludable que la mayoría de ellos o las de sus opiniones. De todos los Oscar, sólo obtendría el de fotografía a cargo de Peter Biziou. Quizá un resultado inferior al merecido, pero creo que sobrevive mejor al paso del tiempo que el *Turista Accidental*, *Las Amistades Peligrosas* o *Rain Man*. Todo va en gustos.

Respecto a los hechos verdaderos en los que libremente se basa la película, decir que acabaron en la cárcel menos personas de las que lo merecían. No obstante, en el año 2005 terminaría siendo condenado Edgar Ray Killen, uno de los autores, después de conseguir nuevas pruebas y declaraciones sobre el caso del asesinato de los tres jóvenes. Killen tenía 80 años y consumió lo poco que le quedó de vida en prisión.

BIENVENIDO AL PARAISO. NO EXISTEN LAS OPORTUNIDADES EN “LA TIERRA DE LAS OPORTUNIDADES”

Uno de los episodios menos conocidos de la segunda guerra mundial es el de los norteamericanos de origen japonés que fueron sometidos a reclusión forzosa en campos de concentración. De su huella cinematográfica tenemos abundantes documentales y pro-



ducciones televisivas. La segunda temporada de la serie *El Terror*, cuyo título fue *Infamy* y estaba producida por **Ridley Scott** recrea este periodo, pero la base de su argumento es el de una historia de terror. Fuera de esos documentales y de esa serie, no había ningún largometraje que abordase el tema. De forma tangencial se toca el racismo y odio a los japoneses en la película de **John Sturges**, *Conspiración del silencio*, pero en el relato no aparecen los campos de concentración.

Esta incómoda realidad la tuvo que abordar un británico que, por otra parte, ya se había asentado cinematográficamente en Estados Unidos. El motivo de que sepamos tan poco sobre este asunto supongo que se debe a la incomodidad de relatar que el bando vencedor y paladín de la libertad también tenía campos de concentración. Es cierto que porcentualmente el número de japoneses era mucho menor si lo comparamos con cualquier campo o gulag europeo. Pero si el infierno, como relata **Dante**, tiene distintos círculos según el mayor o menor grado de maldad o pecado, los creadores de

El Manzanar, Poston o Tule Lake -por citar algunos de los más importantes- deberían ser tenidos en cuenta en ese infierno, aunque sea en un círculo menos severo que **Auschwitz y Kolimá**. Para poner en contexto al lector, en el año 1942 el Gobierno de los Estados Unidos publicó la Orden Ejecutiva 9066, por la que se obligaba al confinamiento de todos los ciudadanos de origen japonés en campos adaptados para ello. Se utilizó en dicha Orden un bonito eufemismo: "Campo de reubicación", para tratar de alarmar lo menos posible y tranquilizar la mala conciencia de la gente de Washington. Esta "reubicación" afectaba a los que habían nacido en Japón (issei), a los de segunda generación (nisei) y a los de tercera generación en adelante (sansei). La cifra estimada de ciudadanos norteamericanos con origen japonés que terminaron encerrados se acerca a los 110.000. La situación de los japoneses en California y en algunos otros Estados, no es que fuese de plena igualdad

antes de la guerra. En absoluto, no podían tener negocios a su nombre ni casarse con una ciudadana norteamericana. Pero la organizada colonia de japoneses que habitaba mayoritariamente **Little Tokyo**, en Los Ángeles, conseguía abrirse paso en el país.

Como comentaba en el párrafo anterior, Alan Parker, venía dando vueltas a la idea de una película sobre este tema. De hecho, tenía colgada en la pared de su despacho una foto de Dorothea Lange en la que se veía a un anciano sentado en una pequeña silla, en compañía de sus nietos, mientras esperan ser trasladados para el internamiento. A Robert Colesberry, productor de su última película, *Arde Mississippi*, le llamó la atención dicha foto y le sugirió que ahí tenía un tema para una película. Parker estaba en esos días considerando rodar una historia de amor, en el sentido más convencional y romántico de la expresión, separándose de la excelente *Después del amor*, a la que consideraba etiquetable de otra manera. La idea



Dennis Quaid (Jack) y Tamlyn Tomita (Lily) en *Bienvenido al paraíso* (1990).



Fotografía de Dorothea Lange: Abuelo y nieto, campo de reubicación para japoneses, Manzanar, California (1942).

de Colesberry le pareció estupenda y dedicó más de dos meses para documentarse a fondo sobre este episodio histórico. Al cabo de medio año había redactado el guion y obtenido el visto bueno de la Twentieth Century Fox para producirla. El personaje masculino del que partía la historia era un luchador sindicalista al que su inconformismo le hace ponerse en contra de patronos y de sindicatos. Al pensar en el actor ade-

cuado no le aparecía en la mente otra cara que la de Jack Nicholson, pero era absurdo, su hombre debería tener veinte años menos que él. Dado que en 1989 no contaban con las técnicas de rejuvenecimiento digital que tenemos ahora (afortunadamente, dicho sea de paso) buscó a la persona que más le pudiera recordar a un Nicholson joven, y lo encontró en Dennis Quaid. No hubo problema alguno por su parte y aceptó ese papel

encantado. Es posible que no sepa que el nombre de su personaje era el de Jack, en honor del viejo Nicholson.

El casting japonés llevó más tiempo, porque exigía credibilidad. Todos los actores y actrices deberían ser de origen japonés, no estaba dispuesto a echar mano de cualquier persona con rasgos asiáticos. Después de mucho buscar por Los Angeles, Nueva York, Portland, Seattle, San Francisco y Honolulu (Hawái cuenta con la mayor población japonesa-norteamericana de todo Estados Unidos) profesionales de la escena que reunieran estas exigencias, al final terminaron encontrando a los que se decidió que fuesen los componentes de la familia Kawamura. Las exigencias eran muy concretas, los adultos tenían que poder hablar japonés y los niños deberían saber hablar inglés. Todos tenían experiencia en el teatro o en cine, menos los niños. **Tamlyn Tomita**, la protagonista femenina (Lily), nació en una base norteamericana en Okinawa (Japón), donde su padre prestaba servicios como oficial militar allí destinado por el ejército, dado su conocimiento y costumbres del país. Era japonés de primera generación (issei) y por ello, paradójicamente, el mismo ejército que lo escogió, fue el que, veinticinco años atrás, lo recluyó en uno de esos campos de internamiento, al considerar que era un peligro para la seguridad del mundo libre. Dentro del rico anecdotario de Bienvenidos al Paraíso, me gusta especialmente el de una joven que participaba en el casting de figurante y tuvo oportunidad de enseñarle a Parker una foto que guardaba cuidadosamente en el bolso. Era la famosa foto de Dorothea Lange de la que hemos hablado al comienzo, foto que Parker había colgado en todas las paredes, cuartos y dependencias del rodaje, para recordar a la gente la autenticidad de la historia. La joven, emocionada, le dijo que en esa foto estaba su abuelo, su padre y su tío. Parker y Colesberry le pidieron que, por favor, les llevase a conocer a su padre. Su padre, que se llamaba Gerry, trabajaba de dentista en Portland y su abuelo había regentado una lavandería.

Sucede con algunas fotografías relevantes, por algún motivo, que cuando tienes ocasión de conocer a las personas fotografiadas es como si cerrásemos un círculo que refuerza aún más el significado de la foto. Algo así como la famosa foto de la Niña Afgana de National Geographic, redescubierta de adulta treinta años después

Del campo de concentración El Manzanar no quedaba nada más que un monolito y una caseta de entrada de piedra, en la que se recuerda en una inscripción sobre una placa a los más de diez mil japoneses recluidos (recuerden que había otros diez campos más). Desde un primer momento eran conscientes de la imposibilidad de replicar el campo, dadas las enormes dimensiones que tenía en su creación. Parker menciona que al Estado le costó, en su momento, 3.507.018 dólares. Si trasladamos ese importe a la actualidad, la cifra supondría unos 55 millones. Sería suficiente para el rodaje aproximarse a una décima parte de las dimensiones del campo, y aun así sería un enorme gasto. Se construyó también toda una calle réplica de Little Tokio, cuidando hasta el último detalle. Levantaron de cero una pequeña estación del pueblo de Florin en Oregón, así como los centros de concentración, previa a las deportaciones.

A estos gastos había que añadir ropa adecuada a la moda de aquellos años para los 600 actores. Dada la trascendencia de lo que se contaba en la película y la carga emotiva que suponía el relato, era importante ceñirse lo más posible a la verdad histórica. Para evitar cualquier desviación histórica y estética en la apariencia en la ropa y en otros aspectos exteriores, contaban con cientos de fotos de los años cuarenta que les servía de referencia o "metro patrón" para aceptar una determinada ropa o un tipo de complemento.

El rodaje en el desierto se hizo más complejo, dado que la luz es más intensa que en cualquier otra parte. Por ello, hubo que trasladar ese horario para el rodaje de interiores y salir fuera a partir de media tar-



Bienvenido al paraíso (1990).

de. Eso implicaba menos tiempo para rodar con luz, pero era la única forma de que al director de fotografía, Michael Seresin, no le diese un ataque de nervios. El calor era sofocante a cualquier hora del día, provocando lipotimias, insolaciones y alguna neumonía. A esto, había que añadir el viento que arrastraba polvo de forma casi continuada, arruinando los invernaderos y poniendo en peligro los equipos técnicos.

Comenzamos hablando del interés de Alan Parker de hacer una película de amor al uso. Creo que, aunque era necesario, nos hemos explayado mucho en hablar del contexto histórico y de los prolegómenos del rodaje que de la propia película. Bien merece la pena hablar ahora de Lily y Jack.

La narración se plantea a través de la madre que le cuenta a su hija como conoció al que sería su padre. Mientras pasean por campos de cultivo del nuevo hogar de ellas,



Alan Parker da instrucciones a sus actrices en Bienvenido al paraíso (1990).

va respondiendo a las preguntas que le hace la niña y a describir la historia de su padre, antes de que ella le conociera y a partir del momento en que se fijó en ella mientras trabajaba en una tienda de costura. El relato, por ello, está compuesto de continuos flashbacks, que son la estructura fundamental de la película, intercalados con breves retornos al tiempo real, en el que la madre pasea con su hija camino de la estación de tren. Su padre no tardará en llegar. Es una excelente historia de amor, en la, que como en todas las grandes historias de este tipo, el escenario histórico y trágico, plagado de nostalgias familiares, embellece el relato y traspasa el patio de butacas. No sé porque, **Bienvenido al paraíso** me recordó a la extraordinaria película de los **Hermanos Taviani**, **La noche de San Lorenzo**, en la que una mujer habla con alguien y le cuenta los hechos que cambiaron su vida en un periodo corto de tiempo. La experiencia de la guerra, el dolor, y el amor. El espectador descubre al final, que la persona destinataria de su cuento es un niño pequeño. Aunque les acabo de castigar con un pequeño spoiler, era por un motivo bonito. Perdónenme.

Las locuras del rodaje y los distintos emplazamientos que obligaban a moverse continuamente de ciudad en ciudad, trabajando casi 16 horas diarias, pasaron factura a más de uno, como hemos mencionado antes. El bueno de Bob Colesberry, productor, y durante mucho tiempo ayudante de dirección de Parker, en uno de los momentos más agobiantes del rodaje y seguramente preocupado por el presupuesto sobrepasado de la película, cayó al suelo como un fardo. Los sanitarios acudieron raudos. Era algo mayor que una lipotimia y algo menor que un infarto. Mientras le llevaban en camilla agarró el brazo de Parker y le dijo: *"Si me muero, por favor, no me dediquen esta película."* Colesberry se pudo reincorporar a los pocos días. Aún le quedaban unas cuantas películas por delante.

Parker tenía casi siempre la costumbre de mandar una carta a sus compañeros de ro-

daje. En esta ocasión mandó un brevísimo poema escrito por él, e inspirado en la obra de la poetisa Anna Ahkmatova. Confío en que el traductor que he utilizado para reproducirla, haga justicia al texto: *"Todos soñamos nuestros sueños americanos/Cuando estamos despiertos y cuando dormimos/tanta esperanza que el dolor desmiente/Mucho más allá de las mentiras y los suspiros, / porque los sueños son libres y nosotros también. /Ven a ver el paraíso."*

Personalmente, prefiero la traducción del título original, "Ven a ver el paraíso" que la que eligió la distribuidora: Bienvenido al paraíso. Aunque debo reconocer que guarda un cierto respeto por la esencia de la película.

En 1988, el Congreso de los Estados Unidos aprobó la Ley de Libertades Cíviles en la que pedía perdón por el encarcelamiento de sus ciudadanos de origen japonés en campos de concentración.

SOMOS LOS NEGROS DE EUROPA

Parker llevaba tiempo acariciando la idea de volver a rodar alguna buena historia en Europa. Pero esa buena historia no aparecía por ninguna parte. Lo único que recibía era propuestas de películas americanas. La mayoría de esos guiones eran poco interesantes. Puede que hubiese una sequía de ideas en Hollywood, o puede que el magro resultado de público y crítica de **Bienvenido al paraíso** había contribuido a que le pasasen los guiones que otros no querían. Sea la razón que sea, Parker estaba en Londres tomándose un merecido descanso y decidió prolongarlo lo que hiciese falta, necesitaba volver a su país y regalarse un par de años para dedicarle tiempo a su familia y afrontar nuevos retos, como el de escribir un libro. Pero parece que Alan Parker no conocía una frase de la tradición judía que dice: *"Si quieres hacer reír a Dios, cuéntale tus*



Los Commitments (1991).



Los Commitments (1991).

planes". **Dick Clement**, sabiendo que estaba en Londres, se puso en contacto con él para insistirle que leyera el guion que estaba terminando con **Ian La Frenais**. Esta insistencia venía un par de años atrás, pero Parker estaba entonces demasiado ocupado con la planificación de películas enormes, como *Arde Mississippi* y *Bienvenido al Paraíso*, y no se podía permitir pensar en la tentadora idea de un rodaje de película pequeñita. Es cierto que añoraba volver a realizar un cine en el que él tuviese el control, pero no podía despreciar los estupendos cantos de sirena procedentes de California. Para no decirle que no definitivamente accedió primero a leer el

libro del que nació ese guion. El autor era **Roddy Doyle**. La novela le pareció divertida y tenía todos los ingredientes para convertirse en un nuevo proyecto suyo, pero aún no. Así que, volviendo a ese supuesto año sabático que se quería tomar en Londres, cuando se reponía de la última gira promocional, Dick Clement volvió a llamar a su puerta (es un decir) recordándole la promesa de plantearse dirigir su guion. Bueno, no tenía que desplazarse mucho, Dublín está media hora en avión de Londres y no iba a dirigir ningún loco rodaje con miles de figurantes y productores echándole su aliento en la nuca. Así que dijo, vamos a ello.

Como ya he dicho, la historia está sacada de la novela *The Commitments*, que tuvo un éxito discreto hasta que se hizo la película. A partir de entonces Roddy Doyle vería como las ediciones y las traducciones de la misma aumentaban, aumentando con ello sus ingresos y haciendo replantearse dejar su trabajo de maestro de Inglés y Geografía en una Escuela de Dublín. Decisión que tomaría definitivamente, dedicándose desde entonces a su profesión de escritor, de cuyas obras hemos tenido ocasión de conocer su paso al cine. Dos de ellas se proyectaron en el Cineclub. Pero, de eso hablaremos más adelante. Sigamos con *Los Commitments*.

La película iba a ser producida por siete productoras pequeñas del Reino Unido e Irlanda y una norteamericana, llamada **Beacon Communications**. Ésta era un poco mayor, pero no dejaba de ser una pequeña compañía independiente para los estándares norteamericanos.

Ahora tocaba volver a los buenos tiempos de **Fama**, buscar músicos jóvenes y no tan jóvenes entre la inmensa oferta irlandesa. Se cuenta que Irlanda es el país del mundo con más bandas por habitante de rock, folk, soul y jazz de todo el mundo. El casting era un reto fascinante y al mismo tiempo una interminable tortura. No hubo club de Dublín y alrededores que no hubiese sido visitado por los responsables de casting. No contentos con convocar a todas las bandas interesadas, también emplazaron a cualquier individuo que tuviese o creyese tener talento para la música y para la canción. El lugar fue un edificio del ayuntamiento y acudieron una infinidad de jóvenes. Era una Operación Triunfo a la irlandesa. Además, como dice Alan Parker, *“Si a un irlandés le pides que cante lo hará con gusto, a menudo de forma muy hermosa y a veces incluso sin una copa de Guinness en la mano”*. Después de escuchar a cerca de 3000 aspirantes, la cifra quedó reducida a un centenar de ellos. De esa cifra, seguirían descartando a más gente, pero se podría decir que ya contaban con material humano interesante para empezar a centrarse en la búsqueda de material musical, tratando de evitar temas de soul especialmente conocidos.

Uno de los candidatos que apareció era un joven de dieciséis años, cuyo padre había hecho algunos trabajos en la búsqueda de voces. Se presentó ante Parker y el resto de los encargados de buscar voces con personalidad. Andrew Strong, se llamaba, cogió el micrófono y comenzó a cantar con una voz impropia de la edad que marcaba su carnet de identidad. La canción era “Mustang Sally”. No necesitó terminar la canción, Parker le preguntó si podía ensayar algunos textos con él. Andrew no había actuado nunca y



Andrew Strong es Deco Cuffe en *Los Commitments* (1991).

no daba la impresión de estar dotado para la interpretación, pero su voz era suficiente para tener un papel en la película.

Una vez hechos los descartes, los componentes de *Los Commitments* ya estaban seleccionados. Había músicos aficionados, algún actor, algún cantante con experiencia y voces sin experiencia, pero con entusiasmo. Hay que hacer referencia al papel de **Robert Arkins**, era de todos los doce el que más experiencia y trayectoria musical tenía, sin embargo, Parker optó porque fuera el coordinador de esa banda de soul que quería crear, el alma de un sueño que, como todos los sueños, rara vez se cumplen. El personaje de Arkins se llamaba Jimmy Rabbitte, tenía las cosas claras y sabía lo que le gustaba y lo que no. El soul era la música que quería hacer. Para Jimmy Rabbitte, cuando el soul degenera en jazz, se convierte en un lamentable onanismo.

Los Commitments tienen la gran virtud de reflejar el alma de Irlanda. El grupo consiguió interactuar con facilidad y los ensayos se volvieron muy entretenidos. La mayoría

de los chicos necesitaban un poco más de tiempo para coger cierta soltura como actores. Todos, chicos y chicas, dedicaban la mañana a actuar y la tarde a la música. Parker se dio cuenta de que las chicas eran mejores actuando que los chicos, y se le ocurrió la idea de que, en los ensayos dramáticos, las chicas leyese el texto de los chicos. Esto les ayudaría a ellos a darse cuenta como tenía que ser la correcta entonación de cada frase.

Respecto a las canciones, Parker no quería que hubiese playback, quería que las voces sonasen en directo, pero esto tenía mucha complicación añadida, para hacerlo compatible con los acompañamientos. A Parker se le ocurrió la siguiente idea: *“Utilizamos un nuevo sistema de altavoces que nos permitió reproducir las pistas de acompañamiento pregrabadas a todo volumen en el set para crear una atmósfera de directo que permitiera a los vocalistas cantar. Cada voz se grabó en directo en una grabadora de veinticuatro pistas que teníamos en el set. Gracias a los altavoces, las voces se grabaron con nitidez, tal como*



Los Commitments (1991).



Rodaje de Los Commitments (1991).

se filmaban, para su posterior remezcla. Esto nos proporcionó la precisión técnica necesaria para un montaje complejo, pero nos brindó la veracidad, la energía y el espíritu de una actuación en directo. También nos permitió entrelazar diálogos dramáticos con las canciones”

Al cabo de un mes se consiguió que los músicos fuesen actores y los actores músicos. Todos juntos consiguieron un grupo homogéneo, como si hubiesen estado trabajando toda la vida. En menos de dos meses terminó el rodaje.

Siempre que le preguntaron a Alan Parker por la película de la que sentía más orgulloso, señalaba a Los Commitments. Nunca disfrutó tanto en los rodajes como con ella. Toda su obra ha sido un pulso creativo y una lucha contra los elementos. **El Muro**, fue una película exitosa pero los sufrimientos que le reportó hacen que no la recuerde con tanto cariño. De hecho, podría decirse que en todo su proceso de rodaje había momentos de dudas y cansancio. Parker dijo que con ésta fue con la única película en la que deseaba despertarse por la mañana para acudir a rodar. Nunca el Dublín alejado de los turistas y los monumentos, fue más hermoso que en ésta. Las callejuelas y los suburbios de la ciudad eran retratados con el mismo cariño que utilizaba el Neorrealismo italiano, treinta años atrás.

El destino final de Commitments ya lo sabemos al inicio de la película. No les hago spoiler, se supone que fue un grupo que brilló unas noches de pub y conciertos, y después, como llegó se fue. Pero es el bonito sueño del que siempre le gusta hablar a Jimmy Rabbitte. “Sí, yo una vez tuve un grupo”. La película alcanza más belleza en el recuerdo, para el espectador sin pretenderlo, ya que casi todos los intérpretes que participaron en ella volvieron a su antigua vida. Algunos intentaron hacer carrera en la música, pero con descriptibles éxitos. El mejor ejemplo de ello lo tiene la estrella vocal del grupo, **Andrew Strong**, que interpreta al inadaptado Deco, un personaje sin modales

y tendente a los excesos, que persigue a las chicas para tormento de ellas.

“Deco es insoportable.

-No se lo tengas en cuenta, Jimmy dice que su voz es un regalo de Dios.

-Pues si es un regalo, que se lo devuelva”.

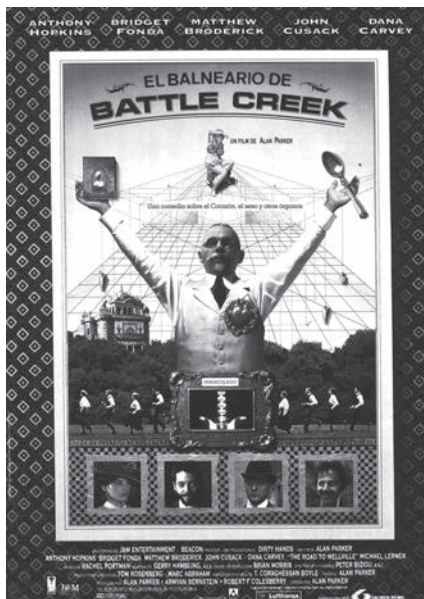
Deco, perdón, Andrew Strong llegó a firmar un estupendo contrato con MCA, pero su inconstancia, su falta de profesionalidad y puede que algo de alcohol hicieron que su carrera diese tumbos. En el fondo no pasaba de ser un niño de 16 años con la voz de Van Morrison.

Hay una excepción, Andrea Coorr, interpreta el papel de hermana de Jimmy Rabbitte. A pesar de tener una importancia secundaria en la película (la única frase que se le recuerda es “vete a cagar”) terminaría juntándose con sus dos hermanas y su hermano, para convertirse en The Coorrs

The Commitments fue una película exitosa en el mundo, pero en Irlanda, la revolución que supuso hizo que fuese difícil encontrar a un irlandés que no la hubiese visto una o más veces. Se cuenta la anécdota de que, en cierta ocasión, Johnny Murphy, el actor que había interpretado a “Joey el Labios”, cuando se disponía a acudir a un teatro donde actuaba, al pasar por un banco vio salir de él a cuatro fulanos con pasamontañas, corriendo con escopetas recortadas, después de haber atracado. Johnny, al verlo se quedó muerto de miedo, mientras pasaban a su lado y las alarmas no dejaban de sonar. De repente, uno de los ladrones estaba a punto de subir al coche cuando vio a Johnny y les dijo a sus compinches: “¡Mirad, es Joey! ¡Es Joey el Labios de Los Commitments!”. Regresó hacia él y, sin soltar la escopeta, le dio un abrazo y le dijo: “Johnny, me encantó tu trabajo en la película”, Dicho esto montó en el coche, saliendo a toda velocidad, lo más lejos posible del ruido que procedía de las sirenas de la policía. Esta experiencia, ya que hablamos de música, me recuerda a la inolvidable canción de Joaquín Sabina: *Pacto de caballeros*.

Al principio del texto sobre esta película, les hablé de Roddy Doyle, el autor de la novela. A pesar de que siempre sostuvo que su primera vocación era la enseñanza con niños de Primaria, descubrió que, si el éxito te acompaña, ser escritor también tiene sus compensaciones. Escribiría dos novelas, que, junto con la primera, formarían la *Trilogía de Barrytown*. De esas otras dos novelas saldrían dos adaptaciones cinematográficas, dirigidas por Stephen Frears, en España esas películas se titularon *Café Irlandés* y *La Camioneta*.

NO HAY NADA COMO UN RESPETABLE BALNEARIO



Cuando a principios del año 1992, pusieron en manos de Alan Parker el último libro del novelista T.C. Boyle, no tardó en mover todos los hilos para comprar los derechos. La historia era divertida, a la vez que tocaba temas cada vez más machaconamente vigentes, como el culto a la salud, la charlatanería, la obsesión por la eterna juventud

y los modernos “Savonarolas.” A esto debemos añadir que es una película basada en hechos reales o, por lo menos, en algunos hechos reales. Es real que el famoso balneario-sanatorio existió; es real que el doctor que lo dirigía, **John H. Kellogg**, el que popularizó esos cereales con los que maltratamos a nuestros hijos, y que fue un personaje sobradamente conocido en la segunda mitad del XIX y primera del XX y es real, por último, que ese lugar fue punto de encuentro de la alta burguesía de América, llegando a competir en esplendor con los balnearios europeos de Karlovi Vary y Baden-Baden.

Nos encontramos ante la primera y única comedia en la cinematografía de Alan Parker. Por supuesto que en bastantes películas suyas el planteamiento o algunas situaciones de desarrollo pueden tener momentos cómicos. Si han tenido ocasión de ver toda la filmografía de nuestro director, hagan memoria y recordarán humor o situaciones cómicas en *Fama*, *Después del amor*, *Arde Mississippi* (sí, también en ésta), *Bienvenido al paraíso*, *Los Commitments* y *Las cenizas de Ángela*. El caso de *Bugsy Malone* es diferente, la historia no es cómica, nos habla de bandas de gansers que se matan entre ellos; la comicidad nos la revela el hecho de que sean niños. Las películas en que me resulta muy difícil encontrar comicidad o alivio cómico serían: *El Muro*, *Birdy*, *El corazón del Ángel*, *Evita* y *La vida de David Gale* y, por último, dejo para el final una película en la que si ustedes han encontrado momentos divertidos, es que están enfermos, y tienen que pedir ayuda. Me refiero a *El expreso de medianoche*,

Pues bien, como decía, es la única comedia de Alan Parker, en las que nos encontramos con persecuciones y golpes y mamporros, herencia del slapstick del cine mudo; diálogos llenos de flema y de doble sentido, que nos recuerdan a la alta comedia, y escatología, toneladas de situaciones y momentos escatológicos, en la mejor tradición mediterránea, con unas gotitas de ese cine inglés gamberro que tanto gusta. Si ustedes creen que esas tres diferentes formas de



Anthony Hopkins (Dr. Kellogg) junto a Matthew Broderick y Bridget Fonda (los Lightbody) en *El balneario de Battle Creek* (1994).

buscar la risa son incompatibles, se equivocan, Parker creo que lo ha conseguido. Aunque la película, a decir verdad, no tuvo una respuesta entusiasta de crítica y público. Yo, personalmente, disfruté mucho con ella y creo que con el tiempo volverá a ser redescubierta. No sé, puede que sea yo el que está enfermo. Júzguenla ustedes mismos.

Pero antes de contar la génesis de la película, pongámonos en situación geográfico-temporal. El sanatorio, en su origen, fue fundado por la comunidad de Adventistas del Séptimo Día. Su creadora fue Elena White que, en una visión divina, le fue revelada que la ingesta de carne y el alcohol eran

la causa de la perdición del ser humano. En el Paraíso Terrenal, las criaturas de Dios convivían en paz y armonía con el hombre, que se alimentaba de los productos que le daba la tierra. La atracción sexual, era una horrible herencia de nuestro pecado original. El vegetarianismo y la abstinencia eran la solución para estar sanos e ir al cielo. Es evidente que con estos “fundamentos científicos” no se podía ir muy lejos. Entonces decidió la congregación que necesitaban un soporte científico que avalara esta creencia. Se escogió al joven más espabilado de la congregación y se le pagaron estudios de medicina. John Harvey Kellogg, era su nom-

bre y, acabada la carrera, tomó el timón del balneario, rebautizándolo como Battle Creek Sanatorium. Allí llegaron la flor y nata de la burguesía de la época, desde Henry Ford a Rockefeller.

Las dietas eran enteramente vegetarianas, combinadas con ejercicios y gimnasia, aparatos con funcionamiento electro-mecánico y sobre todo, enemas, litros y litros de enemas. Había que limpiar el conducto gastrointestinal, para redimir una vida de malos hábitos y excesos de todo tipo.

Dr. Kellogg: “*Enfermera, acompaña al Sr Lightbody a la Sala de Yogur. Hay que darle quince galones*”



John Neville y Matthew Broderick en *El balneario de Battle Creek* (1994).

Sr. Lighbody: *"Pero no puedo comerme quince galones de yogur"*

Dr. Kellogg: *"No se preocupe, no van a entrar por ese lado."*

El doctor Kellogg era todo un experto eso tan difuso llamado medicina holística. Igual recetaba baños de barro, corrientes eléctricas pélvicas o daba conferencias y escribía libros sobre la maldad intrínseca de los hábitos carnívoros. Curiosamente lo único de lo que no es beneficiario, a título lucrativo es de los famosos cereales tostados que llevan su apellido y que, aunque estos complementos alimenticios fueron idea suya, siempre rehusó sacar provecho económico del invento. No era de esa opinión su hermano que decidió comercializarlos y hacerse muy rico utilizando su apellido en común. La historia trata de ésa, no tan lejana época, en la que todo el mundo quería ir a Battle Creek, la villa del bienestar y del equilibrio emocional. Algunos para curarse de males que padecían o que creían padecer, otros para tomar un largo descanso alejado de los negocios, y otros muchos, para sacar rédito

de la fama del lugar y construir fábricas de galletas saludables, pomadas milagrosas y vender acciones de empresas o balnearios imaginarios, porque cada día que comienza nace un primo. O, cómo diría uno de los pícaros de nuestra historia: *"Como el día sigue a la noche, hay una verdad innegable: detrás de cada fortuna se esconde la sombra de una mentira. De eso se tratan los negocios"*. En definitiva, la ciudad era un hervidero de visitantes, enfermos y especuladores.

Partiendo de ese material, y sobre todo de una excelente novela que lo relata, Alan Parker concertó una cita con el autor para plantearle llevarla a la pantalla. Para sorpresa suya, Tom Boyle, acepto sin ningún tipo de reparos. Le encantaban muchas de las películas de Parker, y siempre tuvo claro que el cine es una cosa y la literatura otra. No soportaba a los que pretendían que sus novelas contribuyeran a crear una copia en celuloide, aburrida e indigesta. Boyle es un personaje divertido y de un gran talento y le gusta mezclar la ironía y el humor con las

patéticas pasiones humanas. Además, tenía claro que otra forma de perpetuarse es consiguiendo que a partir de sus libros salga una película *"La publicidad, buena o mala, generalmente, ayuda a vender libros. Nosotros, los novelistas sólo queremos una cosa, aparte, por supuesto de la gratificación estética, y es difundir el mensaje, dar a conocer nuestros libros, los nuestros y los de nadie más. (Y aquí tengo que citar el caso de mi héroe, el mayor genio de marketing de todos los tiempos, Mao Tse-tung: si no tienes dos ejemplares del librito rojo, te mueres) Así que estoy feliz con la idea"*

Con esta divertida bendición para que el director hiciese lo que le diese la gana con su obra, Parker se lanzó a la búsqueda de la ubicación del futuro balneario.

Necesitaban encontrar un edificio que simulara el antiguo balneario y después de descartar distintas alternativas, escogieron la Casa de la Montaña Mohonk, situada en una zona montañosa, a menos de dos horas de Nueva York. Era un edificio antiguo de madera, sorprendentemente muy bien conservado, seguía en funcionamiento como lugar de reposo, aunque sus habitaciones merecerían una modernización. Pero eso no era un problema, los interiores y el futuro pueblo se rodarían en Carolina del Norte, donde Dino de Laurentis había construido en la ciudad de Wilmington unos estupendos estudios. La ubicación tiene su importancia, Carolina del Norte no tenía una normativa sindical tan estricta como otros estados, pudiendo admitir a personal técnico cualificado de cualquier país. Asimismo, se levantaron muchas casas de madera para simular, la vida bulliciosa del pueblo, alejada del balneario. Esa calle pasó a estar repleta de construcciones que imitaban a hoteles, tabernas de mala nota, fábricas, graneros y todo lo que pudo generar el verdadero Battle Creek en sus mejores tiempos.

El guion gravita sobre un cuarteto de actores que dan continuidad a la historia, mientras se entrecruzan sus aventuras. El papel de Dr Kellogg, Parker tenía claro que lo



El balneario de Battle Creek (1994).

debería interpretar **Anthony Hopkins**; y con esta fijación, no dejó de insistirle por todos los medios que tuvo a su alcance, hasta que Hopkins, conmovido por tamaño entusiasmo aceptó. No tardaría mucho en meterse en el rol de Kellogg, la idea de colocarse esos dientes postizos de conejo, fue cosa suya y a Parker le pareció que se correspondía muy bien con el tono de comedia bufa que pretendía. El segundo componente de ese cuarteto es **Bridget Fonda**, una auténtica fanática de la medicina natural que acude con su pobre marido al sanatorio. **Matthew Broderick** es el pobre marido, enfermizo pero deseoso de salir de allí y de practicar sexo. Por último, y no menos importante, **John Cusack**, mitad emprendedor, mitad aprendiz de pícaro, con no siempre buenos resultados. Quiere llegar a ser rico, y comercializar productos que incluyan la palabra “salud” en su etiqueta. Para él, salud, es el ábrete sésamo de la cartera de los incautos.

Como escuderos de nuestros cuatro protagonistas, se encontraban los cuatro secundarios fundamentales que constituían

la piedra angular en el alivio cómico de la obra: **Michael Lerner**, **Dana Carvey**, **Camryn Manheim** y el siempre genial y elegante **John Neville**.

La historia nos cuenta las peripecias de estos de cuatro personajes, rodeados de un innumerable conjunto de secundarios y figurantes, muchos de ellos caracterizados de forma absolutamente “feliniana”, contribuyendo a vestir el relato como una desmesurada farsa. El primerísimo plano con el que nos abre la película, de una oronda señora, emitiendo artificialmente carcajadas, es la mejor tarjeta de presentación. Conoceremos las poco apetitosas recetas con la que el balneario obsequia a sus clientes. Aunque, los que tenemos ya una edad, contemplar las maravillosas y extravagantes máquinas para ejercitar los músculos y las vísceras, nos hace recordar a la época en la que en el TBO de nuestra infancia veíamos los fabulosos



Alan Parker supervisa una escena de El balneario de Battle Creek (1994).



John Cusack (dcha.) en *El balneario de Battle Creek* (1994).

inventos del Profesor Franz de Copenhague. Es cierto que no recuerdo haber visto nunca entre sus páginas, diferentes modelos de sondas anales.

La obra, lamentablemente, no contó con el favor mayoritario del público. Es posible que se debiera a la forma desinhibida de tocar el sexo y sus infinitas derivaciones. A esto había que unirle una interminable muestra de las posibilidades de la escatología aplicada al humor. El espectador, especialmente el norteamericano, no acepto muy bien que se superasen unas reglas, no escritas, de lo que ellos consideran buen gusto. Puede ser que se haya adelantado treinta años en el tiempo. Tanto el libro como la película sintonizan muy bien con el momento de desaforado culto a la salud que profesamos en la actualidad, mucho mayor que en 1994. Ahora, nos resulta más fácil encontrar en los medios de comunicación los nuevos apóstoles de la alimentación natural, que nos predicán las ventajas de comer mijo o bayas de goji y nos

amenazan con las penas del infierno si se nos ocurre mirar de forma lasciva a un sensual torrezno. Entiéndanme, yo creo que es bueno vivir de forma saludable, pero de vez en cuando necesitamos un pequeño gesto de rebeldía frente a los dogmas socialmente admitidos. Por eso, me reafirmo, en que estamos ante una excelente comedia. Es importante a la hora de encarar una propuesta fílmica arriesgada que el espectador entre en el juego que le propone el director. Evidentemente, Parker dio por supuesto que su película iba ser recibida como una divertida comedia desprejuiciada y, según qué temas se toquen, hay aspectos de la vida corriente que no siempre tienen un buen encaje con el humor, para todo el mundo. Este pinchazo en la taquilla fue un serio revés para una película tan costosa de producir, y supuso alejar la imagen de Alan Parker de la de un director rentable. Lejos quedaban los días del Expreso de medianoche o de Fama.

Federico Fellini no hizo nunca una co-

media, en sentido estricto, pero el acercamiento a los rostros de los personajes de El Balneario de Battle Creek, donde la fealdad compite en igualdad de oportunidades con la belleza, acerca a Parker al director italiano y realiza consciente o inconscientemente un bonito homenaje a la tradición napolitana de la ópera bufa. En ocasiones, nuestras influencias se pueden manifestar sin que nosotros lo sepamos.

En el año 1979 se estrenó *La vida de Brian*, provocando un descomunal escándalo en la población de creyentes, mayoritariamente anglicanos. Se preguntarán a qué viene esta referencia al cine de los Monty Python. Me explico, un obispo de dicha confesión, que había atacado duramente la película y enviado incendiarias cartas a la prensa, al ser preguntado si había llegado a verla, respondió: “No necesito ir a una pocilga para saber como huele”. Les sugiero a ustedes que se acerquen sin prevenciones y dedíquenle una visita a nuestro balneario, verán como el olor es soportable. Por cierto, con fotografía de Peter Biziou, el otro director preferido de Parker que, casualmente, también fue director de fotografía de *La vida de Brian*.

¿COMO SE ATREVE UN INGLÉS A MENCIONAR EL NOMBRE DE NUESTRA SANTA!

La primera vez que Alan Parker tuvo conocimiento del musical *Evita*, fue en 1976. En aquel año, Andrew Lloyd Webber y Tim Rice acababan de publicar el disco, siguiendo la misma senda que emprendieron con *Jesucristo Superstar*. No era un trabajo de encargo para un musical, era una ópera conceptual que se bastaba a sí misma sin tener que buscar la plasmación en un escenario, aunque sin rechazar tampoco dicha posibilidad. El disco fue un éxito absoluto y la canción “Don’t Cry For Me Argentina” escalaría el primer puesto de entre los discos más vendidos en el Reino Unido, traspasando este éxito al resto de países anglosajo-



Antonio Banderas (Ché) y Madonna (Eva Perón) en *Evita* (1996).

nes. Andrew y Tim, compositor y autor del libreto, respectivamente, eran conscientes de que el vinilo no iba a ser el destino final de esta ópera. Pero Alan intentó sondear al representante de los actores, que le remitió a que hablase con Robert Stigwood. Esto era tanto como cerrar la puerta a corto plazo, Stigwood había sido productor de *Jesucristo Superstar* en Broadway y, posteriormente, coproductor de la versión cinematográfica. Era evidente que el éxito de *Evita* iba a trasladarse a las tablas. Y así fue, en 1978 se estrenaría en Londres y un año después en Nueva York, en ambas adaptaciones el director teatral sería **Hal Prince**.

Parker pasó a centrarse en sus proyectos cinematográficos, que entonces estaban dando sus primeros pasos y con prometedor éxito. Terminado el rodaje de *Fama*, mientras se reponía en una isla caribeña del trabajo acumulado, Robert Stigwood se puso en contacto con él. Le anunció que te-

nía intención de visitarlo. Para su sorpresa apareció junto a la playa en su despampanante yate. Recorrieron la isla mientras tomaban mojitos, desembarcando cerca del hotel donde se alojaba, para terminar el paseo en la cancha de tenis. Cogieron unas raquetas y pelotearon un poco, pero en medio de la conversación, y totalmente por sorpresa, le pregunto cuándo tenía intención de rodar *Evita*. Parker estaba saturado después de *Fama* y no quería continuar con musicales por el momento. Le dijo que no se sentía con ganas para ello. Robert no dijo nada, y a los cinco minutos empezó a golpearlo con la raqueta, haciéndole huir para refugiarse en el hotel. Nunca supo si era una de sus típicas bromas o un arrebato ante la negativa.

Durante mucho tiempo el rodaje de *Evita* siempre era la noticia que encabezaba todas las secciones de espectáculos de la prensa. Siempre iba ser algo inminente, pero siempre se posponía. Alan Parker tuvo la paciencia de

recopilar todos los posibles candidatos para para interpretarla y dirigirla. Aquí les dejo esta muestra: **Elaine Paige**, **Patti LuPone**, **Charo**, **Raquel Welch**, **Ann-Margret**, **Bette Midler**, **Meryl Streep**, **Barbra Streisand**, **Liza Minnelli**, **Diane Keaton**, **Olivia Newton-John**, **Elton John**, **John Travolta**, **Pia Zadora**, **Meat Loaf**, **Elliott Gould**, **Sylvester Stallone**, **Barry Gibb**, **Cyndi Lauper**, **Gloria Estefan**, **Mariah Carey**, **Jeremy Irons**, **Raul Julia** y **Michelle Pfeiffer**. Y luego estaban los directores: **Ken Russell**, **Herbert Ross**, **Alan Pakula**, **Hector Babenco**, **Francis Coppola**, **Franco Zeffirelli**, **Michael Cimino**, **Richard Attenborough**, **Glenn Gordon Caron** y **Oliver Stone**. Nunca la *Evita* original había tenido tantos pretendientes y pretendientas, como la *Evita* de ficción.

Así estaban las cosas hasta que en 1994 de nuevo Robert Stigwood, acompañado por Andy Vajna le volvieron a visitar. En esta ocasión Robert no contaba con una raqueta y esa debió ser una razón más para que aceptara la propuesta. Se lanzó con entusiasmo a leer todas las biografías sobre *Evita*, mitad santa, mitad mujer sin escrúpulos. Donde en la misma Argentina se la venera, como si esperasen su advenimiento, y en otros sectores se la desprecia. Afortunadamente la ópera musical había dado lugar a que floreciesen libros sobre ella y sobre el periodo que la conoció "gobernar". Sin duda, Alan Parker, estaba más documentado de lo que estuvo Tim Rice cuando escribió en libreto.

Con la ayuda de Oliver Stone rehicieron la historia, respetando las canciones. La versión teatral llevada al cine no era lo que más le interesaba. Pretendía, a partir del álbum conceptual del disco, hacer su *Evita*. El narrador "brechtiano" y protagonista masculino, que ejerce de conductor y contrapunto de la historia, carecía de sentido que fuese el Che Guevara con apariencia y ropas como el revolucionario. Por razones cronológicas es casi imposible que se llegaran a conocer. En el año de la muerte de Eva Perón, el Che aún no había terminado sus estudios universitarios. El personaje de la película se llamaría Che, sin más apellido, y presente



Madonna interpreta a Eva Perón en *Evita* (1996).

en todos los acontecimientos de los últimos años de la vida de Eva.

Mientras que la figura de **Antonio Banderas** la tenía Parker en su cabeza como el actor elegido, la persona que daría vida a la “santa laica” tardaría en manifestarse. En un principio, la preferida era Michelle Pfeiffer, pero la cosa hubo que descartarla porque había sido madre por segunda vez hacía pocos meses y no era lógico someterla a todos los continuos viajes que les esperaba durante el rodaje. En estas cavilaciones estaba el director, hasta que un día recibió una carta de Madonna en la que le decía que no iba a encontrar a nadie más preparada para ese papel que ella. Que estaba dispuesta a modular su voz como el personaje y a interpretar a Evita poniendo la vida en ello. Esa entrega y el convencimiento de que sería una buena elección hizo que el papel de la estrella que da nombre a la obra estuviese ya adjudicado.

Para escoger a **Juan Domingo Perón**, se decantó **Jonathan Pryce**. Si bien es un papel secundario, a la sombra de Eva y Che, su presencia es el referente del éxito al final de la escalera que emprende la joven, saliendo de un pueblo perdido de Argentina para triunfar en Buenos Aires.

Habían incluido 146 cambios a la banda sonora y a las letras originales que habían compuesto Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, y ahora tocaba lo más difícil, presentar estos cambios a los dos. Les mandó por separado dichas modificaciones y confió en encontrar un hueco para poder llevarlas a cabo. Los dos autores, después de los éxitos conseguidos juntos, no se soportaban y habían renunciado a volver a ser pareja creativa. Al final se reunieron en la residencia de Andrew en la Costa Azul francesa y, aceptaron sin ningún problema las sugerencias de Parker. Esto suponía cambiar muchas cosas de la versión teatral, entre ellas, buena parte del

final. Además, les pidió que un nuevo tema original para añadirlo en la película. Retocaron el libreto y se compuso la maravillosa: “*You Must Love Me*” (Debes amarme).

Madonna cumplió su promesa y contrató a una de las mejores profesoras de canto y terapeuta vocal, Joan Lader. La intención era conseguir que su rango vocal aumentase, en consonancia con las canciones que le tocaría interpretar. Se reuniría tres meses después con Parker, Pryce y Banderas, para los primeros ensayos. Era evidente que en este tipo de obras hay que grabar primero la banda sonora y las canciones para, poder incluirlas en playback durante los rodajes. El esfuerzo vocal que supone actuar en una obra donde solamente se canta, hace que sea más sensato este procedimiento. Se decidió que las grabaciones de Madonna fuesen solamente dos días a la semana, era necesario preservar su voz y evitarle un esfuerzo que podría dar al traste con los plazos marcados de rodaje. Además de de “*You Must Love Me*”, se incluyó en la obra “*The Lady’s Got Potential*”, que era una canción presente en el disco original de 1976, pero que no se incluyó en la obra de Broadway, dirigida por Hal Prince.

Era necesario rodar en Argentina, pero a nadie le apetecía pasar por ese tormento. Como ya he dicho Evita era una figura venerada (también lo es ahora) por la mayoría de la población. Es cierto que hay un sector que cuestiona esa imagen beatificada que se ha creado el país del río de La Plata, pero incluso a estos últimos tampoco les gustaba que vinieran de fuera a criticar a uno de los suyos. Para colmo, la intérprete era Madonna, una diva que ha hecho de la provocación y el escándalo el instrumento para triunfar. ¡Una zorra en el papel de Evita! La ciudad de Buenos Aires estaba plagada de fotos y carteles con el rostro de Madonna con brochazos de pintura roja en la que se escribían los insultos más terribles, y a veces los más imaginativos. En la entrevista que tuvieron con el presidente Carlos Menem, éste les recordó que deberían tratar con respeto el



Antonio Banderas en *Evita* (1996).

legado de Eva. Parker, también con respeto, dijo que todas las grandes figuras de la historia tienen sus luces y sus sombras, y que una forma de reivindicarlas es mostrando todos sus perfiles. Menem se dejó convencer, sabiendo que el rodaje del que todo el mundo hablaba también era una buena publicidad para Argentina. Al final, a petición de Madonna consiguieron que se pudiera rodar la escena desde el auténtico balcón de la Casa Rosada, cuando interpreta *"Don't Cry For Me Argentina"*.

El rodaje fue cualquier cosa, menos aburrido. Hordas de peronistas de extrema derecha les insultaban o les tiraban piedras.

Pero esto no siempre era así, en otras ocasiones hordas de peronistas de extrema izquierda les insultaban o les tiraban piedras. Argentina es un país maravilloso y fascinante, donde en los extremos del peronismo orbitan grupos de ideologías totalmente opuestas. Es como si en España el Partido Comunista y la antigua Fuerza Nueva se declarasen defensores del legado de Francisco Franco. A todo esto, se unían los incansables paparazzi, persiguiéndoles a todas partes y haciendo imposible pasar desapercibidos. El rostro de Alan Parker era tan conocido en Argentina como el de Madonna o Banderas y hasta en los restaurantes le perseguían,

llegando a esperarle con una cámara o grabadora, incluso en los servicios.

Al final la gente se terminaría acostumbrando de la presencia de ellos y terminaría aceptándolo con resignación, y a veces con cariño. La noche del rodaje en el balcón de la Casa Rosada, mientras más de quinientos extras observaban a Madonna, en las ropas de una Evita moribunda mientras cantaba y pedía a su pueblo que no llorasen por ella, Parker confesó que fue uno de los momentos más emotivos que ha vivido, cuando al terminar, y mientras despuntaba el sol de la mañana, se abrazaron el director y los actores que estaban con ella.

Había que continuar el rodaje en Hungría. La razón de esto es que buena parte de los hermosos edificios nacidos con el progreso que experimentó Argentina en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, habían sido víctimas de la piqueta, y sustituidos por construcciones sin personalidad y al rebufo de la especulación urbanística. Hungría acababa de salir del comunismo y la parte histórica de Budapest se encontraba intacta, aunque un poco deteriorada por la desidia de las autoridades. Pero en cualquier caso, las calles podrían simular perfectamente un Buenos Aires de los años 40 y 50. Y era en esas calles donde pretendían filmar las secuencias del funeral de Eva. Las autoridades húngaras ayudaron, pero sin implicarse mucho. Las autoridades eclesiásticas de Budapest prohibieron el rodaje en su basílica católica. Por lo visto, la fama de pecadora de Madonna le precedía. Alan Parker, ante esta prohibición comentó: *“Es absurdo, habían sobrevivido a los años de ocupación nazi, al levantamiento del 56, a 45 años de comunismo opresivo y ateo, pero no podíamos arriesgarnos a que nuestro equipo de filmación entrara allí durante un par de horas”*

Pero lo que estuvo a punto de provocar una angina de pecho a Parker fue cuando, al comienzo del rodaje en Hungría, y a punto de incorporarse Madonna desde Nueva York, le llamó y le dijo. “Alan, si no estás sentado siéntate, estoy embarazada”. Todo lo que puede pasar, termina pasando. Ahora se trataba de hacer cálculos para terminar el rodaje antes que la cámara descubra su estado. La cosa no convenía prolongarse más de dos meses, de lo contrario el productor no usaría esta vez una raqueta para pegarle.

De vuelta a Londres, las aguas tornaron a su cauce, y disfrutaron de la tranquilidad de una posproducción previsible y dentro de los plazos marcados en un principio. Alan Parker detalló, a la hora de hablar de los medios empleados en esta aventura, la siguiente lista de datos:



Protestas populares contra Parker y Madonna en las calles de Buenos Aires durante el rodaje de Evita (1996).

“Rodamos durante 84 días, en 3 países diferentes, con más de 600 personas involucradas. Hicimos 299 escenas y 3000 tomas programadas en 97.800 metros de película con dos cámaras. El departamento de vestuario de Penny Rose, con 72 personas en tres países diferentes, equipó a 40.000 extras con trajes de época. Se utilizaron más de 5.500 trajes de 20 casas de vestuario de Londres, Roma, París, Nueva York, Los Ángeles, San Francisco, Buenos Aires y Budapest, incluyendo más de 1.000 uniformes militares. Solo el vestuario de Madonna constaba de 85 mudas, 39 sombreros, 45 pares de zapatos, 56 pares de pendientes y otros tantos peinados diferentes. Casi todo fue hecho a mano en Londres. El departamento de arte de Brian Morris creó 320 decorados diferentes con 24.000 piezas de atrezzo.”

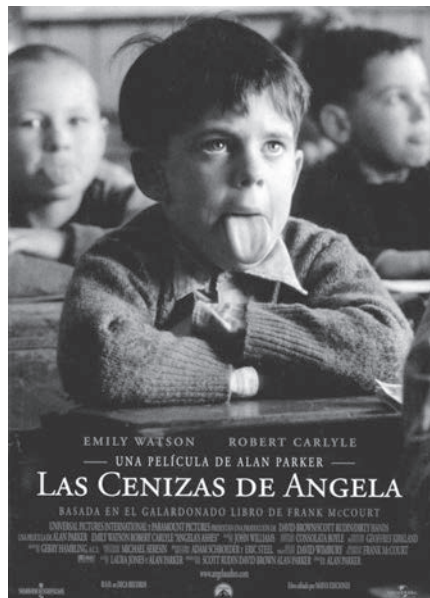
La película fue recibida con expectación y algo de polémica en algunos lugares. Pero, esto no fue nada, al lado del estreno en Buenos Aires. Multitud de personas rodearon la sala donde se estrenó. Madonna, Pryce y Banderas, tuvieron el sentido común de excusar su presencia. El “marrón”

tuvo que comérselo enterito el director. Hubo cines en donde se destrozaron los cristales y se insultaba al que hacía intención de dirigirse a la taquilla para entrar. Los tumultos alrededor de la película continuaron muchos días. Parker acudió a la sala en la que se estrenó. En la presentación de la obra trataba de ser conciliador con el público, sin éxito alguno. Le acusaban de haber falseado la historia y que ésa no era la auténtica Evita. Que el relato estaba lleno de inexactitudes. Él intentaba que comprendieran que la creación artística necesita de la libertad del autor para ser auténtica. Había leído muchas biografías, pero trataba de contar una historia de ficción a través de hechos auténticamente ciertos *“Claro que la película es inexacta. No hay pruebas de que Eva Perón le cantara en verso a Jua Domingo Perón todo el tiempo, y mucho menos que cantara “No llores por mí, Argentina” desde el balcón de la Casa Rosada. Para ser históricamente precisos, Eva no tenía oído musical”*. Pero ni siquiera estos sólidos argumentos sirvieron ese día para apaciguar al pueblo.

La película fue rentable y bien acogida, a pesar del irregular recibimiento que le dio la crítica. Pero consiguió tres Globos de Oro, entre ellos a la mejor actriz y un Oscar a la mejor canción. Vista ahora, cuando el tiempo ha limado los prejuicios que pudieran existir por la presencia de una “intrusa” en el mundo de la interpretación, debo decir que ha conseguido gustarme más que la primera vez y que el riesgo que asumió Parker al apuntarse a esta loca aventura mereció la pena. Aunque él mismo dijera que no se arrepintió de hacerlo, pero **sí de los años de vida que envejeció en ese trabajo**: “*Rodar Evita fue como montar a pelo sobre un elefante enloquecido, atado a un motor a reacción, mientras Madonna te peina con una cuchilla de afeitar*”. Bueno, a quién no le gusta subirse a una montaña rusa de vez en cuando.

RECUERDOS DE LA VIEJA IRLANDA

Frank McCourt decía que en su lejana infancia viviendo en Limerick, si tirabas un



Emily Watson es Angela McCourt en *Las cenizas de Angela* (1999).

ladrillo, da igual en que dirección, siempre le dabas a un cura. En los años treinta ese trocito de Irlanda era la reserva espiritual del mundo católico, incluso por delante de nuestra España. Es natural. Los signos diferenciadores de nuestro enemigo siempre se refuerzan para hacer más visibles la identidad. Esto les ocurre a los polacos, frente a luteranos alemanes y ortodoxos rusos o a los irlandeses frente a los anglicanos de Londres. No obstante, la Irlanda de McCourt ha cambiado mucho respecto a como la conoció de niño. El caso de McCourt no deja de ser diferente a la de la mayoría de los irlandeses que huyeron del hambre. Él había nacido en Nueva York, porque sus padres emigraron en los años veinte. El Crack del 29 supuso la pérdida de muchos puestos de trabajo y familias arruinadas. Esto hizo Malachy McCourt, padre de Frank, hiciese el camino inverso, retornando a la vieja Irlanda. Las razones por las que abando-

naron un país con problemas económicos para volver a vivir a un país definitivamente pobre, sólo lo sabe la mala cabeza de ese hombre. Pero lo cierto es que lo hizo, y esta decisión lo único positivo que trajo consigo es que, sesenta y dos años después, su hijo publicaría un libro de memorias que sería todo un acontecimiento literario en todo el mundo. Franck McCourt fue un escritor tardío. Después cincuenta años de vida, desempeñando todo tipo de trabajos y terminando como docente, escribió estas memorias/novela, ante la insistencia de su tercera esposa que siempre vio que detrás de esa vida tan fatigosa, había un libro. El libro, como acabo de comentar, fue todo un boom de ventas. Ganó el Premio Pulitzer y en países tan lejanos como Japón, se convirtió en todo un éxito. Hasta tal punto, que se imprimieron planos de todos los lugares por donde transitó el protagonista en su lejana Limerick.



Robert Carlyle como el padre de los McCourt y Joe Breen como el joven Frank en *Las cenizas de Ángela* (1999).

De estos planos y reseñas ya tuvo sobrado conocimiento Alan Parker en 1998 cuando visitó el pueblo y utilizó como planos para ubicar los hechos que relata la novela, todo un paquete de documentos, la mayoría en japonés. A pesar de la concienzuda descripción de todas las localizaciones, Limerick, el viejo Limerick, ya no existía. Muchas de las casas y callejuelas y algún edificio civil, habían desaparecido víctimas del progreso. En algunos casos, muchas de las demoliciones tenían la lógica motivación del estado ruinoso e insalubre de los lugares de vivienda de la población obrera. De Limerick sólo se conservaban las iglesias y algunos otros locales píos, lamentablemente vetados para el rodaje por parte de la diócesis. Una película donde no sale bien parada la iglesia oficial de ese pueblo irlandés no era algo que estaban dispuestos a permitir los obispos. Pero, esto era algo injusto, el autor del libro no pretendía hacer un retrato de Limerick, ni

de la Iglesias Católica o las autoridades locales. Cualquier comportamiento debía ser contextualizado con la época en la que le tocó vivir. *Las cenizas de Ángela* era un libro sobre el dolor y la pobreza: *“Mi infancia nos infundió aspiraciones y sueños”, dijo, “pero también redujo nuestras expectativas. Y nuestra autoestima. Cuando uno no está acostumbrado a nada, se conforma con muy poco. No soñábamos más allá de un plato de sopa”*.

Desde el primer momento, McCourt, dejó toda la iniciativa en manos del director, no queriendo asumir la escritura del guion, ni siquiera a medias con Parker. El siguiente trabajo era decidir qué es lo que se tenía que construir y que calles o entornos podríamos encontrar en Irlanda que pudiesen ser Limerick. Para el segundo trabajo se decidió escoger la ciudad de Cork, que todavía conservaba edificios de la primera mitad del siglo pasado. Respecto a la construcción, se decidió replicar

por completo algunas calles principales de Roden Lane, donde transcurre buena parte de la historia. No importaba el dinero, Paramount y Universal pagaban la historia.

A la hora del casting, Parker ya tenía a los protagonistas: **Emily Watson** y **Robert Carlyle**, en el papel de Ángela y el alcohólico y perdedor Malachy McCourt. Ambos papeles representaban de indudable dificultad, pero el que le tocaba asumir a Carlyle era muy importante que por parte del actor y de las indicaciones de su director, consiguiese sintonizar con el público, no como un ser malvado, sino como una pobre víctima de él mismo. A la hora de hablar de protagonistas puede dar la impresión de que me olvido de la primera persona de la historia, que es el narrador Franck McCourt. Pero en este caso había una triple dificultad: hay tres Franck a lo largo de la película. Cuando hablamos de una novela no ha ningún problema, la voz y la imagen del narrador-protagonista va cambiando paulatinamente sin que se produzca ningún salto de credibilidad. En la película hay que contar con tres niños diferentes para cada una de las épocas de su vida. Tres jóvenes actores que tuviesen entre sí un gran parecido y que consiguiesen “engañar” al espectador. El casting fue, por ese motivo, triplemente difícil. No bastaba encontrar a niños con naturalidad interpretativa, sino con cierta credibilidad argumental frente a la cámara. Se publicaron anuncios en los periódicos de la zona, se pegaron carteles, se publicitaron por radio y televisión local. Al final, y entre más de 1000 niños, se consiguió escoger a los tres “Frank”.

Hay una anécdota que se dio durante el rodaje. Franck McCourt fue a visitar el set de rodaje en pleno trabajo estuvo largo rato desde un rincón viendo a los actores trabajar. Joe Breen, quien interpretaba al joven Frank, observó con cierta sospecha al hombre canoso que permanecía de pie un lado del aula. Alan Parker le preguntó a Joe: “¿Sabes quién es este caballero?”, y Joe respondió: “Sí, soy yo de mayor”.



Frank McCourt, autor del libro, rememora sus tiempos escolares en el set de *Las cenizas de Ángela* (1999).

Se decidió realizar buena parte de las escenas más trágicas al principio del rodaje, para evitar el terrible desgaste emocional que podría suponer para los actores, y especialmente para **Emily Watson** que se metió por completo en el ropaje de Ángela, hasta el punto de fumar continuamente como lo hacía ella. Para una buena actriz este ejercicio de convivir con el dolor de tu personaje llega a ser toda una carga que te dura hasta meses después de haber concluido el trabajo. Emily, cuando le preguntaron por su implicación en el papel dijo: “Llegas al final del día al hotel y llamas al servicio de habitaciones, mientras esperas que el trabajo

haya sido bueno, pero algo te ronda la cabeza. Algo terrible ha sucedido. Y piensas: ‘Oh, sí, mi bebé murió’”.

El rodaje en algunas zonas aprovechables de Limerick fue razonablemente llevadero, considerando que había algo de preocupación por parte de Parker y su equipo en la reacción del pueblo al ser retratado como un pozo infecto de pobreza y hambre. Algunos lugareños negaban buena parte de las descripciones truculentas que McCourt hacía en su libro. Otros admitían que los hechos pueden ser ciertos, pero que el único sitio para confesarse es el confesionario, no un libro o una película. Todo esto fue dismi-

nuyendo de forma gradual. Al final la gente del pueblo terminó aceptando de buen grado la presencia de todo el circo de rodaje en sus calles.

Al final, después de todo esto. De los sufrimientos y de las polémicas por la fidelidad o no de los hechos a la realidad. O, si por el contrario debemos entender la película igual que la novela, un producto de ficción que puede gustarnos o no. Al final, decía, queda la opinión del público y la pregunta del espectador más exigente. *Las cenizas de Ángela* es un auténtico Alan Parker, o es una obra de encargo al servicio de un *bestseller*. Lo cierto es que Alan Parker no faltó su compromiso con todo



Las cenizas de Ángela (1999).

el equipo habitual que le había llevado tan lejos. Es cierto que ya no está presente su ex-socio, amigo y productor, Alan Marshall, pero el resto de principales colaboradores son los de siempre: Michael Seresin, en la fotografía y Gerry Hambling, en el montaje. Si el cine es un arte coral, que lo es, los artistas que acompañaron a Parker son los que iniciaron la senda con él hace más de veinte años. La música siempre ha sido una colaboración condicionada por la temática de la historia y por las posibilidades económicas de la producción. En este caso, las posibilidades eran suficientes para contratar al gran John Williams, todo un lujo. Su banda sonora sería nominada a los Oscar de ese año.

Considero que, aunque no sea el mejor Alan Parker, su visionado merece la pena. Pocas películas de este tipo han conseguido librarse de la sombra alargada del libro en la que se basan. Cuando el libro es una autobiografía, donde el autor está presente

en cada recodo de la narración, la dificultad es mayor. Pero *Las cenizas de Ángela* merece que le demos unos años de maduración.

Quien le diría al bueno de McCourt que el cine se convertiría también en una parte, indirecta, de su vida de escritor y profesor jubilado. Es posible que aquel día que acudió al rodaje de la historia de su vida, terminase por recordar las palabras del primer profesor tuvo: *"Tu mente es tu casa y si la llenas de basura del cine, se pudrirá en tu cabeza. Puede que seas pobre, puede que tus zapatos estén rotos, pero tu mente es un palacio"*.

ENTRE LA VENGANZA Y LA DUDA

Corría el mes de septiembre del año 2000, cuando Parker se disponía a escribir una novela, continuamente postergada por los distintos rodajes, cuando la prensa anunció lo que ya se temía desde hace tiempo:

la huelga de guionistas. Era algo con lo que el gremio venía amenazando, pero la falta de coordinación de los sindicatos y las continuas promesas de las productoras -casi siempre incumplidas- terminaban convirtiéndose en un anuncio rutinario que se termina olvidando. En esta ocasión la cosa iba en serio, la huelga estaba prevista para junio de 2021. Faltaban nueve meses y cualquier proyecto de rodaje que se decidiese empezar con posterioridad a esa fecha, sería suspendido sine die.

Su esposa (y coproductora) le presentó un guion muy interesante, que mezclaba el thriller con la reivindicación política. Era un claro alegato contra la pena de muerte. Nicolas Cage había comprado los derechos. Desconozco si la entrevista la solicitó Nicolas o lo hizo Alan, lo cierto es que se reunieron, apremiados por el poco tiempo que tenían. Se supone que, una vez comenzado el rodaje, si la fecha fuese anterior a junio, no se podría suspender. Una vez llegados a un acuerdo con Caje como productor y con la confirmación de la Universal, con la que tenía distintos compromisos, comenzaron con urgencia a planificar el rodaje. Texas les esperaba, ofrecía una gran variedad de prisiones, con su corredor de la muerte correspondiente. Estaban a punto de solicitar los permisos correspondientes para documentarse en las prisiones, cuando recibieron una llamada de la Universal para retrasar los gastos de producción, ya que era más que inminente la firma de un acuerdo con el sindicato de guionistas. El concepto "inminente" puede llegar a ser cinematográficamente indeterminado, pues se tardaron otros seis meses en confirmar el fin del conflicto colectivo.

Para ponerles en contexto, la historia gira alrededor de David Gale (**Kevin Spacey**) un profesor de Filosofía, gran defensor de los derechos humanos y contrario a la pena de muerte, que es acusado de la violación y asesinato de una compañera y amiga. Los hechos parecen indiscutibles y todas las pruebas apuntan a su culpabilidad. Por re-



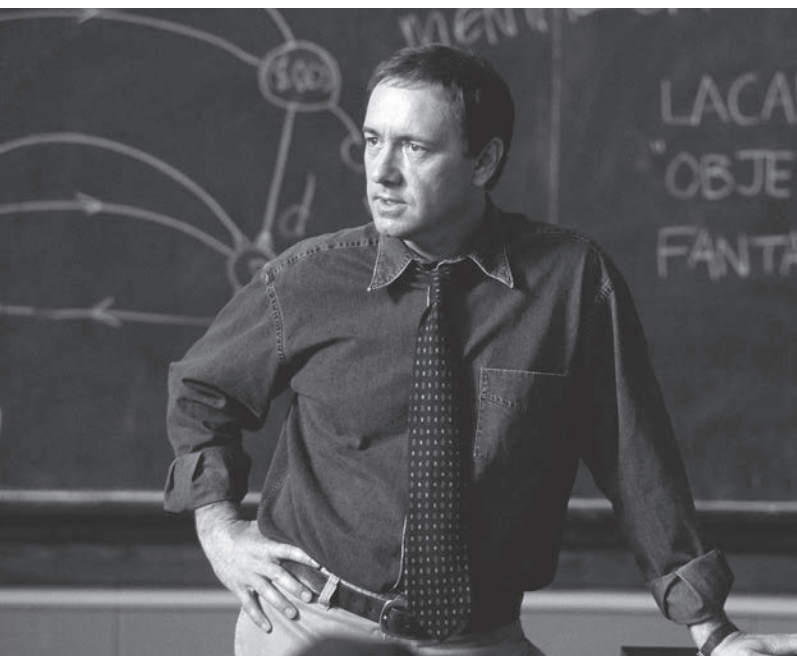
Kate Winslet es la periodista Bitsey Bloom en *La vida de David Gale* (2002).

comendación de su abogado, acepta tener varias entrevistas con la periodista Bitsey Bloom (**Kate Winslet**). Toda la trama se desarrolla en los pocos días que faltan para que le apliquen la inyección letal. La historia se nutre de necesarios flashbacks, para facilitar información al espectador. Dicha información es suministrada con habilidad por parte del director para que, hasta el último momento no conozcamos toda la verdad. La película plantea un tema que no es nuevo en el cine, pero lo hace de forma diferente a como lo hemos conocido hasta ahora. **Fritz Lang** hizo una excelente película con el título en España de *Más allá de la duda*, que

es posible que ustedes la recuerden. Hay un remake posterior de ésta, que es muy recomendable que, si la han visto, la olviden. En cualquier caso, esta historia toma sus riesgos y se separa del típico film de intriga, para convertirse en un género de denuncia política. No es normal que la primera democracia del mundo siga ocupando puestos de “privilegio” en el número de ejecuciones al año.

Les habíamos dejado con la paralización del rodaje. Alan Parker, mientras se terminaba de confirmar el acuerdo, obtuvo permiso para visitar diferentes prisiones tejanas, que reúnen las características de la película. Salvo algún malentendido, el tratamiento

dado por los responsables de los centros penitenciarios fue correcto. Los funcionarios encargados del corredor de la muerte fueron generosos en dar todo tipo de explicaciones, deteniéndose en el siniestro procedimiento de inmovilización, las últimas palabras y la inyección letal de los tres componentes: tiopental sódico (dosis letal: seda a la persona); bromuro de pancuronio (colapsa el diafragma y los pulmones) y cloruro de potasio (detiene el corazón). La muerte se produce en siete o diez minutos. Les hablaron de la importancia de esta pena para delitos execrables, de que la sociedad necesita saber que todo crimen grave, merece



Kevin Spacey contra la pena capital en La vida de David Gale (2002).

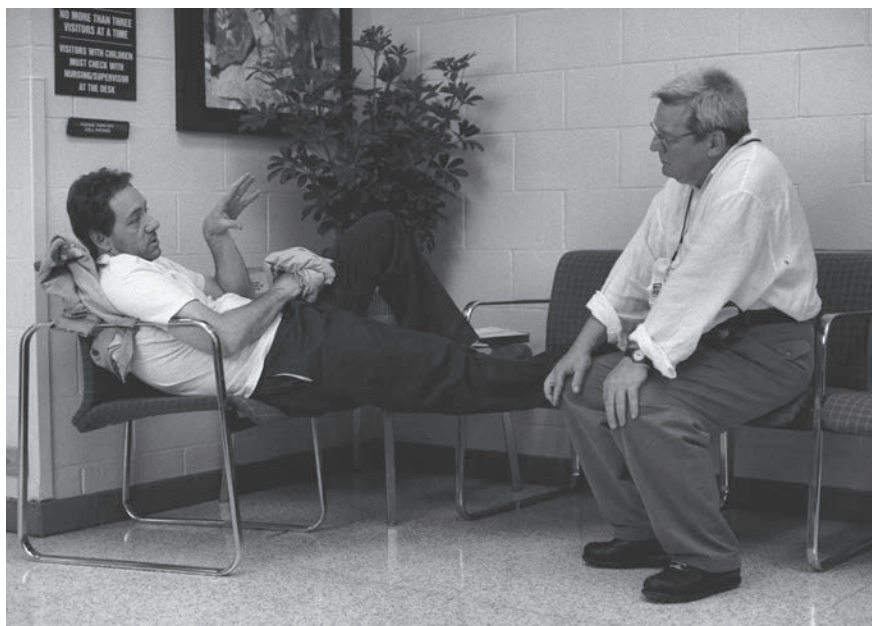


Kate Winslet en La vida de David Gale (2002).

un castigo justo. Por último, les garantizaron la humanidad del sistema de aplicación de la pena, a diferencia de los utilizados hace varias décadas. La inyección letal es la forma más humana de aplicar el castigo. Sólo les faltó decir que hasta ahora ninguno que la había probado se había quejado.

Pocos meses antes de confirmarse los inicios del rodaje, ya contaban con la presencia de **Kevin Spacey**, **Kate Winslet** y **Elizabeth Bloom**. En el mes de agosto se anunció el comienzo y, con ello, el viaje de todo el equipo a Austin (Texas). La historia se rodó inicialmente por separado, por un lado, la relación de David con Constance (**Laura Linney**) y, semanas después, Bitsey y Zack (**Gabriel Mann**). Este tiempo de diferencia le permitió a Kate Winslet, ensayar, con una profesora, para conseguir un acento de la costa este.

Los rodajes en la Universidad de Austin fueron permitidos, pero con la condición de no mencionar el nombre de la Universidad. En Texas no está del todo visto que insti-



Kevin Spacey y Alan Parker conversan durante el rodaje de La vida de David Gale (2002).

tuciones respetables fomenten posiciones ideológicas contrarias a la legislación del Estado. No hubo problema en ese aspecto, se eliminó cualquier toma en la que pudiese verse o intuirse el escudo o el nombre de la Universidad. Hay que decir que, si bien las autoridades trataron de mostrar una actitud cautelosa, la presencia de Kevin Spacey fue todo un acontecimiento para los alumnos. El actor se mostró cordial con todo el mundo y no tuvo problemas para dejarse fotografiar. Todavía faltarían algunos años para que saliesen a la luz todas las acusaciones vertidas contra él, acusaciones por las que ha sido absuelto en todos los juicios a los que ha sido llevado. Pero la llamada “pena del telediario” no se la quita ya nadie. A día de hoy, sigue siendo un actor apestado. Una lástima.

El rodaje terminó solamente a falta de proceso de montaje. El montador de Parker, como ya lo hemos mencionado en alguna otra ocasión, era Gerry Hambling. Es un extraordinario profesional, pero comparte con Michael Kahn (montador de Spielberg) la peculiaridad de ser el último de los grandes que realiza su trabajo con la película directamente, prescindiendo del montaje por ordenador. Esto lleva mucho más tiempo, pero, hasta la fecha no se puede negar los resultados de ambos maestros. Esta película, la última de Parker, supuso también la despedida del oficio de Hambling. Confesó que ya no tenía edad como para querer aprender a montar informáticamente las películas. En su poder ha conseguido numerosas nominaciones al Oscar (lamentablemente sin premio) y galardones diversos festivales. Con la marcha de Gerry se va una forma antigua y bella de desempeñar uno de los trabajos más importantes en el Séptimo Arte.

En los últimos años, Parker había contado con la ayuda de sus dos hijos en las labores de arreglos de piezas ya compuestas. Buena parte de estas ayudas no tenían el premio de ser reconocidas en los créditos, pero para *La vida de David Gale*, tanto Jake como Alex se ocuparon en la composición de la banda

sonora. Es una aportación interesante y una bonita recepción del “testigo” por parte de sus hijos. Los mismos hijos que escuchaban a su padre las fantásticas aventuras de Buggy Malone, mientras les lleva en coche.

EPILOGO

En la mañana del viernes 31 de julio de 2020, fallecía en el Reino Unido, el director de cine, Alan William Parker, a la edad de 76 años, después de padecer una larga enfermedad.

Más o menos, con este preámbulo nos desayunamos todos los que conocíamos algo de su vida y bastante de su obra. Con él se va un tipo de cine, procedente de un medio proscrito y despreciado por muchos hasta entonces: la publicidad. Hay otros que, como él, nacieron también en ese mundo: **Ridley Scott**, **Tony Scott** o **Adrian Lyne**; todos publicistas y todos británicos. Es evidente que al mayor de los Scott su prestigio le precede desde que rodó *Los duelistas*, y que algunas de sus obras forman parte de la reciente historia del cine dentro del cuadro de honor. Pero, que quieren que les diga, muchas de las películas que dirigió Parker constituían un riesgo o un salto al vacío, que con frecuencia no terminaba en desgracia, sino todo lo contrario. Me atrevo a decir que, de toda la filmografía de Alan Parker, no existe una mala película. Todas ellas muestran un excelente nivel y esconden un talento que uno redescubre cuando les da una oportunidad. Creo que esta regularidad en cuanto al nivel de su obra no la pueden certificar ninguno de los otros tres directores, ni siquiera Ridley Scott. Aunque, es evidente, que si entre tus obras tienes: *Alien*, *Blade Runner* o *The Martian*, quién necesita ser regular.

Parker fue un innovador del cine musical, alternando distintas formas o variaciones a la hora de acercarse a este género. En el resto de su cinematografía el tratamiento de la música fue de especial importancia y contribuyó a la obtención de premios, influyendo

en otros directores. Al lado de ese trio de directores británicos, formó un cuarteto que estableció unos nuevos cánones en el tratamiento de luz y de la imagen, heredados del mundo de la publicidad. Su pasado de creativo publicitario, al mismo tiempo, fue una manera alternativa de acercarse a las técnicas del guion cinematográfico, siendo guionista o coguionista en siete de sus películas.

Parker, fue miembro fundador del Gremio de Directores de Gran Bretaña, logró ganar a lo largo de su carrera 19 premios BAFTA, 10 Globos de Oro y 10 Oscar. Fue el presidente fundador del Consejo de Cine de Reino Unido en el 2000, cargo que ocupó durante cinco años; recibió una Orden del Imperio Británico en 1995 y un título de caballero en el 2002.

Todo lo que contiene este suplemento de Miradas de Cine, supone una pequeña y, claramente, incompleta semblanza de la vida de uno de los directores más importantes de finales de los setenta y la década de los ochenta. Es evidente que este reportaje merecería un acercamiento más profundo al tratamiento de la música en el cine de Alan Parker. Confiamos que en un futuro podamos abordarlo. Pero hasta ese momento, sólo me queda mostrar mi agradecimiento a mis compañeros del Cineclub, con especial reconocimiento al apoyo emocional, y a la ayuda técnica y documental, proporcionada por Ángel García Romero. Colaboración generosa que algún día se verá recompensada en esta vida o en la otra. Por último, agradezco a Carmelo García, por haber mostrado una franciscana paciencia a la hora de sufrir la demora en los plazos de entrega de mis textos. Carmelo, yo también sufría, y miraba todos los días con inquietud los bajos de mi automóvil, con la esperanza de que no cometieses una locura. Un fuerte abrazo a los dos.

En el día de hoy, Soria, veintinueve de septiembre de 2025.

Pd: Perdona Margarita, por haberte tenido abandonada por culpa de estos amigos del Cineclub. Te compensaré.



Filmografía

ALAN PARKER (1944-2020)

Melody (1971): Guion
The Evacuees (1975): Dirección
Bugsy Malone (1976): Dirección y guion
El expreso de medianoche (1978): Dirección
Fama 1980: Dirección
Pink Floyd. El muro (1980): Dirección
Después del amor (1980): Dirección
Birdy (1984): Dirección
El corazón del ángel (1987): Dirección y guion
Arde Mississippi (1988): Dirección
Bienvenido al paraíso (1990): Dirección y guion
Los Commitments (1991): Dirección
El balneario de Battle Creek (1994): Dirección y guion
Evita (1996): Dirección y guion
Las cenizas de Angela (1999): Dirección y guion
La vida de David Gale (2003): Dirección

Referencias:

- *Guardian article on Alan Parker's BAFTA Fellowship*. 2013
- *Camerimage*, 2008
- *The Films of Alan Parker*, 1976-2003. David F. Gonthier, Jr, Timothy O'Brien. First published Dec, 1996 By HarperCollins
- *Bugsy Malone*, HarperCollins, November, 2013
- Website by coopa.net
- website by coopa.net © 2025 Alan Parker
- *Will Write and Direct For Food*. Cartoons by Alan Parker
- *Making Movis*. Cartoons by Alan Parker

Alan Parker (1944-2020).

BUGSY MALONE, NIETO DE AL CAPONE

24.02.2026

Reino Unido 1976

Goodtimes Enterprises, RSO Records

Título original: Bugsy Malone

Director: Alan Parker

Guión: Alan Parker

Fotografía: Michael Seresin, Peter Biziou / color

Música: Paul Williams

Montaje: Gerry Hambling

Intérpretes: Scott Baio, Jodie Foster, Florrie Dugger, John

Cassisi, Martin Lev, Bonnie Langford

Productor: Alan Marshall, David Puttnam, Robert Stigwood

Duración: 93 minutos

Idioma: inglés



MALOS TIEMPOS PARA EL GORDO SAM

Son malos tiempos para la banda de Sam el Gordo. Ha llegado un nuevo jefe a la ciudad, Dandy Dan, que se ha propuesto quedarse con todo el negocio y eliminar a sus matones. En medio de esta contienda está Bugsy Malone, un tipo bueno y leal, pero al que la vida le ha hecho tomar decisiones equivocadas con demasiada frecuencia. Evita meterse en problemas, pero si se le presentan los acepta con el coraje y la resignación con la que los tipos duros se enfrentan a los acontecimientos. Para complicar las cosas, ha conocido a la que, definitivamente, cree que será su alma gemela, la encantadora Blousey. Una chica, dulce e inocente, que sueña con abrirse camino como cantante o encontrar una oportunidad en el lejano Hollywood. Pero tres son multitud, y para formar esa cifra está la sensual Tallulah, el alma del cabaret de Sam el Gordo. Tallulah es la típica chica de la que te previenen las mamás, guapa, descarada y cariñosa. "Al sur del cielo, nadie te hará más feliz que Tallulah.

En medio de este conflicto de turbulentas pasiones se ha desencadenado la terrible guerra de bandas en la que Dandy Dan tiene casi todos los ases de la baraja en su poder. Su arma definitiva son unas modernas metralletas que disparan...nata. Sí, quizá he olvidado mencionar este detalle al principio de la historia. Aquí no hay balas, ni explosivos con metralla. Solamente hay nata e implacables gánsteres de 12 años. Beben zarzaparrilla y se desplazan en automóviles de pedales. Pero no se confíen, son tan peligrosos como el mismísimo Al Capone.

Esta delicia de película se le ocurrió a Alan Parker cuando llevaba en coche a sus cuatro hijos. ¿A quién no le gustan las películas de gánsteres? A los niños también, y resultad divertido mostrar el ridículo mundo de violencia que hemos creado los adultos, cuando lo pasamos por el filtro infantil de un niño.

Bugsy Malone, tiene todos los ingredientes para comportarse como una película de bandas y capos mafiosos. Las canciones hablan de violencia y las chicas del cabaret, si eres bueno, te darán besos en la frente.

Esta es una de las geniales locuras que se inventó Alan Parker para su primer largometraje, a todos nos habría gustado ver las caras de los productores mientras les relataba el argumento de una historia para la que les pedía financiación. Pero consiguió hacerla, convirtiéndose en una pequeña joya y una sorpresa agradable que ha sabido perdurar en el tiempo, a partir de un divertido relato convencional, una banda sonora compuesta por un puñado de canciones de Paul Williams y unos actores y actrices jóvenes y descarados, que no sobrepasaban el metro cincuenta de altura. Mención especial merece la presencia de Jodie Foster. No era su primer papel, pero era un agradable divertimento después de haber hecho cosas de tanta profundidad como Taxi Driver, a las órdenes de Scorsese.

Les dejo con Bugsey, Tallulah, Sam el Gordo y todos los componentes de esta trágica y divertida fuente de nata.

VISITE TURQUÍA. NO SE QUERRÁ MARCHAR

Un joven estadounidense es sorprendido en un control del aeropuerto de Estambul, llevando una gran cantidad de hachís envolviendo su cuerpo. Inmediatamente es detenido, esposado y llevado a prisión. A partir de ese momento se enfrentará a la crueldad de las prisiones turcas y a la injusticia de un sistema penal vengativo. La situación se complica, pues por parte de su país no recibirá más ayuda que el consuelo lejano de que harán todo lo posible por liberarlo, pero mientras no mejoren las relaciones diplomáticas entre los dos países, esa liberación se antoja lejana.

Alan Parker, con un guion de un joven Oliver Stone, relatará el sufrimiento, el odio y la locura engendrada por el hombre en una cárcel del país europeo más oriental, o el país asiático más occidental. Pero no se equivoquen El expreso de medianoche (así es como le llaman los reclusos a la posibilidad de fuga) habla de algo más que de cárceles, dolor y muerte. Es también una interesante metáfora sobre el hombre y las cárceles interiores en las que le ha tocado vivir.

La película obtuvo un gran éxito de taquilla y de crítica. Por el contrario, supuso un obstáculo en las relaciones de Turquía con el mundo occidental, al considerar este país que el retrato que se muestra en la película es una absoluta desfiguración de la realidad. Nosotros podemos aceptar, o no, la verosimilitud de la historia. No importa lo que creamos. Las historias tienen vida propia y razón de ser dentro de la creación artística. El expreso de medianoche es uno de los muchos casos en los que la verdad se debe echar a un lado para que dejemos que se exprese el relato. Claro, salvo que al que le toque ver la película sea un ciudadano turco.

La película fue rodada en Malta (por motivos evidentes) y contaba con variado plante de actores de diferentes países,

aunque el peso de la película lo llevaban Brad Davis y John Hurt. Con El expreso de medianoche, el director británico conseguiría poner un pie en la industria del cine de Norteamérica. Alan Parker había hecho su primera película "para adultos", después de su estreno con la fantástica Buggy Malone.

EL EXPRESO DE MEDIANOCHE

03.03.2026

USA-Reino Unido 1978

Casablanca Filmworks

Título original: *Midnight Express*

Director: Alan Parker

Guion: Oliver Stone (novela de Billy Hayes)

Fotografía: Michael Seresin, / color

Música: Giorgio Moroder

Montaje: Gerry Hambling

Intérpretes: Brad Davis, John Hurt, Irene Miracle, Paul L. Smith, Randy Quaid, Paolo Bonacelli

Productor: Alan Marshall, David Puttnam

Duración: 121 minutos

Idioma: inglés/ turco

LA HISTORIA DEL INCREÍBLE CORAJE DE BILLY HAYES...
NO PODÍA SUCEDER... ¡PERO SUCEDIO!



El Expreso de Medianoche
(MIDNIGHT EXPRESS)

COLUMBIA PICTURES presenta la película CASABLANCA FILMWORKS distribuida por ALAN MARSHALL y DAVID PUTTNAM
guión de OLIVER STONE (novela de BILLY HAYES) producido por ALAN MARSHALL y DAVID PUTTNAM
dirigido por ALAN PARKER
música de GIORGIO MORODER
montaje de GERRY HAMBLING
fotografía de MICHAEL SERESIN
actores principales: BRAD DAVIS, JOHN HURT, IRENE MIRACLE, PAUL L. SMITH, RANDY QUAID, PAOLO BONACELLI
© 1978 Columbia Pictures Industries, Inc.

FAMA

10.03.2026

USA 1980

Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Título original: Fame

Director: Alan Parker

Guion: Christopher Gore

Fotografía: Michael Seresin, / color

Música: Michael Gore

Montaje: Gerry Hambling

Intérpretes: Irene Cara, Lee Curreri, Gene Anthony Ray, Paul McCrane, Anne Meara

Productor: David De Silva, Alan Marshall

Duración: 133 minutos

Idioma: inglés



ESE TROZO DE NADA QUE TODOS QUIEREN ALCANZAR

Tiempo antes de que los nacidos en las décadas de los setenta y ochenta tuviesen conocimiento de ello, Alan Parker presentó sus credenciales para algo que, más adelante, se convertiría en un fenómeno televisivo. Pero no se equivoquen, la película **Fama** es mucho más que una entrañable escuela de artes escénicas donde acuden adolescentes. Los alumnos son personas que sufren, por distintos motivos, y que se refugian en las tablas de un escenario como alternativa a una vida sin aliciente. La sensual Coco, sueña con salir del barrio y triunfar; Ralph sueña con escapar de sí mismo y de una infancia asquerosa; Leroy, quiere salir del gueto y Monty quiere salir del armario.

La Escuela de Artes Escénicas de Nueva York se convertirá para todos en una oportunidad de lucha y aprendizaje que les hará ser mejores. Quizá sueñen con ser los protagonistas de los carteles de espectáculos de la calle 42, pero en esta transición pagarán un precio que les hará preguntarse en algún momento si mereció la pena.

Alan Parker, a partir del guion de Michael Gore, nos retrata la vida de los alumnos en el Centro y fuera de él. Lo hace sin ocultar los momentos más duros, y las más crueles decepciones. Pero todo esto se sobrelleva mucho mejor con música. Michael Gore se ocupa de la tarea de componer una banda sonora que sintoniza perfectamente con el espíritu juvenil de la historia. A diferencia de obras musicales como Bugsy Malone, en Fama las canciones son las herramientas de trabajo de los alumnos, no son diálogos con música. La alegría descontrolada se mezcla con el sentimiento de dolor, sin solución de continuidad.

La obra tuvo, no sólo secuelas televisivas, sino también obras musicales, al estilo de un clásico anterior en el tiempo: A Chorus Line.

Ver **Fama** cuarenta y cinco años después, no sólo es una cura de rejuvenecimiento para el espectador. Es sobre todo una muestra patente de que el buen cine es inmune al capricho de las modas y a la dictadura del calendario.

Al final, puede que triunfemos o puede que terminemos de camarero en algún lugar próximo a los teatros donde otros lo han conseguido. Pero es la vida. **Fama** es la vida

EL SUEÑO DE LA PSICODELIA PRODUCE MARTILLOS

A partir del éxito del disco *The Wall*, el solista y alma del grupo Pink Floyd, **Roger Waters**, consideró la posibilidad de llevar al cine el mensaje existencial y nihilista de las canciones del álbum. Para ello, formó trio con **Gerald Scarfe**, artista e ilustrador y Alan Parker que dirigiría la película. Esta unión no estaba exenta de riesgos. Era una auténtica lucha de egos, que mejoró el resultado final, pero que estuvo a punto de echar por tierra todo el proyecto. La obra es una excelente película que satisfizo a público y crítica, pero que no convenció a ninguno de los tres.

El personaje de este sueño sicodélico y pesimista se llama Pink, que no deja de ser una referencia al creador de la banda, años atrás, y al que los brotes psicóticos y suicidas le obligaron a abandonar el grupo, su nombre era **Syd Barret**, al que todos le llamaban **Pink**. Su influencia intangible en el grupo se mantuvo durante mucho tiempo, trasladando el espíritu del mismo a Roger Waters. El Pink de nuestra historia es un artista de la canción, al igual que el original, al que el dolor y la desesperación le han llevado a hundirse en el abandono y en los recuerdos de una infancia desdichada y marcada por la muerte de su padre durante la II Guerra Mundial. Pink se encierra en su cuarto, destroza su habitación y se lesiona de forma compulsiva.

La obra musical transcurre con imágenes del protagonista, mezclada con dibujos y monstruos procedentes de las atormentadas pesadillas. La sociedad ha ido creando muros que nos aíslan y encierran. Ese encierro nos termina convirtiendo desde la escuela en carne para alimento de una gran picadora humana, donde todos terminamos convertidos en desechos que servirán de alimento para nuevas personas encerradas y separadas por el muro.

Los dibujos de **Gerald Scarfe** y las gigantescas representaciones plásticas, conectan con el entramado montaje que llevó al grupo musical de escenario en escenario por el mundo. Pero, el cine tiene más posibilidades que un muñeco o unas proyecciones sobre una pantalla. La obra de Scarfe se sublima y potencia en esta película, llegando a ser perturbadora como el personaje de Pink, que termina transformándose en el monstruo que la implacable sociedad que gobierna el muro ha querido que sea. Pink, pasa de ser un hombre atormentado, para convertirse en un líder carismático de una horda, formada con gente sin cerebro que le obedece hasta la muerte.

Es interesante saber el efecto que produce la visión de esta película en los “talluditos” espectadores que la vimos en nuestra juventud, cuando el pesimismo existencial era una actitud ante la vida o una pose para parecer adulto.

La obra sigue siendo una excelente carta de presentación en la cinematografía de Alan Parker, siendo la banda sonora el videoclip más largo e impresionante de la historia de la música moderna. Al final, los tres autores de este “manifiesto” terminaron reconciliándose con él y con el tormento creativo que su puso su realización.

PINK FLOYD: EL MURO

17.03.2026

Reino Unido 1982

Metro-Goldwyn-Mayer, Tin Blue Productions, Goldcrest Films International

Título original: Pink Floyd – The Wall

Director: Alan Parker

Guion: Roger Waters

Fotografía: Peter Biziou, / color

Música: Pink Floyd

Montaje: Gerry Hambling

Intérpretes: Bob Geldof, Christine Hargreaves, Eleanor David, Alex McAvoy, Bob Hoskins

Productor: Alan Marshall, Steve O'Rourke

Duración: 99 minutos

Idioma: inglés



EL CORAZÓN DEL ÁNGEL

24.03.2026

USA – Canadá– Reino Unido 1987

Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), SLM Production

Título original: Angel Heart

Director: Alan Parker

Guion: Alan Parker Novela: William Hjortsberg

Fotografía: Michael Seresin, / color

Música: Trevor Jones I

Montaje: Gerry Hambling

Intérpretes: Mickey Rourke, Robert De Niro, Lisa Bonet,

Charlotte Rampling

Productor: Elliott Kastner, Alan Marshall

Duración: 113 minutos

Idioma: inglés



¿ALGUIEN CONOCE A JOHNNY FAVOURITE?

Hay a gente a la que les gusta el buen cine negro, heredero de las mejores novelas de Hammet o Chandler, donde los detectives son antihéroes, de vuelta de todo y con un pasado desconocido. Hay otros a los que les gusta el cine de terror o fantasmagórico, con seres que nos visitan en nuestras peores pesadillas y hacen que volvamos a sentir miedo a la oscuridad, igual que cuando éramos niños. Es posible que a ninguno de estos dos colectivos les termine gustando *El corazón del Ángel*, ya que tiene un poco de ambos sin saber que parte predomina. Personalmente, a mí me encantó desde el primer día en que la vi a finales de los ochenta. Es cierto que esta fusión de géneros no es obra de Alan Parker, el principal responsable se llama William Hjortsberg, que escribió la novela en la que se apoya el film. Pero Parker siempre se ha caracterizado por saber buscar buenas historias, cuando no crearlas él mismo. En este caso, respetando la esencia de la novela, realizó los suficientes cambios para que no pareciese como leer *Cosecha roja* o *El largo adiós*, mientras estás viendo la película. Se suprimió la voz en off y la acción se compartió entre Harlem y Nueva Orleans.

El protagonista se llama **Harry Angel**, un detective mugriento al que se le presenta un trabajo aparentemente fácil. La persona que le contrata es un respetable caballero que se hace llamar **Louis Cyphre** y le ofrece una generosa cantidad de dinero si encuentra a un músico al que se le perdió la pista hace tiempo.

Pero el trabajo no parece tan sencillo, allá donde va sólo hay evasivas y gente que termina muriendo de la forma mas cruel imaginable. El detective querría abandonar, pero la curiosidad es más fuerte que él, y le obliga a continuar la búsqueda hasta la propia Nueva Orleans, donde el vudú es algo más que un exótico

juego de amuletos y bailes para turistas. La película contó con el protagonismo de Mickey Rourke y Robert De Niro, donde cada uno dio lo mejor de sí mismo, ayudados por una dirección artística y un vestuario, especialmente escogido para que formen parte de esta fantasmagórica historia contemporánea.

En manos de Alan Parker, nunca esas dos ciudades fueron más sórdidas, sucias y, a la vez, más bellas. El tratamiento turbio y vaporoso y ese idilio con la oscuridad que ha mantenido Parker desde que se dedica al cine, hacen de esta película una de las más logradas del autor. Es cierto que buena parte de la responsabilidad en la traslación de las imágenes la tiene uno de sus directores de fotografía habituales: Michael Seresin, un profesional al que la academia le debe un Oscar por algunos de sus trabajos. En este caso, El corazón del Ángel no obtuvo tampoco ningún premio o reconocimiento importante, era una época en la que el cine de género no gozaba del respeto que disfrutaban otras historias.

¿CUANTOS AÑOS HAY QUE RETRASAR EL RELOJ SI VIAJAS A MISSISSIPPI?

En 1964 tres jóvenes activistas en favor de la integración racial, fueron torturados y asesinados en el Estado de Mississippi. Este suceso, conmocionó a la prensa del norte de Estados Unidos y preocupó a la prensa de Mississippi. Todo esto ocurrió en unos momentos en los que se perseguía fomentar las políticas antisegregación, herederas de la Administración Kennedy y continuadas por el presidente Johnson. El FBI desplegó a sus agentes para dar con los culpables, con resultados no del todo satisfactorios.

A partir de estos hechos, William Hjortsberg, escribió un proyecto de guion para presentarlo a la Orion Pictures. Dicho guion llegó a manos de Parker. Le gustó la historia, pero quería privarla de un exceso de juego detectivesco en busca de los asesinos. La historia debería tener una mayor importancia política y una aproximación a la América de los años sesenta. Después de ver las diferencias entre guionista y director eran irreconciliables, se le autorizó a modificar según sus ideas, pero debiendo renunciar a que figure su nombre como coguionista.

La película se llama *Arde Mississippi* y es, lo que llamaríamos, una ficción basada en hechos reales. No los sigue al pie de la letra, aunque se inspira en esos trágicos acontecimientos. Se trataba de poner un espejo frente al rostro de los espectadores del Norte y del Sur, como eran aquellos años en los que el derecho al voto de los ciudadanos de color era poco menos que un derecho imposible y donde las uniones matrimoniales entre ciudadanos de distintas razas estaban prohibidas. Como lo define muy bien el slogan utilizado para promocionar la película: *"Cuando América estaba en guerra consigo misma"*.

Con un guion formidable, donde se incluye al mejor Parker, la historia nos pasea por un escenario de odio, vergüenza

y violencia. Los agentes especiales a cargo de la investigación son Anderson (Gene Hackman) y Ward (Willem Dafoe) asomirán la investigación de estas muertes, ante la pasividad de las fuerzas del orden locales. No creo que haga falta decir que el esclarecimiento de los hechos supondrá seguir los vericuetos de la Ley, unas veces, y puentearla, otras. Son los típicos momentos en los que surge la pregunta sobre si estarías dispuesto a violar la ley para realizar un acto de justicia. *Arde Mississippi* no nos responde a esta pregunta, creo que honestamente a todos nos cuesta mucho hacerlo. Pero esto es una cuestión ética que la dejo para la consideración de los lectores.

Los dos actores protagonistas hacen un despliegue incontestable de su talento. Hackman ganaría el premio a la interpretación en el Festival de Berlín y sería nominado al Oscar. Es necesario hacer también un merecido reconocimiento a Frances McDormand. En los momentos más dramáticos de la película da lo mejor de sí. Tenía una corta trayectoria hasta esa fecha, destacando su participación en dos películas de los Coen (ella está casada con Joel) pero con el film de Parker adquirió galones para dejar de ser secundaria.

Los primeros años posteriores al estreno se produjeron algunas estúpidas polémicas sobre si la película pudiera ser una forma de limpiar la mala conciencia de los blancos- Como digo, una polémica estéril que pasa de largo ante la calidad de la cinta.

ARDE MISSISSIPPI

07.04.2026

USA 1988

Orion Pictures

Título original: Mississippi Burning

Director: Alan Parker

Guion: Chris Gerolmo

Fotografía: Peter Biziou, / color

Música: Trevor Jones

Montaje: Gerry Hambling

Intérpretes: Gene Hackman, Willem Dafoe, Frances McDormand

Productor: Robert F. Colesberry, Frederick Zollo

Duración: 128 minutos

Idioma: inglés



LOS COMMITMENTS

14.04.2026

Irlanda-Reino Unido-USA 1991

Beacon Communications, Dirty Hands Productions. First Film Company

Titulo original: The Commitments

Director: Alan Parker

Guión: Dick Clement, Ian La Frenais, Roddy Doyle

Fotografía: Gale Tattersall, / color

Música: Wilson Pickett

Montaje: Gerry Hambling

Intérpretes: Robert Arkins, Johnny Murphy, Colm Meaney, Andrew Strong

Productor: Lynda Myles, Roger Randall-Cutler

Duración: 118 minutos

Idioma: inglés



LOS POBRES TAMBIÉN CANTAN

Alan Parker realizó esta película a partir de una novelita de Roddy Doyle, en la que se nos narraba la historia y el proceso de formación, de un grupo de soul irlandés, totalmente aficionado. Se nos relata el proceso de realización de un sueño, que lo menos importante es que perdure, sino que, aunque sea por unos meses se cumpla. Cada vez que le preguntan a Parker sobre **Los Commitments**, contesta que es la película en la que sintió más feliz trabajando. La sencillez del rodaje, el material humano y el ambiente en la vieja Irlanda, le hacían levantarse feliz cada mañana para ir a rodar.

La obra requirió de un gran trabajo de selección de actores. Todos o casi todos debían ser músicos, cantantes o aficionados a la música, con un cierto talento oculto. Esto supuso unas labores de selección intensas pero muy gratificantes. Andrew Strong, el vocalista del grupo, fue una notable sorpresa. Con dieciséis años, demostró unas grandes habilidades para modular su voz, adquiriendo ese estilo roto y aguardentoso propio de los grandes cantantes del género. La selección se completó al llegar al número de doce intérpretes. Los Commitments, tiene ese aire natural que se respiraba entre los componentes de la película **Fama**. Pero, privándola de la cara amarga de la lucha por el éxito. La película irlandesa aporta algo que quizá no aparezca en Fama, un divertido costumbrismo, manifestado en la forma de encarar la música. Irlanda es el pedazo de tierra europea en el que hay más grupos musicales, algunos irlandeses tocan en más de uno. La música folk, netamente celta, convive con soul negro y rítmico fascinante en un país de blancos muy blancos. Como dice uno de los protagonistas de la película: los irlandeses somos los negros de Europa.

Les recomiendo que se detengan a disfrutar de esta pequeña joya Parker, hecha

sin más pretensiones que rendir homenaje a un pueblo que ha hecho de la música su mejor forma de escapar del dolor del éxodo, la miseria y la opresión inglesa.

Al final, a los protagonistas del film les ocurrirá algo parecido a los personajes que interpretan. Algunos vivirán este sueño un par de años, otros un par de meses y sólo una pequeña parte conseguirían hacer de la música su profesión y su vida. No importa, lo que dure el sueño, siempre podrán decir como Jimmy Rabbitte : Yo una vez tuve una banda de soul.

DESAFIANDO AL MITO

Cuando Parker asumió el encargo de hacer una versión cinematográfica de la obra Evita, sabía que tenía ante sí tres de retos. El primero era despojar a la película el ropaje de opera de Broadway, sin que perdiera su indudable carácter musical. El segundo, más difícil aún era juntar Andrew Lloyd Webber con Tim Rice para realizar los oportunos cambios en la película. Esta pareja había tenido momentos de éxito en el pasado, pero, por distintas razones, las relaciones entre los dos se habían roto y caminaban por separado. El tercer y último obstáculo, era enfrentarse a todos los millones de personas, la inmensa mayoría de Argentina, que consideraban a la primera mujer del General Perón, poco menos que una diosa sobre la tierra o la personificación de la Virgen María con acento porteño. Debo decir que este último problema tuvo un mal arreglo, por no decir que no tuvo arreglo. La figura de Eva Perón trasciende las ideologías en Argentina y es adorada por un amplio número de compatriotas, poco importa que en su vida haya bastantes sombras también.

El primer paso era cambiar parte del texto y las situaciones, liberando al personaje del cliché, al igual que a la figura del Che. Del guion se encargaría Parker y Oliver Stone y para todo lo que fuese modificar la letra o introducir nuevas aportaciones musicales, estaban la pareja de enemigos, reconciliados temporalmente. Sin traicionar la historia que pergeñó Tim Rice, fueron liberando de polvo esa clásico de Broadway. Añadieron una nueva canción compuesta por los dos y que redefiniría mejor al personaje.

El paso por la Argentina fue motivo de polémica. Madonna era una cantante controvertida y provocadora, no era precisamente Julie Andrews, a lo largo de su vida de estrella de rock ha tratado de unir su talento a la búsqueda de cierto escán-

dalo calculado. Por ese motivo, el rodaje se limitó a alguna escena en el balcón de la Casa Rosada y secuencias sueltas por Buenos Aires. No muchas porque la ciudad que conoció Evita había cambiado mucho desde entonces, y no para bien, precisamente.

El rodaje por las calles de Buenos Aires, sus casas señoriales y palacios, tuvo que hacerse en Budapest.

Al final, polémicas aparte, la Evita de Alan Parker conserva la esencia de la original, pero con un "barnizado" que la mejora. Pero tienen que saber una cosa, si no les gustó Evita en el patio de butacas de un teatro, es posible que tampoco les guste ésta. Échenle la culpa a Lloyd Webber y Tim Rice. Nosotros la hemos seleccionado porque merece la pena y porque nos permite tener una visión global de la música en el cine de Alan Parker.

EVITA

21.04.2026

USA 1996

Hollywood Pictures, Cinergi Pictures. Dirty Hands Productions, Summit Entertainment

Título original: Evita

Director: Alan Parker

Guion: Ala Parker, Oliver Stone (Libreto de Tim Rice)

Fotografía: Darius Khondji, / color

Música: Andrew Lloyd Webber

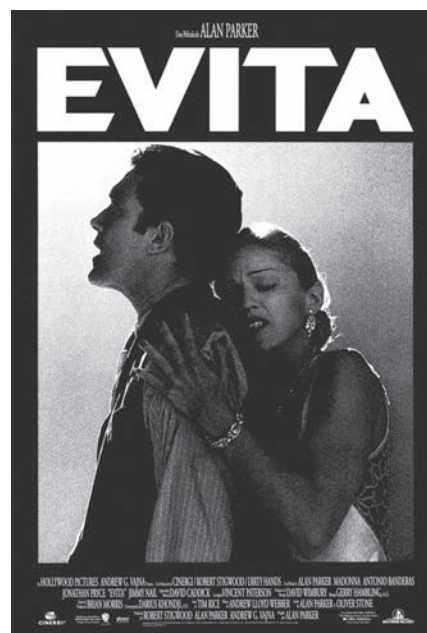
Montaje: Gerry Hambling

Intérpretes: Madonna, Antonio Banderas, Jonathan Pryce, Adria Collado

Productor: Alan Parker, Robert Stigwood, Andrew G. Vajna

Duración: 135 minutos

Idioma: inglés



LA VIDA DE DAVID GALE

28.04.2026

USA 2003

Universal Pictures, Intermedia Films, Dirty Hands Productions

Título original: The life of David Gale

Director: Alan Parker

Guion: Charles Randolph

Fotografía: Michael Seresin, / color

Música: Alex Parker, Jake Parker

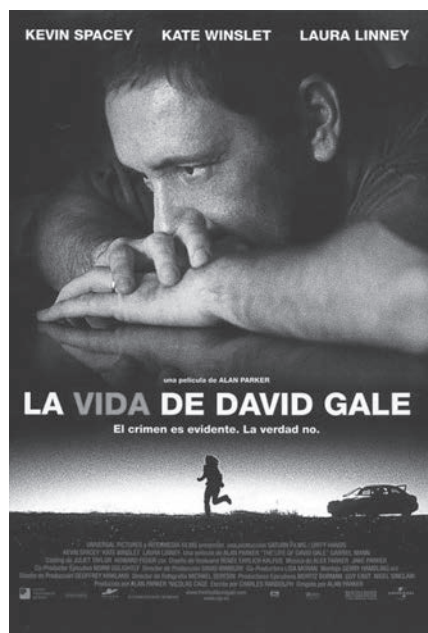
Montaje: Gerry Hambling

Intérpretes: Kevin Spacey, Kate Winslet, Laura Linney, Gabriel Mann

Productor: Nicolas Cage, Alan Parker

Duración: 130 minutos

Idioma: inglés/español



ESPERANDO LA LLAMADA DEL GOBERNADOR

Esta sería la última película del Maestro. Con él estarían presentes algunos de lo que le acompañaron en sus primeros momentos, con la excepción de Alan Marshall. **Michael Seresin**, puede que el mejor director de fotografía que tuvo y **Gerry Hambling**, un montador de la vieja escuela que cuando dejó de trabajar para Parker se jubiló, para el montaje era algo manual en continuo contacto con la moviola. La idea de reciclarse y adaptarse a la digitalización de los procesos se le hacía cuesta arriba a su edad. Estuvo nominado en cinco ocasiones al Oscar, casi todas con películas de Parker, no consiguiendo llevarse ninguna. Una lástima.

Para esta última película, Parker se apoyó en un excelente guion de Charles Randolph, en el que, a partir de una trama de intriga y muerte, se hace una crítica a la pena capital. La historia se desarrolla en Texas, el Estado que con más entusiasmo ha aplicado esta forma de combatir el crimen. David Gale (**Kevin Spacey**) es un profesor Universitario que durante buena parte de su vida profesional ha criticado la pena muerte, convirtiéndose en una voz autorizada dentro de su Universidad. Un día es detenido y acusado de la violación y asesinato de una antigua amiga y compañera. Las pruebas son evidentes y es condenado a la inyección letal.

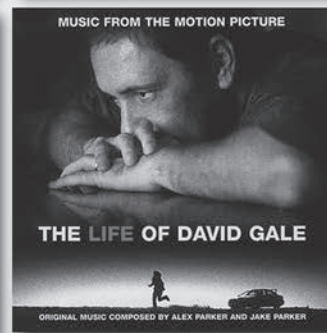
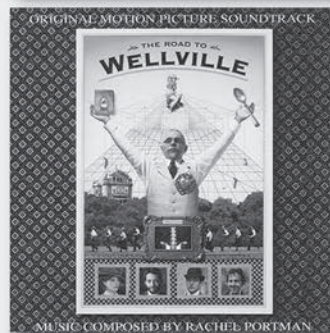
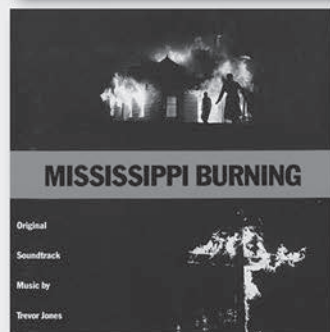
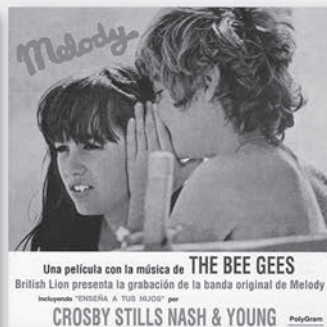
La vida de David Gale no se plantea como un relato lineal, sino que se producen saltos en el tiempo, que explican su etapa de profesor y los hechos que darían lugar a la condena. La narración en tiempo real tiene lugar en los últimos días de vida antes de ser ejecutado. Allí se reunirá con una periodista (**Kate Winslet**) que intentará por todos los medios encontrar una grieta en las pruebas acumuladas, para intentar salvarlo de morir.

Esta lucha continua en la indagación del caso permite al espectador adentrarse

en la vida de nuestro protagonista y tratar de descubrir qué le llevó a cometer ese crimen. Si lo hizo sólo o en compañía de otros. Queda una última posibilidad: ¿Realmente lo hizo?

Esta película ha sido calificada como una obra menor de Alan Parker, sin embargo, considero que es un acercamiento al tema, ya hecho por otros autores antes que él, pero con algunas imperfecciones, que *La vida de David Gale* sabe sortear. El mejor referente para ser comparado sería el film de **Fritz Lang**, *Más allá de la duda* (1956)

Ésta es la última película de Parker. El actor protagonista, **Kevin Spacey**, disfrutaba del público reconocimiento como uno de los grandes actores vivos. Había conseguido dos Oscar y se le prometía un futuro lleno de éxitos. Lamentablemente, padeció la persecución de la buena gente de Hollywood, en unos tiempos en los que las sentencias absolutorias no tienen ningún valor. Lo único importante es la gravedad de lo que se le acuse.





LA CASA DE LA TIERRA

32 CINECLUB UNED NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2025

**JULIÁN
DE LA LLANA
DEL RÍO**

RECORDANDO...

A ANTONIO MACHADO EN EL 150 ANIVERSARIO DE SU NACIMIENTO

18 NOVIEMBRE **ANTONIO MACHADO. LOS MUNDOS SUTILES**

EL INCENDIO DE LA COMARCA DEL IZANA AL CUMPLIRSE LOS 25 AÑOS

25 NOVIEMBRE **EL BOSQUE QUEMADO**

25 NOVIEMBRE **DEL NEGRO AL VERDE**

EL 20 ANIVERSARIO DE “EL CIELO GIRA”

02 DICIEMBRE **EL CIELO GIRA**

EL FALLECIMIENTO DE ANNA TURBAU (19 DE MARZO DE 2025), PIONERA DEL FOTOPERIODISMO

09 DICIEMBRE **TORTURADOS. DETRÁS DEL INSTANTE, ANNA TURBAU**

09 DICIEMBRE **LA MIRADA DE ANNA**

RECORDANDO...

Siempre se ha celebrado cualquier acontecimiento y sus fechas más significativas. En la actualidad se han ido incrementando estos eventos, dado que vivimos unos momentos en los que nos bombardean constantemente con todo tipo de actividades, hechos, trabajos, labores ocupaciones, y es bueno recordar, después del paso del tiempo, aquello que ha dejado un poso, una huella significativa por su importancia cultural, artística, histórica...

Este año Soria conmemora numerosos hechos destacables en su transcurrir a lo largo de los años. El Cineclub se une a esta serie de celebraciones recordando algunos de ellos de muy diversa índole y desde distintos puntos de vista. Lo hace con el fin de aportar su granito de arena y, como siempre, con la proyección de una serie de películas de indudable interés.

Recordamos el 150 aniversario del nacimiento de Antonio Machado, el poeta que se enamoró de Soria y de una soriana y que con su obra tanto ha hecho por esta tierra. Y lo haremos a través de la original propuesta de Eduardo Chaperó-Jackson ***Los mundos sutiles. Antonio Machado*** (2012).

Uno de los sucesos más dramáticos sucedidos en nuestra provincia, aunque afortunadamente sin pérdidas humanas, fue el incendio de la comarca del Izana hace 25 años. Nunca se había producido en la provincia un siniestro tan importante. Ardieron numerosas hectáreas de pinar; sin embargo, el fuego se atajó de la mejor forma y lo antes posible, si bien duró alrededor de día y medio. Un cuarto de siglo después la recuperación es plena después del trabajo y colaboración de todos los vecinos de la zona.

Sobre este caso, que tuvo una gran repercusión mediática, se han realizado exposiciones de fotografías, libros y también dos excelentes audiovisuales que recogemos en esta sección: ***El bos-***

que quemado (2011), de Víctor Cid, y ***Del negro al verde*** (2025), de Lucas Caraba.

El primer largometraje de la soriana Mercedes Álvarez fue un destacadísimo documental muy premiado en numerosos festivales internacionales y reconocido en todos los países en los que se ha exhibido. Este año se cumplen veinte de su realización y bien merece la pena ser recordado con una nueva visión (en Soria prácticamente todo el mundo lo vio en su momento), que seguro que nos demuestra que hoy en día puede ser tan actual como entonces o más. Me refiero, claro está a ***El cielo gira*** (2005).

En diciembre hace nueve meses del inesperado fallecimiento de Anna Turbau, la viuda del cineasta Lorenzo Soler. Ambos se instalaron en Calatañazor a mediados de los años noventa del siglo pasado. Y desde ese momento, tanto él como ella realizaron una ingente labor por nuestra tierra desde sus respectivos campos artísticos. Si Soler fue un destacado documentalista, Turbau no fue menos como fotoperiodista primero y fotógrafa artística después. Su obra ha sido reconocida por los grandes expertos en el tema y parte de ella se encuentra colgada en Museos como el Reina Sofía de Madrid. Galicia, Cataluña y otras regiones le han rendido homenajes. Soria despidió sus cenizas en Calatañazor, junto a Lorenzo. On Photo y otras asociaciones de fotógrafos organizaron un acto en los Cines Mercado, la fundación Blas-Villodres de El Burgo de Osma y la Asociación Tierras Sorianas del Cid se acordaron de ella este verano. Nuestro Cineclub, desde la capital, también se suma a estos diversos homenajes, y esperamos que el nuevo Centro Nacional de la Fotografía guarde un espacio para esta reconocida fotógrafa. Se lo merece. Nosotros pasaremos por la pantalla ***Torturados. detrás del instante, Anna Turbau*** (2022), de Xavier Baig y Jordi Rovira, y ***La mirada de Anna*** (2009), de Lorenzo Soler.

"Recordar es volver a vivir..."

ANTONIO MACHADO. LOS MUNDOS SUTILES

18.11.2025

Producción: Española, 2012 - Amigo Films para Acción Cultural Española

Distribución: TVE

Emisión: Imprescindibles, La 2 de TVE

Título original: Los mundos sutiles

Productora: Ana Amigo

Director: Eduardo Chaperó-Jackson

Guion: Eduardo Chaperó-Jackson

Fotografía: Ricardo de Gracia

Música: Pascal Gaigne

Dirección artística: Esther García Roures, Itziar Sagasti

Montaje: José Salcedo

Dirección de producción: Cristina Hergueta, Gustavo Pérez, Belén Sánchez-Peinado

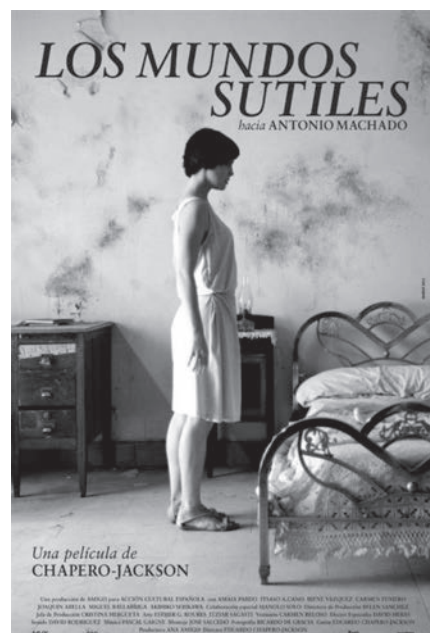
Intervienen: Joaquín Abella, Itsaso A. Cano, Luis Fernández de Eribe, Verónica González, Amaia Pardo, Itsaso Álvarez, Irene Vázquez, Miguel Ballabriga, Joaquín Pérez, Carmen Fumero, Manolo Solo

Género: Documental

Duración: 82 min.

Idioma: Español

Localizaciones: Madrid, Soria, Baeza, Parla y Valencia.



Palmarés

Premios Goya 2013: Nominada Mejor Película Documental

Seminci de Valladolid 2013: Mención Especial del Jurado en la sección Tiempo de Historia

International Film Music Critics Award 2013: Pascal Gaigne, nominado por Mejor Score Original por Película Documental

Filmografía

EDUARDO CHAPERO-JACKSON
Director

A contraluz (2009)

Verbo (2011)

Los mundos sutiles (2012)

El séptimo sueño (2015)

La embajada (2016), serie de tv

El embarcadero (2020), serie de tv

Élite: Historias breves (2021), serie de tv

Sky rojo (2021), serie de tv

Legado (2025), serie de tv

VIAJE INTERIOR. POESÍA Y DANZA

El Cineclub Uned se suma a las conmemoraciones del 150 aniversario del nacimiento de Antonio Machado con la proyección de la película entre documental y ficción de Eduardo Chaperó-Jackson *Los mundos sutiles*.

Una joven estudiante del conservatorio de danza, Sira, encarnada por la debutante Amaia Pardo, tiene que preparar una prueba de fin de curso sobre Antonio Machado. Ella se adentrará en la vida y obra del poeta. Apparentemente alejada de toda conexión con el poeta, experimentará un profundo impacto al descubrirle, tanto por vivir en los campos de Castilla de hoy en día, como por sentir la misma cualidad de ensoñación y compartir su anhelo. El reto de la estudiante será trasladar su poesía al idioma del cuerpo; su éxito o fracaso dependerá de aprender que éstos en realidad radican en la capacidad de sentir la vida.

Con este argumento Chaperó-Jackson ha creado una película en la que “conviven -en sus propias palabras- la indagación documental biográfica y la búsqueda de la experiencia vital del poemario de Machado”. “No es un viaje al pasado -afirma Jackson-, sino una búsqueda de conexión entre el poeta y nuestro tiempo. He querido indagar la experiencia subjetiva -como siempre lo es la poesía descontextualizada, al proyectar sobre ella cada cual su propia vida- del encuentro con Machado. Es la vivencia propia lo que hay de verdad en la relación con el arte consagrado, tan repetido y contaminado de referentes ajenos. Resultaba excitante la idea de investigar cómo su obra podía resonar en el imaginario de alguien alejado de toda conexión con él. Si su lírica es atemporal y universal, este enfoque resultaba un bello reto cinematográfico. Además, lo poético en el plano literario tiene un complicado traslado al plano audiovisual. Todo ello me llevó a sentir que una joven bailarina que crece en la España actual -en relación a la que



Machado tanto retrató- *podría ser un rico vínculo de puesta en escena. Al potenciar el anacronismo, su poesía parecía mostrar más aún su relevancia y vigencia, y la cualidad expresiva del cuerpo en relación con su entorno podía transmitir mejor visualmente los mundos sutiles que él tanto amaba. Para retratar el viaje de esta chica, he querido acercarme a ella también con la ingravidez que Machado admiraba, rodando con un equipo ligero*".

En **Los Mundos Sutiles** conviven la indagación documental biográfica y la búsqueda de la experiencia vital de su poemario. Así, no es un viaje al pasado, es una búsqueda de conexión entre el poeta y nuestro tiempo.

En palabras de Ana Amigo, productora de la película: "Al plantearme producir un película sobre Antonio Machado, decidí que se contaría desde su poesía y que transcurriría en la España actual. Con estas dos premisas, poesía y modernidad, llegué hasta Eduardo Chapero-Jackson. Un documental lleno de ficción, de efectos especiales, de danza, de dura urbe y espacios sosegados. Y gracias a un equipo humano impresionante en su entrega y en su talento (17 intérpretes y 38 técnicos) mas dos cámaras (Red-Epic y Canon Eos 5-D y un Steadycam)



ha conseguido que cuando el publico la vea flote como pompas de jabón en un mundo ingrávito y sutil".

La clave para que este proyecto funcione es la combinación de segmentos biográficos del autor con secuencias de danza muy bien planificadas y una fotografía fiel a lo que Machado tenía como concepto de imagen, algo que "si no nacía del sentimiento, no vale nada". Si bien es cierto hay varios momentos en los cuales

las coreografías mostradas se imponen claramente a la narrativa, en este caso los versos de Machado, la gran mayoría del tiempo Chapero-Jackson logra un balance notable entre los dos tipos de expresiones artísticas, sin dejar de lado el punto de vista de nuestra protagonista.

Al comentar **Los mundos sutiles**, hablamos de una especie de performance de poesía, música y coreografías, que entra de lleno en puro arte. (JLLR)

EL BOSQUE QUEMADO

25.11.2025

Producción: Española, 2011 - Visorvideo.tv

Título original: El bosque quemado

Productor: Víctor Cid

Dirección y realización: Víctor Cid, Alberto Sevillano, David Pastor, Guadalupe Sevillano

Textos: Susana Gómez Redondo

Fotografía: José Antonio Díaz

Intervienen: Vecinos de Matamala de Almazán

Agradecimientos: Elena, Consejería de Medio Ambiente de la Junta de Castilla y León, Vecinos de Matamala de Almazán

Duración: 15 minutos

Idioma: Español

FUEGO, AIRE, TIERRA

Un vídeo, muy poético, entorno a un grave drama sucedido hace ahora un cuarto de siglo en una comarca soriana esencial, conducido por las palabras de Susana Gómez Redondo.

En Matamala de Almazán, al sur de la provincia de Soria, todavía se nota el recuerdo de un voraz incendio forestal que se produjo en la zona de Izana en el año 2000. Los habitantes del pueblo y técnicos de extinción, hablan sobre el incendio en un vídeo que ayuda a entender las consecuencias de una catástrofe de este tipo o las maneras para combatirlo y prevenirlo. Además, sirve para concienciar sobre la importancia de la prevención de incendios forestales.



Los resineros.

Las manos de los resineros ven el monte en cada raya y cada cruz. La gente de esas tierras ha vivido casi exclusivamente del monte, que entra en escena en el documental. Entonces era el monte. *“Entonces pasó algo más que un verano, más que una muerte fue un coma. Había 2.455 Has. arrasadas en el año 2.000. Fue la conjura de los vientos aquella venganza hecha llamaradas un 25 de agosto. Fuego, aire, tierra tan juntos. El agua tan ausente.”*

El fuego recorrió las tierras. Hubo un antes y un después de aquel bosque. *“El viento corta, azota, sopla, gime. Viento barrrendero.”* El fuego iba por las copas de los árboles. *“El agua: un despertar y un silencio. Tiempo de regar futuros. El agua lavó todas las cosas, mató el incendio.”*



“La tierra. Hay diagnósticos de recuperación. Hay un futuro, imperfecto al fin.”

“Será: El tiempo que pisamos sobrevive a pesar nuestro. Habrá sol y verde, aunque no estemos respirando por los poros de la tierra nueva, prometida.”

“Amanecerá. Un nudo de monte y memoria en sus manos de resineros. En la tierra, muda de cambio, habita el futuro.”

“Diagnóstico: Esperanza.” (JLLR)

DEL NEGRO AL VERDE

25.11.2025

Producción: Española, 2025 - Ayuntamiento de Tardelcuende

Título original: Del negro al verde

Productor: Lucas Caraba

Director: Lucas Caraba

Guión: Lucas Caraba

Fotografía: Lucas Caraba

Música: Elena de Nicolás

Dron: José Luis Díez

Ayudante de realización: Rafaela Pedroso

Montaje: Lucas Caraba

Intervienen: Anacleto Casero, Esteban Marín, Gemma Corredor, Juan Carlos Corredor "Tuli", David Ormazábal, José Antonio Hernández "Pete", Elena Hernández, Victoria Mínguez, Heliadora Hernández, Eliseo Corredor, Paco Lafuente, Mari Corredor, Nerciso Hernández, Vicenta Pérez, Daniela Medrano, Inés Marina, Ernestina Casero, Soledad Herrera, Javier Marina, Maribel Gañán, Mariano Hernández, Ana Pastor, Estrella Barranco, Julita Romera, José Antonio Vega, Tomás Hernández, Asunción de Pablo, Amador Marín, César García, Pedro Corredor, Blas Andrés, José Antonio Lucas, José Antonio Díaz, Susana Gómez Redondo, Carlos Soria, Mercedes Melendo, Ricardo Corredor, Pavel Georginov, Yahya Boutchiche, Jesús Ledazo, Samuel Garijo
Agradecimientos: Montes de Soria, Asociación Forestal de Soria, Localidades de la Comarca del Izana, Asociación Cultural Gaya Nuño, Ana Mallo, Enrique García Garcés...

Archivos: Fotografías de prensa: Fernando Santiago, Mariano Castejón; Vídeos TV: Soriavisión, David Ormazábal; Vídeos: Víctor Cid (Visor Vídeo); Mapas y fotografías aéreas: Servicio del Medio Ambiente (JCyL); Fotografías proceso de repoblación: Blas Andrés; Fotografías: Toño Vega

Género: Documental

Duración: 47 minutos

Idioma: Español

Localizaciones: Tardelcuende y Comarca del río Izana

RECUERDOS DE UN DRAMA YA SUPERADO

En agosto del año 2000, el fuego arrasó 2.500 hectáreas, en su mayor parte de pinar, puso en peligro al pueblo entero (estuvo a punto de ser desalojado) y dejó una huella imborrable.

Vecinos y autoridades han recordado aquellas horas críticas, los medios desplegados, la solidaridad vecinal y la lenta pero firme recuperación del monte.

Además, los testimonios han servido para rememorar la emoción, la angustia y la esperanza de aquella jornada que unió a todos los pueblos del Izana frente a las llamas.

Veinticinco años atrás. Unas horas terribles. Se producen unas imágenes nunca esperadas. Todos colaboran... Con vistas del fatal incendio comienza el documental.

Tras esta introducción, Caraba nos muestra los testimonios de aquellos que vivieron tan graves sucesos. ¿Dónde estaban? ¿Cuál era la situación? ¿Qué ayuda podían ofrecer?

Afirman que no estaban preparados para aquel inesperado incendio. Unos ayudaron utilizando cubos y ramas; otros, llevando agua y bacadillos a los que trabajaban intentando extinguir el incendio. Un incendio que se extendió con gran rapidez en el que el viento influyó negativamente, aunque los cambios de dirección evitaron que llegara al pueblo, a Tardelcuende. De todos modos, estuvieron preparados una serie de autobuses para evacuar a los vecinos si hubiera sido necesario. *"Se pasó mucho miedo"*, afirma una vecina.

La lluvia generada por una tormenta nocturna favoreció la extinción del fuego. Lo que no evitó que la gente mayor llorara ante lo que nunca había visto. Una situación donde tuvieron que utilizar sábanas mojadas sobre cabeza y cuerpo para poder entrar en el bosque. Bomberos y voluntarios quedaron impresionados al contemplar cómo de manera súbita saltaban las piñas a grandes distancias debido al calor. El fuego evolucionó de sur a norte con la suerte de que cambió la dirección del viento y evitó males mayores.



Se produjeron diversas lenguas y el viento hizo también que las llamas se desarrollaran en las copas de los pinos. Las brigadas se relevaban cada diez horas, descansando cinco.

“Las máquinas, comentan los testigos, realizaron calles que lograron cortar el avance del incendio y conseguir perimetralo, porque el momento era muy complejo, ya que el pino resinero es como una antorcha, y había que acotar los flancos para estrangularlo.” En esta gravísima situación, los medios aéreos fueron fundamentales, así como los técnicos que vinieron de León, Zamora y Valladolid.

Mercedes Melendo asegura que para su padre, Manuel, *“fue uno de los peores días de su vida.”*

Por su parte, David Ormazábal habla de la movilización de los medios y del magnífico trato que recibieron los periodistas por parte de la población de la zona en aquellas largas horas de trabajo.

Poco tiempo después del fatídico 25 de agosto del año 2.000, José Antonio Díaz y Susana Gómez Redondo realizaron una exposición y un libro con fotografías del primero y textos de la segunda, ambos de extraordinaria calidad, material que tiempo más tarde sirvió para que Víctor Cid dirigiera un vídeo con ellos.

En la segunda parte de su documental, Caraba profundiza en los testimonios de la



recuperación de la zona.

Se asegura que, después del incendio, se sacó la madera, y dos años después se comenzó a repoblar, teniendo en cuenta que el 80 % se regenera naturalmente. Y ya entre 2004 y 2007 fue a un ritmo muy rápido, alcanzando dos millones y medio de pinos en doscientas hectáreas sembradas. Con el fin de evitar posibles nuevos incendios, en la repoblación se hicieron caminos, cortafuegos y se arreglaron cien kilómetros de pistas.

En la comarca del Izana *“se vive el monte como si fuera parte de tu casa.”* La colaboración comunitaria es extraordinaria. Antes había sido Monte de la Mancomunidad con ingeniero propio.

El aprovechamiento resinero fija la población (la película muestra cómo se extrae la resina). Para el alcalde de Tardelcuende los resineros tradicionales han vivido hasta

dos generaciones de pinos en *“una profesión solidaria: No es que fuera un medio de vida, era la vida.”* Y continúa: *“El monte, cuanto más se cuida, más produce”* y es necesario aprovecharlo.

Los últimos minutos del vídeo se dedican a comentar la evolución positiva de la zona durante estos veinticinco años, a contemplar el futuro con optimismo. El momento *“hay que verlo con esperanza. La experiencia nos dice que hay que unir a la gente, dejar un legado de los que han vivido antes.”*

“La naturaleza ha hecho su función. El monte se ha recuperado. queda la ilusión de volver a ver el monte como estaba. Veinticinco años después, se vuelve a ver el monte.”

Del negro al verde, una obra de destacada importancia testimonial y gran calidad visual. (JLLR)



EL CIELO GIRA

02.12.2025

Título original: El cielo gira

Producción: Española, 2004 – José M^a Lara Pc, Alokatu SL

Distribución: Sherlock Films

Productores: Jordi Balló, José María Lara

Directora: Mercedes Álvarez

Guión: Mercedes Álvarez y Arturo Redín

Fotografía: Alberto Rodríguez

Montaje: Sol López, Guadalupe García

Sonido: Aurelio Martínez, Amanda Villavieja

Personajes: Pello Azketa, Hicham Chate, Cirilo Fernández, José Fernández, Josefa García, Román García, Silvano García, Valentina García, Alfredo Jimeno, Crispina Lamata, Blanca Martínez, Antonino Martínez, Áurea Mingo, Milagros Monje, Salah Rafia, Elías Álvarez y Mercedes Álvarez (voz)

Género: Documental-ficción

Duración: 110 minutos

Localizaciones: Aldealseñor (Soria) y otras zonas de la provincia



Palmarés

Festival de Rotterdam, 2005: Premio a la Mejor Película

Festival Internacional Cinéma Réel de París, 2005: Gran Premio

Círculo de Escritores Cinematográficos, 2005: Medalla a la Revelación a Mercedes Álvarez; Medalla al Mejor Montaje a Sol López y Guadalupe Pérez; Nominaciones a Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Fotografía

Quando se cumplen veinte años del estreno de la premiada obra de la cineasta soriana Mercedes Álvarez, resulta tan importante como interesante celebrar el aniversario revisando de nuevo la película, que no ha perdido valores, ni actualidad, sino que más bien los ha incrementado.

¡Felicidades y enhorabuena, Mercedes!

EN LA ESPAÑA DESHABITADA

Solo quedan catorce habitantes en el pequeño pueblo de Aldealseñor, una localidad de los páramos altos de Soria. Pertenecen a la última generación tras mil años de historia ininterrumpida, y es muy probable que la vida del pueblo se extinga con ellos. Los vecinos de este lugar comparten algo importante con el pintor, casi ciego, Pello Azketa: que las cosas han comenzado a desaparecer delante de ellos.

Mercedes Álvarez (montadora del largometraje documental del año 2001 *En construcción*, dirigido por José Luis Guerín), directora de este documental-ficción, regresa a sus orígenes para contemplar la extinción de un pueblo al tiempo que intenta recuperar las imágenes del mismo lugar cuando aún rebosaba vida, cuando, a principios de siglo, el pueblo contaba con cuatrocientos habitantes. La intención de la narradora no es otra que mostrar la decadencia del pueblo, su desaparición, pero captarla mientras ocurre, no a posteriori, a fin de dejar los hechos anclados en la memoria. Una historia extrapolable a los muchos pueblos fantasma que hay ya en España que no sólo olvidan su historia, sino también su paisaje.

Los vecinos de Aldealseñor y el trabajo del pintor Pello Azketa comparten algo en común: las cosas han comenzado a desaparecer delante de ellos. La narradora vuelve a su origen y asiste a ese final al tiempo que intenta recuperar una imagen primera del mundo, de la infancia.

Álvarez fue al parecer la última persona nacida en Aldealseñor y el trabajo que firma, proyecta el viaje de vuelta a su pueblo de origen para reencontrarse con los vecinos del lugar mientras éste vive una transformación modernizadora impuesta, oficialmente, por la necesidad de frenar la despoblación. “Extraoficialmente, *El cielo gira*, utilizando la terminología de James E. Young, puede leerse como el contramonumento que Álvarez erige a la idea de progreso”. (Georgina Oller Bosch, University of Cali-



fonia, Davis, USA. gollerbosch@ucdavis.edu)

La documentalista recoge con sus cámaras el destino de Aldeaseñor, un pueblo de los páramos de Soria, donde la directora vivió parte de su infancia. Armada de una enorme paciencia, Mercedes Álvarez ha pasado mucho tiempo en el lugar, más de un año, hasta que ha podido recoger con su cámara la humanidad de los ancianos, en secuencias tan entrañables, como la de la mujer que muestra icnitas (huellas de dinosaurios).

Desde que esos gigantescos animales de la Prehistoria caminaban por allí, el cielo ha girado, el tiempo ha pasado, y muchas cosas van desapareciendo, como la vida rural al antiguo estilo. Narrada en primera persona, Mercedes Álvarez trata de rescatar de la memoria recuerdos de la infancia para retratarlos cinematográficamente en un momento determinado, consciente de la próxima desaparición de la última generación que habita la localidad. Ha sabido, en fin, recoger el crepúsculo de esta forma de vida. Y a través de imágenes cotidianas de los habitantes de Aldeaseñor, logra componer auténtica poesía.

"Sin duda, el ejercicio cinematográfico de riesgo es también un paseo funámbulo sobre los sentimientos de pertenencia a una tierra, sobre esa vuelta a los orígenes que tan explícitamente comenta el final de Las huellas borradas.

Catorce son los habitantes que permanecen en el pueblo soriano, atados a esa

tierra y sin haber conocido prácticamente nada más que ese cielo que cambia con las estaciones y esas colinas tras las cuales continúa girando el mundo. dentro de unos años, con seguridad, las calles de la aldea serán huellas borradas de la memoria y el documental de Mercedes será una joya antropológica porque nos mostrará el proceso de desaparición de un pueblo, de una sociedad, de un modo de vivir. esa España rural que, paradójicamente, es el lugar del que casi todos venimos y al que, para aliviar la mala vida de la gran ciudad, acabamos volviendo transitoriamente. Sin duda, parar su desaparición sería un buen modo de asegurarnos una futura vida mejor." (PÉREZ ROMERO, Enrique: *En mitad del camino*. Asociación Cinéfila Re Bross, ed. Filmoteca Regional de Extremadura - Festival de Cine Español de Cáceres, Cáceres 2006, pág. 276)

CRÍTICA

"En el último Festival de Rotterdam apareció una película española de la que casi nadie sabía nada. Poca o nula publicidad institucional se había hecho de este film que para sorpresa de muchos se hizo con uno de los prestigiosos Tigres del festival holandés. Desde entonces, *El cielo gira* no ha parado de girar participando en festivales y ganando premios en casi todos. Pero, ¿de dónde sale este curioso film? Su origen está en el

Master de Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, un proyecto que se dio a conocer con el éxito de *En construcción*, de José Luis Guerín. Mercedes Álvarez trabajó con Guerín y ha contado con el apoyo de Erice, dos pesos pesados de un determinado tipo de cine del que ella se reclama deudora. Pero, por suerte, esta joven soriana no se limita a seguir las enseñanzas de sus dos mentores y ha sabido introducir en este primer trabajo una dimensión que la distingue y la singulariza: el tiempo. También en Erice y Guerín el tiempo cinematográfico es importante, pero en el caso de Álvarez este tiempo no es solo el del transcurrir de las horas (como en *El Sol del membrillo*), ni el climatológico (realmente importante en su caso), sino el más dilatado de la propia historia de la Humanidad concretada en su pequeño pueblo natal. De los dinosaurios a las estrellas; de los iberos a la Guerra de Irak; de los árabes a los constructores de hoteles. El tiempo en su dimensión más amplia y al mismo tiempo más precisa: el del presente que ella retrata y fija en la memoria. Se ha dicho que esta película cuenta el final de un lugar, la pequeña aldea donde nació la propia Mercedes en la que quedan tan solo 14 habitantes. Pero a mí no me parece que esto sea lo más importante. Para mí, esta no es una película nostálgica del pasado que se ha ido. Al contrario, es una película que habla de la capacidad de transformación de un paisaje, de una sociedad. Y ahí entra la figura impresionante del pintor Pello Azketa, un hombre que pierde la vista, un pintor que deja de ver, pero que no por eso deja de interpretar. Esa es la clave de esta historia: las cosas se difuminan, parece que desaparecen, pero en realidad se convierten en otra cosa: el cuadro que pinta Pello; el documental que hace Mercedes; la nueva vida que comenzará en la aldea cuando se abra el hotel... Para amantes de películas que cuentan cosas. Lo mejor: la figura del pintor Pello Azketa. Lo peor: la voz en off distancia un poco, pero no es importante." (Nuria Vidal, Fotogramas, 29-May-2008) (JLLR)

TORTURADOS. DETRÁS DEL INSTANTE, ANNA TURBAU

09.12.2025

Producción: Española, 2022 - REC Producciones para TVE
Distribución: TVE
Título original: Torturados. Detrás del instante, Anna Turbau
Productores: Xavier Baig, Óscar Moreno
Directores: Xavier Baig, Jordi Rovira
Guión: Óscar Moreno, Jordi Rovira
Fotografía: Xavier Baig
Montaje: Xavier Baig
Productor ejecutivo: Óscar Moreno
Productor ejecutivo de TVE: Javier González Fernández
Redacción: Esperanza Escribano
Documentación: Esperanza Escribano, Ofer Laszewick
Maquillaje y peluquería: Iris Mayral
Grafismo: Xavi Dávila
Posproducción: Xavier Baig
Intervine: Anna Turbau
Voz en off: Nuria Santos
Agradecimientos: Lorenzo Soler, Jorge Algora, Museo Reina Sofía, Centre Cívic Casa Golferich, Navia, Roser Villalonga, Yolanda Cardo
Duración: 30 minut.
Idioma: Español



“UNA NIÑA AMOROSA”

Anna Turbau tiene una obra marcada por su sensibilidad social y su carácter de denuncia. Entre el trabajo de esta fotógrafa catalana destaca el que hizo en Galicia en los años 70. En esa época, tomó imágenes de un manicomio, pero ¿por qué no las publicó cuando las hizo?

Según explica Turbau en *Detrás del instante*, en el 1976 nadie sabía lo que pasaba en el psiquiátrico de Conxo. Todo el mundo decía que era una auténtica tortura. Por esa razón, entrar en ese sitio cerrado se convirtió en un reto para ella. “Era impensable sacar fotos allí”. Afortunadamente, conoció a un médico psiquiatra que consiguió que se pudiese colar en el edificio una tarde de invierno, cerca de la hora de la cena.

Había mujeres muy tranquilas, seguramente dopadas. No encendían las luces y las raciones de comida eran escasas. En el pasillo los pacientes se acercaban a la ventana para aprovechar los últimos rayos de luz del día. “Y entonces allí encontré a una niña agarrada a una muñeca totalmente destrozada, y yo pensé: ¿aquí



hay niños? Y estaba con la muñeca mirándome. Yo me acerqué poco a poco, y fotografié. (...) Estaba realmente amorosa. Estaba como para abrazarla. Era amor puro esa niña”, añade la catalana. ¿Qué hacía una niña encerrada en un psiquiátrico de adultos? ¿Quién era?

La fotógrafa reconoce que no tomó esas imágenes en Conxo con la intención de publicarlas porque nadie estaba por la labor de denunciar el abandono del manicomio, porque tenía miedo a las represalias y para proteger al médico por si le despedían. Así que guardó el trabajo que incluía la foto de la adolescente con la



muñeca durante más de 40 años. En 2012 expuso la imagen en el centro cultural Centre Cívic Casa Golferichs en Barcelona. *"Entonces hubo todo un movimiento de psiquiatras, me dijeron que la habían conocido, creían que se llamaba María. Que murió cerca de los años 80, y que nunca estuvo medicada. Pero esa niña no tenía que estar ahí."*, detalla Anna Turbau.

Más tarde, para una exposición en el Museo Reina Sofía le pidieron exponer las imágenes del psiquiátrico de Conxo para ver lo que supuso su abandono durante tantos años. *"La fotografía tiene ese poder: el poder de contarte una historia, aunque hayan pasado muchos años"*, concluye Turbau. (JLLR)



LA MIRADA DE ANNA

09.12.2025

Producción: España, 2009 - Adivina Producciones (Galicia) y

Área de Televisión para TV3 y TVG

Distribución: TV3 - TVG+

Título original: La mirada de Anna

Productores: Susana Maceira y Oriol Porta

Directores: Jorge Algora y Llorenç Soler

Guion: Jorge Algora y Llorenç Soler

Fotografía: Luís Fongueira, David García, Llorenç Soler

Montaje: Rita Romero

Sonido directo: Catuxa Vigo

Postproducción audio: Pablo Beade

Grafismos y animaciones: Juan Carlos Ríos

Interviene: Anna Turbau, Isaac Díaz Pardo, Perfecto Conde,

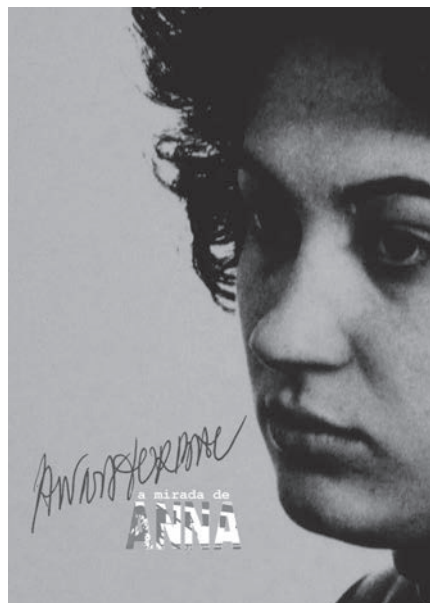
Xavier Navaza, César Portela, Tereixa Navaza, Luis Álvarez

Pousa, Margarita Ledo, Víctor Freixanes, Rodrigo Romani,

Fernando del Valle Inclán

Duración: 52 minutos

Idiomas: Gallego, catalán y castellano con subtítulos



Filmografía

LORENZO SOLER

Director

Saïd (1998)

Lola vende cá (2000)

Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno (2000)

Max Aub, un escritor en su laberinto (2002)

Del roig al blau (2004)

Kenia y su familia (2006)

Vida de familia (2007)

Ser Joan Fuster (2008)

La mirada de Anna (2009)

LA IMPORTANCIA DE UNAS IMÁGENES

El legado de Anna Turbau en la fotografía contemporánea es innegable. Su obra ha dejado una huella profunda en la fotografía española. Sus fotografías son un testimonio de su tiempo, pero también una reflexión sobre la condición humana.

En 2017 recibe el reconocimiento a buena parte de su trabajo gracias a la exposición *A intimidade da imaxe*, y a la publicación que le acompañó, *Anna Turbau. Galicia, 1975-1979*, todo ello de la mano del Consello da Cultura Galega.

Además, Turbau ha realizado diversas exposiciones individuales y colectivas, ha publicado varios libros y ha participado en diferentes seminarios y festivales de fotografía. Su obra se atesora en diversas colecciones, entre las que cabe destacar el Centro Gallego de las Artes de la Imagen y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Desde mediados los noventa del siglo pasado vivió entre Calatañazor (Soria) y Barcelona, continuando su trabajo fotográfico como la serie *Mujer y Silencio* (2009) o la documentación de la exhumación de fusilados de guerra en Calatañazor (2017), con la colaboración de su marido Lorenzo Soler, cineasta y documentalista valenciano.

Desde 2023, la Fundación Photographic Social Vision representa su obra, encargándose de su preservación, incluyendo catalogación y digitalización, y también de su difusión, asesorando a la autora en la organización de exposiciones y venta de obra.

En los últimos años Anna Turbau estaba muy ilusionada en retomar su carrera de fotógrafa, no ya en el mundo periodístico, sino como artista de la imagen. Había realizado varias colecciones y exposiciones de gran interés, también había sido reconocida su trayectoria en Galicia durante el final de la década de los setenta, invitada a participar en muestras, charlas, ofreciéndole igualmente distinciones y actos de gran aprecio. Lo mismo en su Cataluña natal, donde algunas de sus obras figuran en los más desta-



cados museos.

Especialmente animada con su trabajo, quería participar dentro de Soria en numerosas actividades y en el Centro Nacional de Fotografía de reciente creación en nuestra ciudad.

Su repentino e inesperado fallecimiento ha frustrado todas estas expectativas, si bien es nuestro deseo y así lo esperamos que asociaciones fotográficas tanto nacionales como provinciales, la Escuela de Arte y Superior de Diseño y el propio nuevo Centro, reconozcan su valía y muestren su obra.

Mientras, el cineclub Uned le rinde un homenaje proyectando el documental *La mirada de Anna*, realizado por Lorenzo Soler.

En los primeros años de la transición política española -desde 1977 a 1979-, la fotoperiodista catalana Anna Turbau se trasladó a Galicia para trabajar como *free lance* para las publicaciones *Interviú* y *Primera Plana*, dos revistas editadas en Barcelona que marcaron una nueva manera de hacer periodismo comprometido. Hasta entonces, Anna había estado ejerciendo la profesión en Cataluña donde se centró en el tratamiento de temas sociales y políticos, en una época en que no era precisamente fácil. En los últimos

años del franquismo y del tímido despertar de algunos medios de comunicación, el simple hecho de sacar una cámara a la calle despertaba las sospechas de las fuerzas del orden. La cámara de Anna Turbau fue la única que estuvo presente en los primeros años de la transición gallega, donde los incipientes movimientos, sociales, políticos y sindicales o asamblearios iban, poco a poco, saliendo a la luz.

A través de sus fotos, los recuerdos y testimonios de los protagonistas de la segunda mitad de los 70 descubrimos la historia menos oficial de los años de la Transición a la democracia en Galicia. La cámara de Anna Turbau logró capturar imágenes que se convirtieron en auténticos iconos de los orígenes del fotoperiodismo en Galicia.

El documental rescata más de 300 fotografías de los miles de contactos que Anna Turbau conservó en sus archivos y que han permanecido en silencio durante 30 años. Entre otras figuras y personajes de Galicia, Anna Turbau entrevista al psiquiatra Cipriano Jiménez.

Según explica Turbau en *Detrás del instante*, en el 1976, por ejemplo, nadie sabía lo que pasaba en el psiquiátrico de Conxo.

Todo el mundo decía que era una auténtica tortura. Por esa razón, entrar en ese sitio cerrado se convirtió en un reto para ella. *“Era impensable sacar fotos allí”*. Afortunadamente, conoció a un médico psiquiatra que consiguió que se pudiese colar en el edificio una tarde de invierno, cerca de la hora de la cena.

“Encontré a una niña agarrada a una muñeca totalmente destrozada. Había mujeres muy tranquilas, seguramente dopadas. No encendían las luces y las raciones de comida eran escasas. En el pasillo los pacientes se acercaban a la ventana para aprovechar los últimos rayos de luz del día. Y entonces allí encontré a una niña agarrada a una muñeca totalmente destrozada, y yo pensé: ¿aquí hay niños? Y estaba con la muñeca mirándome. Yo me acerqué poco a poco, y la fotografié. (...) Estaba realmente amorosa. Estaba como para abrazarla. Era amor puro esa niña”, añade Anna. *¿Qué hacía una niña encerrada en un psiquiátrico de adultos? ¿Quién era? “Esa niña no tenía que estar ahí”*.

La fotógrafa reconoce que no tomó esas imágenes en Conxo con la intención de publicarlas porque nadie estaba por la labor de denunciar el abandono del manicomio, porque tenía miedo a las represalias y para proteger al médico por si le despedían. Así que guardó el trabajo que incluía la foto de la adolescente con la muñeca durante más de 40 años. En 2012 expuso la imagen en el centro cultural Centre Cívic Casa Golferichs en Barcelona. *“Entonces hubo todo un movimiento de psiquiatras, me dijeron que la habían conocido, creían que se llamaba María. Que murió cerca de los años 80, y que nunca estuvo medicada. Pero esa niña no tenía que estar ahí.”*, detalla Anna.

Más tarde, le pidieron exponer en el Museo Reina Sofía las imágenes del psiquiátrico de Conxo para ver lo que supuso su abandono durante tantos años. *“La fotografía tiene ese poder: el poder de contarte una historia, aunque hayan pasado muchos años”*, concluye Turbau. (JLLR)

NO IMPORTA EL DESTINO SOLO EL VIAJE

EL CAMINO

32 AÑOS DE PROYECCIONES, 32 AÑOS DE CINE

ÁNGEL
GARCÍA
ROMERO

JOSÉ MARÍA
ARROYO
OLIVEROS

JULIÁN
DE LA LLANA
DEL RÍO

ROBERTO
GONZÁLEZ
MIGUEL

SONIA
ALMOGUERA
GARCÍA-PARRADO







**PANTALLA
GRANDE**

**1994
— 2026**

1994 - 1995

RESERVOIR DOGS (USA)	Quentin Tarantino
CIUDADANO BOB ROBERTS (USA)	Tim Robbins
ESTÁN VIVOS (USA)	John Carpenter
THE BAD LIEUTENANT (USA)	Abel Ferrara
VIDAS CRUZADAS (USA)	Robert Altman
HALFAQUINE (Túnez)	Ferid Boughedir
UN ÁNGEL EN MI MESA (Nueva Zelanda)	Jane Campion
PRINCIPIO Y FIN (México)	Arturo Ripstein
LA ESTRATEGIA DEL CARACOL (Colombia)	Sergio Cabrera
LA LINTERNA ROJA (China - Taiwan - Hong-Kong)	Zhang Yimou
EL BANQUETE DE BODA (Taiwan)	Ang Lee
ADIÓS A MI CONCUBINA (China)	Chen Kaige
EL VALLE DE ABRAHAM (Portugal)	Manoel de Oliveira
PAISAJE EN LA NIEBLA (Grecia - Francia - Italia)	Theo Angelopoulos
LA VOZ DE SU AMO (Italia)	Daniele Luchetti
LAS NOCHES SALVAJES (Francia)	Cyril Collard
UN CORAZÓN EN INVIERNO (Francia)	Claude Sautet

1995 - 1996

BEFORE THE RAIN (Gran Bretaña - Francia - Macedonia)	Milcho Manchevski
CARO DIARIO (Italia)	Nanni Moretti
JUSTINO, UN ASESINO DE LA TERCERA EDAD (España)	Luis Guridi y Santiago Aguilar
TASIO (España)	Montxo Armendáriz
27 HORAS (España)	Montxo Armendáriz
LAS CARTAS DE ALOU (España)	Montxo Armendáriz
QUEMADO POR EL SOL (Rusia - Francia)	Nikita Mikhalkov
LAMERICA (Italia - Francia)	Gianni Amelio
RIFF-RAFF (Gran Bretaña)	Ken Loach
LLOVIENDO PIEDRAS (Gran Bretaña)	Ken Loach
LADYBIRD, LADYBIRD (Gran Bretaña)	Ken Loach
TIERRA Y LIBERTAD (Gran Bretaña - Alemania - España)	Ken Loach
COMER, BEBER, AMAR (Taiwan)	Ang Lee
¡VIVIR! (China)	Zhang Yimou
GUERREROS DE ANTAÑO (Nueva Zelanda)	Lee Tamahori
ÁGUILAS NO CAZAN MOSCAS (Colombia)	Sergio Cabrera
CRONOS (México)	Guillermo del Toro
LA REINA DE LA NOCHE (México)	Arturo Ripstein
LA INCREÍBLE VERDAD (USA)	Hal Hartley
EN BUSCA DE BOBBY FISCHER (USA)	Steven Zaillian
FRESH (USA)	Boaz Yakin

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 Víctor 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 FAMOSA!	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	Agnés 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 Solanas
(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'AI ME Olivier Assayas, Frederic Auburtin, Gerard Depardieu...
(Francia)

FICCION 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 YACOBÍAN 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)

BAARÏA 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
(Rumania)

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)

ALMANYA, 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)

2020 - 2021

PARASITE	Bong Joong-ho (Corea del Sur)
MY MEXICAN BRETZEL	Nuria Giménez (España)
GIRL	Lucas Dhont (Bélgica - Holanda)
SOMBRA	Zhang Yimou (China)
¿PODRÁS PERDONARME ALGÚN DÍA?	Marielle Heller (USA)
UNA RECETA FAMILIAR	Eric Khoo (Singapur - Japón)
LO QUE ESCONDE SILVER LAKE	David Robert Mitchell (USA)
THE GUILTY	Gustav Möller (Dinamarca)
RETRATO DE UNA MUJER EN LLAMAS	Céline Sciamma (Francia)
CORPUS CHRISTI	Jan Komasa (Polonia)
LAS BUENAS INTENCIONES	Gilles Legrand (Francia)

2021 - 2022

PREPARATIVOS PARA ESTAR JUNTOS UN PERIODO DE TIEMPO DESCONOCIDO	Lili Horvát (Hungria)
EL AGENTE TOPO	Maite Alberdi (Chile)
BENEDETTA	Paul Verhoeven (Francia - Holanda)
LA RULETA DE LA FORTUNA Y LA FANTASIA	Ryūsuke Hamaguchi (Japón)
EMMA	Autumn de Wilde (Reino Unido)
NUEVO ORDEN	Michel Franco (México - Francia)
MASACRE (VEN Y MIRA)	Elem Klimov (Rusia)
LAS GLORIAS	Julie Traymor (USA)
ANE	David Pérez Sañudo (España)
NUNCA, CASI NUNCA, A VECES, SIEMPRE	Eliza Hittman (USA - Reino Unido)
LA MUJER QUE ESCAPÓ	Sang-soo Hong (Corea del Sur)
SUPERNOVA	Harry Macqueen (Reino Unido)
SIEMPRE CONTIGO	Nir Bergman (Israel - Italia)

2022 - 2023

EL ACUSADO	Yvan Attal (Francia)
BOILING POINT	Philip Barantini (Reino Unido)
ANNETTE	Leos Carax (Francia-Alemania-Bélgica-Japón-México-Suiza)
TRES MIL AÑOS ESPERÁNDOTE	George Miller (Australia-USA)
COSTA BRAVA, LÍBANO	Mounia Akl (Libano-Francia-España-Suecia-Dinamarca-Noruega)
MASS	Fran Kranz (USA)
TENÉIS QUE VENIR A VERLA	Jonás Trueba (España)
GAGARINE	Fanny Liatard y Jérémy Trouilh (Francia)
SUMMER OF SOUL	Questlove (USA)
LA AVENTURA	Michelangelo Antonioni (Italia-Francia)
FIRE OF LOVE	Sara Dosa (USA)
ESPÍRITU SAGRADO	Chema García Ibarra (España)
ASAKO I & II	Ryusuke Hamaguchi (Japón-Francia)
RED ROCKET	Sean Baker (USA)
LOS JÓVENES AMANTES	Carine Tardieu Francia-Bélgica
SUNDOWN	Michel Franco (México-Francia-Suecia)
PARA CHIARA	Jonas Carpignano (Italia-Francia)
PETITE MAMAN	Céline Sciamma (Francia)
LA MUJER DEL ESPÍA	Kiyoshi Kurosawa (Japón)
UN PEQUEÑO MUNDO	Laura Wandel (Bélgica)
INTRODUCTION	Hong Sang-soo (Corea del Sur)
ENNIO EL MAESTRO	Giuseppe Tornatore (Italia- Bélgica-Países Bajos-Japón)
UN AMOR INTRANQUILO	Joachim Lafosse (Bélgica-Francia-Luxemburgo)
LAS NIÑAS BIEN	Alejandra Márquez Abella (México)

2023 - 2024

CERRAR LOS OJOS	Víctor Erice (España)
LA PEOR PERSONA DEL MUNDO	Joachim Trier (Noruega – Francia)
SUZUME	Makoto Shinkai (Japón)
ELLAS HABLAN	Sarah Polley (USA)
MANTÍCORA	Carlos Vermut (España)
BROKER	Hirokazu Koreeda (Corea del Sur)
EL IMPERIO DE LA LUZ	Sam Mendes (USA – Reino Unido)
PARÍS, TEXAS	Wim Wenders (USA – Alemania – Francia)
HOLY SPIDER	Ali Abbasi (Dinamarca-Alemania-Francia-Suecia-Jordania-Italia)
20.000 ESPECIES DE ABEJAS	Estibaliz Urresola Solaguren (España)
LA HIJA ETERNA	Joanna Hogg (Reino Unido – Irlanda - USA)
EO	Jerzy Skolimowski (Polonia – Italia – Reino Unido)
UNA VIDA NO TAN SIMPLE	Félix Viscarret (España)
TILL: EL CRIMEN QUE LO CAMBIO TODO	Chinonye Chukwu (USA)
PLAN 75	Chie Hayakawa (Japón)
EL TECHO AMARILLO	Isabel Coixet (España)
LA BELLEZA Y EL DOLOR	Laura Poitras (USA)
PACIFICATION	Albert Serra (Francia - España)
RETORNO A SEUL	Davy Chou (Francia – Corea del Sur)
THE INNOCENTS	Eskil Vogt (Noruega – Suecia – Dinamarca)
EL ACONTECIMIENTO	Audrey Diwan (Francia)
UPON ENTRY	Alejandro Rojas y Juan Sebastián Vazquez (España)
LA MATERNAL	Pilar Palomero (España)
A HUNDRED FLOWERS	Geni Kawamura (Japón)

2024 - 2025

PERFECT DAYS	Wim Wenders
(Japón - Alemania)	
THE SUBSTANCE	Coralie Fargeat
(Reino Unido - USA)	
PEQUEÑAS CARTAS INDISCRETAS	Thea Sharrock
(Reino Unido)	
EL CHICO Y LA GARZA	Hayao Miyazaki
(Japón)	
MEMORY	Michel Franco
(México - USA)	
EMILIA PÉREZ	Jacques Audiard
(Francia - USA - México)	
EL AMOR DE ANDREA	Manuel Martín Cuenca
(España)	
GODLAND	Hlynur Pálmason
(Islandia- Francia-Suecia)	
EL CASO GOLDMAN	Cédric Kahn
(Francia)	
LAS HERMANAS MUNEKATA	Yasujiro Ozu
(Japón)	
DESCONOCIDOS	Andrew Haigh
(Reino Unido)	
LA IMAGEN PERMANENTE	Laura Ferrés
(España)	
NOT A PRETTY PICTURE	Martha Coolidge
(USA)	
STELLA, VÍCTIMA Y CULPABLE	Kilian Riedhof
(Alemania)	
EL REGRESO DE LAS GOLONDRINAS	Ruijun Li
(China)	
THE BEAST (LA BESTIA)	Bertrand Bonello
(Francia - Canadá)	
MILLI VANILLI: GIRL YOU KNOT IT'S TRUE	Simon Verhoeven
(Alemania)	
LA MESITA DEL COMEDOR	Caye Casas
(España)	
EL SUCESOR	Xavier Legrand
(Francia - Canadá - Bélgica)	
CONCRETE UTOPIA	Um Tae-hwa
(Corea del Sur)	
LA PROMESA DE IRENE	Louise Archambault
(Polonia)	
LAS JAURÍAS	Kamal Lazraq
(Marruecos - Francia)	
MAMÍFERA	Liliana Torres
(España)	
FALLEN LEAVES	Aki Kaurismäki
(Finlandia)	

2025 - 2026

UN SIMPLE ACCIDENTE	Jafar Panahi
(Irán-Francia-Luxemburgo)	
A COMPLETE UNKNOWN	James Mangold
(USA)	
GRAND TOUR	Miguel Gomes
(Portugal)	
MORLAIX	Jaime Rosales
(Francia-España)	
MR. BURTON	Marc Evans
(Reino Unido)	
CÓMO HACERSE MILLONARIO ANTES DE QUE MUERA LA ABUELA	Pat Boonnitipat
(Tailandia)	
MEGALÓPOLIS	Francis Ford Coppola
(USA)	
MEMORIAS DE UN CARACOL	Adam Elliot
(Australia)	
LUMIÈRE: LA AVENTURA CONTINÚA	Thierry Frémau
(Francia)	
LEER LOLITA EN TEHERÁN	Eran Riklis
(Italia- Israel)	
LA GRAN ESCAPADA	Oliver Parker
(Reino Unido)	
POR DONDE PASA EL SILENCIO	Sandra Romero
(España)	
SEPTIEMBRE 5	Tim Fehlbaum
(Alemania)	
VERMIGLIO	Maura Delpero
(Italia)	
THE APPRENTICE: LA HISTORIA DE TRUMP	Ali Abbasi
(Canadá)	
DESMONTANDO UN ELEFANTE	Aitor Echevarría
(España)	
THE ALTO KNIGHTS	Barry Levinson
(USA)	
LA CHICA DE LA AGUJA	Magnus von Horn
(Dinamarca)	
MISERICORDIA	Alain Giraudie
(Francia)	
LA VIAJERA	Hong Sang-soo
(Corea del Sur)	
A REAL PAIN	Jesse Eisenberg
(USA)	
MEMORIAS DE UN CUERPO QUE ARDE	Antonella Sudasassi Furniss
(Costa Rica)	
SEPTIEMBRE DICE	Ariane Laped
(Irlanda)	
PRESUNCIÓN DE INOCENCIA	Daniel Auteuil
(Francia)	

TO BE CONTINUED



4062

**MIRADAS
DE CINE**

**1995
— 2026**

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) - Annie Hall (1977) - Manhattan (1979) - Zelig (1983) - Hannah y sus hermanas (1986) - Delitos y faltas (1989) - Misterioso asesinato en Manhattan (1992)



**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**

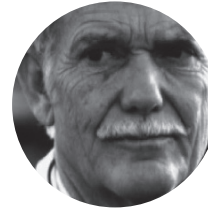
Día de fiesta (1949) - **Las vacaciones de Hulot** (1953) - **Mi tío** (1958) - **Playtime** (1967) - **Tráfico** (1971) - **Zafarrancho en el circo** (1974) - **Soigne ton gauche** (1936) - **L'école des facteurs** (1947) - **Cours du soir** (1967)

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) - Sacrificio (1986)

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 CON-
VERTIR 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 pelicano (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 (2015) - Jiro Dreams of Sushi (2011) - The Ramen Girl (2008)

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) - Tempes-tad sobre Washington (1962)

20
21



OTTO PREMINGER

III PARTE

Éxodo (1960) - El Cardenal (1963) - Primera victoria (1965) - El rapto de Bunny Lake (1965) - Dime que me amas, Junie Moon (1970) - El factor humano (1980)



CINE EN SU PUNTO

COMER DE CINE ESPAÑOL

18 comidas (2011) - Las truchas (1978) - El pollo, el pez y el canchalejo real (2008) - Bon appétit (2011)

21
22



LUIS GARCÍA BERLANGA

DE VUELTA A VILLAR DEL RÍO

¡Bienvenido, Mister Marshall! (1951) - Plácido (1961) - El verdugo (1963) - La escopeta nacional (1978)



ISABEL COIXET

ABRAZAR LA NIEBLA

Demasiado viejo para morir joven (1989) - Cosas que nunca te dije (1996) - A los que aman (1998) - Mi vida sin mí (2003) - La vida secreta de las palabras (2005) - Elegy (2008) - Mapa de los sonidos de Tokio (2009) - Ayer no termina nunca (2013) - Mi otro yo (2013) - Aprendiendo a conducir (2014) - Nadie quiere la noche (2015) - Spain in a Day (2016) - La librería (2017)

22
23



FRANCIS FORD COPPOLA

LA SAGA DE LOS CORLEONE 50 AÑOS DE "EL PADRINO"

El padrino (1972) - El padrino II (1974) - El padrino III (1990)



NORMAN JEWISON

SUPERSTAR

No me mandes flores (1964) - El rey del juego (1965) - ¡Que vienen los rusos! ¡Que vienen los rusos! (1966) - En el calor de la noche (1967) - El caso Thomas Crown (1968) - El violinista en el tejado (1971) - Jesucristo Superstar (1973) - Rollerball, ¿un futuro próximo? (1975) - F.I.S.T. Símbolo de fuerza (1978) - Justicia para todos (1979) - Historia de un soldado (1984) - Agnes de Dios (1985) - Hechizo de luna (1987) - Huracán Carter (1999) - La sentencia (2003)

23
24



BUSTER KEATON

EL INGENIERO DEL GAG

Tres edades (1923) - Fatty asesino (c) (1917) - El botones (c) (1918)
- La ley de la hospitalidad (1923) - Fatty en la cocina (c) (1918)
- Fatty cartero (c) (1919) - El moderno Sherlock Holmes (1924) -
Fatty en el garaje (c) (1920) - Una semana (c) (1920) - Pamplinas
presidiario (c) (1920) - El navegante (1924) - El espantapájaros (c)
(1920) - Vecinos (c) (1921) - Pamplinas y los fantasmas (c) (1921)
- Siete ocasiones (1925) - Pamplinas nació el día 13 (c) (1921) - El
guardaespaldas (c) (1921) - La cabra (c) (1921) - El rey de los cow-
boys (1925) - El gran espectáculo (c) (1921) - La barca (c) (1921) - El
boxeador (1926) - Rostro pálido (c) (1922) - La mudanza (c) (1922)
- El maquinista de la General (1926) - Las relaciones de mi mujer
(c) (1922) - El colegial (1927) - El herrero (c) (1922) - Pamplinas en
el Polo Norte (c) (1922) - El héroe del río (1928) - Los sueños de
Pamplinas (c) (1922) - La casa encantada (c) (1922) - El fotógrafo
(1928) - Pamplinas aeronauta (c) (1923) - El comparsa (1929) -
Pamplinas lobo de mar (c) (1923)

24
25



JACQUES DEMY

EL CINE QUE CANTA
Y ENCANTA

Lola (1961) - La Bahía de los Ángeles (1962) - Los paraguas de
Cherburgo (1964) - Las señoritas de Rochefort (1967) - Estudio
de modelos (1969) - Piel de asno (1970) - No te puedes fiar ni de
la cigüeña (1973) - Lady Oscar (1979) - Jacquot de Nantes (1991)

25
26



F. W. MURNAU

CREADOR DE LUZ Y SOMBRAS

Nosferatu (1922) - El último (1924) - Tartufo (1925) - Fausto (1926)
- Amanecer (1927) - Tabú (1931)



ALAN PARKER

SEGUIR NARRANDO,
NARRAR DISTINTO

Bugsy Malone, nieto de Al Capone (1976) - El expreso de media-
noche (1978) - Fama (1980) - Pink Floyd: El muro (1982) - El cora-
zón del ángel (1987) - Arde Mississippi (1988) - Los Commitments
(1991) - Evita (1996) - La vida de David Gale (2003)

69

**SORIA
DE CINE**

**2004
— 2026**

2004 - 2005

LA ILUSTRE VILLA DE ALMAZÁN (1977)
MACHADO EN SORIA (1978)
IDIOPATÍA (1980)
CORTOMETRAJES. JUAN CRUZ ORMAZÁBAL

2005 - 2006

LA FABULOSA HISTORIA DE DIEGO MARÍN.
FIDEL CORDERO (1996)
APUNTES PARA UNA ODISEA SORIANA INTERPRETADA POR NEGROS
LORENZO SOLER (2004)
DOCTOR ZHIVAGO. DAVID LEAN (1965)

2006 - 2007

CAMPANADAS A MEDIANOCHE. ORSON WELLES (1965)

2007 - 2008

ORÍGENES DEL CINE SORIANO
(MONTAJE DE OBRAS DE LOS AÑOS 20 Y 30 DEL SIGLO XX)

2008 - 2009

TOTAL. JOSÉ LUIS CUERDA (1983)

2009 - 2010

EL VALLE DE LAS ESPADAS. JAVIER SETÓ (1962)

2010 - 2011

BECKET. PETER GLENVILLE (REINO UNIDO, 1964)

2011 - 2012

LOS APUROS DE UN PEQUEÑO TREN. CHARLES CRICHTON (REINO UNIDO, 1953).

2012 - 2013

FUENTEOVEJUNA. JUAN GUERRERO ZAMORA (1972)

2013 - 2014

LA CELESTINA. JUAN GUERRERO ZAMORA (1982)

2014 - 2015

NICOLÁS Y ALEJANDRA. FRANKLIN J. SCHAFFNER (USA, 1971).
SORIA EN EL NO-DO (1943-1981)
ESPAÑA INSÓLITA. JAVIER AGUIRRE (1965)
QUERIDÍSIMOS VERDUGOS. BASILIO MARTÍN PATINO (1973)

2015 - 2016

CAMPANADAS A MEDIANOCHE. ORSON WELLES (ESPAÑA-SUIZA, 1965)
GARRINGO. RAFAEL ROMERO MARCHENT (1969)
EL HOMBRE DE UNA TIERRA SALVAJE. RICHARD C. SARAFIAN (USA, 1971)
LOS TRES MOSQUETEROS. LOS DIAMANTES DE LA REINA. RICHARD LESTER (REINO UNIDO, 1973)
¡AGÁCHATE, MALDITO! SERGIO LEONE (ITALIA-ESPAÑA, 1971)

2016 - 2017

LOS CUATRO MOSQUETEROS. LA VENGANZA DE MILADY. RICHARD LESTER (REINO UNIDO, 1975)
LOS AÑOS BÁRBAROS. FERNANDO COLOMO (1998)
DOCTOR ZHIVAGO. DAVID LEAN (REINO UNIDO-USA, 1965)
DOCTOR ZHIVAGO. 50 AÑOS. LUCAS CARABA (2015)
BIENVENIDO MR. HESTON. PEDRO ESTEPA Y ELENA FERRÁNDIZ (2016)

2017 - 2018

EL ASESINATO DE JULIO CÉSAR. STUART BURG (REINO UNIDO, 1970)
EL ESPEJO DE LOS ESPÍAS. FRANK PIERSON (REINO UNIDO, 1970)
EL REY DE LA MONTAÑA. GONZALO LÓPEZ-GÁLLEGO (2008)

2018 - 2019

ORGULLO DE ESTIRPE. JOHN FRANKENHEIMER (USA, 1971)
EL MILAGRO DE P. TINTO. JAVIER FESSER (1998)
249. LA NOCHE EN QUE UNA BECARIA ENCONTRÓ A EMILIANO REVILLA. LUIS Mª FERRÁNDEZ (2016)
SPAIN IN A DAY. ISABEL COIXET (2016)

2019 - 2020

LA LAGUNA NEGRA. ARTURO RUIZ CASTILLO (1952)
CROMWELL. KEN HUGHES (REINO UNIDO, 1970)
CUANDO LOS MARIDOS IBAN A LA GUERRA. RAMÓN FERNÁNDEZ (1974)
EL NIÑO INVISIBLE. RAFAEL MONLEÓN (1995)

2020 - 2021

LOS MUERTOS NO PERDONAN. JULIO COLL (1963)
ESCARABAJOS ASESINOS. STEVEN CH. JAFFE (USA, 1982)
A LA REVOLUCIÓN EN UN DOS CABALLOS. MAURIZIO SCIARRA (ITALIA, 2001)
DOMINGO, LUZ DE LA IGLESIA. MARCELINO SARIA O.P. (FILIPINAS, 2010)

2021 - 2022

ES GRANDE SER JOVEN. CYRIL FRANKEL (REINO UNIDO, 1956)
AVISA A CURRO JIMÉNEZ. RAFAEL ROMERO MARCHENT (1978)
SOMBRA PARALELAS. GERARDO GORMEZANO (1994)
LA FABULOSA HISTORIA DE DIEGO MARÍN. FIDEL CORDERO (1996)

2022 - 2023

CABALGANDO HACIA LA MUERTE. JOAQUÍN L. ROMERO MARCHENT (1962)
TIRARSE AL MONTE. ALFONSO UNGRÍA (1971)
EL SEGUNDO PODER. JOSÉ Mª FORQUÉ (1976)
FOLKI. PABLO GARCÍA SANZ Y JAIME LAFUENTE (2018)

2023 - 2024

EL TÍO PEDRO – SERIE: CURRO JIMÉNEZ. RAFAEL ROMERO MARCHENT (1977)
MUERTE EN LA TARDE – SERIE: LA MASCARA NEGRA. JOSÉ ANTONIO PÁRAMO (1981)
EL RAPTO DE LA TIRANA – SERIE: LA MÁSCARA NEGRA. JOSÉ ANTONIO PÁRAMO (1981)
DANZAS DE SOTILLO DEL RINCÓN. (1975)
SORIA. LOS PASTORES, LOS MAESTROS Y LOS POETAS. EDUARDO DELGADO (1988)

2024 - 2025

HOMENAJE A BÉCQUER. DANIEL BOHR (1970)
DESDE MI CELDA. LUIS ENCISO (1976)
LA SORIA DE MACHADO. JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS (1967)
ANTONIO MACHADO. YO VOY SOÑANDO CAMINOS. ENRIQUE BARRERA ROMERO (2014)
LA FORJA DE UN DEMÓCRATA. DIONISIO RIDRUEJO. JORGE MARTÍNEZ REVERTE (2005)
LO POSIBLE Y LO NECESARIO. MARCELINO CAMACHO. ADOLFO DUFOUR ANDÍA (2018)

2025 - 2026

ANTONIO MACHADO. LOS MUNDOS SUTILES. EDUARDO CHAPERO-JACKSON (2012)
EL BOSQUE QUEMADO. VÍCTOR CID (2011)
DEL NEGRO AL VERDE. LUCAS CARABA (2025)
EL CIELO GIRA. MERCEDES ÁLVAREZ(2005)
TORTURADOS. DETRÁS DEL INSTANTE, ANNA TURBAU. XAVIER BAIG Y JORDI ROVIRA (2022)
LA MIRADA DE ANNA. LORENZO SOLER (2009)

...Y SEGUIMOS
SUMANDO



HALL OF FAME



PERSONAS RELEVANTES DE LA INDUSTRIA DEL CINE EN TODAS SUS MANIFESTACIONES QUE HAN VISITADO EL CINECLUB UNED

— 1995 ————— 2026 —

MONTYO ARMENDÁRIZ DIRECTOR DE CINE **ALFONSO CORTÉS** PIANISTA **FRANCISCO J. DE LA PLAZA** CATEDRÁTICO Y DIRECTOR DE LA CÁTEDRA DE CINE DE LA UVA
FERNANDO TRUEBA DIRECTOR DE CINE **LUIS MARTÍN ARIAS** PROFESOR DE LA CÁTEDRA DE CINE DE LA UVA **JESÚS GONZÁLEZ REQUENA** PROFESOR TITULAR DE LA UCM
CARMEN SÁEZ PROFESORA DE CINE DE LA UVA **ANTONIO SANTOS** PROFESOR DE LA CÁTEDRA DE CINE DE LA UVA **LORENZO SOLER** DIRECTOR DE CINE
MIGUEL ALBADALEJO DIRECTOR DE CINE **CARMELO GÓMEZ** ACTOR **SALVADOR GARCÍA 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 CRITICO CINEMATOGRAFICO Y EX DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA **CARLOS SAURA** DIRECTOR DE CINE
JOSÉ CARLOS SUÁREZ PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD ROVIRA I VIRILI DE TARRAGONA **MARÍA JOSÉ MOLINA** PRESENTADORA **MARTA GONZÁLEZ** ACTRIZ Y HUMORISTA
CAVETANA 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 FOTOGRAFÍA **VERÓNICA FERNÁNDEZ** GUIONISTA Y ESCRITORA **MARIBEL MEMBRILLO** ACTRIZ **LUIS LARRODERA** PRESENTADOR
JOSEF MARÍA QUERALTÓ COLEGIONISTA 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 TV CASTILLA Y LEÓN **JOSÉ LUIS GARCÍA** ACTOR
ÁNGEL ILLARRAMENDI COMPOSITOR CINEMATOGRAFICO **JULIÁN RAFALKO** EMPRESARIO DE EFECTOS ESPECIALES **RAFAEL BERMEO** PERIODISTA **ADOLFO FERNÁNDEZ** ACTOR
PEDRO E. DELGADO ESCRITOR PROFESOR DE LA ECAM **RAMÓN BAREÁ** ACTOR **JONÁS GROUCHO TRUEBA** GUIONISTA Y DIRECTOR DE CINE **BASILIO MARTÍN PATINO** DIRECTOR DE CINE
JUAN ANTONIO PÉREZ MILLÁN DIRECTOR DE LA FILMOTEGA DE CASTILLA Y LEÓN **JOSÉ ANTONIO QUIRÓS** 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 TORRIJO** ACTOR
JOSÉ LUIS BORAU DIRECTOR DE CINE **PACA CABALDON** ACTRIZ **OTI RODRIGUEZ MARCHANTE** CRITICO CINEMATOGRAFICO
ROSA S. RODRIGUEZ 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 SEMANA DE VALLADOLID **ARANTXA AGUIRRE** DIRECTORA DE CINE
MARTA SERRANO COLL PROFESORA DE LA UNIVERSIDAD DE TARRAGONA **JESUS RIVERA TORRES** PRESIDENTE DE LA ASOCIACIÓN SORIANA DE AMIGOS DEL FERRUCARILL **ABI ALBERTO** DIRECTOR DE CINE
F. JAVIER ÁLVAREZ PSQUIATRA **ENRIQUE URBIZU** DIRECTOR DE CINE **JORGE GIL ZULUETA** PIANISTA **ALBERTO DEL CAMPO** PRODUCTOR DE STOCKHOLM
RODRIGO SOROGOVEN DIRECTOR DE STOCKHOLM **BORJA 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 FIEGUERAS GUIONISTA DE APRENDIZO A SER POLÍTICO **CARMEN SÁNCHO DE FRANCISCO** CATEDRÁTICA DE ES DE GEOGRAFÍA E HISTORIA **LUIS GONZALO MIGUEL** SAXOFONISTA
PEDRO ESTEPA MENÉNDEZ Y ELENA FERRÁNDIZ SANZ CODIRECTORES DEL DOCUMENTAL DEL LARGOMETRAJE BIENVENIDO MR. HESTON
LUCAS CARABA REALIZADOR DEL DOCUMENTAL DE LARGOMETRAJE DOCTOR ZHIVAGO, 60 AÑOS
BERNARDO SÁNCHEZ SALAS PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD DE LA RIOJA, ESCRITOR, AUTOR TEATRAL Y GUIONISTA DE CINE Y TELEVISIÓN
MIGUEL IBÁÑEZ RODRÍGUEZ PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID CAMPUS DE SORIA, ESCRITOR, INVESTIGADOR Y BODEGUERO **MARA RAW Y MANUEL Y RUBÉN ROMERO** GRUPO MUSICAL



STAFF

DE IZQUIERDA A DERECHA

CARMELO GARCÍA SÁNCHEZ **ROBERTO GONZÁLEZ** **MIGUEL JULIÁN DE LA LLANA DEL RÍO**
SUSANA SORIA RAMAS **SONIA ALMOGUERA** **GARCÍA-PARRADO** **JOSÉ MARÍA ARROYO OLIVEROS** **ROBERTO PEÑA VALTUEÑA**
VÍCTOR CID GONZÁLEZ **ÁNGEL GARCÍA ROMERO**

cineclubuned.es

organiza



patrocina



colabora

