

# Dirigido

Nº 553 SEPTIEMBRE 2024  
5,50 EUROS

por...

MÁS DE  
**50**  
AÑOS**MEGALÓPOLIS**

Francis Ford Coppola

**Entrevista****AMAL**

Jawad Rhalib

**ANSELM**

Wim Wenders

**SOLOS****EN LA NOCHE**

Guillermo Rojas

**ESPECIAL****EL «POLIZIESCO»  
ITALIANO**

# Luis ~ BUNUEL

**DOSSIER (1)**

Más allá del surrealismo







# Donostia Zinemaldia Festival de San Sebastián International Film Festival

[www.sansebastianfestival.com](http://www.sansebastianfestival.com)

**SSIFFF** 2024  
Iraila  
Septiembre  
20/28 **72**

Babesle Ofizialak  
Patrocinadores Oficiales

**rtve**

**eitb**

**M+**

Media Partner

Laguntzaile Ofizialak  
Colaboradores Oficiales



**k**  
kutxabank

Instituto Kideak  
Instituciones Socias



Gipuzkoako Foru Aldundia  
Diputación Foral de Guipúzcoa

**EUSKADI**  
BASQUE COUNTRY







**4 Travelling**  
Filmotecas. Rodajes. In Memoriam.

**8 Hollywood Boulevard**  
Actualidad de la Meca del Cine.

**9 Zona sin Límites**  
Lo último en cine fantástico.

**10 Críticas**  
«Gru4. Mi villano favorito», «Asphalt City», «De naturaleza violenta», «Fly Me to the Moon», «Un lugar tranquilo: Día 1», «El teorema de Marguerite», «Twisters», «Los tonos mayores», «Solo para mí», «Strangers: Capítulo 1», «Sidonie en Japón», «Marcello mío», «El conde de Montecristo», «Casa en llamas».

**20 Amal**  
Jawad Rhalib firma una contundente mirada sobre el sistema educativo.

**22 Bikeriders. La ley del asfalto**  
Interesante aproximación de Jeff Nichols al subgénero de los motoristas.

**23 Deadpool y Lobezno**  
Shanw Levy firma esta divertida epopeya Marvel autoparódica.

**24 Longless**  
Un «thriller» psicológico con la firma del realizador Osgood Perkins.

**25 Anselm**  
Un documental inclasificable de la mano del veterano Wim Wenders.

**26 Megalópolis**  
El gran proyecto artístico de Francis Ford Coppola, a quien hemos entrevistado.

**32 MaXXXine**  
Ti West completa con este film la trilogía formada junto con «X» y «Pearl».

**33 La trampa**  
Un ingenioso «thriller» con la firma indiscutible de M. Night Shyamalan.

**34 Alien: Romulus**  
Fede Álvarez rinde homenaje a la franquicia con esta nueva entrega.

**35 Solos en la noche**  
Guillermo Rojas recrea los acontecimientos del 23-F.

**36 Dossier Luis Buñuel**  
Ofrecemos la primera entrega de un «dossier» en dos partes sobre este mítico cineasta español.

**38 Dossier Luis Buñuel**  
**Entre el medioevo y el final de las vanguardias**  
Los primeros años de formación artística y profesional de este cineasta.

**41 Dossier Luis Buñuel**  
**Buñuel en el contexto de las vanguardias**  
De cómo los movimientos vanguardistas influyeron en su carrera.

**44 Dossier Luis Buñuel**  
**Antologías (1)**  
«Un perro andaluz», «La edad de oro», «Las Hurdes/Tierra sin pan».

**48 Dossier Luis Buñuel**  
**Si algún día de pierdo, no me busquéis en Sudamérica**  
Todo sobre la célebre etapa del cineasta en México.

**50 Dossier Luis Buñuel**  
**Antologías (2)**  
«Gran Casino», «El gran calavera», «Los olvidados», «Subida al cielo», «Susana», «Don Quintín el amargao», «Una mujer sin amor», «Abismos de pasión», «El bruto», «Él», «La ilusión viaja en tranvía», «El río y la muerte».

**64 Dossier Luis Buñuel**  
**Contrastes made in USA**  
A propósito de «Aventuras de Robinson Crusoe» y «La joven».

**66 Dossier Luis Buñuel**  
**Antologías (y 3)**  
«Ensayo de un crimen», «Nazarín», «Viridiana», «El ángel exterminador», «Simón del desierto».

**76 Italian Pulp**  
**El cine policíaco italiano**  
Avance de la retrospectiva que Donostia 2024 dedicará a este género.

**82 Streaming/TV**  
«Star Wars: The Acolyte» (ep. 4 a 8), «The Boys» T.4, «Vikingos: Valhalla» T.3, «La dama del lago», «Los instigadores», «La Casa del Dragón» (ep. 4 a 9), «El Decamerón», «Juego de espías. La ciudad eterna», «Los pequeños amores», «Detonantes», «El ministerio de la guerra sucia», «Mamántula», «Superdetective en Hollywood: Axel F.», «Infiltrada en la NASA», «Los 800».

**94 Home Cinema**  
Pack «Sombras de una época», «Orlando», «Sala de profesores», Ken Loach, Christopher Lee.

**96 Libros**  
Últimos volúmenes publicados.

**98 Banda sonora**  
Novedades discográficas del mes

**También disponible en edición digital**



**Edita:** DIRIGIDO POR, S.L. **Administrador:** Enrique Aragonés. **Coordinador:** Tomás Fernández Valentí. Revista fundada en 1972 por Edmond Orts Climent. **Consejo de redacción:** Quim Casas, Tomás Fernández Valentí, Enrique Aragonés. **Diseño gráfico original:** Enrique Aragonés. **Departamento compaginación:** Susana Paredes. **Suscripciones:** Javier Aragonés - [suscripciones@dirigidopor.com](mailto:suscripciones@dirigidopor.com). **Administración:** Javier Aragonés - [administracion@dirigidopor.com](mailto:administracion@dirigidopor.com). **Corresponsal en Estados Unidos:** Gabriel Lerman. **Colaboradores:** Carles Balagué, Tonio L. Alarcón, Rafel Miret, Ricardo Aldarondo, Israel Paredes Badía, Josep Parera, Àngel Sala, Alexander Zárate, Juan Carlos Vizcaino Martínez, Héctor G. Barnés, Gerard Casau, Diego Salgado, Joaquín Torán, Joan Padrol, Óscar Brox, Nicolás Ruiz, Emilio M. Luna, Elisa McCausland, Joaquín Vallet Rodríguez, Ramón Alfonso, Valerio Carando, Álvaro Peña, José Luis Salvador Estébanez, Tariq Porter, Eduardo J. Manola, José Abad, Jordi Batlle Caminal, Ruiz de Villalobos, Boquerini, Santiago Aguilar, Felipe Cabrerizo, Javi Cózar, Paola Franco, Jesús Palacios, Raúl M. Osorio, Jaime Iglesias Gamboa. **Publicidad:** Susana Paredes, Tel. 93 323 87 04, [publicidad@dirigidopor.com](mailto:publicidad@dirigidopor.com). **Redacción y administración:** Sarrià, 11, Local 1. 08850 Gavà (Barcelona). **E-mail:** [redaccion@dirigidopor.com](mailto:redaccion@dirigidopor.com) - Tel. 93 323 87 04 - Precio plazas sin IVA: más 0,15 euros incluido transporte aéreo. **Distribuye:** LOGISTA, S.L. **Impreme:** Gráficas Monterreina. **Depósito legal:** B. 24767-1972. **ISSN:** 0212-7245. «Dirigido por...» no se responsabiliza de la opinión de sus colaboradores. Prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de la revista. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra.

**Suscripción anual en papel (11 números): 55 euros.** [suscripciones@dirigidopor.com](mailto:suscripciones@dirigidopor.com) / Tel. 93 323 87 04  
**Venta edición digital:** Último ejemplar y números atrasados: 4,49 euros. <https://publicaciones.dirigidopor.es/>

## Filmoteca de Catalunya

Una de las integrantes de Les Insoumuses, el colectivo feminista francés de los años 1970 y 1980, es la protagonista de septiembre con ciclo propio: la actriz y militante feminista Delphine Seyrig (1932-1990). La retrospectiva recoge su triple vertiente de intérprete, directora y activista, desde su debut en **El año pasado en Marienbad**, de Alain Resnais, y la consolidación como rostro icónico del cine de autor, que respaldaron también cineastas como Losey, Truffaut o Buñuel. En trabajos posteriores a Mayo del 68 se replantea sus ideas como mujer y como actriz, y se orienta a proyectos enfocados desde el punto de vista femenino dirigidos por Marguerite Duras, Ulrike Ottinger o Chantal Akerman, rompiendo con la imagen idealizada y estereotipada que arrastraba. El ciclo se completa con la obra reivindicativa de Les Insoumuses, firmada por Carole Roussopoulos, Ioana Wieder y la propia Seyrig. También prosigue la revisión completa de la filmografía sonora de Alfred Hitchcock que ha ocupado buena parte de la programación del verano. Hasta el 15 de septiembre podrán ver en pantalla grande algunos de los títulos más emblemáticos y populares del director en la década de 1960: **Con la muerte en los talones**, **Psicosis**, **Los pájaros**, **Vertigo** o **Marnie, la ladrona**, hasta completarlo con su último film, **Family Plot (La trama)**. Dentro de la revisión del cine amateur en Cataluña, tendrá lugar una sesión muy especial vinculada a la fiesta mayor de Gracia. Cine-concierto al aire libre en la plaza de Salvador Seguí, en la fachada de la Filmoteca, con una selección de piezas amateur de entre 1928 y 1935 a ritmo de jazz. Se retoma el ciclo transversal que este 2024 recupera la obra del maestro sueco Victor Sjöström, con **La chica de la granja del lago** (1917), primera de sus adaptaciones de la obra de la escritora Selma Lagerlöf y una de las incursiones del cineasta como actor, y **Ordet** (1943), primera versión cinematográfica de la obra teatral de Kaj Munk que más tarde haría célebre a Dreyer. Y se presenta el programa de Transhumant Festival 2024, certamen de cine y fotografía comprometido con la transformación social que lleva el cine a los pueblos y colectivos vulnerables.

## Filmoteca Española

La *rentrée* llega a Filmoteca Española rindiendo tributo a María Dolores Pradera en el centenario de su nacimiento. Para la ocasión, se dedica a la cantante y actriz un ciclo que pondrá el foco en su carrera como intérprete, en la que destacaron títulos como **Embrujo** (Carlos Serrano de Osma, 1947), **Vida en sombras** (Llorenç Llobet-Gràcia, 1949) o **Zalacaín el aventurero** (Juan de Orduña, 1955). Además, arranca una retrospectiva dedicada a Brian de Palma, ciclo que, además de repasar la filmografía del cineasta, pondrá en diálogo sus películas con otros films que le han servido de influencia o a los que ha influenciado a través de un particular juego de espejos. Se despide el ciclo Yasujiro Ozu. Con el final del estío regresan también a Filmoteca Española las habituales sesiones especiales (Universo Godard, 30 años de la AEC y Sala: B), además de la Filmoteca Junior. El verano se despide con la proyección de la ópera prima de Carlos Saura **Los golfos**, restaurada por Filmoteca Española.

## Filmoteca de Navarra

La Filmoteca de Navarra inaugura su XIV temporada tras el parón estival. Se programa una cuarta edición del ciclo dedicado a la justicia restaurativa, «Proyectando reinserción», que incluirá títulos como **Beyond Right and Wrong: Stories of Justice and Forgiveness** (2012), **Un profeta** (2009) y **Todos nosotros** (2011). Por otro lado, el ciclo titulado Cine Palestino IV invita a una aproximación a la rica cultura palestina con **Un mundo que no es el nuestro** (2012), **Nacido en Gaza** (2014) y **De repente, el paraíso** (2019). También durante el mes de septiembre tendrán lugar tres sesiones especiales. La primera será **La conversación** (Francis Ford Coppola, 1974), resultado de la votación por parte de los asistentes a la Filmoteca durante el mes de junio. En segundo lugar, se proyecta la película **A 20 pasos de la fama** (2013) en el marco de colaboración con el festival de música negra Beltza Weekend, y por último, se podrá disfrutar del clásico **La culpa ajena/Lirios rotos** (1919), de David Wark Griffith, con acompañamiento de piano en directo. El ciclo Filmoteca Navarra trae cuatro sesiones muy variadas: **Entre el agua y la tierra** (2023), largometraje del director navarro Karlos Alastruey; una doble sesión en la que se proyectará el cortometraje realizado durante el V Taller de Cine para Jóvenes de la Filmoteca, seguido de **Zinzindurru** (2023), del cineasta navarro Oskar Alegria. La última sesión del ciclo será **Negu Hurbilak** (2023), realizada por el Colectivo Negu. La propuesta del Foco Punto de Vista será **La primera mirada** (2023) y la del Ateneo Navarro, **La carpa de circo** (1978).

## E-mail internacional

- Joaquín Phoenix ha renunciado a trabajar en la nueva película de Todd Haynes, escrita por él y con el propio Phoenix colaborando en el guion, a cinco días del inicio del rodaje, un *thriller* policiaco de tono gay donde dos hombres enamorados huían a México, con lo cual este ha quedado pospuesto *sine die*.

- La preproducción de **Toy Story 5** sigue avanzando. Disney ha anunciado como fecha de estreno el 19 de junio de 2026 y ha confirmado a Andrew Stanton como director, algo que se daba por hecho. Además se ha desvelado que la trama se centrará en lo que les sucede a los niños cuando comienzan a obsesionarse con los dispositivos electrónicos.

- Aunque David Lynch había revelado en una entrevista que se le ha diagnosticado enfisema pulmonar a causa de su larga trayectoria de fumador, lo que le deja apenas sin respiración y le obligaba a permanecer en su domicilio y dejar de trabajar, posteriormente el director de **Terciopelo azul** ha asegurado que no piensa retirarse nunca y que espera poder volver a dirigir.

- Robert Downey Jr. regresa sorprendentemente al universo Marvel, pero esta vez no como Iron Man, sino como el icónico villano Doctor Muerte. El actor será el protagonista de **Avengers: Doomsday**, la próxima entrega de la exitosa franquicia, bajo la dirección de los hermanos Russo. Curiosamente, antes de convertirse en Iron Man, Downey Jr. hizo un *casting* para el papel de Doctor Muerte en la película de 2005 **Los 4 Fantásticos**, aunque finalmente el papel fue para Julian McMahon.

- Ben Affleck y Matt Damon preparan una nueva película juntos bajo la dirección de Joe Carnahan (**Infierno blanco**). Llevará el título de **RIP**, y estará producida por Artists Equity,

la empresa fundada por ambos actores para impulsar nuevos proyectos cinematográficos.

- La texana Jenna Ortega (**Bitelchús Bitelchús**) está en conversaciones finales para unirse al nuevo proyecto, aún sin título, que J. J. Abrams está preparando para Warner Bros. Glen Powell (**Twisters**, que ha superado los 200 millones de dólares en Estados Unidos) también está en las etapas finales de negociación.

- Al Pacino y Jessica Chastain protagonizarán una nueva versión de **El rey Lear**, de Shakespeare, bajo la dirección de Bernard Rose. Con el título de **Lear Rex** explorará la tragedia de un rey que, al dividir su reino entre sus hijas, es traicionado por aquellas en quienes confía, sumergiéndose en una espiral de locura y desesperación.

- La adaptación cinematográfica del libro «El diablo en la ciudad blanca» de Erik Larson, que cuenta con la participación de Martin Scorsese como director y Leonardo DiCaprio como protagonista, vuelve a levantar cabeza tras los contratiempos que ha enfrentado en los últimos años. Stacey Sher, productora asociada desde el inicio del proyecto, confirmó en una reciente entrevista con Deadline que la producción continúa avanzando, aunque sin una fecha definida.

- Nicolas Cage interpretará a una leyenda del fútbol americano, John Madden (no confundir con el director del mismo nombre), que dirigirá David O. Russell bajo el título de **Madden**. El deportista falleció en 2021 y fue conocido sobre todo por su faceta de entrenador, ya que como jugador se lesionó pronto, a finales de los 50.

- Zendaya y Robert Pattinson estarán juntos en la próxima película de la productora A24, **The Drama**, que ha escrito y dirigirá Kristoffer Borgli. Poco más se ha desvelado, pero se ha filtrado que tratará de un romance que da un giro inesperado antes de un gran día para la pareja.



## XI edición de Documentamadrid

### Denuncia y rupturismo



La vigesimoprimera edición de Documentamadrid, el festival cinematográfico más prestigioso de la capital, se centró mucho en la denuncia. Esta premisa influyó en las retrospectivas sobre el documentalista Billy

Woodberry (*Bless Their Little Heart*, 1983) y sobre el cine del exilio iraní.

El premiado *Bajo un cielo azul* (*Mitahat Le Shemesh Khula*, 2024), del documentalista israelí Daniel Eliyahu Mann, parte del rodaje de *Rambo III* (Peter MacDonald, 1988) en el desierto de Negev para criticar la política expansionista de su gobierno: lo que empieza como un posible *director's cut* del film de Stallone evoluciona hacia posturas más militantes al señalar la devastación de los tradicionales territorios beduinos, anteriores a la constitución del estado sionista. *Bajo el cielo azul* denuncia el juego y el negocio de la guerra. Mann interpela a las conciencias con solidez y rigor.

Premiado resultó también el nacional *La hojarasca* (Macu Machín, 2024), que tiene, en su tono, narrativa y fotografía, un muy consciente toque de realismo mágico. A pesar de estar ambientada en tierras canarias, la propuesta acaba resultando atemporal: la familia retratada –tres hermanas separadas por una herencia que se reencuentran tras años de separación– podría ser una rama del clan Buendía. En *La hojarasca* lo fantasmagórico se confunde con lo realista.

También se produce esa fusión en el cortometraje *La ciudad de los poetas* (*City of Poets*, Sara Rajei, 2024), una utopía: en una ciudad indeterminada, las calles comienzan a bautizarse con nombres de poetas. El éxodo por la guerra y la expansión inmobiliaria acaba relegándolos al olvido, en detrimento de atletas, militares o víctimas bélicas. De ciudades –en este caso, Madrid– trata también *Mitología de barrio* (colectivo cinematográfico Espírituscalera, 2024), documental que arranca como un anuncio institucional para acabar convirtiéndose en una alegoría, con su punto surrealista, sobre la transformación de las urbes, casi siempre más a expensas de los intereses comerciales y económicos que de las necesidades de sus ciudadanos. Impostado a ratos, sorprendente en algunos de sus rincones, *Mitología de barrio* contiene retazos de aquellas ciudades invisibles calvinianas.

Hubo espacio para la memoria histórica: *Broken View* (Hannes Verhoustraete, 2023) sentencia la retórica y el empleo colonialista de las imágenes por parte de las autoridades belgas en relación con el Congo, y *Dulcinea* (Paloma Polo, 2023) reivindica a la militante antifranquista Dulcinea Bellido: ambos utilizan imágenes estáticas para confrontar el pasado. Son dos apuestas osadas, arriesgadas, del gusto de un certamen muy volcado en el rupturismo.

Joaquín Torán

## In Memoriam

**TAYLOR WILLY**, actor y luchador norteamericano, recordado por la serie *Hawai 5-0*, falleció con 56 años por causas naturales el 20 de junio en Hurricane (Utah).

**TAMAYO PERRY**, actor y surfista, conocido por *En el filo de las olas*, *Hawai 5-0* y *Golpe en Hawái*, murió el 23 de junio en Hawái, EE.UU., a consecuencia del ataque de un tiburón a los 49 años.

**BILL COBBS**, actor visto en *El guardaespaldas* o *Noche en el museo*, falleció a los 90 años en Riverside (California) el 27 de junio.

**MARTIN MULL**, actor, pintor y músico, murió con 80 años el 27 de junio en Los Ángeles. Trabajó en *El juego de la sospecha*, *Cluedo* o *Un padre en apuros*.

**TXEMA BLASCO**, eterno secundario del cine español, falleció Vitoria el 28 de junio a los 82 años. Entre sus películas, *Para que no me olvides*, *Vacas* o *La gran vida*, y multitud de series (*Periodistas*, *Los Serrano*, *El comisario*, *Los misterios de Laura*, *Hospital Central*, *Aída*, *Patria*...).

**MARIA ROSARIA OMAGGIO**, actriz y directora italiana, falleció el 30 de junio en Roma con 67 años. Entre nosotros fue muy popular por *La lozana andaluza*. Recordada también por *A Roma con amor* o *Walesa. La esperanza de un pueblo*.

**ROBERT TOWNE**, guionista estadounidense, autor de los libretos de *Chinatown*, *Greystoke: La leyenda de Tarzán*, *Frenético*, *Días de trueno* o *La tapadera*, murió en Los Ángeles el 2 de julio a los 89 años.

**JON LANDAU**, productor muy unido a James Cameron, con el que trabajó en *Titanic* o *Avatar* y sus secuelas, además de *Aiita: Angel de combate*, *Dick Tracy* o *Cariño, he encogido a los niños*, falleció a los 63 años el 5 de julio en Los Ángeles.

**YVONNE FURNEAUX**, actriz francesa, recordada en *Repulsión*, *La dulce vida* o *Las amigas*, falleció el 5 de julio a los 78 años en New Hampshire (EE.UU.).



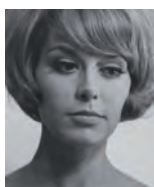
**SHELLEY DUVALL**, actriz de *El resplandor*, *Annie Hall* y varias películas de Robert Altman, su descubridor (*Tres mujeres*, *Popeye*, *Buffalo Bill y los indios*, *Nashville*, *Los vividores*...), falleció el 11 de julio en Blanco (Texas) con 75 años por complicaciones con una diabetes.

**BENJI GREGORY**, el niño de la serie *Aif*, murió con 46 años en Arizona el 13 de julio. Trabajó también en largometrajes como *Jumpin' Jack Flash* y en series como *Cuentos asombrosos* o *Más allá de los límites de la realidad*.

**SHANNEN DOHERTY**, productora y actriz de *Sensación de vivir*, *Embrujadas* o *Escuela de jóvenes asesinos*, murió con 53 años a consecuencia de un cáncer, el 13 de julio en Malibú (California).

**JAMES B. SIKKING**, actor visto en *Atmósfera cero* y en la serie *Canción triste de Hill Street*, por la que fue nominado al Emmy, murió a los 90 años el 13 de julio en Los Ángeles.

**CHENG PEI-PEI**, actriz y productora, icono del cine de acción hongkonés, que destacó en *Tigre y dragón* y *Mulan* (2020), falleció a los 78 años en San Francisco el 17 de julio a los 78 años.



**TERESA GIMPERA**, actriz y modelo, musa de la «gauche divina» de la Barcelona de los sesenta, recordada en *Aoom*, *Chicas de club*, *La casa de las muertas vivientes*, *El espíritu de la colmena*, *La ciudad quemada*, el tríptico *¡Victoria!*, *Asignatura aprobada* o *El largo invierno*, murió con 87 años el 23 de julio en Barcelona.

**ERICA ASH**, actriz recordada por la saga *Scary Movie* o *Un fantasma anda suelto en casa*, falleció el 28 de julio a los 46 años a consecuencia

de un cáncer en Los Ángeles.

**MIGUEL VIGIL**, actor español, visto en series como *El ministerio del tiempo*, *Cuéntame cómo pasó* o *La que se avecina*, y fundador del grupo cómico-musical Académica Palanca, murió en Ronda (Málaga) a los 68 años el 30 de julio a consecuencia de un infarto.

**PATTY YASUTAKE**, actriz de *Star Trek: Generation* o *Beef*, falleció el 5 de agosto a los 70 años en Santa Mónica (California).

**CONNIE CHIUME**, actriz de la factoría Marvel (*Black Panther*), desapareció con 72 años el 6 de agosto en Joannesburgo.



**GENA ROWLANDS**, mítica actriz y gran dama del cine y teatro norteamericanos, que trabajó en muchas de las películas de su marido John Cassavetes (*Una mujer bajo la influencia*, *Gloria*, *Así habla el amor*, *Corrientes de amor*...), en *Los valientes andan solos* o *El diario de Noa*, dirigida por su hijo Nick Cassavetes, murió el 14 de agosto en Indian Wells (California) a los 94 años.

**CARLOS FERRANDO**, periodista dedicado al mundo del espectáculo y a la crónica rosa, que en sus comienzos fue crítico de cine y representante de actores y directores como Pedro Almodóvar, murió el 14 de agosto en Madrid a los 76 años.



**ALAIN DELON**, actor y mito del cine francés (*Rocco y sus hermanos*, *El gatopardo*, *A pleno sol*, *El eclipse*, *Flic Story*, *El otro señor Klein*, *Crónica negra*, *Borsalino*, *El silencio de un hombre*...) murió en su casa de Douchy (Francia) el 18 de agosto con 88 años.

## E-mail nacional

- Carla Simón rueda en Vigo **Romería**, su nuevo largometraje, donde sigue explorando las relaciones familiares. El reparto, encabezado por la debutante Lúcia García, cuenta con Tristán Ulloa, Miryam Gallego, Janet Novás o José Ángel Egido. La trama se desarrolla en dos tiempos, finales de los 70 y 10 años después. La historia de una generación que desapareció tocada por el sida.
- Fernando Franco ha finalizado el rodaje de su cuarta película, un **thriller** psicológico llamado **Subsuelo**, basado en una obra de Marcelo Luján. Julia Martínez y Diego Garisa protagonizan esta historia, acompañados de Nacho Sánchez, Sonia Almarcha e Itzan Escamilla. La historia de dos hermanos mellizos a punto de cumplir la mayoría de edad. Una noche de verano se verán involucrados en un trágico accidente.
- Juan José Campanella regresará al cine de animación, género en el que había debutado con **Futbolín**, con una serie para Netflix sobre la icónica Mafalda. El personaje ya tuvo una primera adaptación filmica en Argentina en 1982, y una segunda a cargo del ICAIC cubano con pequeñas piezas a cargo de Juan Padrón llamadas **Quinoscopios**, a las que se sumó una segunda entrega ya centrada en Mafalda.
- Se encuentra en postproducción **Ella en mil pedazos**, largometraje de Ramón Luque, una reflexión sobre la salud mental y la situación de la mujer en el mundo actual, a través de unos personajes que conviven en una clínica psiquiátrica, que protagonizan Julia Piera, Ana Capella, Laura Cepeda, Carlos Cabra y Héctor González.
- Karla Sofía Gascón, reconocida actriz y escritora, fue galardonada con el prestigioso Reconocimiento Arcoiris durante el acto institucional del Día Internacional del Orgullo LGTBI. Gascón fue una de las actrices que compartió el premio de interpretación femenina en el pasado Festival de Cannes por su trabajo en **Emilia Pérez**, de Jacques Audiard.
- Este septiembre Netflix inicia el rodaje de **Salvador**, una serie sobre grupos neonazis que protagonizan Luis Tosar y Claudia Salas, creada por Aitor Gabilondo con dirección de Daniel Calparsoro: la historia de un padre que descubre que su hija pertenece a un grupo neonazi. El hombre, entonces, tendrá que acercarse para intentar rescatarla y comprender qué la ha llevado hasta ahí.
- Se rueda **Luna**, largometraje de ciencia ficción intimista, dirigido por Alfonso Cortés-Cavanillas y protagonizado por Marián Álvarez, Greta Fernández, Asier Etxeandía, Roberto Álamo y Nur Olabarria. Una expedición lunar que ha perdido todo contacto con la Tierra deberá enfrentarse al desafío de redescubrir el significado de su existencia.
- El ya inminente Festival de San Sebastián presentará 12 largometrajes, un medimetraje, un corto y tres series como representación del cine español, que podrán verse entre el 20 y el 28 de septiembre, en las diferentes secciones. Destacan en la competición **Soy Nevenka**, de Iciar Bollain, **El llanto**, ópera prima del vallisoletano Pedro Martín-Calero, **Los destellos**, de Pilar Palomero, y **Tardes de soledad**, de Albert Serra, y fuera de competición la serie **Querer**, de Alauda Ruiz de Azúa, y el largometraje **La virgen roja**, de Paula Ortiz.
- Leticia Dolera escribe, dirige y protagoniza la serie **Libertat**, seis capítulos en los que también están Xavi Sáez, Betsy Turnez, Alexandra Russo o Biel Durán. Un drama familiar que explora el peso del tabú y la herencia psicológica transmitidos de generación en generación, que cuestiona si un niño de 13 años puede ser un agresor sexual y, si lo fuera, de quién sería la responsabilidad: del niño, de la familia o de la sociedad.
- En su decimotercera edición, el Premio de Comunicación de la Academia de Cine ha recaído en el cronista cinematográfico Jaume Figueras, que dirigió y presentó los programas de televisión **Cinema 3** y **Magazine**, y fue el mítico Mr. Belvedere de «Fotogramas». «*Por su actividad profesional a lo largo de sesenta años y su cercanía en el modo de transmitir la cultura cinematográfica, siendo un absoluto referente para distintas generaciones*», destaca la Junta Directiva de la institución.
- Mariano Barroso prepara para Netflix **El niño**, una serie sobre la tragedia de Ortuella el 23 de octubre de 1980, donde una explosión de gas propano mató a 50 niños y tres adultos en un colegio público de la localidad vizcaína. La serie se basará en la novela homónima del autor guipuzcoano Fernando Aramburu. El propio Barroso firmará la adaptación y coproducirá la serie junto a Rafael Portela.
- Mario Casas y Michelle Jenner protagonizan **El secreto del orfebre**, adaptación de la novela homónima de Elia Barceló, que dirige Olga Osorio. La historia de un prestigioso orfebre que viaja desde España a Nueva York para una exposición sobre su obra. De camino pasará por su pueblo natal, un viaje que le llevará al pasado y al reencuentro con un gran amor que cambió su vida para siempre. El film está ya en postproducción.
- Los personajes de **El otro lado de la cama** se reencuentran 22 años después en **Todos los lados de la cama**, ahora bajo la dirección de Samantha López Speranza. De nuevo una comedia musical con Ernesto Alterio y Pilar Castro encabezando el reparto, donde también aparecen María Esteve, Alberto San Juan, Willy Toledo, Secun de la Rosa y Natalia Verbeke, actores que lideraron el elenco de las dos anteriores entregas.
- La novela «La huella del mal» de Manuel Ríos San Martín está siendo llevada al cine bajo la dirección del propio autor. Blanca Suárez y Daniel Grao son los protagonistas de esta película, una intriga que comienza con el hallazgo de un cuerpo real en una reproducción de entierros de homínidos durante una visita escolar a Atapuerca.

## Exposición Agnès Varda La mujer que fotografió, filmó y recicló

La exposición que el CCCB de Barcelona dedica a Agnès Varda –hasta el 8 de diciembre– se hace eco de una reivindicación transformada en axioma en los últimos años: la directora francesa se convirtió en paradigma de la modernidad estilística, en su abolición de las fronteras entre ficción y no ficción –no es la única que lo ha hecho, pero ha sabido conjugar públicamente mejor sus propuestas que otros directores y directoras–, a la vez que en adalid de la representación feminista en el cine; esto mucho antes, viendo ahora en retrospectiva sus películas de los años sesenta, setenta y ochenta. Pero como enuncia el título de la exposición procedente de la Cinémathèque Française y actualizada en el CCCB con la colaboración de Imma Merino, «Agnès Varda. Fotografiar, filmar, reciclar», la singular obra de la autora se expandió por otros territorios bien representados en las distintas dependencias que el centro le ha dedicado.

Su cine, la relación con Jacques Demy y con la Nouvelle Vague y el cambio de paradigma representado al comenzar el nuevo siglo por la ciertamente popular *Los espigadores y la espigadora* –que no es mejor o más arriesgada, creo, que *Cléo de 5 a 7* o *Sin techo ni ley*, pero apareció en el momento justo, o justo en el momento preciso que diría Godard–, está obviamente representado en la exposición. Pero destaca igualmente la relación de Varda con otras artes como la fotografía, diseño, grafismo y cómic, y otros ámbitos, como la contracultura estadounidense de finales de los sesenta, la representación en imágenes del movimiento de Liberación de la Mujer en la misma década o los lazos que estableció con una familia de exiliados españoles.

La exposición Varda dialoga con otra presente estos días en Barcelona, en la Filmoteca de Catalunya, la titulada «Precursores: feminismes, càmera en mà i arxiu a l'espalla» (Precursoras: feminismos, cámara en mano y archivo en la espalda), y que puede verse hasta el próximo 17 de noviembre. Este recorrido por la historia cultural y visual del feminismo en Francia entre 1970 y 1980, aglutinado en torno a la práctica de distintos colectivos, el principal de ellos Les Insoumuses, muestra cómo a través del cine se hicieron eco distintas autoras de temas como la libertad sexual y el aborto, pero también los derechos civiles o la guerra de Vietnam. Una de las presencias destacadas de aquel movimiento fue la espléndida actriz Delphine Seyrig, quien, siendo habitual de Marguerite Duras, Alain Resnais o Chantal Ackerman, solo trabajó con Varda en una ocasión, *Documenteur* (1981), poniendo la voz antes que el cuerpo. **Quim Casas**







## Exposición Luis García Berlanga El hombre que se ocultó al otro lado de la cámara

**I**nterior Berlanga» es el título de esta exposición organizada por Fundació la Caixa en colaboración con Filmoteca Española y que, inaugurada el pasado 17 de julio, puede verse hasta el 20 de abril del próximo año en la sede barcelonesa del CaixaForum. Interior... y exterior, ya que la exposición, diseñada por temáticas y un componente historiográfico, repasa los elementos más reconocibles en la vida y obra de Luis García Berlanga. La idea es combinar todo aquello que más o menos sabemos –el trasunto fallero del cineasta, su relación con la novela erótica, el plano-secuencia, la comedia popular (y política) española, el cine bajo el franquismo– con algunos aspectos más escondidos o desconocidos. En general, una panorámica precisa en torno a las características esenciales del autor de *Calabuch* y *Plácido*.

El visitante encuentra de todo, meticulosamente organizado por salas y espacios: documentos escolares; carnets varios que acreditan toda una existencia, desde el de la escuela de cine hasta el de jurado de algún festival pasando por el del sindicato del espectáculo; dibujos propios del mobiliario del que debería ser su estudio; juguetes ópticos y proyectores de 8 y 16 mm procedentes de su colección; pequeñas libretas con anotaciones tras leer novelas eróticas; fotos familiares; documentos que acreditan su estrecha relación con, por ejemplo, René Clair, y otras correspondencias; un organigrama dibujado cuando cogió las riendas de la Filmoteca Española como presidente; carteles y programas de mano de sus películas; guiones de films realizados y de proyectos no materializados; *storyboards* y fotos de rodaje; citas austrohúngaras; un espacio para su vinculación con las fallas valencianas y una sala roja centrada en Eros y los miedos.

A lo largo del recorrido se proyectan también diversos documentales y ensayos. Uno está centrado en la elaboración de un plano-secuencia de *La escopeta nacional*. Otro, de carácter más general y biográfico, se proyecta en una estancia donde el visitante puede sentarse en pupitres de una vieja escuela. Un tercero habla de las constantes de su cine y es proyectado en una pequeña sala que reproduce un cine de los tiempos adolescentes del director. En una de las cartelas puede leerse la siguiente reflexión berlanguiana: el cine fue «una protección a mi timidez, ocultándome al otro lado de la cámara», cuando las estrellas eran los actores y actrices. Berlanga pasó al otro lado y terminó siendo la estrella de sus películas.

**Quim Casas**

Próximamente  
en DIRIGIDO POR...

# Max Ophüls

Toda su obra al completo



REVISTA DE CINE  
**Dirigido**  
por...

Más de 50 años al servicio del cinéfilo

# ¿Tiene Apple alguna estrategia cinematográfica?

## ESTA ES LA PREGUNTA QUE SE

hacen ahora mismo en Hollywood los principales analistas de la industria después de que Apple anunciara a principios de agosto la decisión de cancelar el estreno convencional que se había planificado para *Wolfs*, la comedia de acción que enfrenta a dos asesinos a sueldo interpretados por nada más y nada menos que Brad Pitt y George Clooney. Decisión desconcertante, teniendo en cuenta el peso comercial de los dos actores, que deviene directamente en caótica cuando al mismo tiempo, según avanza en exclusiva «Deadline», Apple ha firmado contrato con el director de la película, Jon Watts, para que escriba, produzca y dirija una segunda parte. Apple había fijado el 20 de septiembre como fecha de un estreno normalizado para *Wolfs*, pero eso ya no va a suceder y ahora el plan es realizar un estreno en salas limitado a 7 días: el 27 de septiembre se colgará directamente en Apple TV+. Y en Francia ni tan siquiera se podrá ver en salas: Apple allí la mandará directamente a su servicio VoD para esquivar la protectora normativa gala que impide que una película se pueda ver en ninguna plataforma de *streaming* hasta 17 meses después de su fecha de estreno en salas.

Que Apple tenga entre sus manos una película protagonizada por Pitt y Clooney, con el potencial comercial que ello supone, y la relegue a un estreno limitado (tanto en salas como en tiempo) después de haber planificado para ella un estreno convencional, es el último capítulo de un serial, el de esta temporada cinematográfica 2023-2024, que para Apple ha supuesto la entrada de lleno en el terreno *theatrical*, asumiendo incluso una ventana de exhibición clásica de 45 días antes de que sus películas vayan a Apple TV+, y que no ha tenido los resultados esperados. *Los asesinos de la luna*, *Napoleón*, *Argylle* y *Fly Me to the Moon* son las cuatro películas que Apple ha estrenado recientemente en salas. Cada una de ellas costó 200 millones de dólares excepto la última que costó 100, según informa «The Numbers». La misma fuente también desglosa sus respectivas (y escandalosamente exiguas) recaudaciones: la película de Scorsese ha recaudado en todo el mundo 156 millones de dólares, la de Ridley Scott 218 millones,



«Wolfs», de Jon Watts, un film que ya no tendrá un gran estreno.



«F1», de Joseph Kosinski, cuyo estreno también está en el aire.

## La política de producción de Apple se ha saldado con un fracaso tras otro

la (muy divertida) película de Matthew Vaughn unos ridículos 96 millones, y la protagonizada por Scarlett Johansson y Channing Tatum unos todavía más paupérrimos 38 millones de dólares.

Tim Cook, el CEO de Apple, convocó antes del verano una reunión con los dos directores de la división audiovisual de la firma de Cupertino. Lo reveló Matthew Belloni en su blog «The Puck», donde también explicó que el motivo de esa reunión sería analizar la estrategia cinematográfica de la compañía. Es cierto que los contenidos audiovisuales son para Apple una pequeña parte de su negocio, pero la reunión que organizó Cook prueba que, como mínimo, hay preocupación en la empresa y, de hecho, un reciente artículo de Lucas Shaw en «Bloomberg» avanza que Apple a partir de ahora va a ejercer un mayor control sobre los presupuestos de sus películas y series: «Apple TV+ atrae solamente el 0,2% de las horas de visionado de televisión en Estados Unidos, y genera

menos visionado en un mes del que Netflix genera en un día. Después de gastar más de 20.000 millones de dólares en producir series para televisión y películas que no mucha gente ve, ahora quieren cambiar su reputación de ser los que más dinero gastan en Hollywood», asegura el artículo.

En cuanto a las decisiones que han tomado hasta ahora en la división audiovisual de Apple, Shaw cree que los de Cupertino «no tienen una estrategia cinematográfica coherente, al menos no una que tenga ningún sentido lógico». El periodista de «Bloomberg» dijo esto en la entrevista que le hizo Belloni el pasado 12 de agosto en su podcast «The Town». Fue allí también donde apuntó que la compañía de la manzana «está haciendo lo que todas las plataformas de «streaming» han hecho antes, que es comprar el tipo de películas que los estudios ya no quieren hacer, como por ejemplo dramas adultos de presupuestos medios que nadie quiere ir a ver al cine, pero que les sirven para posicionar su nombre al lado del de

grandes estrellas». Sin embargo, «el problema de Apple es que, al contrario que Netflix, no tiene audiencia», y Shaw se hace la gran pregunta para la que nadie en Hollywood tiene de momento respuesta: «Está claro el papel que juegan las películas en plataformas de «streaming» como Netflix, podemos cuestionar su estrategia o su calidad pero sabemos cuál es su propósito. Sin embargo, ¿qué papel juegan las películas en Apple? ¿Las hacen para estrenarlas en salas? Porque si es así, deberían hacer otro tipo de películas o estrenarlas de manera diferente. ¿Las hacen para su plataforma de «streaming»? Si es así, los presupuestos deben reducirse mucho, muchísimo. Creo que no hay ninguna estrategia clara más allá de los grandes nombres, las grandes estrellas, gastar mucho dinero y esperar que esta combinación funcione».

Algo que de momento no les está pasando y que está generando inercias tan preocupantes como la de *F1*, la película sobre Fórmula 1 que Brad Pitt y Javier Bardem han estado rodando a las órdenes de Joseph Kosinski desde (¡atención!) julio de 2023 hasta este mismo verano, y cuyo presupuesto, según ha revelado también Belloni, se ha disparado hasta unos estratosféricos 300 millones de dólares. ■



# Un verano de lujo, un fin de año prometedor

## EL VERANO QUE ENTRA EN LA

recta final ha tenido un protagonismo importante del fantástico y, especialmente, en su variante de género de terror, en los cines comerciales. Así, se puede hablar de un trío de grandes triunfadoras como han sido *Alien: Romulus*, de Fede Álvarez, *Longless*, de Osgood Perkins y *Un lugar tranquilo: Día 1*, de Michael Sarnoski. La primera, una nueva entrega de la saga iniciada por Ridley Scott hace cuarenta y cinco años y que vuelve a contar con él ahora en labores de producción, ha demostrado el pulso para el horror de su director, Fede Álvarez, que ya había triunfado con su *reboot* de *Posesión infernal* así como con la estupenda *No respire*, que daba la vuelta de manera brillante al concepto del *slasher*. En *Alien: Romulus* maneja con brillantez una catarata de referencias a la saga así como de ideas innovadoras en un conjunto arriesgado, oscuro, violento y bien conjugado que ha dado excelentes resultados comerciales y ha relanzado la saga con miras al aterrizaje el próximo año de la serie *Alien: Earth* a cargo de Noah Hawley, la cual, al parecer, traer finalmente a los xenomorfos a la Tierra. Por su parte, *Longless* ha revelado finalmente a su director Osgood Perkins, autor de las excelentes *La enviada del mal*, *I Am the Pretty Thing that Lives in the House* (que solo se ha podido ver en Netflix) o *Gretel & Hansel*, haciendo que coseche su primer gran éxito de taquilla así como un gran reconocimiento de la crítica, dando a Neon su primer gran triunfo en el género a nivel de salas. Por su parte, *Un día tranquilo: Día 1* también pone el foco en su director, Michael Sarnoski, responsable de la notable *Pig*, a través de una especie de precuela aparentemente más espectacular (las imágenes del apocalipsis en Nueva York son deslumbrantes) pero cuidadosamente intimista.

Las tres películas han confirmado además a tres actrices que a través de otros tantos estupendos personajes demuestran su vinculación al género como son, especialmente Lupita Nyong'o en *Un lugar tranquilo: Día 1*, donde brinda un recital (aunque ya lo había hecho anteriormente en



«Alien: Romulus», de Fede Álvarez, la consagración de Cailee Spaeny.



«Longless», de Osgood Perkins, confirma el talento de Maika Monroe.



«Un lugar tranquilo: Día 1», de Michael Sarnoski, con una gran Lupita Nyong'o.

Los éxitos de «Alien: Romulus», «Longless» y «Un lugar tranquilo: Día 1» han marcado un gran estío

Nosotros, de Jordan Peele), Maika Monroe, que se gradúa en *Longless* tras grandes papeles en *It Follows* o *The Watcher*, o Cailee Spaeny, protagonista de *Alien: Romulus*, que ya sorprendió este año en *Civil War*, de Alex Garland, y que resulta ser

una gran sucesora de Sigourney Weaver en la saga. Un verano, así, de gran nivel en el fantástico y terror y un cine marcado por el protagonismo femenino a través de historias que conforman universos conocidos pero bien formateados de nuevo.

## TRAS EL VERANO, MUCHO GÉNERO

Seguiremos en esta línea de estrenos tras el verano, con algunas propuestas que quizá no todas aterricen en salas comerciales pero que, en su conjunto, vaticinan que el año entra en su recta final con un estupendo estado de salud del fantástico. Así, veremos finalmente la nueva versión de *Salem's Lot*, la mítica novela vampírica de Stephen King, a cargo de Gary Dauberman, una correcta y, por momentos, brillante traducción del texto del maestro del terror con un estilo sorprendentemente clásico. Otro título muy esperado es, sin duda, *The Substance*, de Coralie Fargeat, *body horror* lujoso y fascinante donde la directora de *Revenge* demuestra su capacidad para digerir referencias y convertirlas en materia renovada y fértil. Sorprendente resulta la extrañísima *Dead Mail*, de Joe DeBoer y Kyle McConaghy, que fue toda una sorpresa en el festival South By Southwest y volverá a serlo sin duda en el Midnight Madness de Toronto o en el Festival de Sitges, pues estamos ante una de las películas

más perturbadoras y enfermas del año. Ya hemos hablado de *Azrael*, de E. L. Katz, otro éxito de South By Southwest, pesadilla apocalíptica sin diálogos al servicio de una espléndida Samara Weaving. Y no podemos olvidar tres joyas que ojalá encuentren distribuidor en España como *Mister K*, de Tallulah Hazekamp Schwab, delirio kafkiano con el rostro alucinado de Crispin Glover de fondo, el perturbador *body horror* *Else*, que seguro explotará en la citada Midnight Madness de Toronto, o la comedia de horror taiwanesa *Dead Talents Society*, locura sobrenatural entre lo paródico, *queer* y cuasi musical llamada a ser un título de culto. ■



## GRU 4: MI VILLANO FAVORITO

### La fórmula Gru

**HACE TIEMPO QUE EXISTE LO QUE PODRÍAMOS LLAMAR** una «fórmula Gru»: todas y cada una de las secuelas de *Gru: Mi villano favorito* (*Despicable Me*, 2010, Chris Renaud y Pierre Coffin), o sea *Gru 2: Mi villano favorito* (*Despicable Me 2*, 2017, Renaud y Coffin), *Gru 3: Mi villano favorito* (*Despicable Me 3*, 2017, Coffin, Kyle Balda y Eric Guillion) y, ahora, *Gru 4: Mi villano favorito* (*Despicable Me 4*, 2024, Renaud y Patrick Delage), así como los *spin-offs* centrados en los Minions, no dejan de ser meras variantes de lo establecido en la primera película de la saga, lo cual no es ni bueno ni malo en sí mismo considerado: es lo que hay. Por un lado, hay escaso margen para la sorpresa: el exvillano Gru reconvertido, casi, en una especie de superhéroe a lo Batman (*gadgets* mediante), su esposa y sus hijos se enfrentan a un nuevo malvado que no pretende sino destruir la unidad familiar, sacrosanta institución del *american way of life* (lo que en otros tiempo se denominaba «americanada» y que encendía los ánimos de una crítica mucho más combativa y recalcitrante que la actual). Llama la atención, dentro de lo estereotipado del planteamiento y la resolución –y sin perjuicio de sus esporádicos destellos de brillantez formal en el terreno de la animación–, que ese nuevo villano sea bastante más desagradable de lo habitual en este tipo de producciones «familiares»: Maxime, un excondiscípulo de Gru de sus años en el instituto, ahora reconvertido en Genio del Mal, que no solo tiene a sus órdenes a un inmenso ejército de cucarachas con cascos militares a lo Patton –por más que, a la hora de la verdad y contra todo pronóstico, no se saca provecho de semejante idea–, sino que él mismo se ha convertido en una especie de hombre cucaracha que haría sonreír a David Cronenberg o, a riesgo de exagerar, a Franz Kafka. Algo parecido ocurre con otro de los nuevos personajes incorporados al universo Gru: Poppy, la repelente preadolescente vecina de la familia Gru, que bajo su frágil apariencia de chica marginal cortada por el patrón visual de la Carrie de Stephen King/Brian de Palma, se halla una al principio aspirante a súper malvada que, a la hora de la verdad, acaba integrándose en el blando núcleo familiar de Gru y sus seres queridos: la «suavización» de este personaje, y el del villano cucaracha, parecen más bien el resultado de reescrituras de guion hechas sobre la marcha. Ello no obsta para que *Gru 4* sea un buen espectáculo, con gags logrados y secuencias de acción –como la del robo organizado por Gru, Poppy y los niños en la «escuela de malvados» a lo Hogwarts– que lucen dentro de un conjunto bien resuelto, insisto, a nivel formal, pero un tanto titubeante a la hora de ofrecer algo sustancioso. **Tomás Fernández Valentí**

USA, 2024. T.O.: «Despicable Me 4». **Directores:** Chris Renaud y Patrick Delage. **Productores:** Brett Hoffman y Chris Meledandri. **Guion:** Mike White y Ken Daurio. **Música:** Heitor Pereira. **Animación.**

## ASPHALT CITY

### Dilemas morales en una sociedad decadente

**EN SU PRIMERA NOVELA, «LUZ DE SEGURIDAD» (2004)**, el escritor Shannon Burke tomaba su experiencia como paramédico en Nueva York como base para narrar una historia de amor que tenía, precisamente, a un paramédico como personaje principal que se dedicaba a fotografiar a sus pacientes y cuya trama tenía algo de redención personal. En la segunda, «Black Flies» (2008), volvía a las calles neoyorquinas para seguir a una pareja de paramédicos y plantear, en términos distintos a su ópera prima, una visión sobre el desgaste moral y mental que provoca ese trabajo, en esa ciudad en particular, y las pruebas diarias a las que deben someterse. Ben Mac Brown y Ryan King se han ocupado de la adaptación de la novela de Burke en *Asphalt City* (*Black Flies*, Jean-Stéphane Sauvaire, 2023), película que evoca irremediamente *Al límite* (*Bringing Out the Dead*, Martin Scorsese, 1999), la cual, a su vez, partía de una novela que era también una ficción creada por un paramédico a partir de su experiencia, Joe Connelly, y que Paul Schrader se encargaba de transformar y conducir hacia sus intereses creativos. Ambas películas comparten un intento de construir un infierno urbano: la comparación entre ambas resulta interesante en comprobar cómo veinticinco años después, los imaginarios neoyorquinos no han variado; o lo han hecho y Sauvaire se contenta con trabajar a partir de ellos más que en crear nuevos, moviéndose por territorios reconocibles.

Así, en *Asphalt City* seguimos a Ollie Cross (Tye Sheridan), joven paramédico que estudia medicina, y que recorre la ciudad en una ambulancia con Gene Rutovsky (Sean Penn), veterano paramédico con el que poco a poco irá creando una cercanía que derivará en una cierta amistad. A través de una narración construida a base de secuencias que hacen avanzar la acción, pero en las que, en verdad, no sucede demasiado, más allá de puntuales momentos anecdóticos para dar cuenta de la vida de Gene o de Ollie, la película se encamina en busca de un momento preciso: la secuencia que planteará el dilema moral que parece ser el sentido único de *Asphalt City*. Sauvaire intenta aportar a sus imágenes un sentido hiperrealista tamizado por una zozobra alucinógena –que recuerda, pero se queda muy corto respecto a

USA, 2023. T.O.: «Black Flies». **Director:** Jean-Stéphane Sauvaire. **Productores:** Eric Gold, Warren Goz, Christopher Kopp, John Ira Palmer, Luca Toh, Tina Wang, John Wildermuth. **Guion:** Ben Mac Brown y Ryan King, basado en la novela de Shannon Burke. **Fotografía:** David Ungaro, en color. **Música:** Nicolas Becker. **Intérpretes:** Tye Sheridan, Sean Penn, Katherine Waterson, Michael Pitt, Mike Tyson, Raquel Nave, Kali Reis.





ella, a la película citada de Scorsese— que represente un contexto urbano inestable y amenazante, y que tiene que ver, a su vez, con la mirada de Ollie, quien, por algún motivo que no queda nunca claro cuál es su raíz, manifiesta problemas mentales. El cineasta intenta que la película posea una solidez que, al final, no encuentra del todo en unas imágenes bien elaboradas, que ganan enteros cuando abrazan la abstracción documental, pero, en general, el director parece contentarse con narrar y mostrar el trabajo de los paramédicos. Cuando debe ahondar en la ficción, *Asphalt City* se pierde y, cuando aparece el drama, el interés se ha perdido y acaba importando bien poco el dilema moral que se presenta. Y es una lástima, porque se trata de un dilema de gran relevancia. **Israel Paredes Badía**

## DE NATURALEZA VIOLENTA

### Una partida de campaña

**ES MUY PROBABLE QUE FUERA SU COLABORACIÓN** con el equipo de la desaparecida productora Astro-6 en los efectos especiales de *Psycho Goreman* (Id., Steven Kostanski, 2020) lo que llevara a Chris Nash, en busca de una libertad parecida a la que tenían los responsables de la misma, a crear su propia compañía para debutar en el largometraje con *De naturaleza violenta* (In A Violent Nature, 2024) —después de curtirse durante años en el terreno del corto, incluido el último episodio de *The ABCs of Death 2* (Id., 2014)—. De la misma manera que no es casual que Kostanski se haya implicado como experto en efectos físicos, ni que dos de los productores de *Psycho*



*Goreman*, Shannon Hamner y Peter Kuplowsky, hayan ayudado al director a financiar el proyecto. Las intenciones expresivas de ambas películas son muy distintas, pero el espíritu es idéntico: llevar adelante, con un presupuesto muy ajustado, una producción de género capaz de cuestionar los límites del terror/fantástico mucho más allá de lo que osa la timorata industria de Hollywood. Resulta interesante comparar, en ese sentido, el cortometraje publicitario impulsado por los antiguos miembros de Astro-6, *Forgotten Lake* (Adam Brooks, Matthew Kennedy, 2023), con lo que propone *De naturaleza violenta*, sobre todo porque, salvo error de percepción, diría que ha sido rodado en idénticas localizaciones. Allá donde Brooks y Kennedy construyen un artefacto mucho más posmoderno, en cuanto a reciclaje en tono irónico de los tropos de los *slashers* de los 80 —con especial énfasis en la franquicia *Viernes 13*—, lo

Canadá, 2024. **T.O.:** «In A Violent Nature». **Director y guion:** Chris Nash. **Productores:** Peter Kuplowsky, Shannon Hamner. **Fotografía:** Pierce Derks, en color. **Música:** Christine Leslie. **Intérpretes:** Ry Barrett, Andrea Pavlovic, Cameron Love, Reece Presley, Liam Leone, Charlotte Creaghan.

que hace Nash es quedarse con su espíritu, y el grueso de su estructura argumental, para proponer una vuelta de tuerca expresiva con inspiración reconocida en obras de Gus Van Sant de principios de los dosmiles como *Gerry* (Id., 2002), *Elephant* (Id., 2003) y *Last Days* (Id., 2005). La intención de colocar la cámara a las espaldas de su particular *serial killer*, Johnny (Ry Barrett), no es, como pudiera pensarse, eliminar el elemento de tensión que aporta no saber de dónde vendrá su ataque, sino más bien recolocarlo, obligar al espectador a sufrir por las víctimas debido a lo inevitable que resulta que esa especie de ángel de la muerte los vaya eliminando uno por uno. Ahí es donde entra en juego la tensión que se produce entre esa narración morosa, plácida, que sigue al homicida mientras acosa a sus víctimas, y los violentísimos estallidos de *gore* que Nash muestra con cierto deleite —hasta el punto de que, en algún caso, se sitúa a la altura del sadismo de Damien Leone con su franquicia *Terrifier*—. El hecho de permitir que la tensión creada se disipe durante las largas caminatas de Johnny provoca que, cuando vuelve a producirse un ataque, la reacción del público sea más visceral y más intensa, precisamente por el contraste emocional generado. A ese respecto, y distinguiéndose *De naturaleza violenta* por tan particular punto de vista, quizás habría que cuestionar la decisión del director de romperlo en diversas ocasiones para, con un enfoque narrativo mucho más convencional —esto es, mucho más próximo a lo que propone *Forgotten Lake*—, desarrollar personajes secundarios y clarificar el universo ficcional sobre el que se sitúa la trama. **Tonio L. Alarcón**

## FLY ME TO THE MOON

### Girl meets boy en la NASA

**EMPIEZA COMO UNA COMEDIA CON ALGO DE CARTOON:** Cole Davis, el director del programa Apolo 11 de la NASA, se inventa el protocolo de la escalera porque no hay nada mejor para comprobar una fuga de hidrógeno que pasar por encima una escoba, ya que la paja al contacto con el hidrógeno se incendia. Después asume una vertiente digamos que didáctica: Kelly Jones, la intrépida directora de marketing —con pasado turbio, eso sí— contratada por un representante de la Casa Blanca *nixoniana* para «promocionar la NASA y vender la Luna», descubre que de las primeras 29 misiones de la Administración Nacional de Aeronáutica y el Espacio solo salieron bien el 48%. Sigue el film aliándose a la causa de las *sex comedy* pretéritas de finales de los cincuenta y la siguiente década, pero con personaje femenino mucho más independiente, decidido y proactivo que los de Doris Day. El romance entre Kelly y Colin, entre

USA, 2024. **T.O.:** «Fly Me to the Moon». **Director:** Greg Berlanti. **Productores:** Scarlett Johansson, Keenan Flynn, Jonathan Lya y Sarah Schechter. **Guion:** Rose Gilroy. **Fotografía:** Dariusz Wolski, en color. **Música:** Daniel Pemberton. **Intérpretes:** Scarlett Johansson, Channing Tatum, Woody Harrelson, Jim Rash, Anna Garcia.



Scarlett Johansson –quizá la actriz estadounidense actual con más *look* identificado con aquellas décadas– y Channing Tatum –más robótico que nunca, que ya es decir– se trenza alrededor de la necesidad mediática de vender el programa de la NASA, en dura competencia con las noticias de la guerra de Vietnam que ofrece diariamente la televisión, con algunas fugas más propias de la comedia de nuestro tiempo: Colin Jost, actor y guionista del programa *Saturday Night Live* y pareja de Johansson, aparece en una escena como un torpe y derechista senador muy fácil de engañar.

Los caminos de la *sex comedy* no son inescrutables, pero en este caso acaban diluyéndose –aunque no desapareciendo del todo, pues el último plano corresponde por supuesto a la pareja según la fórmula del, en este caso, *girl meets boy*– cuando el guionista, consciente de que la trama entre los preparativos del Apolo 11 y el romance no da para mucho más, introduce la idea tan extendida de que el alunizaje no llegó a producirse y lo que vieron millones de personas por televisión fue una reconstrucción rodada en un plató, materia de base para films como *Capricornio Uno* o mangas como «Billy Bat». La idea es simple y hasta comprensible, entonces, en 1969, y ahora, y el caricaturesco personaje encarnado por Woody Harrelson lo explica bien claro: importaba menos la carrera especial por sí misma que ver una Luna comunista, en alusión –una de las paranoias estadounidenses de la época– a la mayor capacidad espacial que hasta entonces había demostrado la Unión Soviética. Sumen que el inexpresivo Colin arrastra el trauma de no haber impedido la muerte de los tripulantes del Apolo 1 (en 1967) a modo de nota dramática, para que el descompensado mapa de la película quede trazado. Al final se juega bien con la idea entre representación y realidad, las imágenes simétricas del alunizaje real –o el que retransmitió la televisión del momento– y del alunizaje recreado en el plató, pero es solo una idea que no redime el conjunto de su muy escasa consistencia y originalidad. **Quim Casas**

## UN LUGAR TRANQUILO: DÍA 1

### Una cuestión de conexión

EN CIERTA SECUENCIA (NUCLEAR) DE UN LUGAR TRANQUILO: DÍA 1, de Michael Sarnoski, en referencia a la imprevista irrupción destructiva alienígena en Nueva York, Eric (Joseph Quinn), un estudiante británico de abogacía quien hasta ese momento solo



pensaba que su vida seguiría sus previsibles sucesivas etapas, dice: «*Esto no estaba contemplado en el plan*». Se lo dice a Sam (Lupita Nyong'o), quien ya había sufrido su particular cataclísmica irrupción destructiva, ya que es enferma terminal de cáncer. No le quedan muchas etapas de la vida. La narración comienza con ella en una reunión de enfermos terminales en la que lee un poema en la que expresa su visión de la vida como mierda. En una excursión al centro, en la que desentona porque es la única joven entre ancianos, asisten a una representación de marionetas, durante la que sufre una conmoción que le hace salir del teatro. Al fin y al cabo, se siente marioneta de una aleatoriedad o un destino que ha interrumpido su vida a temprana edad. Es entonces cuando del cielo irrumpen (de esa falta de sentido, de su amargura) los alienígenas como bolas de fuego. Esa primera secuencia de ataque está definida por la nube de polvo que se levanta, la dificultad por ver qué o quién está alrededor, circunstancia pareja a cómo se siente ella con respecto a su vida.

Sam se desplaza con su principal compañía, su gato Frodo, quien, en una hermosa transición, ejerce de enlace entre ella y Eric, quien surge de unas aguas y se encuentra con la mirada del gato, al que sigue, lo que determina que conozca a Sam. A partir de entonces se alternan varias secuencias de amenaza, de medida tensión, con la consolidación de esa relación de personajes, de diferente circunstancia y procedencia, que sintonizan. En esa excelente secuencia nuclear mencionada ambos gritarán con desesperación, aprovechando los truenos tras los relámpagos. Descargan toda su impotencia. Pero su (imprevista) conjunción será la que logre que Sam recupere su música de vida, a través de alguien que no quiere separarse de ella porque tiene miedo, alguien que no dudará en unirse a ella pese a que Sam vaya en dirección opuesta porque su propósito es comer una pizza en cierto lugar del Bronx, lo que comía tras asistir a un concierto de jazz de su pianista padre cuando la vida era aún futuro posible. Si la desolación parece abrumarla cuando descubre que es un espacio calcinado, la determinación de Eric reconfigura su amargura en posibilidad, lo que depara una secuencia, de cariz chapliniano, en la que la gestualidad de ambos musicaliza la conjunción risueña, la cual se sella con el conmovedor detalle de Sam de regalarle su jersey. El plano final, magnífico, con la canción «Feeling Good», cantada por Nina Simone, condensa la realización de quien ya se confronta a la inminente muerte sintiéndose bien gracias a esa conexión establecida con quien era un extraño.

**Alexander Zárate**

USA, 2024. **T.O:** «A Quiet Place: Day 1». **Director y guion:** Michael Sarnoski. **Productores:** Michael Bay, Andrew Form, Brad Fuller, John Krasinski. **Fotografía:** Pat Scola, en color. **Música:** Alexis Grapsa. **Intérpretes:** Lupita Nyong'o, Joseph Quinn, Alex Wolff, Djimon Hounsou, Eliane Umuhiri.

## EL TEOREMA DE MARGUERITE

### La necesaria imperfección de la vida

HAY DOS PARTES MUY DIFERENCIADAS EN *El teorema de Marguerite* (*Le Théorème de Marguerite*, Anne Novion, 2023), tercer largometraje de su directora. Por un lado, estaría una primera en la que conocemos a Marguerite (Ella Rumpf en una más que notable interpretación), una brillante estudiante de matemáticas que prepara su tesis en la prestigiosa École Normale Supérieure, y que está obsesionada por encontrar una fórmula que explique la conjetura de Goldbach. Marguerite vive más o menos aislada de todo lo que no sean las matemáticas, sin amigos, sin apenas entretenimiento y con un claro muro personal que no permite que las emociones o los





como vehículo de promoción/lanzamiento del actor Glen Powell, en la práctica el principal protagonismo recae en Kate, el personaje interpretado por Daisy Edgar-Jones, que además es el mejor definido de un relato que no se distingue por su densidad dramática ni narrativa. La manera como se perfila al personaje de Kate tampoco tiene nada de novedoso, ni mucho menos, pero, a pesar de partir de la socorrida base argumental del trauma a superar –Kate arrastra desde hace cinco años el remordimiento de sentirse responsable de la muerte de su novio y otros dos compañeros científicos–, es el único personaje cuya psicología y motivación están más o menos claras, y además, Edgar-Jones lo interpreta con convicción y

sentimientos se apoderen de ella. Pero cuando presenta en un seminario su investigación, Lucas (Julien Frison), otro doctorando, señala públicamente un error que tira hacia abajo todo su trabajo, algo que conduce a la joven a abandonar sus estudios y lanzarse al mundo, compartiendo casa con una bailarina, Noa (Sonia Bonny), en un barrio parisino con una mayor presencia de población de origen chino; esto llevará a Marguerite, para conseguir dinero rápido, jugar al mahjong, línea narrativa en la que no ahonda Novion a pesar del gran interés que plantea. En esta primera parte, la mejor de la película, la cineasta plantea la salida al mundo de Marguerite, como si fuese descubriendo absolutamente todo y viviendo una vida que ha dejado de lado. Y una vez que parece ser otra persona, volverá a obsesionarse con las matemáticas, trabajando con Lucas a pesar de los conflictos previos, y evidenciando que su pasión por los números, en última instancia, se impone a cualquier otra forma de vida; al menos, eso parece.

Novion logra acercarse a su personaje con la misma distancia y frialdad con la que ella observa el mundo; y, cuando consigue conectar con su entorno y dejar que los sentimientos tengan una mayor presencia en su vida, la película sigue esa variación tonal, rítmica, transmitiendo a la perfección las variaciones de la joven. En este sentido, el trabajo de la directora es impecable, en ocasiones, sobre todo en la segunda parte, más académico que creativo y deja de lado elementos narrativos interesantes –su capacidad para ganar al mahjong, su relación con Noa...– para centrarse en ese proceso en el que, en última instancia, será capaz de aunar su investigación –su lado cerebral– con el surgimiento de unos sentimientos que, hasta el momento, no había sido capaz, o no había querido, expresar de manera abierta. Aunque irregular en su conjunto, *El teorema de Marguerite* representa un acercamiento singular, extraño, a pesar de su apariencia visual convencional, hacia un personaje que posee trazos tan abstractos en lo que representa como que se erige en perfecta figura de nuestro presente. **Israel Paredes Badía**

Francia, 2023. **T.O.:** «Le Théorème de Marguerite». **Directora:** Anna Novion. **Productores:** Miléna Poylo, Gilles Sacuto. **Guión:** Anna Novion, Mathieu Robin, Marie-Stéphane Imbert y Agnès Feuvre. **Fotografía:** Jacques Girault, en color. **Música:** Pascal Bideay. **Interpretes:** Ella Rumpf, Jean-Pierre Darroussin, Clotilde Courau, Julien Frison, Sonia Bonny.

sobriedad. No puede decirse lo mismo del resto del *dramatis personae* que puebla la trama, desde el meteorólogo burlón pero, en el fondo, de buen corazón que encarna Powell, hasta el científico (Anthony Ramos) secretamente enamorado de Kate, a pesar de que también le echa en cara que provocara la muerte de aquellos científicos que asimismo eran sus mejores amigos. Pero, a fin de cuentas, intentar escarbar en los personajes es una ilusión, dado que los auténticos ejes de la función son los excelentes efectos visuales que dan «vida» a las furiosas tormentas que se han convertido en el objetivo de los «cazadores de tornados» (así les llaman) que centran la trama de esta producción para el verano patrocinada, como viene siendo habitual desde hace años, por el aquí productor ejecutivo Steven Spielberg. Sin duda alguna, las escenas de acción y catástrofe son lo mejor de esta producción dramáticamente liviana pero visualmente efectiva, que *sotto voce* propone el enésimo canto al *american way of life* que ya se hallaba presente en la película original firmada por Jan de Bont (¿alguien le recuerda?): es muy representativa, en este sentido, la secuencia del rodeo, exaltación del modo de vida norteamericano en su acepción más vulgar y adocenada. Signo de los tiempos, *Twisters* también propone una ¿involuntaria? reflexión metafílmica sobre el estado actual de la exhibición cinematográfica: en el clímax de la función, los habitantes de un pueblo atacado por los tornados se refugian en el interior de una sala de cine, cuya pantalla es arrancada por la cruda realidad de la meteorología reinante durante una proyección de *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931).

**Tomás Fernández Valentí**

USA, 2024. **T.O.:** «Twisters». **Director:** Lee Isaac Chung. **Productores:** Patrick Crowley y Frank Marshall. **Guión:** Mark L. Smith, sobre un argumento de Joseph Kosinski, basado en los personajes de Michael Chrichton y Anne-Marie Martin. **Fotografía:** Dan Mindel, en color. **Música:** Benjamin Wallfisch. **Interpretes:** Daisy Edgar-Jones, Glen Powell, Anthony Ramos, Maura Tierney, Brandon Perea, Harry Hadden-Paton, Sasha Lane.



## TWISTERS

### Cazadores de tornados

**MÁS QUE UNA SECUELA DE TWISTER** (idem, Jan de Bont, 1996), pues no guarda conexión argumental con el original y hace gala de nuevos personajes, *Twisters* es, más bien, una variante o *spin-off* del primer film, como lo quieran llamar. En esta ocasión, y a pesar de que la película realizada por Lee Isaac Chung pero con algunas escenas rodadas por el director de fotografía Dan Mindel ha sido utilizada

## LOS TONOS MAYORES

### Sonidos para descubrir el mundo

**ANA (SOFIA CLAUSEN) ES UNA ADOLESCENTE DE CATORCE AÑOS** que presenta una peculiaridad: tiene en un brazo una prótesis metálica debido a un accidente; un día, comienza a sentir a través de él una serie de sonidos que brotan del metal, como si fuese una suerte de latido interno; Ana y su amiga, quien tiene conocimientos musicales, interpretan que esos sonidos pueden ser parte de una melodía que dé forma a una canción. Pero todo cambia una noche cuando Ana se encuentra en un restaurante intentando descifrar unos nuevos sonidos, golpeando con un cubierto un vaso, y un joven soldado que está sentando cerca de ella interpreta que esos sonidos pertenecen, en realidad, a un mensaje en código morse. A partir de ahí, Ana intenta desentrañar si esos mensajes están siendo enviados directamente hacia ella, y, de ser así, desde dónde vienen y quién los envía. Pero, también, todo puede ser una suerte de alucinación suya, producto de su imaginación y de que, en plena etapa de crecimiento, muestra una gran madurez en todo momento, pero, a su vez, debe lidiar con sucesos dolorosos del pasado, como la temprana muerte de su madre.

*Los tonos mayores* (Ingrid Pokropek, 2023), primer largometraje de su directora, cuyo trabajo en el colectivo El Pampero Cine se puede percibir en las imágenes de su película a través de una fábula de trazo claramente realista, pero en la que se permite introducir puntualmente un sentido, sin salirse de ese marco que apela a la realidad reconocible, casi fantástico, que tiene que ver con el intento, por momentos muy bien logrado en la película, de absorber esa mirada entre infantil y adolescente de descubrimiento del mundo, tanto general –aquella que va manifestándose puntualmente ante sus ojos– como individual –pensarse en este mundo–. Así, Ana se ve inmersa en una suerte de viaje interior y exterior. De esta manera, *Los tonos mayores* se alza como un *coming of age* sobre una joven, Ana, que adentrándose en la adolescencia descubre que ya no es una niña, pero que quizá tampoco es una adulta del todo. Debe afrontar el cambio en la manera en que concibe el dolor, la pérdida y, en ocasiones, la soledad. Y Pokropek acompaña ese itinerario de Ana con gran delicadeza y elegancia, sin condescendencia alguna a la hora de mostrar las complejas decisiones que va tomando y que hacen de *Los tonos mayores* una película que, en su desequilibrio e irregularidad, es capaz de arrojar una mirada personal sobre elementos más o menos reconocibles. **Israel Paredes Badía**

Argentina, 2023. **Directora y guion:** Ingrid Pokropek. **Productores:** Iván Moscovich, Juan Segundo Álamos, Ingrid Pokropek, Magdalena Schavelzon, Pablo Piedras, Miguel Molina, Adán Aliaga. **Fotografía:** Ana Roy, en color. **Música:** Gabriel Chwojnik. **Interpretes:** Sofía Clausen, Pablo Seijo, Lina Ziccarello, Santiago Ferreira, Mercedes Halfon.



## SOLO PARA MÍ

### Narrar el infierno

**VIRGINIE EFIRA SE HA CONVERTIDO EN LA ACTRIZ** más destacada del actual cine francés gracias a sus diferentes apariciones en diversos psicodramas que le han permitido desarrollar personajes de mujeres sufridas y superadas por las circunstancias que, en última instancia, se recomponen y salen hacia delante tras enfrentarse con sus problemas. Un personaje tipo que la actriz es capaz de trascender gracias a su innegable talento, pero que depende demasiado del conjunto para que su interpretación no quede varada en un trabajo lindante con el telefilm de sobremesa: es decir, en películas bien construidas, pero sin asomo de algo parecido a la creatividad. *Solo para mí* (*L'Amour et les forêts*, Valérie Donzelli, 2023) logra evitar el



caer en un trabajo rutinario gracias a que su directora logra su mejor película desde *Declaración de guerra* (*La Guerre est déclarée*, 2011), con una adaptación, por parte de Donzelli y Audrey Diwan, de la novela «El amor y los bosques» de Éric Reinhardt, tan libre a la hora de transformar su estructura en algo distinto como muy fiel al tomar los elementos narrativos relevantes para construir la historia de Blanche (Efira), una profesora de literatura, quien conoce a Greg (Melvil Poupaud) y, desde un primer momento, establecen una relación muy pasional, muy feliz. Pasados los años, sin embargo, Greg irá mostrando una faceta posesiva, obsesiva y peligrosa que tan solo había manifestado de manera puntual. Blanche habla con alguien –luego sabremos quién es– para contar su devenir con Greg hasta ese momento. Lo interesante de esta solución narrativa a modo de confesión reside en que el punto de vista de Blanche es el que prevalece en todo momento; es su mirada la que construye el relato sin contraplano alguno, pero, más allá de que esto pueda verse como una manera de dirigir la mirada del espectador hacia exactamente donde lo quiere Blanche, lo importante es que ella misma revela la dificultad de enfrentarse a una situación de maltrato, el secuestro mental y casi físico al que fue sometida por Greg y lo difícil, en ocasiones, de enfrentarse a una situación así y encontrar la manera de salir de ella. Y cuando decide buscar otro camino y la felicidad, al ser descubierta, aparece el verdadero infierno. Con un Poupaud como contrapunto perfecto para dar forma a un monstruo, Blanche se erige como el cuerpo que relata, como la figura que hace avanzar una acción que Donzelli retrata de

Francia, 2023. **T.O.:** «L'Amour et les forêts». **Directora:** Valérie Donzelli. **Productores:** Alice Girard, Edourd Well. **Guion:** Valérie Donzelli y Audrey Diwan, basado en la novela de Éric Reinhardt. **Fotografía:** Laurent Tangy, en color. **Música:** Gabriel Yared. **Interpretes:** Virginie Efira, Melvil Poupaud, Dominique Reymond, Romane Bohringer, Virginie Ledoyen.



manera perfecta, con una puesta en escena geométrica en la que importa la construcción de cada plano para ir elaborando una cotidianidad que, en sus contornos convencionales, reconocibles, sin embargo, esconde un dolor intenso y un miedo en crecimiento. Entre el drama y el *thriller*, Donzelli y Diwan han optado por una adaptación de la novela de Reinhardt que remite a modelos previos cinematográficos como una manera, en gran medida, de reescribir y de establecer relaciones temporales desde un presente que sigue teniendo los mismos monstruos que entonces. Y aunque *Solo para mí* tiene ecos de cierto *thriller* de los noventa, resulta curioso cómo en su desarrollo y en su construcción, salvando las distancias necesarias, recuerda a *Él* (Luis Buñuel, 1953). **Israel Paredes Badía**

## STRANGERS: CAPÍTULO 1

### Atrapados en el convencionalismo

A ESTAS ALTURAS, TODOS SOMOS CONSCIENTES de que la mejor época del finlandés afincado en Hollywood Renny Harlin ya queda demasiado lejos. Sin embargo, siempre existe la esperanza de que la cierta creatividad de antaño pueda reaparecer para regalarnos alguna sorpresa imprevista. Pues bien, este no es para nada el caso de *Strangers: Capítulo 1* (*The Strangers: Chapter 1*), un film de terror tan rematadamente convencional que hasta, incluso, resulta difícil de considerar como propuesta seria y con consciencia de ambición.

A Harlin siempre le agradeceremos productos *blockbuster* ciertamente eficaces y muy, muy disfrutables, como *La jungla 2* (*Alerta roja*) (*Die Hard 2*, 1990), *Máximo riesgo* (*Cliffhanger*, 1993), *La isla de las cabezas cortadas* (*Cutthroat Island*, 1995) –a pesar de su debacle comercial–, e incluso *Memoria letal* (*The Long Kiss Goodnight*, 1996) y *Deep Blue Sea* (1999), todas ellas películas provistas de un gran sentido del espectáculo y el entretenimiento. Sin embargo, con el fin de los noventa y coincidiendo con el inicio del nuevo siglo, Renny Harlin perdió su inspiración paulatinamente y, a pesar de algunos intentos ilusionantes, ya no firmaría títulos tan resolutivos como los citados. Su enésimo intento de recuperar el prestigio como hábil realizador es este primer capítulo de *Strangers*, a través del cual no ha hecho más que certificar su falta absoluta de inspiración. De hecho, ha recurrido a la ya de por sí sola

USA-UK-Eslovenia-Eslovaquia-Suiza, 2024. T.O.: «The Strangers: Chapter 1». **Director:** Renny Harlin. **Productores:** Alastair Burlingham, Mark Canton, Charlie Dombek, Christopher Milburn, Gary Raskin y Courtney Solomon. **Guion:** Alan R. Cohen y Alan Freedland, basado en guion de Bryan Bertino. **Fotografía:** José David Montero, en color. **Música:** Justin Caine Burnett. **Intérpretes:** Froy Gutierrez, Madeleine Petsch, Gabriel Basso, Rachel Shenton.

discreta saga iniciada por *Los extraños* (*The Strangers*, Bryan Bertino, 2008), seguida por *Los extraños: Cacería nocturna* (*The Strangers: Prey at Night*, Johannes Roberts, 2018), para volver a contar exactamente lo mismo, sin ningún punto de inflexión con el que dotar de ingenio esta nueva vuelta de tuerca acerca de esa peculiar familia de psicópatas enmascarados que se encargan de martirizar a una joven y desgraciada pareja.

Renny Harlin y sus guionistas Alan R. Cohen y Alan Freedland han partido de la historia original creada por Bryan Bertino, para, a través de una demostración de la pereza más inadmisibles, adoptar la misma situación sin ningún atisbo de creatividad alguna. Un verdadero despropósito, que además, y como se encarga de indicar su profético título, supone el primer capítulo de una trilogía que ya está prácticamente terminada, con Harlin firmando también los dos siguientes capítulos.

*Strangers: Capítulo 1* es tan rematadamente convencional, previsible y huérfana de personalidad alguno, que hasta muchos de sus planos se repiten de las películas previas. Las situaciones son tan previsibles que, lejos de generar terror o tensión, terminan por convertirse en parodias involuntarias sobre el género. A pesar de que se agradece la voluntad y esfuerzo de la joven pareja protagonista, lo cierto es que poco pueden hacer para que todo a su alrededor no naufrague estrepitosamente. Una verdadera pena y la enésima certificación que para Renny Harlin el mundo (y el cine) se deberían haber detenido en los noventa. **Albert Galera**

## SIDONIE EN JAPÓN

### Silencio y nada, reencuentro y conexión

EN LA LÁPIDA DEL ESCRITOR JUNICHIRO TANIZAKI, que visitan la escritora Sidonie (Isabelle Huppert) y su editor en Japón, Kenzo Mizoguchi (Tsuyoshi Ihara), resaltan las palabras Silencio y Nada. El silencio es una fundamental presencia, aun cuando haya sonidos, en el elaborado diseño sonoro de *Sidonie en Japón*, tercer largometraje de la cineasta francesa Élise Girard. Una presencia amortiguada como una sombra que se sedimenta progresivamente en la narración acorde a la evolución de la escritora. Cuando no hay música (los acordes de piano de las composiciones de Gerard Massini) es otra música la que se tamiza con la amortiguación de específicos sonidos, en especial naturales, como los presentes en los templos que ambos visitan. Es (se conjuga) otra relación con la realidad, en la que el ruido parece haber sido extraído (en cierta secuencia se contrasta con los ronquidos de un pasajero que también viaja en el vagón de un metro carente de otras presencias). Ese silencio es residencia y gradúa, como respiración narrativa, el proceso de reencuentro consigo misma de la escritora, quien volverá a sentirse ella misma.

Cuando se inicia la narración Sidonie es alguien que sale de viaje, alguien que mira una fotografía con añoranza. Luego sabremos que es la de su marido, Antoine (August Diehl), fallecido en un accidente de coche, como también años atrás sus padres. No se siente una superviviente, sino alguien a quien se le hubiera sido extraído la vida. Sidonie viaja a Japón porque quieren publicar su primera novela. Es como retroceder al principio para quien se siente detenida en la vida. Alguien que se siente descolocada en la realidad. Ya no escribe, ni lee. En el primer tramo, experimentará un descolocamiento con las diferencias de costumbres en Japón. Su ajuste, sintonización, a esa otra dinámica, u otra forma de relacionarse con la realidad (de lo que es emblema el hecho de que asuma que el editor le coja también su bolso de mano), se acompañará a su reajuste en su relación con la realidad.

A Sidonie sigue persiguiéndole la añoranza de su marido, quien se le aparece repetidamente como fantasma. Esa ascensión de su pérdida,





desdramatizada, se acompasarán, a su vez, con la conexión que paulatinamente establece con su editor. En los repetidos viajes en coche que realizan, la planificación resalta sus respectivas manos una junto a la otra. El trayecto narrativo de esta singular obra que transita entre el drama y la comedia excéntrica, de cariz sereno (y esa luminosa paradoja), es tanto el reencuentro consigo misma de quien se sentía ya nada (como si se hubiera desconectado de la vida por avería) como el encuentro, ejemplificado en esas manos entrelazadas, que es conexión, con el editor, con lo que en principio era extraño y parecía diferente. Un proceso de modificación del modo de relacionarse con la realidad. Un proceso de recuperación de presencia de quien habitaba la vida como un fantasma. **Alexander Zárate**

Francia, 2023. **T.O.:** «Sidonie au Japon». **Directora:** Élise Girard. **Productor:** Sébastien Haguenauer. **Guion:** Maud Ameline, Sophie Fillières, Élise Girard. **Fotografía:** Céline Bozon, en color. **Música:** Gérard Massini. **Interpretes:** Isabelle Huppert, Tsuyoshi Ihara, August Diehl, Yuko Hitomi, Hiroko Yuka.

## MARCELLO MIO Cómo ser Marcello Mastroianni

**MARCELLO MIO COMIENZA CON** una enloquecida sesión de fotos que intenta recrear la legendaria secuencia de la Fontana di Trevi de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) entre Marcello Mastroianni y Anita Ekberg. En esta ocasión, es la hija del actor, Chiara, quien se ataviará con un vestuario parecido al de Ekberg intentando seguir las histéricas indicaciones de una fotógrafa en la fuente de la parisina plaza de Saint-Sulpice. Esta secuencia parece deformar la poética felliniana convirtiéndose en una consecuencia del signo de los tiempos. La belleza del enclave romano, el bellísimo blanco y negro, el fascinante carisma de Mastroianni, la carnalidad de Anita Ekberg y el poso simbólico de este momento de *La dolce vita*, se rompe en mil pedazos entre gritos, un montaje frenético, la cegadora luz del día y, sobre todo, una cada vez más desorientada Chiara Mastroianni.

Porque *Marcello mio* echa la mirada atrás, con nostalgia y rabia, empeñada en capturar los espectros de un cine (y, por extensión, de una Europa) que, lamentablemente, ya no existe. Christophe Honoré lleva a cabo una película de fantasmas. Los recuerdos de Catherine Deneuve, las constantes referencias a la filmografía de Marcello Mastroianni (incluso en detalles muy sutiles) o, incluso, la presencia de Stefania Sandrelli, rememorando el rodaje de *Divorcio a la italiana* (*Divorzio all'italiana*, Pietro Germi, 1961) en una secuencia en la que también aparece una actuación del actor con la cantante Mina, acabarán subordinando el presente al pasado. Mostando una realidad

que parece visualizar las presencias espectrales y ocultar, hasta su práctica desaparición, las reales.

Esto, en definitiva, es lo que sucede con Chiara Mastroianni, quien termina experimentando no solo la «posesión» de Marcello sino la progresiva desintegración de su propia identidad. Pero ese «Marcello mío» tampoco acaba respondiendo al real sino al idealizado. Al mito. Chiara se vestirá con el mismo atuendo del actor en *Ocho y medio* (*8 e mezzo*, Federico Fellini, 1963), recreará sus gestos más reconocibles, su capacidad de seducción y su amor por los animales, obviando las facciones más íntimas y menos amables que Catherine Deneuve expresará en algunos momentos. Lo que importa es la recreación de la leyenda y Chiara se ofrece para una suerte de momentánea reencarnación del actor. Esto, sin embargo, acaba respondiendo a una dolorosa búsqueda de sí misma. El Marcello de *La dolce vita* era invitado por Anita Ekberg a adentrarse en las aguas de la Fontana di Trevi. Pero cuando Chiara se sumerge en el monumento es arrestada por la policía. De igual manera, en el programa televisivo al que es invitada, será una imitadora más de su



padre generando una colisión interna que solo puede traducirse en la huida.

Así, *Marcello mio* reflexiona sobre el pasado y el presente. Sobre el mito y la perspectiva emocional del mismo. Pero también es un ejercicio de catarsis para una actriz y/o un personaje que siempre ha estado supeditada al peso artístico de sus progenitores.

Una película brillante que asume tantos riesgos como el cuadro humano que la protagoniza.

**Joaquín Vallet Rodrigo**

Francia-Italia, 2024. **T.O.:** «Marcello mio». **Director y guion:** Christophe Honoré. **Productores:** Angelo Barbagallo, Laurent Dassault, Philippe Martin, Stefano Massenzi, Andrea Occhipinti. **Fotografía:** Rémy Chevrin, en color. **Música:** Alex Beaupain. **Interpretes:** Chiara Mastroianni, Catherine Deneuve, Fabrice Luchini, Nicole Garcia, Benjamin Biolay, Melvil Poupaud.

## EL CONDE DE MONTECRISTO La pervivencia de los clásicos

**AL IGUAL QUE SUCEDE CON EL CINE ESPANOL**, el cine francés parece que también ha abandonado los grandes referentes literarios en su cinematografía. Probablemente, aún resuenen los ecos de los primeros críticos de «Cahiers du Cinéma» (Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette, etc.) que cuestionaban el academicismo de un periodo en el cual sí se incidía con mucha regularidad en la traslación a la gran pantalla de las novelas más importantes de la cultura francesa. O, quizá, tal y como pasa en España, el problema sea un flagrante desconocimiento, por parte de las nuevas generaciones de cineastas, del patrimonio literario galo. Sea como fuere, el hecho de que una obra de la magnitud de «El conde de Montecristo», de Alejandro Dumas, haya contado con una adaptación





como la llevada a cabo por Alexandre de La Patellière y Matthieu Delaporte es, ya de por sí, algo digno de elogio. No es la mejor versión de la novela (que sigue siendo la extraordinaria película dirigida por Rowland V. Lee en 1934), pero sí la que con mayor holgura se ha acercado a la dimensión de la pieza original.

*El conde de Montecristo* es un golpe sobre la mesa que reafirma una manera de hacer y entender el cine. Es una obra de amplio presupuesto (más de cuarenta millones de euros), técnicamente perfecta y de todo punto deslumbrante en sus apartados formales (decoración, vestuario, fotografía, etc.), potenciados por la elegancia y la pulcritud de la puesta en escena de La Patellière y Delaporte. El guion (ante la imposibilidad de mantenerse fiel al sinfín de acontecimientos narrados por Dumas) opta, como en las anteriores versiones, por centrarse en lo esencial aunque deteniéndose en aspectos trascendentales, habitualmente no desarrollados de la manera adecuada, como los dilemas de Edmond Dantès (un magnífico Pierre Niney) o la dicotomía entre venganza y justicia. *El conde de Montecristo*, en suma, propone una producción a la antigua usanza donde lo más importante es el avance de una narración imparable, el diseño de tipos y una dirección que optimice los recursos y resulte cómoda para el espectador. Las antípodas, básicamente, del ombliguismo del cine de autor o los cargantes discursos del cine comprometido.

Sí es cierto que esto acaba resultando un arma de doble filo ya que, en no pocas ocasiones, a la película se le echa en falta capacidad de riesgo. Que pueda abandonar su zona de confort y plantear unas líneas algo más heterodoxas. No solo en la dirección sino, sobre todo, en determinados aspectos vinculados a los personajes, otorgándoles un poso de mayor complejidad especialmente en lo que respecta a los tres hombres que van a ser el objetivo de la venganza de Dantès cuya resolución, sin duda, es lo más insatisfactorio del conjunto.

Sin embargo, esto son matices que no logran empañar la notable calidad de una película que es, ante todo, un espléndido espectáculo. **Joaquín Vallet Rodrigo**

Francia-Bélgica, 2024. **T.O.:**

«Le comte de Monte-Cristo».

**Directores y guion:**

Alexandre de La Patellière y Matthieu Delaporte, sobre la novela de Alejandro Dumas.

**Productores:** Cédric Iland, Dimitri Rassam, Ardavan Safaee. **Fotografía:** Nicolas Bolduc, en color. **Música:**

Jérôme Rebotier. **Intérpretes:** Pierre Niney, Bastien Bouillon, Anaïs Demoustier, Anamaria Vartolomei, Laurent Lafitte, Pierfrancesco Favino.

OCHO PELÍCULAS IMPRESCINDIBLES  
DE LA HISTORIA DE NUESTRO CINE,  
MEMORIA DE UNA ÉPOCA  
QUE NOS MARCÓ COMO SOCIEDAD  
Y CUYAS HERIDAS  
AÚN PERMANECEN ABIERTAS

**EL PROCESO DE BURGOS**

IMANOL URIBE - 1979

**OPERACIÓN OGRO**

GILLO PONTECORVO - 1979

**LA MUERTE DE MIKEL**

IMANOL URIBE - 1983

**DÍAS CONTADOS**

IMANOL URIBE - 1995

**VOYES**

HELENA TABERNA - 1999

**LA VOZ DE SU AMO**

EMILIO MARTÍNEZ LAZARO - 2001

**TODOS ESTAMOS INVITADOS**

MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN - 2007

**MAIXABEL**

ICIAR BOLLAIN - 2021



DISPONIBLE EL 9 DE SEPTIEMBRE

NRM de 18 años

Disponibles en puntos de venta habituales y en  
[www.canalocio.es](http://www.canalocio.es) [www.elcorteingles.es](http://www.elcorteingles.es)  
[www.fnac.es](http://www.fnac.es) [www.amazon.es](http://www.amazon.es)

**divisa**  
FILMS



## CASA EN LLAMAS

### El discreto encanto de la burguesía

**SOBRE UNA MENTIRA, O, MEJOR DICHO**, alrededor del silencio, comienza a construirse el relato de *Casa en llamas*. Unos minutos antes de partir en coche hacia la casa familiar en Cadaqués con su hijo David y su novia Marta, Montse descubre, fortuitamente, el cadáver de su madre. La mujer se enfrenta entonces a dos opciones: avisar a emergencias, tal y como hace en un primer impulso, o dar la media vuelta y marchar hacia la costa, comportándose como si nada hubiera ocurrido en el piso barcelonés de su madre. El personaje de Emma Vilarasau, para estupor de quienes la observamos atentamente, elige la segunda posibilidad. En este punto, el director Dani de la Orden parece enunciar el comienzo de un relato moral. Y algo de eso permanece en toda la película, aunque, si bien, la llegada de los tres individuos a destino y su encuentro con el resto de la familia revela, también, la verdadera identidad de la película. Con la presentación del exmarido Carlos, interpretado por Alberto San Juan, y la hija de ambos, Júlía (que acude con su marido y niñas pequeñas), el director completa el grupo para poder abordar la disección de una familia rota, sostenida por las ausencias y los engaños a lo largo de los años, nutrida con cinismo y ciertos toques de comicidad. En los primeros actos del drama, acertadamente desarrollado, casi en su totalidad, en un único espacio que se torna a cada palabra, a cada revelación, más asfixiante (esa casa de verano que se erige como un personaje más), el guion concede la suficiente atención a los dos personajes recién llegados implicados de forma circunstancial en la trama. Efectivamente, Marta y la nueva pareja de Carlos, Blanca (Macarena García y Clara Segura, respectivamente), contemplan atónitas, al igual que nosotros, la evolución del fin de semana desde una cierta distancia, no carente de riesgos, en un entramado de situaciones perfectamente hilvanadas



donde suceden desencuentros, agresiones y rupturas. Sin embargo, pronto el eje vuelve a resituarse en la matriarca, para ilustrar la tragedia desde dentro. El cineasta mueve su cámara por los diferentes rincones en busca de secretos compartidos durante demasiados años, preparándose para abordar temas complejos como la toxicidad emocional, el egocentrismo o las manipulaciones y tiranías afectivas, de la mano de unas brillantes interpretaciones que ilustran las

distintas y contradictorias aristas que convierten a los cuatro integrantes de la familia en, al mismo tiempo, víctimas y verdugos. Como personajes de una tragicomedia teatral encerrados en un escenario depredador, estos vagan por la vivienda que están desmontando para su venta, soñando quizá con la posibilidad de iniciar una nueva etapa sanadora en sus vidas. De la Orden recorre el espacio con calma, atravesando recuerdos y figuras evocadas en un juego psicológico que encierra respuestas significativas y celosamente ocultas, presentándonos las diferentes partes complementarias de una triste soledad compartida. Al final las palabras aparecen, igual que unas llamas entendidas como liberadoras. El clan, completado con Enric Auquer y María Rodríguez Soto en el papel de hermanos, arde figuradamente. Mientras, Montse permanece, como desde hace demasiados años, sola, perdida en la inmensidad de unas imágenes impuestas y creadas por ella misma para sobrevivir a la ilusoria felicidad del hogar. **Paola Franco**

España-Italia. 2024. **T.O.:** «Casa en llamas». **Director:** Dani de la Orden. **Guion:** Eduard Sola.

**Productores:** Alberto Aranda, Toni Carrizosa, Ana Eiras, Kike Maillo, Dani de la Orden, Bernat Saumell. **Fotografía:** Pepe Gay de Liébana, en color. **Música:** Maria Chiara Casà.

**Interpretes:** Emma Vilarasau, Enric Auquer, María Rodríguez Soto, Alberto San Juan, Clara Segura, Macarena García.

0 - Mala / 1 - Floja / 2 - Se puede ver / 3 - Buena / 4 - Muy buena / 5 - Obra maestra

## CUADRO CRÍTICO

	QUIM CASAS	T. F. VALENTÍ	T. L. ALARCÓN	I. PAREDES	R. ALFONSO	GERARD CASAU	JAVI COZAR	PAOLA FRANCO	ALBERT GALERA	E. MCCLAUSSLAND	RAUL M. OSORIO	ÁLVARO PEÑA	NICOLAS RUIZ	DIEGO SALGADO	ÁNGEL SALA	J. L. SALVADOR	JOAQUÍN TORAN	JOAQUÍN VALLET	A. ZARATE
Kinds of Kindness, Yorgos Lanthimos			4	3	3	3	4	3	2			2	1	4			3		
Nuestro día, Hong Sang-soo	4			3						4	3		2				5		
Horizon: An American Saga - Capítulo 1, Kevin Costner	2		3	2	1		1	1	2	1	1	2	1	1	4	3		2	
Alien: Romulus, Fede Álvarez	3	2	3		0		0		2	2	2	3	1	4	4	4		2	
La trampa, M. Night Shyamalan	4	3	2		1		2	2	3	2	3	3	2	2				2	
Longlegs, Osgood Perkins	3		1	3	1	3	4		3	2	1	2	3	1	3	3	3	2	
Bikeraiders: La ley del asfalto, Jeff Nichols	3		4	4	2		2	2	3	1	3	2		1	3	4		2	
Deadpool y Lobezno, Shawn Levy	2		1	2			3		2			2	2	3	3				
Una madre de Tokio, Yoji Yamada								3	2	4	2		2					3	
Dogman, Luc Besson	2		2	2			4		2	3		1		1	4			3	
Del revés 2, Kelsey Mann	2		2				2	2	3	2			2	4	3		3		
Gru 4: Mi villano favorito, Chris Renaud y Patrick Delage		2		2		2		1	2	2			1					3	
Casa en llamas, Dani de la Orden			2		3			3	2										
Fly Me to the Moon, Greg Berlanti	1		3		1		1	1	3	2	2		3					2	
Borderlands, Eli Roth	1		0		1	1			2	1			1	1					
Un lugar tranquilo: Día 1, Michael Sarnoski			3		2		2		3	2	3	2	2	1	3	4		3	
De naturaleza violenta, Chris Nash			3		2	3	4	2	3		3		3	3	2		3		
Twisters, Lee Isaac Chung	1	1	3	3	1		0	3	1	2		2		2	3	4		3	
El ministerio de la guerra sucia, Guy Ritchie (Prime Video)		2	1	3		2	3		1	3			1	2	4			2	
El último viaje del Demeter, André Øvredal (Prime Video)		2	3		1		3	1	2	2	1	1	3	2	3	3	0	0	2
Superdetective en Hollywood: Axel F., Mark Molloy (Netflix)		2	2		2		2	2	0	1			3	1	2				
¿Todo bien?, Stephanie Alllynne y Tig Notaro (Max)									1	1		1	1					2	



2024



SITGES

03.10/13.10  
57 FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA FANTÀSTIC DE CATALUNYA

Organitza:



Patrocinador Principal:



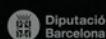
Automotive Partner:



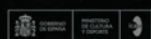
Partner Multienergia:



Amb el Suport de:



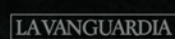
Amb el Finançament de:



TV i Ràdio Oficial:



Diari Oficial:



Patrocinador i Seu Principal:







## Sobre los riesgos en la convivencia

**Amal** es casi un documental. La cámara se interna en las intimidades de un aula, de una sala de profesores y, excepcionalmente, de los hogares y las redes, para abordar muchos de los más graves problemas sociales, y que laminan democracias y convivencias. La película es valiente y no tiene complejos para alzar la voz ante la indiferencia burocrática o el pavor a la ruptura del *statu quo*, que azuzan la mecha del odio.

**SE NOTA EL DEJE DOCUMENTALISTA** en los planos y en la narrativa de *Amal*. Jawad Rhalib lleva más de veinte años rodando no ficción, poniendo el foco en los desprotegidos, en los desarraigados, en los olvidados: éstos han sido los temas vehiculares de sus anteriores trabajos, que partieron en 2007 con *El Ejido, la loi du profit*: en él puso el foco en las condiciones laborales (de semiexplotación) de los inmigrantes ilegales. Su siguiente documental, *Los condenados del mar* (*Les Damnés de la mer*, 2008), indagó en la precarización y las dificultades del colectivo de pescadores marroquíes; en *El*

*canto de las tortugas* (*Le Chant des tortues*, 2013) trató sobre la (lenta) pero explosiva revolución de los jóvenes marroquíes, ante la escasa esperanza de prosperar –y trabajar– en su propio país; con el importante –y de gran influencia para la concepción de la película que nos ocupa– *When Arabs Danced* (2018), Rhalib se propuso romper estereotipos fundamentalistas sobre el Islam y los musulmanes, para en *Fadma: Even Ants Have Wings* (2019) realizar su antítesis, al estar directamente enfocado en los aspectos más tradicionales de la cultura islámica, así como en el pulso entre la visión machista de la religión y la sociedad y la lucha de la mujer por empoderarse. *Amal* es el resultado

Por Joaquín Torán

de todos estos trabajos previos, el compendio de cada uno de sus temas. Es además su tercera incursión en el largometraje de ficción, luego de *7, rue de la Folie* (2014) y, sobre todo, de *Insoumise* (2016), una mirada feminista y militante que entronca, por su beligerancia y parentesco argumental, con la primigenia *El Ejido, la loi de profit*.

*Amal* mira de reojo a la brillante *La clase* (*Entre les murs*, Laurent Cantet, 2008), aquel documental a medio camino entre la esperanza y la desolación sobre el sistema educativo y so-







bre las posibilidades de los chavales en riesgos de exclusión social. La premisa es idéntica: poner la cámara dentro de un aula de alumnos de diversas nacionalidades y sensibilidades religiosas y enseñar los roces del día a día. El tema principal de la película es la convivencia, planteada desde la problemática de su conflicto detonante: la homosexualidad. Amal (Lubna Azabal), la profesora del título, incita a sus alumnos a reflexionar por su cuenta a partir de los textos de Abu Nuwas, poeta árabe bisexual del siglo VIII. Nuwas, muerto en prisión por su libertad de expresión y su talante adelantado, se caracterizó por su poesía báquica, disoluta y homosexual, plagada de coperos, amantes, comensales y censores, que alentaba el consumo del vino como una manera de disfrutar de la existencia; fue una fuente de inspiración de numerosos poetas posteriores, y encarnación de un cierto tipo de personaje en «Las mil y una noches». Sus poemas, y de ahí su mención en la película y su importancia temática, están prohibidos y anatémizados por el Islam más reaccionario. La modernidad formal de su métrica, el carácter heterodoxo de sus preocupaciones, representan una forma de libre pensamiento y de libertad individual que aterra, aún hoy, a quienes ansían imponer visiones dominantes.

## SU ORIGINALIDAD ESTÁ EN SU FORMA DE PLASMAR LA REALIDAD

La originalidad del film estriba en conjugar orientación sexual y religiosa en el cerrado (y a veces opresivo) recinto de un aula. En un microcosmos tan limitado como viciado, las opiniones discordantes se silencian por miedo al qué dirán. Una minoría ruidosa impone su visión a una mayoría silenciosa, que tan sólo busca, como bien apunta un alumno, vivir al día. Rhalib crea personajes muy sólidos: desde los estudiantes musulmanes que atormentan a la compañera lesbiana tan sólo porque las relaciones entre personas del mismo sexo son *haram*, algo prohibido, para el Islam más radical, hasta la directora del centro educativo (Catherine Salée), que se escuda en la indiferencia administrativa y en la presunta reputación del colegio para no querer afrontar los problemas, incluso cuando empeoran y dan el salto a las redes sociales.



La experiencia de Rhalib con la cruda realidad se percibe en la propia premisa del film: Monia (Kenza Benbouchta) es atacada por su compañera de estudios Jalila (Ethelle Gonzalez Lardued), a su vez «líder» de los estudiantes más ortodoxos del Islam, por, según afirma, haberla mirado intensamente en un vestuario mientras se desnudaba. Jalila prácticamente lanzará una fatua contra la atormentada Monia, acosándola, juzgándola y sentenciándola en todos los ámbitos de su vida (privada, digital y escolar). La actitud de Jalila dividirá el aula en dos facciones, los que seguirán sus preceptos y los que se mantendrán como espectadores. Ante la violencia cada vez evidente, Amal, la profesora de literatura y cultura francesa, árabe también ella, decide intervenir, incluso a espaldas del centro educativo y sin el respaldo de sus compañeros, como parte de un deber cívico, profesional y de «casta»: Amal se empeñará en disociar «islamismo» de las enseñanzas sesgadas de las escuelas coránicas. Como contrapunto a su empeño secular e integrador, y pieza imprescindible en la construcción de la denuncia del guion, Rhalib antepone a Nabil (Fabrizio Rongione), profesor de religión directamente elegido por las autoridades eclesásticas musulmanas y con total libertad de cátedra para diseminar su discurso de odio. El conflicto de *Amal* resulta ser, por tanto, un escenario perfectamente probable, que acerca la pelícu-

la a un posible caso real de las crónicas de sucesos. No en vano, en Bélgica, país en que se ambienta el film, y patria de adopción del cineasta que lo dirige, estos episodios son cada vez más recurrentes, y por eso una abundante proporción de su filmografía –exportada– se vuelca tanto en los problemas de convivencia racial y religiosa.

Los intérpretes están dirigidos con ese mismo pulso documental que lo permea todo, desde la fotografía hasta el emplazamiento de una cámara que funciona más como una mirada a la que no se le escapa nada (la perspectiva la pone la propia sensibilidad del espectador). Jóvenes actores en el inicio de su carrera (conviene destacar, sobre todo, las caracterizaciones de Ethelle Gonzalez Lardued, por el paroxismo de su vesania, y de Kenza Benbouchta, icono de la adolescente atosigada), y veteranos (brilla especialmente Azabal), realizan un espléndido trabajo, y reman conjuntamente en una misma dirección: la de señalar los riesgos del futuro. El fantasma de la intolerancia se cierne cada vez más sobre las sociedades occidentales, las presuntamente civilizadas. Se extiende como una metástasis: es una versión actualizada de un problema atávico, el del miedo a lo extraño, a lo desconocido. La impecable e implacable *Amal*, con su alegato a favor del laicismo, es el ensordecedor mugido de la sirena en mitad de un mar embravecido. ■

Bélgica, 2023. **T. O.:** «Amal». **Director:** Jawad Rhalib. **Productores:** Genevieve Lemal, Ellen De Waele, Philippe Logie. **Guion:** Jawad Rhalib, David Lambert, Chloé Léonil. **Fotografía:** Lisa Willame, en color. **Intérpretes:** Lubna Azabal, Fabrizio Rongione, Kenza Benbouchta, Mehdy Khachachi, Catherine Salée, Ethelle González Lardued, Babetida Sadjo.





## Una mujer que recuerda a unos hombres en motocicleta

Jeff Nichols propone con **Bikeriders**. **La ley del asfalto** la reactualización del relato de moteros de los años sesenta, sobre todo el realizado en los márgenes de la Serie B y en las inmediaciones del cine independiente. Bandas y rituales de violencia, pero también un cierto espacio de libertad en la América convulsa post-Vietnam y pre-Watergate.

**NO ES EXACTAMENTE UNA PELÍCULA** política, pero la última realización de Nichols ofrece una panorámica documental del país entre los años 1965 y 1973, que es el lapso temporal en el que Danny Lyon fotografió y entrevistó a los miembros de un club de moteros de Chicago. El film parte de este trabajo de Lyon, pero, en una de sus mejores decisiones, el director narra una historia de evidente masculinidad desde el punto de vista de una mujer, Kathy, casada con uno de los jóvenes integrantes del clan, Benny, el más libre y salvaje de la banda. A través de Kathy, entrevistada en distintas épocas por el trasunto del propio Lyon, se cuentan las actitudes, gestos, rituales y decisiones de los moteros. Esta distancia resulta necesaria para sortear tanto el afecto como la crítica hacia los personajes filmados. Son lo que son, están reflejados como lo que fueron, y tanto las imágenes en estático de Lyon como los planos en movimiento de Nichols asumen el arte de la documentación pese, en el caso del

film, a una considerable estilización.

La perspectiva de Kathy, que va de la comprensión al agotamiento, de entenderlos a rechazarlos, podría equipararse a la del espectador, suponiendo que en 2024 haya mucha o poca gente interesada en un relato de motociclistas pendencieros. Tampoco se trata de un film nostálgico pese a sus referencias a *¡Salvaje!*, primera oficialización *hollywoodiense* de este tipo de personajes, y *Easy Rider*, la película de la contracultura hippy en la que las motos cabalgadas por Peter Fonda y Dennis Hopper se convirtieron en icónico –y mercantilizado– espacio de liberación en los convulsos Estados Unidos de la transición entre décadas. Nichols no aspira al valor sociológico de aquellas películas –el mismo que pueden tener, desde distintos conceptos y valoraciones, títulos como *Los ángeles del infierno*, *Los ángeles del diablo*, *Scorpio Rising*, *Motor Psycho*, *La chica de la motocicleta* o *La piel en el asfalto*, retratos de moteros o personajes que escapan de la rutina en motocicleta –, pero *Bikeriders*. *La ley del asfalto* ofrece una mirada granulada, lo más objetiva posible, con cierta empatía a la vez que distanciamiento, sobre gente al margen del sistema.

La libertad en la que vive Benny, la misma a la que aspira Johnny, el líder del club, la que ha perdido Kathy. La violencia ejercida a veces cuando no hay más necesidad o gratificante para estos personajes al límite. Los picnics, o reuniones de moteros. Los capítulos, los dis-

tintos clubes que se van organizando a lo largo y ancho del país. El germen de cierto desencanto (la pincelada sobre los efectos de Vietnam es breve y muy efectiva) y la atracción por el abismo. La franqueza de la que hace gala el personaje de Kathy en sus exposiciones frente al micro del fotógrafo otorga calidad y cualidad a los hechos evocados. Y si existe en el film un cierto componente amable, este se expande hacia otros muchos sistemas sociales que funcionaron del mismo modo: el fin de los tiempos dorados de los motociclistas llega a primeros de los setenta, cuando la marginalidad está mucho más contaminada –y sirve para otras ambiciones: drogas, poder, dinero– que en la primera parte del relato, donde Nichols expresa la violencia como un gesto rudo y amable –que no tiene necesidad alguna de compartir–, más cerca de «las peleas cotidianas» filmadas por John Ford en *La taberna del irlandés* o *El hombre tranquilo*. De ahí también la sequedad en alguna secuencias esenciales de la película, el fuera de campo –la escalera que dan a la puerta de la habitación donde Kathy puede ser violada– o la manera distanciada de mostrar la camaradería en un universo cerrado y tóxico que, tal y como reflejan Lyon y Nichols, duró como espacio de pretendida libertad antisistema menos de una década. Aunque tan distinta, *Bikeriders* enlaza en algunos aspectos con *Take Shelter*, *Mud* o *Loving*, obras precedentes de Nichols sobre la disidencia, la violencia institucionalizada, las libertades, la soledad, la marginación y las masculinidades más hoscas y problemáticas. ■

USA, 2023. T.O.: «The Bikeriders». **Director y guion:** Jeff Nichols. **Productores:** Sarah Green, Brian Kavanaugh-Jones y Arnon Milchan. **Fotografía:** Adam Stone, en color. **Música:** David Wingo. **Intérpretes:** Jodie Comer, Austin Butler, Tom Hardy, Michael Shannon, Mike Faist.



# Cómo acabar de una vez por todas con los multiversos

Por Quim Casas

En otro ejercicio malabar para seguir teniendo activo y rentable –y renovado– el Universo Cinematográfico Marvel, Kevin Feige se ha sacado de la manga el multiverso de los multiversos con **Deadpool y Lobezno**, que no es solo la colisión entre dos personajes de la franquicia, sino un ejercicio de (auto)referencialidad más chistoso que efectivo.

**DE HECHO, FEIGE NO PARTICIPO COMO** productor ni en *Deadpool* (Tim Miller, 2016) ni en *Deadpool 2* (David Leitch, 2018), y aquel doblete sobre el superhéroe paródico que habla sin cesar a la cuarta pared parecía más un proyecto personal de su protagonista, Ryan Reynolds, también productor de las dos películas y coguionista de la segunda. La misma triple función desempeña en *Deadpool y Lobezno*, realizada por Shawn Levy y ya con Feige al timón. Pese a la irrupción del rudo, crudo, desencantado y alcoholizado Lobezno de Hugh Jackman, el film empieza a *modo* *Deadpool-Reynolds*: el autoproclamado Jesucristo de Marvel se ríe de la música de los característicos créditos de la franquicia y de esta mis-

ma por no haberle tenido más en cuenta. A lo largo del metraje seguirán gags orales en torno al propio Feige y James Mangold –el director que «mató» a Lobezno en la apreciable *Logan*–, el dominio Disney, el paso de los superhéroes de Fox a Disney, Canadá, el autor de cómics John Byrne, Paul Rudd y Madonna, muchos de estos gags relacionados con lo que muestra el relato en un irrelevante juego metacinematográfico y de cultura pop. Tres ejemplos: a una pelea épica al ritmo del «Like A Prayer» de Madonna le sigue un comentario de *Deadpool* sobre la cantante en cuestión, en uno de sus soliloquios dice sobre Lobezno que Fox lo mató y Disney lo resucitó para tenerlo currando hasta que cumpla los noventa, y vuelve a la carga, ahora contra DC, asegurando que Lobezno es como Batman, pero puede mover el cuello.

¿Cómo resucitan al discolto miembro de los X-Men? *Deadpool* lo intenta en una primera secuencia que es toda una declaración de principios: desentierra el esqueleto de Lobezno y se sirve de sus huesos de adamantium para matar a los soldados que envía la denominada Agencia Variación Temporal, a la vez que baila la canción que se escucha en ese momento y patea la calavera del bueno de Logan citando a Maradona. *Deadpool* es paródico, pero en las tres películas se excede en sus prestaciones humorísticas.

Se impone un breve regreso al pasado, hasta 2018, para mostrar la entrevista de *Deadpool* con Hogan, el hombre de confianza de Tony Stark/Iron Man que encarna de nuevo Jon Favreau, con el deseo frustrado de entrar en Los Vengadores y la posterior inmersión en la Sagrada Línea Temporal. Vista desde fuera del propio film, toda la trama parece una metáfora de los intentos de Feige y Disney para

salvar la franquicia. Desde dentro del relato, renueva las aspiraciones de *Deadpool* –¿y de Reynolds?– para convertirse en la estrella del Universo Cinematográfico Marvel salvando de la destrucción a su propio universo y el tejido de todas las realidades posibles.

Parte de la acción acontece en un lugar llamado Vacío en la que los bárbaros villanos circulan por el desierto con vehículos salidos de otra saga, la de *Mad Max*; por si no nos habíamos enterado, *Deadpool* decapita a un contrincante y blande su cabeza diciendo que es la de Furiosa. La mega-villana es Cassandra Nova, la hermana gemela del profesor Xavier, y su manera de introducir la mano literalmente dentro de las cabezas de los demás tiene su gracia. Otros superhéroes se apuntan a la fiesta de manera desordenada. Uno diría que están aquellos y aquellas cuyos intérpretes del pasado estaban disponibles para esta función: la Elektra de Jennifer Garner, el Blade de Wesley Snipes, la Antorcha Humana de Chris Evans y la joven X-23 ya encarnada por Daphne Keen en *Logan*. Todo vale. Añadan a Dientes de Sable, el medio hermano de Lobezno, y a otro miembro de los X-Men, Gambito, a quien da vida el actor que debía encarnarlo en una película cancelada hace dos años, Channing Tatum. A veces, Feige tira de retales. Hasta juega un papel relevante el portal de fuego del Dr. Strange y, en un chiste nada privado, aparece una mezcla de ficción y realidad llamada Cavillezzno, es decir, un Lobezno encarnado por... ¡Henry Cavill, el Superman de la Warner! A estas horas ya no estamos haciendo *spoiler*.

Las secuencias de acción en Vacío están muy mal rodadas y montadas, y no falta el largo *travelling* lateral que sigue las evoluciones de una pelea *gore* al estilo de un videojuego. *Deadpool y Lobezno* es tosca, pero carece de ambiciones desmedidas más allá de las económicas. Parece un tratado de cómo acabar de una vez por todas con los multiversos, pero seguro que estos van a seguir siendo el nutriente del cine Marvel, cada día más a la deriva. ■



USA, 2024. **T.O.:** «Deadpool & Wolverine». **Director:** Shawn Levy. **Productores:** Kevin Feige, Shawn Levy, Ryan Reynolds y Laura Shuler Donner. **Guion:** Shawn Levy, Rhett Reese, Ryand Reynolds, Zen Wells y Paul Wernick. **Fotografía:** Georges Richmond, en color. **Música:** Rob Simonsen. **Intérpretes:** Ryan Reynolds, Hugh Jackman, Emma Corrin, Morena Baccarin, Rob Delaney.



## Otra vuelta de tuerca a la América satánica y bíblica

Por Quim Casas

Osgood (antes Oz) Perkins vuelca en **Longlegs** sus obsesiones y traumas. Hijo del protagonista de **Psicosis**, también lo es de Berry Berenson (hermana de Marisa Berenson), quien falleció el 11/S de 2001 en uno de los aviones estrellados contra las Torres Gemelas neoyorquinas. El mal, el diablo y el destino aciago se expanden.

**EL FILM ESTÁ ENCABEZADO CON EL** rótulo de un fragmento de la canción de T. Rex «Get It On», tema de 1971 que suena en los créditos finales. No es la única canción del grupo *glam* de Marc Bolan que se escucha a lo largo del metraje, y ese fragmento reza así: «Pues eres delgada y débil / Tienes los dientes de la hidra sobre ti / Eres sucia, dulce, y eres mi chica». Longlegs, el personaje satánico interpretado por un Nicolas Cage mutante—e inspirado en el Joker de Nolan y Heath Ledger— que tiene su momento de «esplendor actoral» en una escena de interrogatorio apta para todos los tics posibles —Cage es también productor del film—, vive en una habitación que Perkins encuadra para dejar bien clara la adoración del sicópata por Bolan, con un poster icónico del músico con chistera pegado encima de su cama. Se me escapa un poco la conexión entre lo narrado y la música de Bolan, más allá de que sea la banda sonora de parte de la época evocada—los crímenes empiezan a mediados de los setenta y prosiguen hasta casi dos décadas después—, pero es evidente que la música del autor de «Children of the Revolution» ejerce una influencia determinante en tan mal-sano personaje.

Maika Monroe—distinta pero a la vez parecida, superada por las circunstancias, a su personaje en *It Follows*— es una advenediza

agente del FBI, Lee Harker, cuyas intuiciones la acercan al esclarecimiento de una serie de crímenes rituales. Es «*altamente intuitiva*», en palabras de su superior. La película no disimula su relación evidente con *El silencio de los corderos*—de hecho, puede verse como una variación de aquella— por mucho que no haya un símil de Hannibal Lecter que medie entre la agente y el asesino en serie; ni tampoco la esconde con *Zodiac* más que con *Seven* en el territorio Fincher: la planificación de «la amenaza» es similar y la ubicación temporal resulta parecida, de modo que se elimina cualquier rastro de ordenadores último modelo, iPhones y tuits, es decir, es un *psycho-thriller* analógico (los persistentes encuadres de la foto presidencial de Bill Clinton en el despacho del superior del FBI no dejan lugar a la duda).



El punto de partida es interesante. A nivel argumental, se trata de esclarecer un caso en el que el asesino no comete físicamente los asesinatos: obliga a los padres a matar a sus esposas e hijos. En todas las familias masacradas hay siempre una hija que cumple años el catorce de cualquier mes. ¿Cómo mata sin estar presente? Ese es el *plot*. Hay más en la trama, pero la verdad es que Perkins promete más de lo que da: la «solución racional» es poco consistente y muy forzada, así como la secuencia que nos lo hace saber; es un film demasiado explicativo, y eso le resta inquietud. A nivel visual, la primera parte es excelente: la llegada del misterioso personaje a las inmediaciones de una casa situada en una zona aislada y nevada, el encuentro con una niña, la forma en que el tipo baja bruscamente su rostro hasta la altura de la pequeña, el corte en seco, todo ello filmado en formato «doméstico» 1.33:1. Durante los títulos de crédito siguientes, la pantalla se expande al panorámico. El paso de un formato al otro es simple (y lógico), pero después Perkins repite el juego entre los dos de manera reiterativa. El formato deja de ser parte sustancial del punto de vista para convertirse en un juego formal.

Perkins diseña y compone bien: de los ligeros contrapicados del inicio a los planos frontales con mucho aire a izquierda y derecha, para volver al contrapicado en el momento medular de la historia; o, siendo un film en el que todo el mundo vive en casas aisladas cerca del bosque o en urbanizaciones, el efecto que generan los ruidos sordos en el interior de una casa de madera. La línea argumental es bastante más sencilla de lo que parece y Perkins va directo al grano: la facilidad con la que Lee resuelve las cartas cifradas que envía el asesino, ya que esto podría ser un escollo para la fluidez del relato, o la manera tan directa de describir un asesinato perpetrado con más de sesenta cuchilladas «*hasta que la hoja del cuchillo se salió del mango*».

Dividida en tres capítulos cuyos títulos hacen clara referencia al punto de vista en tercera y primera persona, y desde la visión omnisciente del narrador («Sus cartas», «Todas tus cosas» y «Cumpleaños»), *Longlegs*—no sé si hay ironía con el protagonista de *Papá piernas largas*, el musical de Jean Negulesco con Fred Astaire en el que aparecen hombres maduros, chicas perdidas y cartas sin leer— lanza muchas ideas sin explorarlas, como la de las maternidades traumáticas, los cuerpos violentados y sangrantes durante el parto, el fanatismo religioso y la cultura satánica. Es un film ambicioso y limitado, pero, a ráfagas, sugerente. ■

USA, 2024. **T.O.:** «Longlegs». **Director y guion:** Osgood Perkins. **Productores:** Nicolas Cage, Dave Caplan, Chris Ferguson, Dan Kagan y Brian Kavanaugh-Jones.

**Fotografía:** Andrés Arouchi, en color. **Música:** Zilgi (Elvis Perkins). **Intérpretes:** Maika Monroe, Nicolas Cage, Alicia Witt, Blair Underwood, Dakota Daulby.



# Un ángel entre las ruinas

Por Alexandre Zárte

Tas la magistral **Cielo sobre Berlín** (1987) han sido escasas las producciones de ficción en el cine de Wim Wenders que puedan considerarse tan brillantes como buena parte de sus obras precedentes en los setenta y ochenta. Pero sí sería el caso de los documentales, en particular en este siglo, centrados en artistas, en diferentes disciplinas, como las excelentes **The Soul of a Man** (2003), **Pina** (2011), **La sal de la tierra** (2014) y, en especial, **Anselm** (2023), descrito como documental inmersivo.

**ANSELM KIEFER** (1945), **FASCINANTE** pintor y escultor, se siente un desterrado en permanente proceso, como si su obra fuera un constante flujo. No le importa el resultado. Durante un año puede dejar sus obras expuestas a los elementos. Es recurrente en sus pinturas, esculturas o instalaciones la condición orgánica que evidencia un proceso de deterioro, la presencia del tiempo. Son constantes diversas materias, la paja, la resina o las cenizas, entre otras. Materias que pueden arder, desfigurarse. También materias de derrumbe. La materialidad presente, en transmutación, se conjuga con el pasado. En su obra reflexiona sobre el olvido, el tiempo negado. Creció en un país, Alemania, que prefería olvidar su pasado, como si no hubiera acontecido (mientras que él intenta comprender lo inimaginable). El espacio se conjuga con el tiempo. Sus talleres o instalaciones son una sucesión de pasadizos, cuevas, pasillos y una pléthora de archivos en estanterías y cajones, como materia larvaria, potencial. En una de las primeras secuencias de *Anselm*, la cámara sigue su desplazamiento en bicicleta por los diferentes espacios de su actual taller, una gran nave. Su obra se caracteriza por la relación entre materia, formas y lugar, sea en un interior o un exterior. Es crucial donde reside la obra. Cómo se conjuga, como un encuadre de relación de realidad.

En *Anselm*, Wenders logra que el tiempo fluya en varias direcciones, en su misma narración, en los recovecos de la mente de Anselm y sus diferentes edades. Anselm, niño, recorre el interior de una mansión en donde destacan, en las paredes, obras de carácter figurativo. En otra secuencia se alterna el desplazamiento de Anselm, con ya 79 años, con el del niño, quien contempla la evidencia del deterioro, ya que las obras de Kiefer son masas borrosas, de contornos indefinidos, ya consu-



midos. Hay otro Anselm en la narración, con treinta años, aprendiz, de Joseph Beuys, en proceso de formación y definición. En el antúltimo plano, en segundo término del encuadre, Anselm anciano sostiene sobre sus hombros a Anselm niño, que pareciera su cabeza, mientras contempla cómo fluye la corriente del río. En primer término, una estatua de un vestido largo, del cual sobresale, como si fuera su cabeza, la representación del átomo. El tiempo, su flujo, en varias direcciones, y las múltiples escalas de la realidad, como su misma obra se caracteriza por diferentes escalas e intentan representar un gesto y la propia existencia o la Historia, nuestra condición de átomos o la insoportable levedad del ser.

En *Pina*, Wenders lograba hacer presente el cuerpo ausente de la bailarina Pina con la intensidad resultante de la celebración de la presencia mediante la conjugación o conversación de cuerpos, luces, música y decorados, sus creaciones. En *Anselm* consigue reflejar cómo la materialidad de las obras del artista es la manifestación de ese desplazamiento o proceso constante en la mirada de quien se relaciona con la realidad con la mirada del adulto que no ha dejado de ser aquel niño que todo lo miraba con asombro, como si la realidad fuera un nacimiento que desentraña en cada momento pero a la vez un proceso de deterioro inexorable. Esa paradoja. Esa mirada que Wenders exponía en *Cielo sobre Berlín*: «Cuando el niño era niño». Anselm sigue disponiendo de esa singularidad, aunque sus obras reflejen la descomposición, las ruinas que el ser humano genera.

La obra de Kiefer, expuesta en su taller o en lugares específicos (esas pirámides de contenedores en un espacio natural; esos vestidos con diferentes materias u objetos encima o alrededor en diferentes habitaciones o naves) se conjuga armónicamente con un poema de Paul Celan, «Fuga de muerte», o de Ingeborg Bachman, «Exilio», influencia literaria en Kiefer, y con cuya obra dialoga y establece conexiones afines, como con Martin Heidegger («el lenguaje, casa del ser»). La poesía es también materia, y en la pantalla se despliegan las palabras mientras las recita el propio Kiefer (como las palabras son también componentes de sus obras). En la conclusión vemos a Anselm en un entorno natural, con unas grandes alas, ante un amplio horizonte. Se puede decir que es otro ángel, como los de *Cielo sobre Berlín* (en particular Tarkovski y su *Stalker*, 1979), una sensibilidad singular, una percepción aguda. La narración concluye con unas palabras que evidencian un continuo mirar desde el principio, como miraban aquellos ángeles que observaban con asombro cualquier gesto de los humanos. «La infancia es un espacio vacío como el comienzo del mundo». En las imágenes iniciales, una escultura de un vestido en un entorno natural. Un vacío y una conjugación. Toda relación es posible. Es una cuestión de mirada atenta. Una mirada que no deje de reflexionar sobre nuestra relación con la realidad. ■

Alemania, 2023. **T.O.:** «Anselm – Sas rauchen der zeit». **Director y guion:** Wim Wenders. **Productor:** Karsten Brünig. **Fotografía:** Franz Lustig, en color. **Música:** Leonard Kusner. **Documental.**





# El declive del imperio Neo-romano



Por Ángel Sala

Si hay una película que merece el calificativo de acontecimiento en este año cinematográfico sin duda es **Megalópolis**, de Francis Ford Coppola. Y lo es no porque vaya a reventar taquillas o vaya a ser nominada a todas las candidaturas de los Óscar, sino por su naturaleza de artefacto personal, único y casi testamental de un autor clave para la historia del cine americano, quien hipoteca fortuna y prestigio en favor de una última ceremonia creativa.

**ES DIFÍCIL APROXIMARSE A MEGALOPOLIS** desde un texto crítico como se hace con la mayoría de otras películas de estreno. La propia trayectoria de su director, Francis Ford Coppola, el mítico creador de la saga de *El Padrino* o de obras tan rotundas como *Apocalypse Now*, condiciona cualquier opinión sobre su última obra, pues Coppola nos ha acostumbrado a convertir cada una de sus películas en una especie de evento especial. hasta el punto que algunas de sus obras simplemente alimenticias o convencionales han recibido un veredicto mucho peor en la larga distancia (recordemos desde *Peggy Sue se casó* (*Peggy Sue Got Married*, 1986), *Jardines de piedra* (*Gardens of Stone*, 1987) *Jack* (1996) o *Legítima defensa* (*The Rainmaker*, 1997)) que las que han reventado esquemas y se han arriesgado de una u otra manera (*Corazonada* (*One from the Heart*, 1981), *La ley*

*de la calle* (*Rumble Fish*, 1983), *Cotton Club* (1984), *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992)). Resulta curioso además que en los últimos años Coppola se ha dedicado a restaurar y remontar o completar muchas de sus obras más controvertidas lanzando dichos productos con títulos como *One From the Heart: Reprise Cotton Club Encore*, *El Padrino parte III: Coda* o incluso la poco conocida *Twixt* (2011) bajo el extravagante enunciado de *B Twixt Now and Sunrise: the Authentic Cut*.

*Megalópolis* es no solo una obra de naturaleza casi de epílogo, sino que responde tanto a esa tendencia del cine de Coppola a convertirse en evento como a ese revisionismo crepuscular que el director parece haber asumida en su última etapa. La última película de Coppola juega a

la alegoría a través de unos Estados Unidos disfrazados de Imperio Romano decadente lleno de juegos de gladiadores, orgías y desenfreno (casi una acronía en una Nueva York propia de Easton Ellis y las texturas filmicas de *Calígula* (Tinto Brass, 1979), curiosamente otra empresa enloquecida del mismo año de *Apocalypse Now* y también remasterizada y remontada este año), donde se traza una historia familiar con elementos de ciencia ficción y de cuento de hadas algo anacrónica, donde los bosques encantados están forjados del cemento de imponentes rascacielos de una ciudad enferma donde las estatuas de dioses y héroes se desmoronan. La lucha por el poder y el futuro de esa ciudad imaginaria se establece entre el alcalde Franklyn Cicero (Giancarlo Esposito) y el visionario César

Catilina (Adam Driver), un personaje complejo donde se pueden intuir ciertos rasgos de la personalidad del propio Coppola mezclados con el espíritu emprendedor de un Howard Roark en clave alucinada, el mítico personaje protagonista de *El manantial* (*The Fountainhead*, King Vidor, 1949), película que parece gravitar por parte del metraje de *Megalópolis*. Coppola establece una dinámica familiar, reminiscente de *El Padrino* pero también presente en la estúpida y poco reivindicada *Tucker, un hombre y su sueño* (*Tucker*, 1988) con algo de crónica de *tabloid* contemporáneo y de representación de los Estados Unidos actuales, sobre todo en la figura del banquero Hamilton Crassus III, una especie de Do-







nald Trump autoritario, lascivo, ultraconservador y curiosamente interpretado por Jon Voight. Coppola satura la pantalla como la narrativa de *Megalópolis* hasta el límite, tirando de cientos de referencias que circulan desde lo culterano a lo personal, convirtiendo su visionado en una especie de catarata de impactos que resulta por momentos poco sinérgica con el espectador, cuando no indigesta por su mezcla de géneros (desde el drama a la ciencia ficción pasando por el *thriller* conspirativo o político), diálogos, tonos (desde lo absurdo a lo solemne e incluso paródico) y tramas. Coppola deja algo de lado su carácter de narrador para bombardear con imágenes eclécticas que van desde una modernidad apabullante (propia de Roman Coppola, hijo del cineasta y corresponsable de la producción) hasta de un anacronismo desconcertante, conjugando también teatralidad y tensión cinematográfica hasta el extremo de incluir un momento en que se produce un diálogo en directo entre un espectador y un personaje de la película, al menos en la versión estrenada en el Festival de Cannes y que no se mantendrá de la misma forma en su distribución comercial.

gran sueño de un visionario capaz de incluso hipotecar fortuna y prestigio para crear esta fábula sobre el poder, la decadencia y el renacimiento. Una obra desproporcionada, bellamente fallida, de contornos faraónicos e imágenes de enorme belleza que camina entre lo dislocado y lo genial subrayando su personalidad única, irrepetible e intransferible. *Megalópolis* recupera el espíritu de la primigenia American Zoetrope, el que ilustraba la ya bella e imposible *Corazonada* o incluso los mejores momentos de su magistral *Drácula de Bram Stoker*. A esta película se la puede (y debe) amar aceptando sus suicidas rupturas, su caída en abismo de pasión personales y cinéfilos como un último manifiesto de la capacidad de imaginar y de crear en nuestro mundo y en el Hollywood de los estudios abiertos a una clonación permanente, al eterno retorno y al *streaming*. En *Megalópolis*, el mundo real, físico se derrumba y deja paso a la fabulación redentora, el tiempo se detiene para dar paso a un nuevo futuro en una distopía de contornos alucinógenos pero también optimista y algo deudora del Capra más humanista. Y no podía ser de otra

forma viniendo de un Francis Ford Coppola que siempre estuvo del lado del cambio, de la innovación, que supo reformatear el cine popular con *El Padrino* renovando géneros clásicos desde el cine bélico y el musical hasta el fantástico. Coppola parece despedirse con una mueca irónica, con un monumento faraónico incomprensible mientras contempla cómo se otorga al meme, al *déjà vu* o al vacío la categoría de obra de arte, pero no renuncia al futuro, se libera de la imagen decadente del que parece despreciar lo nuevo. No podía ser de otra manera como tampoco había otro camino para dar vida a esta *Megalópolis*. Y aún estamos a tiempo de contemplar su esplendor, su grandeza y su bella decadencia en una sala, oportunidad de oro que marca un hito en la historia del cine del que, en ese futuro que es ya el ahora, será recordado y manifestado por el sonido de un reloj y el nacimiento de un niño. Imposible, arrebatadora, irritante, pretenciosa, bella, fascinante y por momentos magistral... *Megalópolis* es Coppola en estado puro, o sea, cine destilado, síntesis de sueños, una pócima que nos libera de la vulgaridad, el ruido vacío y la decadencia irreversible. Su visionado debería ser casi obligado para todos los que claman por la desaparición de las esencias del cine y las salas y se empecinan en una nostalgia a veces excesivamente discursiva. Coppola convierte esa reflexión en imágenes, su discurso habla un lenguaje quizá ya no muy inteligible de las esencias de un mundo posiblemente ya perdido, imperfecto pero fértil en forma de espectáculo alucinado que, sin embargo, está en la línea de discursos formalmente diferentes y quizá hoy más respetados como los de Quentin Tarantino en *Érase una vez en... Hollywood* (2019), Paul Thomas Anderson en *Licorice Pizza* (2021), Damian Chazelle en *Babylon* (2022) o Steven Spielberg en *Los Fabelman* (2022). ■

## CINE A CONTRACORRIENTE

*Megalópolis* debe entenderse un peldaño más allá respecto a otras obras, es el último

USA, 2024. **T.O.:** «Megalopolis». **Director y guion:** Francis Ford Coppola. **Productores:** Michael Bederman, Francis Ford Coppola, Barry J. Hirsch, Fred Roos. **Fotografía:** Mihai Malaimare Jr., en color. **Música:** Osvaldo Golijov. **Interpretes:** Adam Driver, Giancarlo Esposito, Nathalie Emmanuel, Aubrey Plaza, Shia LaBeouf, Jon Voight, Laurence Fishburne, Talia Shire, Jason Schwartzman.





## ENTREVISTA

Director de «Megalópolis»

# Francis Ford **COPPOLA**

Por Gabriel Lerman

## «Quería hacer una epopeya romana»

Basta con revisar antiguas entrevistas con Francis Ford Coppola para encontrar alguna mención a **Megalópolis**, el ambicioso proyecto con el que ha estado soñando durante al menos cuarenta años. Y sin embargo, desde que presentó la película en la última edición del Festival de Cannes en mayo, el célebre director de la trilogía de **El Padrino** o **Apocalypse Now** no ha concedido entrevistas fuera de las que dio en el certamen. Por eso, la conferencia de prensa que ofreció allí y que aquí reproducimos nos permite entender qué le llevó a invertir 110 millones de euros de su propia fortuna para hacer realidad ese viejo proyecto. Esta entrevista se completa con declaraciones de la promoción de **El hombre sin edad** en 2007 en las cuales aparecen algunas menciones a **Megalópolis**, la película con la que ha roto un silencio creativo de nueve años.

— Cuando presentó «Megalópolis» en Cannes recibió una ovación con el público en pie durante diez minutos. ¿Cómo vivió ese momento?

— Me sentí muy aliviado y muy feliz. No creo que exista una palabra que combine esas dos cosas, pero esa fue la sensación que me invadió. ¿Cuál es la combinación entre alivio y alegría? No es una emoción que pueda ser descrita con una palabra, pero se parece a la alegría que un rey debe sentir en una coronación, después de muchísimos años de tener una idea y construirla a lo largo de una enorme cantidad de tiempo, abandonándola y luego recuperándola, tras decidir que no la debía abandonar. Fue un sentimiento hermoso, y estoy muy agradecido por haberlo podido vivir.

— ¿Cuáles fueron los riesgos que corrió cuando se lanzó a hacer una película que no se parece en nada a lo que hoy producen los grandes estudios?

— Sabía que *Megalópolis* no iba a tener nada que ver con lo que se hace hoy. Pero no podía pensar en hacerla parecida a ésta o aquella, porque no tenía ningún ejemplo a seguir. Y por eso decidí que así es como tenía que ser, ya que era quien la estaba financiando. Hay mucha gente que justo antes de morir dice que le hubiera gustado hacer esto o lo otro, pero, cuando esté a punto de morir, yo voy a poder decir que pude hacer esto, ver cómo mi hija ganaba un Óscar, pude hacer vino y también me di el gusto de hacer todas las películas que quise. Y de todos modos, como voy a estar tan ocupado pensando en todas las cosas que todavía me quedan por hacer, sé que cuando me muera ni siquiera voy a estar pensando en ello.



— **«Megalópolis» combina muchas ideas sobre sociología, política, medicina, ciencia ficción, el futuro, la física...**

— Cuando años atrás dije que quería hacer una epopeya sobre la Antigua Roma pero ambientada en los Estados Unidos contemporáneos, mucha gente me preguntó por qué. Y les expliqué que nuestro país había sido fundado con las mismas ideas de la república romana. No les interesaba tener un rey, porque Roma no quería tener uno. Por eso inventaron una nueva forma de gobierno, llamada república, con un senado y con la ley romana, que incluye todas las cosas que aceptamos hoy. Incluso construimos nuestras ciudades para que se parezcan a Roma. Si recuerdas el gran edificio que tiraron abajo, la estación de trenes de Penn en Nueva York, tenía esa inspiración. Por eso quería hacer una epopeya romana. Cuando empecé con el proyecto, en un primer momento no tenía idea de que la situación política de hoy en día iba a hacer que esta historia fuese tan importante. Lo que está pasando en Estados Unidos con nuestra república y nuestra democracia es exactamente lo mismo por lo cual Roma perdió a su república miles de años atrás. Hemos visto en artículos y en *sketches* de comedia de *Saturday Night Live* los paralelismos que existen entre los Estados Unidos de hoy y la Antigua Roma. La situación política nos ha llevado a un punto en el que podemos terminar perdiendo nuestra república. Es una pena, esperábamos que fuesen los políticos los que nos diesen las respuestas, pero eso le toca hoy a los artistas estadounidenses, porque es el papel de los artistas iluminar a la vida contemporánea, ponerle luces para poder entender la situación. Crear arte que no ilumine es como preparar una hamburguesa, que te la puedes comer pero que no tiene nada de nutritivo. Y eso es lo que está pasando en este momento. Mi sueño y mi esperanza es que los artistas de nuestro país muestren con su trabajo qué es lo que está pasando y ayuden a la gente a que lo vea. Porque no se puede hacer nada para cambiar las cosas si no entiendes la situación. Una vez le pregunté a Joseph Campbell cómo elegía sus proyectos y me respondió algo que nunca olvidaré. Me dijo: «*elijo los proyectos que iluminan la vida contemporánea*». Eso es lo que todos los artistas deberían hacer.

— **El tema del tiempo es muy importante en la película...**

— Así es. En el film, Nathalie [Emmanuel] le dice a Adam [Driver]: «*me enseñaste que todos los artistas controlan el tiempo*». Los pintores lo congelan, los bailarines se mueven a través de él en el espacio. Lo mismo se puede decir de los arquitectos. Por lo tanto, el arte pasa por el control del tiempo...

— **¿Qué es lo que le asusta del futuro?**

— Aunque Donald Trump no está al frente del país por el momento, hay una corriente de pensamiento que se está dando en el mundo, y que nos está llevando a una neo-derecha e incluso a la fascista, lo que es escalofriante. Porque cualquiera que haya vivido la Segunda Guerra Mundial y haya visto los horrores que tuvieron lugar no quiere que eso se repita. De todos modos, una de las cosas que tiene nuestro maravilloso elenco es que refleja todas las ideas políticas. Jon Voight, por ejemplo, piensa muy diferente a mí. Entiendo que no hay una sola opinión sobre estos temas.

— **Suele revisar y en ocasiones retocar algunas de sus anteriores películas. ¿Más adelante le gustaría hacer lo mismo con «Megalópolis»?**

— La razón por la que suelo reeditar mis películas con frecuencia es porque soy el dueño. Y si preguntas por qué tengo los derechos

sobre *Apocalypse Now*, la respuesta es muy simple: porque nadie la quiso en su momento. Por lo tanto, cuando eres el propietario de una película, es habitual que de pronto te des cuenta de que la entiendes mejor. Por ejemplo, nunca reeditaría *La conversación* porque me gusta como quedó. Tampoco lo hice con *El Padrino*, aunque hay una escena que algún día voy a agregar. En mi visita a Cannes pensé en cuando Catalina de Medici se casó con el rey de Francia y se llevó con ella a Leonardo da Vinci. Leonardo se presentó con cuarenta mulas y todos sus aprendices, pero con una sola una pintura, que todavía no había terminado. Esa pintura era, lógicamente, la Mona Lisa, y cuando la terminó, se la regaló al rey de Francia por ser su anfitrión. Por eso, con respecto a *Megalópolis*, lo único que puedo decir es que tengo planes de quedarme en este mundo durante los próximos veinte años. Y si hay alguna forma en que pueda mejorar un poco la película, lo intentaré. Pero por ahora siento que es un proyecto terminado, pues ya he empezado a escribir otro film. Y esa para mí es una buena señal de que he terminado con *Megalópolis*.

— **¿Cómo fue el proceso de creación de la banda sonora?**

— Es una lástima que Osvaldo Golijov, nuestro compositor, no haya estado presente en Cannes. Es un compositor maravilloso, que habitualmente compone música clásica. Es una persona muy creativa,



## «NUNCA CONSIDERÉ QUE «MEGALÓPOLIS» SE ESTRENARA EN «STREAMING»»

que no solo tuvo que ver con la música sino también con el sonido de la película. Si te fijas, este es un film que en cierta forma trata sobre el tiempo, por lo que hay muchos ritmos en la banda sonora, no solo en lo que hizo Osvaldo sino también en el trabajo de Cam McLauchlin, la editora, y nuestro equipo

editorial de sonido. Soy hijo de un músico, mi padre era de la tradición clásica, por lo que de niño era algo a lo que le prestaba mucha atención. Me llevaban de niño a ver óperas, y por lo tanto la música y la banda sonora son algo muy importante para mí.

— **¿En algún momento consideró que esta película se estrenara en «streaming»?**

— No, siempre quise que se viera en los cines, como se hacía antes, cuando se proyectaba una película hermosa en una enorme sala de cine con seiscientos o setecientos espectadores y que todos se unieran como audiencia. Porque eso es lo que pasa en el cine. Temo que hoy en día la industria del cine se maneja por reglas muy distintas, en la que la gente que ahora trabaja en ella es contratada solo para poder cumplir con los pagos de la deuda, porque los estudios están muy endeudados. El trabajo no es tanto que hagan películas, sino que ganen dinero para poder pagar esas deudas. Obviamente hay nuevas

compañías como Amazon, Apple y Microsoft que tienen muchísimo dinero. Pero probablemente los grandes estudios, aquellos que conocimos en el pasado, no tengan mucho futuro por delante.

— **¿Por qué no filmó «Megalópolis» en Nueva York siendo una película ambientada allí?**

— Es muy sencillo, porque las subvenciones que te ofrece la ciudad no son muy atractivas porque estás obligado a hacer ciertas cosas con los estudios que tienen sus delegaciones allí y con las administraciones locales, que por lo general son mucho más costosas de lo que deberían ser. En cierta forma te dan dinero, pero luego te lo quitan. No puede compararse con el sistema de subvenciones que existe en el estado de Georgia, que es realmente generoso porque te permite incluirlo todo, no solamente lo que te cuesta la parte técnica sino también lo que debes pagarle a los actores y otras cosas muy caras que puedes subvencionar solo si filmas la película en Georgia. El tema de las subvenciones en Estados Unidos es muy complicado, pero lo que sí tengo claro es que las que te dan en Georgia son las más generosas.

— **¿Qué le llevó a invertir su propio dinero en este proyecto?**

Es muy simple, el dinero no me importa. Nunca me importó. Una de las razones por las que pude contar con una línea de crédito como la que usé para poder filmar esta película es porque en 2008, durante la crisis financiera, conseguí un préstamo de veinte millones de dólares para construir una bodega. Lo hice de tal modo que los niños la pueden visitar mientras sus padres saborean el vino. Construí una bodega que es como los jardines de Tívoli en la maravillosa Dinamarca, con piscinas y juegos, porque supuse, que si los niños podían ir, también irían sus abuelos. Ese riesgo absurdo que tomé con esos veinte millones creó un modelo que ahora todas las bodegas tratan de imitar, un concepto que permite que la gente vaya allí a pasar el día. Así que simplemente usé para el film el dinero que esa inversión me generó y que nunca habría tenido de no haber corrido ese riesgo. Y con ese dinero pude poner una buena cantidad de riesgo en esta película. Lo cierto es que no tengo ningún problema con el aspecto financiero de *Megalópolis*. Y también tengo que decir que mis hijos Sofía y Roman y también mi nieta Gia tienen carreras maravillosas y no necesitan una fortuna. Así que, más allá de lo que ocurra con este film, la familia sigue siendo dueña de la bodega Inglenook, que es verdaderamente maravillosa, por lo que estamos todos bien y el dinero no es un problema. Lo que verdaderamente importa son los amigos, porque son ellos los que nunca te van a abandonar. El dinero no es importante.

## ALGUNOS AÑOS ATRÁS, FRANCIS FORD COPPOLA DECÍA:

— **¿A qué atribuye haber tenido una carrera tan exitosa?**

— Mi éxito se basa en muchos fracasos. La mayor parte de mis películas lo fueron, a excepción de *El Padrino*, que, a pesar de haber recibido una mala crítica en «Variety», fue un éxito de la noche a la mañana. Pero no fui su único guionista, así que ni siquiera puedo llevarme todo el mérito. Después de que me hice famoso, mucha gente me preguntaba si me daba miedo que mis siguientes películas no estuvieran a la altura de mis viejos éxitos, como *Apocalypse Now*. Por eso no podía más que contestarles: «¡Pero si fueron grandes fracasos! Sólo diez años después comenzaron a despertar el interés del público». Lo cierto es no hay que preocuparse tanto por el qué dirán, a menos que tu objetivo sea hacer una gran carrera. Pero no estoy intentando hacer una carrera en el cine... de hecho, no la tengo. Cuando pienso en mi relevancia, me parece que ya pertenezco al pasado.

— **¿Por qué ha espaciado sus trabajos entre película y película, alejándose paulatinamente de la industria?**

— La verdad es que no siento que me haya alejado, porque siempre he tratado de encontrar mi lugar en el mundo, que para mí es aquel en el que pueda hacer mi trabajo en paz. Lo cierto es que no quiero hacer más superproducciones. La mayoría de las películas comerciales que se hacen hoy en día están basadas en otras películas, son secuelas o *remakes*, y a mí me interesa hacer cosas originales. Trabajé mucho tiempo escribiendo un proyecto que se iba a llamar *Megalópolis* y que iba a ser una gran superproducción, y como no estaba basado en otra película famosa no había ninguna garantía de que fuera un éxito económico, por lo que era muy difícil financiarla. Mi sueño de hacer *Megalópolis* era como estar enamorado de una mujer que no estaba interesada en mí. Pero estaba tan enamorado de ella que, como suele ocurrir en esos casos, no podía ver ninguna otra opción que no fuera hacer esa película, por lo tanto para romper el hechizo tuvo que abandonarla y huir.

— **Pero usted es Francis Ford Coppola. Uno pensaría que puede darse el gusto de hacer cualquier película que se le antoje...**

— Sí, la gente suele pensar eso, pero no es cierto. No hay mejor ejemplo que Martin Scorsese. Él tampoco puede hacer todo lo que se le antoja. Uno tiene que hacer películas que los estudios consideren económicamente viables, al menos hasta que llegue el día en que una petrolera como Esso anuncie que esta dispuesta a producir cualquier película que Scorsese quiera hacer, pero lo cierto es que eso no ocurre. Tal vez Steven Spielberg pueda hacer cualquier película que se le ocurra, pero eso se debe a que las películas que le gustan a Steven también le gustan al gran público. Este es, en parte, el dilema de los cineastas de mi generación. No hace mucho tiempo atrás todavía estaba vivo Orson Welles, un genio que se pasó quince años tratando de hacer una película, pero no lo lograba porque había perdido sus buenas relaciones con los grandes estudios, en parte por que era un

tipo demasiado independiente para el sistema. Esa es una buena muestra de cómo en Hollywood tu reputación puede irse al diablo de la noche a la mañana.

— **En su película «El hombre sin edad», su protagonista es un anciano que vuelve a ser un hombre de cuarenta años. ¿Qué edad elegiría si pudiese rejuvenecer?**

— He sido un niño de seis años toda mi vida. A los seis pensaba que todo era bellissimo y maravilloso, a pesar de que cuando era niño fui a muchas escuelas diferentes. Era un niño solitario, por lo que nunca voy a olvidar lo que sentía cuando tenía cinco o seis años. Salí a conquistar el mundo con esa mentalidad, la que creo seguir teniendo, porque soy un entusiasta de la vida. Es por eso que me meto en tantos problemas. No hago lo que hago para ganar dinero, aunque he ganado muchísimo, pero ese nunca fue mi objetivo. Siempre traté de hacer películas que me apasionaran. Pero cuando me metí en problemas, cuando me quedé debiendo tanto dinero después de *Corazonada*, me vi en la obligación de tener que hacer una película todos los años para poder devolverle el dinero al banco, pero aún así lo hice todo con entusiasmo. Creo que tengo una buena imaginación y mucha energía. Esas son las cosas más valiosas que tengo en esta vida.

— **¿Es cierto que estuvieron a punto de despedirle cuando estaba dirigiendo «El Padrino»?**

— Por supuesto. No solo estuvieron a punto de despedirme a mí, sino a todos los que participaron en el film. Fue una época espantosa. Me sentía tan solo, tan miserable, tan aislado en mis ideas. Recuerdo que no querían a Al Pacino, no querían a Marlon Brando, no querían a Nino Rota. Ese es el problema de mezclar negocios con decisiones artísticas. Los que tienen que custodiar el dinero no quieren arriesgar nada. Tienen que ser muy prudentes en sus decisiones, mientras que los artistas son capaces de lanzarse al vacío sin medir las consecuencias. Suelo decir que las mismas cosas que de joven suelen ser las causas de que te despidan de un trabajo son las que de viejo te

## «PARA HACER EL FILM USÉ EL DINERO GANADO CON UNA INVERSIÓN EN MI BODEGA»





hacen merecedor de un premio a tu carrera artística...

— **¿Escribir es una experiencia terapéutica para usted?**

— No sé si es una experiencia terapéutica, pero de alguna manera te levantas por la mañana con una gran sonrisa. Te tomas un café y dejas que tu imaginación vuele y de pronto encuentras lo que estás buscando. La sola idea de estar tres o cuatro horas solo, sentado con mi café e imaginando historias me hace feliz. No hay nada más bello que elaborar ideas, que luego llevarán a otras ideas... y, cuando has terminado con la tarea de imaginar, te sientes bien durante el resto del día. Escribir es como cocinar. Podría cocinar muy fácilmente para todos los que están hoy aquí. Me encanta cocinar. Si cocino para ti me lo vas a agradecer, y te vas a sentir maravillosamente bien. Pero cocinar es algo que me ha llevado una hora. Pero si hago un film para ti me va a llevar un año y medio de mi vida y voy a poner en él todo lo que tengo. Y lo vas a mirar y me vas a decir: *«no sé si es muy bueno... es un poco aburrido... no es tan bueno como el último que hiciste»*...

— **¿Hacerse una carrera como director en Hollywood ha sido una lucha interminable para usted?**

— No, no podría decir que Hollywood ha sido difícil para mí, porque apenas terminé la escuela de cine me convertí en guionista y tuve mucho éxito escribiendo guiones. Lo que es difícil hoy en día es poder hacer algo diferente, algo que se salga de las estructuras establecidas. Creo que los mejores años del cine fueron los primeros veinticinco del siglo XX, porque existía la verdadera posibilidad de explorar ese nuevo arte. Actualmente todo está muy controlado en el mundo del cine. Seis compañías son las dueñas de toda la industria. Tienen la distribución alrededor del mundo, son dueñas de las editoriales, de los sellos discográficos... es decir, que tienes que ser un gorila para poder vencerlas.

— **¿Cómo definiría su estilo de trabajo con los actores?**

— Creo que el director es el que tiene que estimular a los actores para que hagan su trabajo. El director tiene que establecer las bases para que los actores hagan sus propias conexiones con sus personajes y encuentren su propio camino para desarrollar una historia, más allá de que el film siempre tenga que respetar una

estructura. Lógicamente uno no puede dejar que el actor haga exactamente lo que le plazca, porque tampoco va a funcionar, pero tiene que dejar cierto margen para la improvisación. Uno tiene que poner elementos que lo estimulen, y en ese sentido uso ciertas técnicas y procedimientos que me han dado muy buenos resultados a lo largo de los años.

— **Después de todos estos años de lidiar con la industria, daría la sensación de que la ve como un ente demoníaco, imparable, que no se detiene frente a nada ni frente a nadie...**

— Creo que utilizar la palabra «demoníaco» es muy fuerte. Solamente llamo «demoníaco» a un estudio, con los que tuve un juicio pendiente, porque lo es. Cuando mis amigos y yo, como George Lucas, éramos jóvenes, no nos interesaba ser exitosos porque sí. Lo que nosotros queríamos era ayudar a esta industria a entender que se podían hacer películas que fueran culturalmente rentables aunque no lo fueran financieramente. Es cierto que el objetivo del estudio en definitiva es ganar dinero, pero suponíamos que podían seguir siendo grandes negocios aún un diez por ciento de las películas no ganaran dinero pero tuvieran una buena influencia sobre la gente. ¿Qué es lo que le podría hacer a esta industria que el diez por ciento de su inversión fuera para estimular a los cineastas que tienen algo diferente que decir? Creo que el resultado sería muy valioso. El problema es que el cien por cien de todo el esfuerzo de la industria se concentra en ganar dinero. ¿Y al final todo para qué? Si toda la ganancia va a parar a las manos de jóvenes ejecutivos tremendamente ambiciosos, ¿en qué les cambiaría la vida si en lugar de ganar cincuenta millones de dólares al año ganaran cuarenta? Estoy seguro que si se dedicara ese diez por ciento de la inversión a proyectos culturalmente valiosos hasta terminarían ganando dinero. El problema es que en los últimos años el sistema se ha vuelto mucho más rígido, mucho más concentrado en ganar dinero y mucho más corporativo. El hecho es que estas siete compañías no sólo controlan la cultura de Estados Unidos, controlan la cultura del planeta. Porque el imperio no sólo tiene que ver con el cine. Pasa por el cine, por los libros, por los discos, por la televisión... me parece algo terrible, sobre todo porque no hay artistas allí arriba, son todos ejecutivos. ■





## Cuando no aceptas una vida que no crees merecer

**MaXXXine** (2024) es, tras **Pearl** (2022), la segunda derivación de **X** (2022). Si **Pearl** retrocedía sesenta años para centrarse en la raíz de la amargura de la anciana que mataba al equipo de rodaje de una película pornográfica en **X**, **MaXXXine** se centra en la única superviviente, seis años después, en 1985. Su propósito sigue siendo el mismo, lograr ser una estrella, una protagonista, en la pantalla de la realidad, cuyo nombre todos conozcan, como el de Hollywood en lo alto de una colina de Los Ángeles.

**X SE SUSTENTABA EN LAS CONVENCIONES** de repertorio del género de terror, el patrón narrativo de las sucesivas muertes de varios personajes, pero se distinguía de la mayor parte de cuantiosas producciones de un género ya muy desgastado tanto por su afinada atmósfera progresiva de enrarecimiento como por su sustancioso y mordaz subtrato metafórico: la asesina, Pearl, incorporada significativamente por la misma actriz, representaba a la amargura larvada de quien, como Maxine, sentía que nunca iba a ser nada más que un mero cuerpo con el que otros se excitan. Maxine no quería verse abocada a ser nadie, como sugería la connotación de la X del título, aparte de la referencia a la pornografía; unas equis que se triplica, como un tumor que se extiende, en el título de **MaXXXine**. En el plano que nos la presenta es una figura en sombras que entra en la nave

Por Alexander Zárate

de unos estudios para realizar una prueba para una película y un personaje con más envidia dramática que la libere de los márgenes de las producciones pornográficas. Irónicamente, por partida triple, es una película del género de terror, que es una secuela, y su título, *The Puritan II*, alude a su particular monstruo, una actitud que ya se exponía como la real monstruosidad, patente en la restrictiva madre de *Pearl* como en la introducción de *Maxxxine*, en la que su padre, televangelista, le graba, cuando era niña, mientras dice una frase que se torna mantra vertebral del subtrato dramático: «No acepto una vida que no me merezco». Y Maxine quiere ser lo que piensa que merece ser. Maxine apaga un cigarrillo sobre la estrella de la actriz Theda Bara, y Theda era el nombre con el que Pearl había bautizado a su cocodrilo, detalle que vincula en el tiempo las amargas frustraciones de ambas mujeres. Pero de nuevo, como la anciana frustrada en *X*, por no haber conseguido lo que



quería en la vida, la figura criminal que asesina a varias mujeres, y marca con una señal condenatoria de cariz satánico, encarna el reflejo siniestro de su lucha contra el lastre, que siente como condena, de ser nadie y un mero cuerpo deseable, y que hasta ahora ha imposibilitado que pueda ser lo que piensa que merece ser (y la imagen que quiere representar). Esa figura ataviada de oscuro, denominada el Acechador Nocturno, parece una figura abstracta sin particular representación que la del abismo de la oscuridad, pero se revelará que tanto dispone de un discurso condenatorio como representa la acre desesperación que sigue retorciéndose, como esas equis en su nombre, en el interior de Maxine.

El influjo de *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock, patente en la relación materno filial de la anterior obra, cobra en **MaXXXine** una presencia material a través del decorado de la casa de Norman Bates en *Psicosis*, que en cierto momento contempla Maxine mientras la directora de *The Puritan II*, Elizabeth (Elizabeth Debicki), remarca el contexto en el que ambas luchan, una industria, a la que equipara con la Bestia, que requiere que, para triunfar, te conviertas en un monstruo (como ya indica la frase inicial de Bette Davis: «en este negocio, hasta que no seas considerado como un monstruo no eres una estrella»). Maxine cree avistar en la ventana de la casa el rostro ensangrentado de Pearl, la mujer que quiso matarla y ella mató mientras rodaba una película pornográfica (recuerdos que siguen persiguiéndola como esa condena que siente no puede superar); una alucinación en la ventana como la falsa sombra de la madre de Norman en *Psicosis*. Una casa en la que se esconderá cuando sea perseguida por Labat (Kevin Bacon), el detective que amenaza con desvelar sus crímenes pasados si no acude a la residencia de quien le ha contratado. Aunque un recurso fácil (la oportuna aparición de un guardia que neutraliza la amenaza) desdibuja el abstracto atractivo de la secuencia (una persecución en un decorado, como a ella le persigue también una ficción de la que no logra liberarse para ser «otra»).

No es el único caso en el conjunto de la narración, una suma de piezas desajustadas, algunas sugerentes, pero otras insuficientes o desaprovechadas, que se encasquilla en su último tramo, cuando se desvela la identidad de quién es el cliente de Labat, el Acechador Nocturno. Por mucho que se remarque la presencia del icónico letrero de Hollywood (en el que, elocuentemente, acontece el desenlace), y sea reemplazado por el nombre de **Maxxxine**, la sátira mordaz queda meramente en balas de fogueo. ■

USA, 2024. **T.O.:** «MaXXXine». **Director y guion:** Ti West. **Productores:** Jacob Jaffke, Ti West, Kevin Turen, Harrison Kreiss, Mia Goth. **Fotografía:** Elliot Rocket, en color. **Música:** Tyler Bates. **Interpretes:** Mia Goth, Elizabeth Debicki, Kevin Bacon, Giancarlo Esposito, Michelle Monaghan.



# El Carnicero

Por Quim Casas

El último trabajo de M. Night Shyamalan, **La trampa**, es una pirueta divertida que no tiene reparo alguno en hacer de lo más transparente su dispositivo.

**A DIFERENCIA DE MUCHAS OTRAS** películas de Shyamalan, el misterio, si es que en este caso lo hay, se desvela rápido: antes de los diez minutos de metraje ya sabemos quién es el asesino en serie conocido como El Carnicero. Lo que se nos ha contado previamente en las sinopsis –no así en el tráiler, tan explicativo: se nos pide que no desvelemos *spoilers* en las críticas, pero algunos tráileres aprobados por los estudios son *spoilers* desde el primer al último fotograma– ni es verdad ni es mentira. La trampa a la que alude el título es el propio concierto en el que se desarrolla casi el setenta por ciento del metraje: la actuación de Lady Raven (la estrella pop encarnada por la hija del director, Saleka, a medio camino entre Taylor Swift y Billie Eilish) ha sido organizada no solo para satisfacer a las fans de la cantante en Filadelfia, sino para atrapar al asesino ya que, en una de las pi-

ruetas de guion que ni el mismo Shyamalan puede creerse, la policía y el FBI saben que El Carnicero acudirá al concierto. Al final se desvela cómo llegaron a saberlo, pero entonces ya es lo de menos porque la película se asienta en la suspensión de la incredulidad. Siendo uno de los films más «realistas» de su autor, *La trampa* tiene muy poco de verosímil. Hay está su interés, en el juego. Podríamos decir que es un divertimento, y las diferentes gesticulaciones de Josh Hartnett –el padre que lleva a su hija de doce años al concierto–, varias secuencias, incluso el plano final y, por supuesto, el que se intercala en los créditos, tienen mucho más de comedia que de terror. De hecho, es la primera película de Shyamalan desde *El sexto sentido* que no posee ningún elemento terrorífico. Es, en todo caso, un *thriller* muy poco o nada escabroso moteado de elementos de distancia humorística y con fragmentos de la actuación de Lady Raven, un homenaje implícito de Shyamalan padre a Shyamalan hija, aunque la estrella pop tendrá después un papel dramático más que relevante.

Todo es un poco de broma. Y no hay disimulo en este sentido. Una especie de fantasía organizada por el director de *Señales* para divertirse a sí mismo y divertir al espectador, incluyendo en este proceso la cantidad de giros y teóricos finales que se suceden en los veinte últimos minutos. Porque una cosa es cierta, o

al menos a mí me lo ha parecido desde 1999, cuando Shyamalan sorprendió a propios y extraños con *El sexto sentido*: hasta su film más deficiente resulta agradable de ver (y aquí pondría incluso su adaptación de un videojuego y su película para el clan de Will Smith). No se trata solamente de que sean por lo general muy «estilosos», porque eso, por sabido, ya no puede sorprender y es lo mínimo que esperas al enfrentarte con títulos como *Tiempo o Llaman a la puerta*. Estos dos en concreto son buenos ejemplos del Shyamalan más irregular, aquel que presenta un arranque sobresaliente cuyo interés mengua progresivamente (eso ya ocurría también, aunque en menor medida, en *El bosque* o *La joven del agua*). Por el contrario, la base de *La trampa* es de las más deficientes de su filmografía y, sin embargo, a través de la «desacralización» de su propia liturgia narrativa y de una realización más ajustada a un canon, el del valor del primerísimo primer plano, sea filmando un rostro humano en su totalidad o de forma descentrada en un extremo del encuadre, el resultado termina siendo más consecuente. Divertimento en su máxima expresión, que es la de no tener de forma asumida un exceso de ambición. Pero la puesta en escena personal nunca falla: el *travelling* que empieza en el coche de policía con el asesino detenido, pasa delante del porche de la casa donde antes estaban los familiares y termina en un plano detalle revelador de la rueda de una bicicleta.

El cineasta fuerza los límites a partir del ecuador del metraje, y la presencia de una criminóloga del FBI de pelo canoso que encarna la casi octogenaria Hayley Mills es un buen ejemplo, así como su impronta claramente *hitchcockiana*: Hartnett sonríe al final como Anthony Perkins en *Psicosis*, la sombra traumática de la madre del asesino es de manual y la correspondencia del punto de vista con el del Carnicero llega a crear esa empatía extraña en la que el espectador se identifica con el asesino (como ocurría por ejemplo en la memorable secuencia de *Frenesí* en la que el violador busca el alfiler de corbata en los sacos de patatas donde ha escondido el cadáver de su última víctima). Shyamalan aparece como siempre –y como siempre lo hacía Hitchcock– interpretando al tío de quien es su propia hija en la realidad, y no debería pasar por alto el detalle de que las redes sociales de una estrella y sus fans tengan una utilidad más que práctica y salvadora, aunque todo forma parte de esa fantasía que el director ha diseñado contando con la abierta y necesaria complicidad del espectador. ■

USA, 2024. **T.O.:** «Trap». **Director y guion:** M. Night Shyamalan. **Productores:** M. Night Shyamalan, Marc Bienstock y Ashwin Rajan. **Fotografía:** Sayombhu Mukdeeprom, en color. **Música:** Herdís Stéfansdóttir. **Intérpretes:** Josh Hartnett, Ariel Donoghue, Saleka, Hayley Mills, Alison Pill.





## «Alien» para los fans

**Alien: Romulus** se limita a saquear ideas y sugerencias de los anteriores títulos de la saga creada por Ridley Scott, más allá de la solvencia profesional demostrada por su realizador, el uruguayo Fede Álvarez.

**IGNORO EL PORQUÉ ALIEN: ROMULUS** (idem, 2024) se titula de este modo, más allá del hecho de que su escenario principal, una estación espacial a la deriva, se llame Rómulo y Remo, como los míticos hermanos gemelos fundadores de Roma. ¿Por qué titularla así, y no *Alien: Rómulo y Remo*? Puestos a especular, la referencia a Rómulo y Remo puede interpretarse como el arranque simbólico, dentro de la cronología de la franquicia Alien inaugurada por Ridley Scott en 1979 con *Alien, el octavo pasajero*—qué bonito, por una vez y sin que sirva de precedente, el título que se le dio en España—, del momento en que los Aliens, o los xenomorfos, como también se los conoce, empezaron a cimentar seriamente su «imperio», ergo su expansión, por el universo; sobre todo, ante el dato de que *Alien: Romulus* se sitúa, cronológicamente hablando, en medio de los dos primeros títulos de la franquicia, el *Alien* de Scott y los *Aliens* de James Cameron. La leyenda de Rómulo y Remo nos recuerda que el primero asesinó al segundo en un ataque de celos cuando Remo le demostró a Rómulo que la muralla que había levantado este último podía rebasarse de un salto. ¿Eso explicaría algo en concreto del film, o todo forma parte, como suele ser habitual, de una operación de marketing destinada a promover todo tipo de debates en las redes sociales con vistas a alcanzar el consabido *hype* publicitario?

Unas declaraciones de Ridley Scott, tam-

Por Tomás Fernández Valentí



bién coproductor de *Alien: Romulus*, proclamando que es una obra maestra han bastado para subir a lo más alto de los altares de los fans de la franquicia, y también de cierta crítica impresionable, a una película que, sin estar en absoluto mal, tampoco es, ni de lejos, el gran film que se pretende. Coescrita—junto a su colaborador habitual Rodo Sayagues—y dirigida por el uruguayo Fede Álvarez, un admirador de la franquicia más contento que un niño con zapatos nuevos con el encargo que le han asignado en esta ocasión, *Alien: Romulus* es una película para los incondicionales de la saga en el sentido más estricto de la expresión, hasta el punto de erigirse en un refrito de ideas y referencias sacadas de *Alien, el octavo pasajero*, *Aliens*, el *Alien 3* de David Fincher, el *Alien: Resurrección* de Jean-Pierre Jeunet e incluso de la discutida precuela *Prometheus* de Ridley Scott, esta última y la posterior *Alien: Covenant* bastante mejores de lo que se dijo en su momento. Hasta el compositor de *Alien: Romulus*, Benjamin Wallfisch, fusila temas de Jerry Goldsmith y Marc Streitenfeld de *Alien, el octavo pasajero* y *Prometheus*

cuyas notas suenan coincidiendo con el «guiño», no sea que el espectador se pierda. Con franqueza, no se entiende que una película que parasita tanto los films que la preceden haya podido generar tanto entusiasmo.

Si bien la originalidad de *Alien: Romulus* es prácticamente cero, ello no obsta para que atesore momentos logrados. Fede Álvarez sabe cómo se filma y monta con eficacia una película—lo demostró con creces con la excelente *No respire* (*Don't Breathe*, 2016) e incluso con la correcta *Millennium: Lo que no te mata te hace más fuerte* (*The Girl in the Spider's Web*, 2018); no puedo decir lo mismo de su mediocre remake de *Posesión infernal* (*Evil Dead*, 2013)—, y lo cierto es que *Alien: Romulus* se beneficia de su pericia para las escenas de acción: el primer ataque de los *face huggers* en la estancia anegada, el momento de «suspense» en el que los protagonistas tienen que atravesar lentamente y en silencio una estancia llena de esas repelentes criaturas, o la brillante secuencia en la cual la heroína—Rain (Cailee Spaeny), una variante juvenil de la teniente Ripley—liquida a un puñado de Aliens usando ingeniosamente la ausencia de gravedad, entre

otras, elevan el nivel de la función. Asimismo, llama la atención el personaje del «sintético», un androide—Andy (David Jonsson)—, amigo y fiel compañero de aventuras de Rain porque tiene programada como única directriz la protección de la chica que, una vez a bordo de la Rómulo y Remo, y como consecuencia de las maquinaciones del «sintético» destrozado con las facciones del malogrado gran actor inglés Ian Holm—el «sintético», recordemos, de *Alien, el octavo pasajero*—, cambia su talante bondadoso para convertirse en un ambiguo servidor de los intereses de la compañía Weyland Yutani, erigiéndose en el personaje más inquietante de la función, además de en la enésima diatriba, tan de moda últimamente en Hollywood, contra la inteligencia artificial. ■

USA-Reino Unido, 2024. **T.O.:** «Alien: Romulus».

**Director:** Fede Álvarez. **Productores:** Gergö Balika, Walter Hill, Michael Pruss y Ridley Scott. **Guión:** Fede Álvarez y Rodo Sayagues, basado en los personajes creados por Dan O'Bannon y Ronald Shusett.

**Fotografía:** Galo Olivares, en color. **Música:** Benjamin Wallfisch. **Interpretes:** Cailee Spaeny, David Jonsson, Archie Renaux, Isabela Merced, Spike Fearn, Aileen Wu.





# Mememes políticos

Por Joaquín Vallet Rodrigo

Segunda película de Guillermo Rojas tras su debut en 2019 con **Una vez más**, **Solos en la noche** no es más que un panfleto ideológico que toma como marco el Golpe de Estado del 23 de febrero de 1981. Sin embargo, involuntariamente, Rojas muestra el muy cuestionable nivel político de la actualidad a través de la propia superficialidad de la película.

**INVOLUNTARIAMENTE**, *Solos en la noche* acaba resultando una de las producciones más significativas del momento sociopolítico que estamos viviendo (sufriendo, más bien) en nuestros días. Centrada en un grupo de abogados laboristas que se refugian en el piso de uno de ellos la noche del 23-F, esta segunda película de Guillermo Rojas integra elementos muy reveladores para entender su ridículo mensaje y, a la vez, su nítida capacidad para reflejar la actualidad.

*Solos en la noche* es, ante todo, un panfleto propagandístico de muy escasas luces y nula efectividad. Rojas asume un anquilosado discurso ideológico y se limita a exponerlo, ma-

chaconamente, a lo largo de la hora y media que dura la película. Sin reflexionarlo ni analizarlo. Simplemente, lanzando consignas y discursos izquierdistas que, de tan simplones y tópicos, terminan abocándose al más pasmoso de los ridículos. Momentos tan patéticos como la secuencia en la que los protagonistas cantan «La Internacional» para que se duerma la hija de uno de ellos, o el discurso del personaje interpretado por Andrea Carballo sobre la dictadura argentina, que parece extraído de cualquier libro de texto para adolescentes, alcanzan cotas auténticamente vergonzosas precisamente por la mirada convencida de Rojas. Por la convicción de que, verdaderamente, está llevando a cabo momentos culminantes tanto ideológica como cinematográficamente.

El problema es que el cineasta no efectúa ningún proceso de contextualización a la hora de realizar una película que se desarrolla en 1981. Más allá de un prólogo con imágenes de archivo mil veces vistas, todo se limita a una serie de rebuscadas y forzadas referencias (incluso al caso Gailey de Roman Polanski) y poco más. Guillermo Rojas ni controla el periodo recreado ni tiene la más mínima idea de cómo acercarse a él. De esta manera, los personajes hablan como si estuvieran en la actualidad, sin asumir la idiosincrasia de la España de comienzos de los ochenta. Sin duda, porque Rojas la desconoce por completo y únicamente le interesa colocar el discurso

ideológico sin atenerse a nada más. Bien podríamos decir, de hecho, que hay más veracidad y solidez en la estupenda *Capullito de alhelí* (Mariano Ozores, 1986), en la que un par de maduros homosexuales iniciaban una relación el mismo día del Golpe de Estado, que en *Solos en la noche*. Básicamente, porque la pieza de Ozores integraba todos los espectros sociales y, sobre todo, no sermoneaba. *Solos en la noche*, por el contrario, en su insufrible didactismo casi proselitista, se acerca mucho más a la astracanada que la película de Ozores.

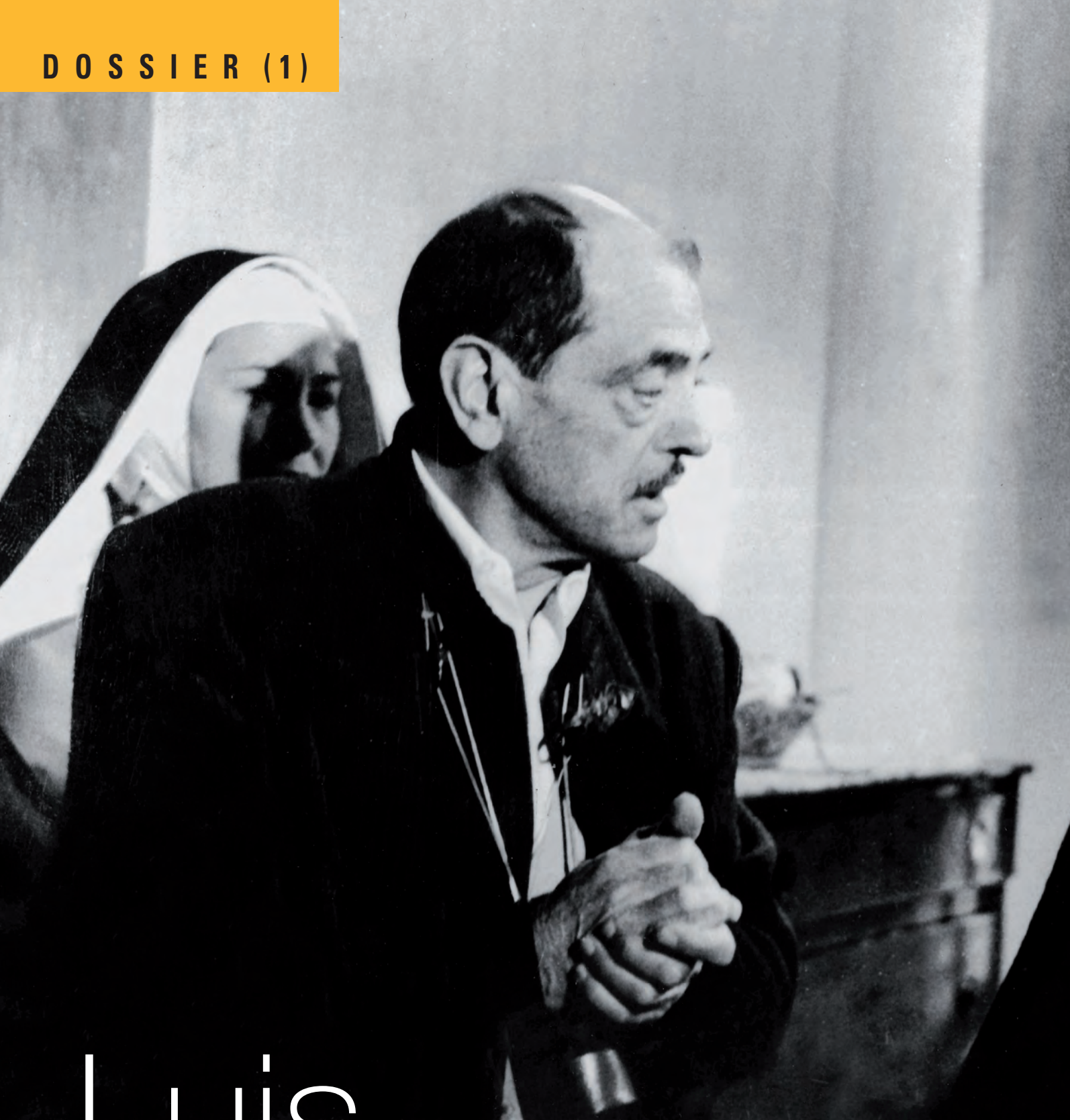
No obstante, *Solos en la noche* adquiere un involuntario interés como manifiesto paradigma del «trágala» ideológico de 2024. Efectivamente, la pieza de Rojas es tan simplona, superficial y pueril como el actual espectro político de nuestro país. A día de hoy, nada se cuestiona ni se analiza. Por el contrario, todo funciona a golpe de tuit. Con mensajes escuetos, que desprecian la reflexión. Esto, y no otra cosa, es lo que expone *Solos en la noche*. La película comienza de manera tan directa como desorientada e imprecisa. Sin habernos presentado a los personajes ni saber nada de ellos entramos, de lleno, en las consecuencias del Golpe de Estado. Quizá porque poco hay que conocer de los protagonistas. Son meros monigotes de una ideología y sus diálogos, los lugares comunes de la misma preñados de consignas. Con citas literarias (prácticamente todas fuera de lugar) que parecen la escenificación de un meme o diálogos imposibles donde se habla a base del relato político y no de rasgos personales. Sin ser esa su intención, Guillermo Rojas expone, a través de una película mediocre y banal, la mediocridad y la banalidad de esa misma facción ideológica en 2024. ■

España, 2024. **Director y guion:** Guillermo Rojas. **Productores:** Olmo Figueredo González-Quevedo, Laura Hojman, Guillermo Rojas. **Fotografía:** Alejandro Espadero, en color. **Intérpretes:** Jacinto Bobo, Andrea Carballo, Félix Gómez, Alfonso Sánchez, Paula Usero, Olalla Hernández.





DOSSIER (1)



# Luis ~ BUNUEL

Más allá del surrealismo





Coordinación del «dossier»:  
**QUIM CASAS**

Han colaborado en esta 1ª parte:

TONIO L. ALARCÓN

RAMÓN ALFONSO

FELIPE CABRERIZO

QUIM CASAS

ALBERT GALERA

TOMÁS FERNÁNDEZ VALENTÍ

PAOLA FRANCO

JAIME IGLESIAS GAMBOA

ELISA McCAUSLAND

RAÚL MORALES OSORIO

JESÚS PALACIOS

ISRAEL PAREDES BADÍA

ÁNGEL SALA

DIEGO SALGADO

JUAN CARLOS VIZCAÍNO MARTÍNEZ

**D**IRIGIDO POR...  
se viste de gala en  
esta ocasión para

ofrecer a sus lectores un exhaustivo «dossier» sobre el que, sin duda, es el mejor cineasta español de todos los tiempos: Luis Buñuel. Hemos planteado este «dossier» en dos partes, ofreciendo un completo recorrido cronológico por su carrera en forma de artículos y antologías de todas sus películas. En el próximo número, concluiremos nuestro recorrido por su obra con antologías de films tan famosos como **Belle de Jour**, **El discreto encanto de la burguesía** o **Ese oscuro objeto del deseo**, entre otros, además de artículos sobre su etapa profesional en Francia, sus guionistas, Buñuel como actor y personaje, su obra literaria, su empleo de la música (y la no música), una entrevista con el especialista en Buñuel Jordi Xlfra, la historia de la foto que se hizo con otros cineastas en casa de George Cukor, su influencia y su legado, y su filmografía completa.



Foto: Exposición Luis Buñuel y Gabriel Figuera de la Filmoteca de Catalunya.

## ENTRE EL MEDIEVO Y EL FINAL DE LAS VANGUARDIAS

Por Felipe Cabrerizo

«Yo tuve la suerte de pasar la niñez en la Edad Media». Con esta frase resumió Luis Buñuel sus años de infancia en «Mi último suspiro», el extraordinario libro de memorias escrito con su colaborador Jean-Claude Carrière —en un rol no acreditado, pero tampoco oculto— que vería la luz en 1982, poco antes de su muerte.

UNA EDAD MEDIA QUE FUE LA QUE reconstruyó en Calanda, la pequeña localidad turolense en la que el realizador nació con el siglo, entorno fundamental en su patrimonio de infancia y lugar clave para su posterior mitología personal. Sin embargo, y como buena familia de la alta burguesía, la vida de los Buñuel no se articuló en torno a aquel pueblo aragonés sino a Zaragoza, la ciudad de mayor importancia de la región, desde donde el padre gestionaba el fastuoso patrimonio familiar que él mismo había acumulado en la Cuba anterior al Desastre del 98.

Fue en Zaragoza donde Buñuel tendría su primer contacto con el cine. Imposible definirlo con claridad: al evocar aquel descubrimiento el director se mostraría impreciso en sus re-

cuerdos, hablando de diferentes salas, de diferentes películas, entremezclando proyecciones en carpas callejeras, cintas animadas, melodramones italianos de la Bertini, películas con explicador, rollos cómicos norteamericanos en los que ya entonces simpatizaba más con Keaton que con Chaplin. Nunca vio en ellas más que un mero entretenimiento carente de cualquier fuerza expresiva y por ello,

cuando al cumplir los diecisiete llegó a ese Madrid que tan vital sería para su formación, sus inquietudes artísticas se escoraban aún hacia la literatura y la música.

Todo se forjará allí, en aquellos siete años pasados en la capital. Allí emprenderá varias carreras de ingeniería llevado por la imposición paterna antes de recaer en Filosofía y Letras. Allí será donde cumpla estudios de entomología en el Museo de Historia Natural que poblarán su cine de insectos en años venideros. Allí establecerá dos amistades que devendrán legendarias con Salvador Dalí y Federico García Lorca, aunque no sería menor la que mantuvo con Rafael Alberti. Pero su experiencia vital se extenderá mucho más allá de lo vivido en aquel campus que prolongaba los principios de la Institución Libre de Enseñanza que fue la Residencia de Estudiantes: Madrid era todavía una pequeña ciudad administrativa alejada del millón de habitantes y su carácter de capital de provincias de aire terruñero permitía que cualquier contacto, desde Galdós a Unamuno, desde Eugenio D'Ors hasta Ortega, resultara factible. Entre ellos estuvo también el auténtico representante de la modernidad española, Ramón Gómez de la Serna, que le hizo sentir por primera vez el aire de la vanguardia en su tertulia en el Café y Botillería de Pombo.



De izq. a der.: Benjamín Jarnés, Huberto Pérez de la Ossa, Buñuel, Rafael Barradas y Federico García Lorca en 1923.



Aquella situación larvada explotará cuando Buñuel llegue a París en 1925. En la ciudad que ejercía de faro cultural para todo el planeta encontrará la cristalización de todo aquello que había tanteado en Madrid y, como arrastrado por su propia energía cinética, terminará cayendo en el cauce del surrealismo, un movimiento que no le interesó hasta que encontrara una fotografía de Benjamin Péret insultando a un sacerdote por la calle en un ejemplar de la revista-manifiesto «La Révolution Surréaliste». En aquella rebelión contra las formas establecidas encontrará Buñuel un agarradero no ya artístico sino ético, una pulsión que articulará una vida y una carrera que en París se volcó definitivamente hacia el cine: su labor como crítico le llevará a una proyección de *Las tres luces* (*Der müde Todd*, Fritz Lang, 1931) y, deslumbrado por lo allí visto, entenderá que se abría ante él un medio que podía amoldar a sus ambiciones expresivas. No tardará en tener su primer contacto con los plató gracias a Jean Epstein y Jacques Feyder y de ahí a cumplir con dos películas de brillo inextinguible, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929) y *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930), quedaba solo un paso.

## DESDE LAS COLINAS DE HOLLYWOOD

Buñuel vivirá desde la distancia la zapa-tiesta –de «un escándalo encantador» lo calificaría– que provocará la segunda de ellas. Porque para entonces ya estaba en Hollywood, a donde había llegado de manera un tanto azarosa. Quiso el momento histórico que al descubrimiento del cine sonoro no hubiera seguido el del doblaje, lo que hizo a las *majors* trasladar cineastas a Los Ángeles para clonar sus películas en otros idiomas y evitar perder un mercado internacional que, por cuestiones de analfabetismo o falta de hábito, no podía sustentar la mecánica del subtítulo. También que un directivo de la sección francesa de la Metro-Goldwyn-Mayer hubiera visto *La edad de oro* e intuyera allí un potencial que creyó no debía dejar pasar de largo. Y por ello Buñuel no partirá hacia Hollywood para integrarse en el equipo destinado a filmar películas en español, como tantos de sus amigos madrileños –Eduardo Ugarte, Edgar Neville, José López Rubio, Tono–, sino en el departamento francés y sin un cometido claro salvo el de contemplar las mecánicas de rodaje de la compañía y conocer de primera mano el funcionamiento del estudio.

Aquel paso por Estados Unidos despertará su fascinación por un país al que regresará en numerosas ocasiones, no pocas de ellas con intención de asentarse en él. Nueva York le impresionó como ninguna otra ciudad, Los Ángeles le resultó un pequeño paraíso terrenal. El anecdotario de aquellos seis meses es intachable: será expulsado personalmente de un plató por Greta Garbo, conocerá a Eisenstein, director de la que consideraba mejor pelí-



La primera versión de «Don Quintín el amargao» (1935).

## Una vez en París en 1925, se volcó en el cine tras ver «Las tres luces» de Lang

cula de la historia, *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), provocará el caos en la casa de Charles Chaplin cuando cometa el acto surrealista de destruir el árbol de Navidad en respuesta a la declamación de unos versos patrióticos de Marquina por otro de los invitados a la celebración, el actor Rafael Rivelles. Terminará rompiendo su contrato con la Metro y regresando a una España que se preparaba para proclamar la II República.

Para entonces, el eco de *La edad de oro* ya lo había convertido en figura señera del paisaje cultural del país. Alternará la realización de una película con la que ponía en duda los límites entre realidad y ficción, *Las Hurdes* (1933), con trabajos de doblaje para Paramount y Warner. También ejercerá de programador del Cine-Club Proa Filmófono, en el que estrenará numerosas películas soviéticas prohibidas hasta entonces por la censura. El director de la empresa, Ricardo Urgoiti, no tardará en probar la producción con un plan de trabajo inédito en una España donde la industria cinematográfica no había salido del raquitismo y solo la compañía Cifesa podía ambicionar tal categoría. No la realización de un cine de vanguardia, ni tan siquiera de uno en el que pudieran rastrearse rasgos de autoría, sino una producción en serie de cintas populares realizadas bajo criterios puramente *tayloristas*. Un espejo a pequeña escala del *studio system* de las *majors*, con jornadas de ocho horas fijas, salarios semanales, equipos estables y un máxi-

mo marcado de dos tomas por cada plano. Dada su experiencia en Hollywood, Urgoiti pensó en Buñuel como persona idónea para encabezar aquel proyecto tan inusitado para el cine español. Paradójicamente, poco tiempo atrás este había fantaseado con Dalí sobre el que denominaban «cine antiartístico», un cine anónimo, impersonal, no movido por necesidades expresivas sino por plácet del gusto masivo del público, que intuían como culminación definitiva de la vanguardia fílmica.

## A LA FELICIDAD POR LA PRODUCCIÓN AL CICLOSTIL

Buñuel ejerció de motor de aquella factoría con una profesionalidad impecable y una rigurosidad absoluta: «Nos tenía más derechos que una vela», recordaba la actriz Pilar Muñoz. Los rodajes se encadenaron puntualmente, plazos y presupuestos se cumplieron con precisión milimétrica. En apenas año y medio saldrían de la factoría cuatro cintas que funcionaron como una maquinaria de relojería, todas ancladas en el impulso arnichesco que por entonces movía la bulliciosa cartelera teatral madrileña, pero también con un aire de modernidad plenamente acorde con su tiempo: «Un sainete madrileño con el ritmo de un film americano», rezaba la publicidad de una de ellas. Y todas con un tono inequívocamente popular: *Don Quintín el amargao* (Luis Marqui-



Sus clásicos surrealistas: «Un perro andaluz» y «La edad de oro».



Izq.: Buñuel, detrás de la cámara, con el equipo de Filmófono. Der.: cartel publicitario de «¿Quién me quiere a mí?», de José Luis Sáenz de Heredia.

na, 1935) será un drama sobre una esposa honrada, embarazada y abandonada por su marido; *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia, 1935) sobre una madre, en este caso soltera, obligada a trabajar en un cabaret, y entiéndase el eufemismo; *¿Quién me quiere a mí?* (José Luis Sáenz de Heredia, 1936) viraba hacia el secuestro de una niña para dar protagonismo a la estrella infantil Mari-Tere; *¡Centinela, alerta!* (Jean Grémillon, 1936), hacia otra joven embarazada por un calavera que intentará saquearle cuando consiga triunfar sobre los escenarios.

Los ecos del cine proletario alemán y las soluciones en las que resonaban cintas de René Clair abrirán amplios debates sobre la huella personal que Buñuel dejó en aquellas películas. Todos ellos baldíos: las películas salidas de la factoría Filmófono nunca anhelaron rasgos autorales, y el aragonés solo jugó en ellas un papel de supervisor equivalente al del *producer* hollywoodense, en unas cintas cuya responsabilidad final fue siempre colectiva y nunca de quien figuraba como director, si es que este quedaba consignado; en la publicidad de algunas de ellas el nombre del realizador era incluso suplido por un escueto «Producción Filmófono número» seguido del ordinal correspondiente a los planes de rodaje de la compañía. El anonimato más riguroso fue el del propio Buñuel, que escondió su identidad con un celo que llevó a que su labor no apareciera reflejada ni tan siquiera en las revistas corporativas, las orientadas a los profesionales de la industria. Aunque también es cierto que aquella invisibilidad albergaba una pequeña trampa, pues en su contrato se había reservado una cláusula por la que, en caso de concluir consecutivamente cinco películas que cumplieran presupuesto, plan de rodaje y resultado económico

## Buñuel ejerció funciones de productor-supervisor para las películas que produjo Filmófono

positivo, Filmófono se comprometía a producirle un proyecto personal. Buñuel se había garantizado de este modo la materialización de un proyecto que ambicionaba desde tiempo atrás: llevar al cine una novela clave para el grupo surrealista, «Cumbres borrascosas», cuyo guion preparaba por esos días con su amigo Pierre Unik.

### FINAL DE UN RECORRIDO, INICIO DE OTRO

No pudo ser. El rodaje de la que terminaría siendo última película de Filmófono, *¡Centinela, alerta!*, fue devorado por la realidad que envenenaba España. La iglesia en la que debían filmar una de sus secuencias resultó incendiada, el equipo de montaje concluyó su trabajo mientras en las calles retumbaban tiros. El estreno, previsto para septiembre de 1936, tuvo que ser retrasado al año siguiente confiando

en una estabilización de la situación, pero para entonces Buñuel ya no estaba en España sino en París, cumpliendo labores oficiales para la embajada republicana –ahí quedará el famoso pabellón español para la Exposición Universal de 1937– y extraoficiales para el Partido Comunista –ahí la cinta de montaje que firmará con su camarada Jean-Paul Le Chanois, *España 1936 / España leal en armas* (1937)–. En septiembre de 1938, intuyendo el apocalipsis en el que se iba a sumir el continente, vuela hacia Los Ángeles intentando reiniciar su carrera en Estados Unidos. No volverá a pisar España hasta 1960, veintidós años más tarde.

¿Cuál fue el balance que realizaría Buñuel de aquel trabajo en las antípodas de ese otro, de radical autoría, del que él mismo había sido símbolo unos años atrás? Cultivando el aura de respeto que le habían dado sus primeras cintas, el realizador mantendrá siempre un prudente silencio sobre ellas. Una de las pocas veces que las valoró abiertamente fue en 1940, cuando en un encuentro con los estudiantes de la Columbia University uno de los asistentes le preguntara por aquel inesperado encargo. Como «*las más espantosas de las películas*» las definió, pero en realidad allí no se intuye más que un golpe de coquetería de quien todavía se sentía un *enfant terrible* de la vanguardia: ni aquellas habían sido las más espantosas de las películas, ni Buñuel dejó de sentirse orgulloso por haber conseguido cumplir con aquel cometido y con el premio añadido del éxito popular que todas encontrarían. Baste un hecho para corroborar esta teoría: cuando poco después Buñuel llegara a México y se encontrara en un almacén una copia perdida de *Don Quintín el amargao*, no tardó en apropiarse de ella y hacer de su proyección un momento obligado en las muchas cenas y fiestas que solía organizar en su casa para la comunidad de exiliados españoles. ■



«¡Centinela, alerta!», film de Jean Grémillon que Buñuel rodó en parte.





Buñuel fue ayudante de dirección de Jean Epstein durante la filmación de «La caída de la casa Usher».

## BUÑUEL EN EL CONTEXTO DE LAS VANGUARDIAS

Por Elisa McCausland y Diego Salgado

La literatura y los primeros pasos como cineasta de Luis Buñuel están influidos fuertemente por el movimiento surrealista liderado por André Breton. Así, durante una época de formación humana e intelectual tan breve como decisiva, el director en ciernes participa de los efluvios revolucionarios del surrealismo, lo que deriva en malentendidos con la industria de la época y desencuentros con valedores tan poderosos como Jean Epstein.

1 La aventura vanguardista de Luis Buñuel dura en sentido estricto tres años, los que van de 1928 a 1930, desde sus desempeños para Jean Epstein en *A la fuerza se ama* (Mauprat, 1926) y *La caída de la casa Usher* (La chute de la maison Usher, 1928) hasta sus colaboraciones con Salvador Dalí en *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930). Pero la experiencia arroja una larga sombra sobre la filmografía que el cineasta aragonés desplegará a lo largo de las cinco décadas siguientes. Tras el escándalo que trae consigo *La edad de oro*, la vida de Buñuel se aboca a un peregrinaje de quince años entre España y Estados Unidos du-

rante los cuales se alternan la inactividad y los trabajos más dispares, aunque siempre relacionados con el cine. Cuando inicia su profesionalización como director «eficiente y rápido», su adscripción a un cine peculiar pero comercial, «normal» (1), con las producciones mexicanas *Gran Casino* (1947), *El gran calavera* (1949) y la polémica *Los olvidados* (1950), Buñuel todavía sueña con completar una trilogía de films puramente surrealistas merced a un proyecto que nunca llegará a materializar, *llegible, hijo de flauta*, escrito por él mismo y el poeta local Juan Larrea. A partir de ese fracaso, el realizador tenderá a convertir su pulsión surrealista en un útil expresivo relevante pero no decisivo de su cine, al que recurre para liberar su sempiterna rebelión contra patria(s), religión y burguesía de «la rancia ortodoxia política» (2).

Esa madurez creativa, esa asunción más o menos consciente de los límites en el marco del cine mayoritario de un movimiento artístico menos programático que visceral, tiene poco que ver con el entusiasmo que siente Buñuel en la frontera entre las décadas de los veinte y los treinta por el surrealismo; un entusiasmo tan radical como para ser determinante en su ruptura con Jean Epstein. En efecto, tras su infancia y juventud en Zaragoza, donde su religiosidad temprana da paso a una crítica profunda de las instituciones eclesiásticas, y una estancia entre 1917 y 1925 en Madrid que, con la excusa de sus estudios universitarios, le sirve sobre todo para profundizar en su pa-

sión de la niñez por el cine, participar del espíritu de la *avant-garde* que sacude Europa por entonces y entablar amistad íntima con Salvador Dalí y el poeta Federico García Lorca, Buñuel elige como primer destino adulto de su vida París, respaldado por la fortuna de su familia; en la capital francesa, el joven aborda la industria del cine a través de sus estudios bajo la égida de Jean Epstein, nombre esencial del cine galo de la época amén de teórico del medio y escritor, y pronto pasa a integrarse en su compañía, Les Films Jean Epstein.

2 Buñuel compagina su labor en Les Films Jean Epstein con su participación en el rodaje de grandes éxitos comerciales como *La sirena de los trópicos* (La sirène des tropiques. Henri Étiévant & Mario Nalpas, 1927), tragicomedia protagonizada por la célebre cantante y bailarina estadounidense Josephine Baker –donde ejerce como ayudante de



«La sirena de los trópicos», de H. Étiévant y M. Nalpas.



dirección– y *Carmen* (Jacques Feyder, 1926), interpretada por la cupletista zara-gozana Raquel Meller –donde encarna un papel secundario de contrabandista–; pero esos trabajos alimenticios no chocan tanto con la querencia de Buñuel por el surrealismo como las películas de Epstein en cuya producción tiene la oportunidad de formar parte.

La filiación surrealista de Buñuel parte de su época universitaria, cuando la supuesta modernidad de la que presumía el teatro madrileño de los años veinte, afín a la Generación del 27, se le antoja aburguesada, pueril frente a «*las formas de expresión irracional que proponía el surrealismo*» (3) abanderado desde 1924 por el poeta francés André Breton, y se afianza con la emulación ecléctica del movimiento que tiene lugar en España gracias a las prácticas de, entre otros, los pintores Joan Miró, Pablo Picasso y Salvador Dalí, el escritor y editor Ernesto Giménez Caballero o el propio Buñuel, que, no lo olvidemos, alumbra entre 1922 y 1929 una producción literaria –poesía, teatro, relatos– que pretende «*llenar el hueco de la literatura revolucionaria abandonada en su opinión por la Generación del 27*» (4) y que anticipa, en muchas ocasiones de forma literal, las imágenes de *Un perro andaluz*.

Buñuel no tiene por tanto más remedio que chocar con Jean Epstein, cuyo cine reputado entre crítica y público adolece a su juicio de una afectación romántica y esteticista que invalida sus potenciales subversivos: «*Buñuel consideraba a Epstein un impresionista y simbolista de vieja escuela y, si pueden rastrearse influencias de “La caída de la casa Usher” en “Un perro andaluz”, tienen un componente paródico*» (5). Por ese motivo, la estancia del joven en Les Films Jean Epstein es breve. En *A la fuerza se ama*, su primera experiencia cinematográfica, hizo «*un poco de todo (...) incluso de especialista*» y, en *La caída de la casa Usher*, «*Epstein me tomó en calidad de segundo ayudante de dirección (...) Me encargué de todos los interiores rodados en la localidad de Épinay*» (6).

Buñuel no llega a trabajar en los exteriores del film. El desencuentro larvado entre cineasta y aprendiz en base a sus respectivas concepciones artísticas y, también, sus temperamentos, estalla cuando Epstein pide a Buñuel que ayude con unas pruebas de cámara a un colega a quien admira sobremedida, Abel Gance. Buñuel se niega en redondo, quién sabe si por el abuso de poder de Epstein, su decepción ante los excesos simbolistas y el dispendio técnico y económico



André Breton en 1927.



Buñuel, a la izq., junto a los protagonistas de «La caída de la casa Usher» durante el rodaje.



Dos escenas de «Un perro andaluz», film surrealista por excelencia.

## Buñuel y Jean Epstein acabaron chocando en base a sus respectivas concepciones artísticas

de la película más reciente de Gance, *Napoleón* (Napoleon, 1927) –decepción que Buñuel había plasmado en una crítica del film para la revista «Cahiers d'Art»–, o por una rebeldía juvenil teñida de ambición y envidia hacia sus mayores. Lo cierto es que Epstein reacciona a la negativa de Buñuel apartándole de su compañía y advirtiéndole que modere sus simpatías por el surrealismo. «*Marque distancias con esa gente*» (7).

3 Lejos de ello, Buñuel se entrega a todas y cada una de las proclamas violentas del surrealismo con *Un perro andaluz*, que escribe en seis días junto a Salvador Dalí en la casa que el segundo po-

see en Cadaqués y filma en París en apenas diez días con el dinero que le brinda su madre, María Portolés Cerezuela –viuda ya por entonces del millonario Leonardo Buñuel González–. *Un perro andaluz*, fusión de un sueño de Buñuel y otro de Dalí a modo de imágenes yuxtapuestas sin propósito argumental, moral o estético ninguno, atenta de lleno contra la vanguardia de calidad, plagada de referencias cultistas y significados, que ponen en escena Jean Epstein y otros muchos contemporáneos. Su estreno el 6 de junio de 1929 ante la élite cultural de París en programa doble con *Les Mystères du Château de Dé* (Man Ray, 1929) está lejos de saldarse con el escándalo que temía Buñuel y deseaba Dalí; André Breton y sus apóstoles acogen de hecho con los brazos abiertos a ambos como primeros representantes cinematográficos del surrealismo. Buñuel no puede ser más feliz: «*He conocido a los surrealistas y son todos admirables, justo como había imaginado*» (8).

Esta relación de ensueño con los surrealistas y Dalí dura poco. La siguiente película del pintor y el cineasta, *La edad de oro*, sufragada por el matrimonio de nobles y mecenas que componen Charles y Marie-Laure de Noailles, trae consigo una ruptura personal y artística irreparable entre am-



bos. Dalí se encuentra ya bajo el hechizo sentimental de Gala, su amante de medio siglo, y sus actividades abrazan poco a poco la autopromoción y el comercialismo. Buñuel, por el contrario, se siente incómodo con la recepción tan virulenta como banal de *La edad de oro* por los sectores más reaccionarios de las sociedades española y francesa, y su sintonía creciente con el anarquismo y el comunismo le hace percibir en la vertiente del surrealismo que encarna André Breton un esnobismo cultural y un supremacismo de clase que repudia.

La ruptura con el movimiento se consume cuando Buñuel viaja a Hollywood gracias a la repercusión internacional de *La edad de oro* —los directivos de Metro-Goldwyn-Mayer no saben finalmente qué hacer con él— y cuando, al volver a la España de la Segunda República, se embarca en la realización de documentales tan inclasificables como *Las Hurdes / Tierra sin pan* (1933). Como decíamos, la pulsión surrealista sigue y seguirá ahí durante años, y el propio Buñuel pondrá en valor su peso específico en 1953: «*La reacción surrealista correspondió a determinada realidad (...) Yo ya no soy surrealista, no pertenezco a ningún grupo, pero el surrealismo está en mí y, aunque fracasó como revolución, se integró a la vida general*» (9). ■

(1) REDACCIÓN (2012): «Películas del cine mexicano: El gran calavera (1949)», *Más de Cien Años de Cine Mexicano*, Ciudad de México: Cine Club - Cine Mexicano, 21/04/2012, [http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/gran\\_calavera.html](http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/gran_calavera.html).

(2) RUSSELL, Catherine (2006): «Surrealist Ethnography: *Las Hurdes* and the Documentary Unconscious», JUHASZ, Alexandra & LERNER, Jesse (coords.): *F Is for Phony: Fake Documentary And Truth's Undoing*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press: pág. 112.

(3) BUÑUEL, Luis (2018): «Mi último suspiro», Barcelona: Taurus/Penguin Random House Grupo Editorial, edición electrónica (versión Kindle).

(4) SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1982): «Introducción - I. La obra literaria de Luis Buñuel», BUÑUEL, Luis: «Luis Buñuel, obra literaria», Zaragoza: «Heraldo de Aragón», pág. 38.

(5) GUNNING, Tom (2012): «Preface», KELLER, Sarah & PAUL, Jason N. (coords.): «Jean Epstein, Critical Essays and New Translations», Ámsterdam: Amsterdam University Press, pág. 16.

(6) BUÑUEL, Luis (2018), *op. cit.*

(7) *Ibid.*

(8) GUBERN, Román & HAMMOND, Paul (2012): «Luis Buñuel. The Red Years», 1929-1939, The Madison, WI: University of Wisconsin Press, edición electrónica (versión Kindle).

(9) SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1991): «Luis Buñuel», Madrid: Cátedra, pág. 67.

## Salvador Dalí: incómodo, indetectable, perturbador

**H**asta cuando se le criticaba, se le admiraba. George Orwell publicó en 1944 el artículo «El privilegio del artista. Notas sobre Salvador Dalí» tras la lectura de la autobiografía del artista catalán, «The Secret Life of Salvador Dalí» (aparecida en inglés en 1942; disponible en castellano en la edición de Fèlix Fanés de 2003). Orwell cuestiona la manera en la que Dalí elimina ciertos pasajes de su vida y critica su egolatría (no es el único artista ególatra del siglo XX) y distintas perversiones (tampoco es el único perverso). Escribe Orwell: «*Dalí es narcisista. Y su autobiografía es simplemente un "striptease" bajo la luz rosada de los focos. Pero como documento de fantasía, de la perversión del instinto que la era de la máquina ha hecho posible, tiene un gran valor*». Orwell también decía que las dos cualidades de Dalí eran el talento para el dibujo y un egoísmo atroz.

La convicción daliniana en «su» personaje se ha convertido en axioma. ¿Cuántas veces hemos leído o escuchado en los últimos años que Albert Serra, ampurdanés como el autor de «El mito trágico de «El Angelus» de Millet», sigue la estela de Dalí en cuanto a provocación y afirmación, fundiendo arte y polémica sin solución de continuidad?

Por todo ello, negarle su papel preponderante en *Un perro andaluz*, por mucho que esa paternidad única o doble paternidad se convirtiera en encendido debate (hoy ya no le importa a nadie), resulta tan absurdo como no admitir, por ejemplo, el papel de David O. Selznick en el resultado final de *Lo que el viento se llevó* aunque no aparezca ni como director ni como guionista. Buñuel y Dalí rompieron sus relaciones, por cuestiones ideológicas o por lo que fuera. Perfecto. Dalí fue expulsado del movimiento surrealista. Perfecto también, aunque quizá deberíamos adentrarnos en los mecanismos también egocéntricos de Breton y otros popes de la vanguardia. Pero es indudable que hay imágenes, ideas, gestos, detalles y configuraciones de *Un perro andaluz* muy dalinianos aunque quien dirigiera y montara fuera Buñuel ¿O ahora vamos a ningunear el papel de los guionistas, por mucho que se tratara de un guion automático? Una cosa no quita a la otra. Si no hubieran separado drásticamente sus caminos, hoy no estaríamos hablando de todo ello. Yo aún veo rastros de Dalí en *La edad de oro*, pero decir eso ahora parece casi uno de los anatemas que tanto odiaba Buñuel.

Un paréntesis con Breton. «*En eso consiste la actividad paranoico-crítica tal como Dalí la ha definido: "método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes". Ha conseguido equilibrar dentro y fuera de sí un estado lírico basado en la intuición pura, de tal forma que solo soporta pasar de un goce a otro (concepción del placer artístico erotizado al máximo) [...] Las experiencias visionarias vividas, las plenas falsificaciones del sentido de la memoria, las ilícitas interpretaciones ultra-subjetivas que componen el cuadro clínico de la paranoia le proporcionan la materia prima de su obra*». Podríamos aplicarlo a los films iniciales de Buñuel (con Dalí). Breton lo escribió en su «Antología del humor negro» (1939), aunque en una nota al pie se excusaba diciendo que esto era aplicable a Dalí antes de 1935, convertido después en retratista mundano reintegrado a la fe católica y ávido de dólares.

El recorrido posterior del pintor por el cine estaría en sintonía con lo expuesto en *Un perro andaluz*: el sueño de Gregory Peck y la interpretación freudiana que de él se hace en *Recuerda*, lo más cerca que estuvo Hollywood de contemplar en su máxima expresión el arte cinético de Dalí, pues Selznick, el mismo, recortó la secuencia, prevista con veinte minutos de duración, y minimizó el presupuesto para su realización. De los encuentros de Dalí con Disney y Harpo Marx tan solo podemos hacer conjeturas, ya que los proyectos compartidos no prosperaron. Nos queda el guion de «Babauo (C'est un film surrealiste)» y «momentos» antes que secuencias, como el del «autobús enorme, del tamaño cinco veces superior al normal, en el interior del cual se divisa, sobre el agua que lo llena, una barquichuela en la que tres pequeños inválidos japoneses cantan, con los ojos en blanco y con gran sensualidad, la rumba «El Manisero»».

**Quim Casas**



Buñuel y Dalí en 1929. (Centro Buñuel de Calanda).



Retrato de Buñuel por Dalí.

# UN PERRO ANDALUZ (1929)

## Érase una vez... Hacia las tres de la madrugada

Por Ángel Sala

MUCHO SE HA HABLADO DE *Un perro andaluz*, desde diferentes ópticas, dimensiones e incluso interpretaciones. Pero es posible que la mejor (y quizá única) aproximación a esta obra en constante movimiento sea a través de su irreversible vanguardismo y su compleja intertextualidad, derivada de la aportación de un cineasta puro como Buñuel y un artista plástico total como Salvador Dalí, con vocación de transmutación literaria y, a la postre, guionista del film. Vanguardismo no etiquetado y profesado no desde el encaje en el surrealismo –algo que sí ocurre expresamente en *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930)–, sino en un mosaico de guiños ya expresados en otras obras de Buñuel o Dalí (véase el texto de éste último «La meva amiga i la platja», 1927), incluso en obras cinematográficas pioneras como la célebre *Viaje a la Luna* (*Voyage dans la Lune*, Georges Méliès, 1902), con una capacidad de vuelo sobre el subconsciente que la convierten en pionera de un cine que a partir de los años treinta intentará indagar no en la capacidad externa de la mirada sino en el propio mecanismo interno de la misma. *Un perro andaluz* presenta la agresión física (el cerceamiento del ojo, la amputación de las manos) como elemento simbólico indeterminado y abierto a una propia conjugación de un lenguaje en varias dimensiones. Buñuel, Dalí y Lorca circulan por los esquemas mutiladores de Magritte creando imágenes que terminan por convertirse en *collages* que instruyen desde postulados vanguardistas hasta críticas

propias de la época contra el simbolismo caduco, como son la aparición de esos burros podridos y que hacían diana también en «Platero y yo» (Juan Ramón Jiménez, 1914).

Pero quizá, al enfrentarse a un texto que desafía épocas, estilos y a la propia etiquetación vanguardista, *Un perro andaluz* tiene un significado y trascendencia intrínsecos más importantes en la obra de Buñuel que en la del mismo Dalí y evidentemente en la de Lorca. Como un banco de datos que iría explotando de forma simbólica a lo largo de su carrera, Buñuel afrontaba su obra como un letargo creativo irracional, donde «*nada simboliza nada*», como subrayaba en sus notas de rodaje. Y en eso radica su naturaleza de reto, de borrador sobre el que sobrescribir textos e imágenes, como fuente de inspiración de sueños que se convierten en secuencias y que informan de una manera sustancial a momentos y autores fundamentales en la historia del cine.

*Un perro andaluz* es, en su base, un experimento vanguardista, conjunto y realizado desde una polémica creativa e interdisciplinar, pero ha terminado en convertirse en el propio libro de estilo de la obra buñueliana, un instrumento liberalizador de sensaciones ante la pantalla que define lo que el cine del aragonés siempre ha sido, un exorcismo frente al convencionalismo, una ruptura con el pensamiento previsible, un manifiesto no en favor de un tipo de vanguardia en concreto,

sino sobre la ruptura como método y dimensión. *Un perro andaluz* deja así su legado al Buñuel irreprimible de *La edad de oro*, *Él* (1953), *Ensayo de un crimen* (1955), *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) o la fundamental y todavía poco reconocida *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, 1977). Y desde esa perspectiva, *Un perro andaluz* es libro de estilo, ensayo consciente y texto sin posibilidad de caducidad, una mutación fílmica surgida desde la propia concepción del arte y el subconsciente que también se convierte en referencia obligada aunque intransitable para todo cineasta que haya querido dinamitar las barreras entre mirada y representación, en definitiva, entre lo que llamamos sueño y percibimos como realidad. Y, por ello, Buñuel forma parte íntima (en ocasiones directa) de la propia naturaleza creativa de Alfred Hitchcock manifestada sobre todo en *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958) o *Psicosis* (*Psycho*, 1960), películas que ocultan otros manifiestos íntimamente fílmicos tras la falsa pertenencia genérica, como también de David Lynch, a través de una obra en cierta manera paralela a *Un perro andaluz* como es *Cabeza borradora* (*Eraserhead*), y literalmente en ese catálogo de definiciones conscientes que es *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986), hasta llegar a metaficciones conscientes e intransferibles pese a su influencia e impacto como *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1999), *Mulholland Drive* (2001), *Inland Empire* (2006) o la tercera temporada de la ficción serializada *Twin Peaks* (2017), donde volvemos a afirmar con mayor seguridad que «*nada simboliza nada*». ■

DISPONIBLE EN ACONTRA+







## LA EDAD DE ORO (1930) *Irresistible deseo*

Por Paola Franco

LA REVOLUCIÓN ARTÍSTICA, SOCIAL y cultural que supone la aparición en París de *Un perro andaluz* sitúa a Luis Buñuel y a Salvador Dalí, definitivamente, dentro de la corriente de los surrealistas, y facilita, aunque por distintas vías, la entrada de ambos en el grupo de artistas. Un año más tarde, aupado por el movimiento y financiado por el vizconde de Noailles, el cineasta consigue presentar su primer largometraje, *La edad de oro*, una ambiciosa obra que reivindica los preceptos de la vanguardia y constituye una prolongación temática y formal de lo expuesto anteriormente. El resultado es una película que se erige como el máximo exponente cinematográfico surrealista, y provoca, por encima de su predecesora, un mayor revuelo y controversia, que lleva a prohibir su exhibición en Francia hasta principios de la década de los ochenta. En ella, Buñuel confirma no sólo su desbordante capacidad creativa, sino también un jovial (en el mejor sentido de la palabra) espíritu insolente, capaz de mirar con irreverencia y desprecio a los pilares fundamentales de la sociedad de la época. Continuando con la regla anteriormente pactada con el pintor de no aceptar repre-

sentación o visión que pueda dar lugar a una explicación psicológica, racional y/o cultural, el realizador explora en este film (en el que, según sus propias palabras, coge apenas unas pocas ideas de Dalí) el camino de la provocación y el ataque a todo lo establecido, pasando de la traslación a imágenes de los sueños individuales a la representación de las filias y fobias del subconsciente colectivo. La perspectiva de ver una filmografía como un conjunto nos permite apreciar que, si bien en *Un perro andaluz* Buñuel presenta ya gran parte de sus obsesiones, es aquí donde las ahonda y desarrolla, de manera que quedan establecidas para el resto de su obra. El contundente rechazo al clero y la moral de la iglesia, la ridiculización de la burguesía, el desacato frente a lo normativo, el deseo y la lujuria sin decoro o la jerarquía civil aparecen así a modo de lienzos ilustrando el llamado a la sublevación que parece querer indicarnos el cineasta.

*La edad de oro* se mantiene fiel a esa primera definición de surrealismo entendido como una visión de la realidad más allá de la objetiva, presentando un prólogo de carácter documental sobre un escorpión y su ataque a una rata, estableciendo una primera verdad inmutable: la del comportamiento instintivo de los animales. La super-realidad, onírica y subconsciente, llega a continuación, con el paso al plano humano, donde el cineasta juega con el público al ofrecer una concatenación de secuencias, *a priori* inconexas, metafóricas y punzantes. Vemos, pues, unos arzo-

bispos entre las rocas disecados por el sol, a un grupo de jóvenes a punto de desfallecer, la fundación de la Roma Imperial, una fiesta en una mansión que se desmadraba, una vaca en una cama, un hombre con una piedra en la cabeza contemplando una estatua de igual descripción, o la icónica escena de la chica chupando el pie de una escultura. La fuerza de los tambores de Calanda nos llevan al final, en el que Sade aparece escenificado a imagen de Jesucristo. Como eje vertebrador y centro argumental se sitúa una pareja de amantes y los intentos desesperados por consumir su pasión mientras son interrumpidos y separados constantemente. Este *amour fou* (en tantas ocasiones exaltado) que arde de deseo y lleva a la desinhibición absoluta, junto al contrapunto de rechazo y violencia que despiertan en la sociedad moralista burguesa, es el auténtico corazón del film. Casi noventa y cinco años después de su aparición, *La edad de oro* continúa sorprendiendo por su agudeza incisiva e independencia visual, que sólo se entiende gracias a la envidiable libertad absoluta con la que Buñuel aborda sin reservas el acto creativo, despreciando continuamente las fronteras del entendimiento. Esa necesidad de encontrar respuestas a determinados cuestionamientos, de cerrarnos a todo aquello que se escapa de nuestra comprensión frente a una obra artística, es lo que limita nuestra imaginación y libre albedrío, y, en definitiva, a nuestro ser. ■

DISPONIBLE EN ACONTRA+, FILMIN





## LAS HURDES/TIERRA SIN PAN (1933)

*Un falso documental de terror*

Por Jesús Palacios

Prohibido y denostado por las autoridades de la Segunda República tanto como por el régimen franquista, el documental etnográfico, político y surrealista de Buñuel sigue siendo más escalofriante que la bruja de Blair con toda su parentela junta.

RODADA ENTRE EL 23 DE ABRIL Y el 22 de mayo de 1933, con veinte mil pesetas prestadas por su amigo anarquista Ramón Acín, asesinado por los nacionales en el 36 junto a su esposa, quien las había ganado gracias a la lotería, *Las Hurdes/Tierra sin pan* surgió del proyecto de filmar *in situ* un documento inspirado por el libro «Las Jurdes: étude de géographie humaine», publicado en 1927 por el hispanista católico y conservador francés Maurice Legendre. Una paradoja que contagia la película con extraña atmósfera fatalista y negra, muy acorde con la personalidad no menos paradójica de su director.

Cuenta el propio Buñuel en sus famosas memorias que hizo venir de París al poeta su-

rrealista Pierre Unik—quien desaparecería tras escapar de un campo de prisioneros alemán en Silesia en 1945—y al cámara y fotógrafo Elie Lotar, que había retratado los mataderos parisinos en un célebre reportaje de 1929, para que le asistieran durante el rodaje. La cámara se la prestó el entonces comunista Yves Allégret, futuro director de *polar*, quien había intentado filmar ya en Las Hurdes, siendo expulsado del país por las autoridades españolas.

### DESCENSO AD INFEROS

Con un viejo Fiat que les costó cuatro mil pesetas, el equipo y las vituallas justas (que se abstuvieron mayormente de consumir delante de los humildes y hambrientos hurdanos), se lanzaron a recorrer las comarcas situadas entre Salamanca y Extremadura de la Sierra de Francia, Las Batuecas y Las Hurdes propiamente dichas, que se dividen a su vez en Las Hurdes Bajas y Altas. Es en estas últimas





El gobierno republicano abogó por la prohibición de este documental, que solo mostraba lo que él mismo había establecido, por «difamación del buen nombre del pueblo español»



donde transcurre la parte más extensa, tremenda y tremendista del film. Una región desolada y desoladora, compuesta, en palabras del director, por «montañas como infiernos, una serie de barrancos áridos, un poco como el paisaje desértico de Chihuahua, pero en mucho más pequeño» («El cine de Buñuel según Luis Buñuel», 2000).

Un descenso a los infiernos, una verdadera catábasis, es lo que propone este documental, tan falso y tan auténtico como lo son solo los mejores, al arrastrar al espectador hasta el entonces corazón de la España rural más profunda, atrasada, enferma y empobrecida. En poco menos de media hora, Buñuel aúna lo político y lo poético, lo tendencioso y lo trascendente, lo trágico y lo grotesco, en un recorrido que va desde el pueblo de La Alberca, con sus fiestas y ritos ancestrales hoy prohibidos, en los que jóvenes casaderos a caballo arrancan las cabezas de gallos colgados boca abajo por las calles, en bárbaro gesto freudiano, hasta la descripción de unas vidas marcadas no sólo por la pobreza más abyecta, sino por la enfermedad, la falta de educación y hasta de recursos naturales.

Apoyándose a menudo en citas literales del libro de Legendre, Buñuel no duda en recrear los aspectos más crueles, trágicos y oscuros de la existencia cotidiana de los hurdanos. Y si recrear incluye sacrificar una cabra despenándola o pegarle un tiro a un burro para dejar que su cadáver sea pasto de las abejas que transporta, escenificando así estampas de la realidad cotidiana en el momento necesario para que sean recogidas por su cámara, pues que así sea. Como diría Ado Kyrou en «Le surréalisme au cinéma» (1963), «socialmente es de lejos mucho más importante mostrar una imagen-denuncia que puede despertar el impulso de rebeldía de los espectadores, que salvar un asno». Constantemente combina Buñuel la captación cinematográfica de la realidad con su artificial disposición, mezclando verdad y ficción con la misma falta de escrúpulos, igual ambición artísti-

ca y quizá mayor convicción ética con que lo hicieran Flaherty, Cooper & Schoedsack, Ivens o Painlevé.

El tercio final de *Las Hurdes* es un viaje al fin de la noche, donde lo antropológico y lo mágico se funden y confunden. Graham Greene lo describe a la perfección, en su elogiosa crítica del film: «*enanos imbéciles riendo frente a la cámara, rostros de nabo vacíos que se balancean sobre las rocas. La mirada de una madre cuyo bebé acaba de morir, sacudida por sus sentimientos humanos hasta transformarse en lo que podríamos tomar por una sombra de felicidad tras todas esas caras en blanco. El cuerpecito arrastrado por caminos pedregosos, cumbres rocosas de las que hemos visto caer hasta a las cabras, empujado sobre su plataforma, como un pequeño ferry sobre un innoble Leteo, hasta que llega al único cementerio en kilómetros a la redonda: unos cuantos maderos clavados entre la maleza y las hierbas altas. Al llegar la noche, entre las casas como celdas de piedra, calle arriba como una grieta sobre suelo reseco, una vieja camina haciendo sonar a muerto su campana...*» («Graham Greene on Film», 1972).

Buñuel plasma una estampa inmortal de la España Negra, que crece sobre la herencia de Ribera, Goya y Solana y que dejará huella en lo mejor de Saura, Olea, Borau o Gonzalo Suárez. Cuyos depauperados niños expósitos o *pilus*, salaz fuente de ingresos para los hurdanos, resucitarán en los dibujados por Carlos Giménez para su célebre obra gráfica «Paracuellos». Y que, guste o no, llamaría la atención sobre las condiciones de vida de los hurdanos, hasta el punto de que, cuando años más tarde Buñuel volvió por Las Batuecas en los sesenta, se encontró con que «*Franco había hecho un esfuerzo por el país perdido, abierto carreteras y creado escuelas*» («Mi último suspiro», 1982).

## PELÍCULA MALDITA

Por supuesto, Buñuel y el desdichado Acín, su productor, se encontraron pronto con una obra maldita entre manos. Tras su pri-

mera proyección en el Palacio de la Prensa, sin acompañamiento musical y narrada en vivo por el propio Buñuel, el director intentó recabar la ayuda –para que fuera autorizada su distribución– del doctor Gregorio Marañón, quien había acompañado a Alfonso XIII en su visita de 1922 a Las Hurdes, promovido la creación de un patronato nacional para la región y era hijo adoptivo de La Alberca.

Este, pese a ser uno de los primeros en denunciar las condiciones de vida lamentables de los hurdanos, tuvo sin duda miedo a verse complicado con anarquistas y comunistas, mostrándose aparentemente indignado ante una película que, en realidad, mostraba solo lo que él mismo había dejado dicho y escrito en muchas partes. Al contrario de lo esperado, abogó por su prohibición inmediata, que el gobierno de la Segunda República no tardó en hacer efectiva bajo los cargos de «difamación del buen nombre del pueblo español».

Poco después, en 1935, Buñuel consiguió una ayuda de la Embajada de España en París para poder sonorizar el film. Acompañado por la música de Darius Milhaud y por la Cuarta Sinfonía de Brahms, con la voz como narrador del actor Abel Jacquin, el documental tuvo su estreno parisino en 1937... Para ser retirado de nuevo a instancias de la prensa y el gobierno francés.

Hoy *Las Hurdes*, que Buñuel montara sin moviola, con una lupa y pegamento, está considerado uno de los mejores documentales, falsos o no, de la historia del cine. En sus pioneros fotogramas se adivinan ya desde *La sangre de las bestias* (*Le sang des bêtes*, 1948) de Franju hasta *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974) de Tobe Hooper. Y aunque los hurdanos odian a su director, que ahora su región sea una de las más turísticas de España, lejanos ya los tiempos retratados por su cámara, quizá se lo deban, poco o mucho, a la mirada despiadada, tendenciosa, surrealista y morbosamente poética de Luis Buñuel. ■



Buñuel, a la derecha, en una imagen promocional junto a los protagonistas de «Susana», en una pausa de la filmación.

Con esta frase solía bromear Luis Buñuel cuando, aún en Europa, explicaba el poco interés que le despertaba todo aquello que sucedía al sur del Río Grande. Paradójicamente, el azar quiso que no solo terminara desarrollando en México el bloque central de su carrera, sino pasando allí la mayor parte de su vida e incluso adquiriendo la nacionalidad mexicana en 1949.

## SI ALGÚN DÍA ME PIERDO, NO ME BUSQUÉIS EN SUDAMÉRICA

Por Felipe Cabrerizo

UNA NACIONALIDAD, LA MEXICANA, que nunca fue anhelada por Buñuel: la primera vez que pisó el país estaba de hecho a la espera de obtener la ciudadanía estadounidense. Sucedió esto en 1946 y el realizador había llegado al entonces D.F. por una suma de azares que se habían ido superponiendo desde aquel septiembre de 1938 en que aterrizó en Los Ángeles buscando un nuevo punto de partida.

Buñuel había viajado hasta Hollywood con la esperanza de colocarse como *historical advisor* en las películas sobre la Guerra Civil que las *majors* habían anunciado en sus planes de producción. Resultó imposible, porque el estallido de la II Guerra Mundial creó una trama de intereses políticos que no tardaría en mutar en veto a cualquier referencia a España en la pantalla. A esta oportunidad perdida se sumará el fracaso del proyecto que manejaba como alternativa: dar el salto a Argentina para unirse a su antiguo jefe en Filmófono, Ricardo Urgoiti, y dar allí continuidad a la compañía. A la desesperada, Buñuel decide trasladarse a Nueva York confiando en que su prestigio le abriera alguna puerta en la ciudad.

Exiliado, sin dominar el idioma, apurado por la llegada de un segundo hijo que añadía sobrecarga a la ya de por sí apurada situación económica, Buñuel solo conseguirá subsistir gracias a los giros que le hará llegar su madre y a que el escultor Alexander

Calder acogerá a la familia en su casa hasta que, por fin, aparezca un trabajo. Con el inicio de la guerra la Fundación Rockefeller ha arrancado una producción de películas de propaganda que centraliza en el Museum of Modern Art (MOMA). Allí cumplirá Buñuel múltiples labores anónimas hasta que todo se trastable por un hecho inesperado: en 1943 se publicaba «La vida secreta de Salvador Dalí» y en sus páginas el antiguo compañero, con el que mantiene una relación tensa desde la aparición de Gala, lo tildaba de ateo y comunista. Posiblemente fueran las dos únicas verdades que escondían aquellas páginas, pero esos calificativos en un momento político tan delicado suponían una condena sin paliativos. Unas semanas más tarde, Buñuel se veía obligado a presentar su dimisión.



Salvador Dalí, con quien Buñuel tuvo una compleja relación artística y personal. Fotografiado por Carl Van Vechten (1939).

### LUCHANDO CONTRA LOS ELEMENTOS

Acosado por la falta de ingresos, Buñuel volverá a probar fortuna en Hollywood e intentará levantar proyectos con viejos amigos: trabajará con Man Ray en un guion ambientado en un vertedero situado a las afueras de Los Ángeles, ideará una escena nunca acreditada para la película de Robert Florey *La bestia con cinco dedos* (1946). En una cena en casa de René Clair se reencuentra con la productora Denise Tual, mujer del protagonista de *Un perro andaluz* (1926) Pierre Batcheff, que maneja una posible adaptación al cine en Francia de «La casa de Bernarda Alba» tras el éxito de la obra en los escenarios parisinos.

Si era conocido el rechazo que sentía Buñuel por el teatro de Lorca, el doloroso recuerdo del asesinato de su amigo aumentaba su incomodidad ante el proyecto, pero la falta de alternativas le forzaría a aceptarlo. La sorpresa llega en México, donde ambos hacen escala en su viaje a París: allí reciben la noticia de que la cinta no va a realizarse y, preocupada por la situación en la que queda el aragonés, Tual le presenta al productor local Óscar Dancigers. Será éste quien le proponga una película inesperada: una cinta titulada *Gran Casino* (1947) que va a unir en la pantalla a dos grandes estrellas panamericanas, el mexicano Jorge Negrete y la argentina Libertad Lamarque.



Todo parecía apuntar a un gran éxito de taquilla, pero no lo fue. La película no funcionó y errar un tiro que parecía seguro condenó al realizador al ostracismo. Los años que llevan hasta la cinta que supondrá su regreso a primera línea, *Los olvidados* (1950), serán de colapso laboral y de proyectos que traslucen el intento de Buñuel por disparar en todas las direcciones esperando dar con alguna diana, desde el intento de regreso al surrealismo con la escritura de *Ilegible hijo de flauta* hasta la dirección de una película en las antípodas de su cine como *El gran calavera* (1949). El más olvidado y desconcertante de todos ellos, el guion que dará pie a *Si usted no puede, yo sí* (Julián Soler, 1951), que firmará con el exiliado Luis Alcoriza, su colaborador fundamental en toda la década de los cincuenta, y su mujer Janet Reisenfeld.

## LA FUENTE DEL GATO

Desconcertante, decíamos, porque el guion es el de una comedia. Y no hablamos de ese humor socarrón consustancial a toda la filmografía del aragonés, sino de una comedia festiva, de las que buscan abiertamente la carcajada del público, pensada para el potencial humorístico de su dupla protagonista, la conformada por el argentino Pepe Iglesias «El Zorro» y el mexicano Fernando Soto «Mantequilla».

El título *Si usted no puede, yo sí* alude al emblema de una agencia especializada en resolver problemas a la que ambos acuden para solventar el suyo: encontrar una manera de comer caliente a diario. Pero al estar en el terreno de la farsa es necesario un embrollo y este llega por duplicado: en un primer momento, cuando el director Julio Cellini decide contratarlos; en un segundo, cuando siete hermanos clónicos, los Fratelli, llegan a México para solventar vía *vendetta* una afrenta al honor —un niño que, ay, llamó «papá» al hombre que no debía— que enfrentó siglos atrás a su familia con los Cellini. Muy acertadamente, el conflicto secular se explica en una secuencia que parodia los melodramas mudos italianos. Huelga decir que los *gangsters* de opereta confundirán al Zorro con Cellini y que todo tendrá un final tan feliz como



El español Luis Alcoriza, también exiliado en México, fue uno de sus colaboradores habituales en aquellos años.



Izq.: «Gran Casino», su primer film, fue un fracaso. Der.: «Si usted no puede, yo sí», con guion de Buñuel.



«Los olvidados»: el film gracias al cual ganó el Premio al Mejor Director en el Festival de Cannes.

## Buñuel llegó a México tras frustrarse en Francia una versión de «La casa de Bernarda Alba»

disparatado: los Fratelli tendrán que regresar urgentemente a Italia no sin despedirse antes con el saludo romano cuando los reclame desde allí un telegrama firmado por el mismísimo Mussolini. Que, recordemos, a esas alturas llevaba ya cinco años fiambre.

El *itagnolo* macarrónico que manejan los Fratelli resulta un recurso cómico de efectividad inmediata. Pero no piensen los deseos de molestarse por la reproducción estereotipada de grupos sociales que los italianos son las únicas víctimas de este juego: en un momento los protagonistas deciden hacerse pasar por judíos y el tratamiento no es muy diferente. Y allá donde no llegaba la trituradora de chirigota orquestada por Buñuel y Alcoriza llegarían las capacidades miméticas del Zorro, que, haciendo alarde de su habilidad como imitador que tanto explotará en su futura carrera radiofónica y televisiva en España, no dejará de parodiar ni

una sola de las comunidades de emigrados que poblaban el México de los cincuenta. Entre ellos, sorpresa, los catalanes. En el tramo inicial de la película el Zorro, sin un chavo en el bolsillo, intenta entrar en la pensión donde se aloja esquivando a su avaro propietario, que lo persigue para que salde su deuda. Y llamándose la residencia La Barceloneta, este resulta ser natural del Prat de Llobregat y habla en catalán o, en fin, en algo que se le parece.

El uso paródico del idioma es también eje del juego de sus escenas, y Buñuel no dudará en aprovechar la ocasión para introducir en el metraje uno de sus habituales chistes privados: en un momento de particular melancolía por el terruño añorado, el dueño de la casa de huéspedes se lanza emocionado a cantar la sardana «Baixant de la Font del Gat». Una canción que Buñuel había escuchado muchas veces en boca de Dalí, ese que, no olvidemos, se había negado en redondo a darle cincuenta dólares cuando este se los había pedido en Nueva York en un momento de particular dificultad con el argumento «a los amigos no se les presta dinero». Como manera de individualizar a un personaje tacaño y avaricioso, cuál mejor que este remoquete hacia el antiguo compañero que ya había sido devorado por su máscara *avida dollars* que Buñuel tanto despreciaba. ■



## GRAN CASINO (1947)

*Más personal de lo que parece*

Por Jaime Iglesias Gamboa

VEHÍCULO PENSADO PARA EL LUCIMIEN-TO de Jorge Negrete y Libertad Lamarque, estamos, sin embargo, ante un largometraje indiscutiblemente buñueliano. Pese a su fracaso comercial, este primer film mexicano marcó el inicio de una etapa de madurez creativa en el cineasta.

Cuando Luis Buñuel rueda *Gran Casino* en 1947 llevaba tres lustros sin ponerse detrás de las cámaras y se encontraba en un momento de gran incertidumbre tanto en lo profesional como en lo personal. Tras ocho años viviendo en EE. UU. y ocupado en proyectos más vinculados a la gestión que a la creación artística propiamente dicha, la mayor parte de los cuales quedaron malogrados, el cineasta se encontraba a punto de recibir los papeles de ciudadanía para él y para su familia cuando el productor Óscar Dancigers le propuso hacer un film en México. El propio Buñuel, en sus memorias, reconoce que fue «la necesidad en que me encontraba de vivir de mi trabajo y mantener con él a mi familia», la que le llevó a aceptar aquella oferta.

Semejante argumento valdría para despachar una obra como *Gran Casino* como un film impersonal, atendiendo a su condición de película de encargo y al hecho de que en la propuesta que le hicieron llegar a Buñuel había un elemento innegociable: el protagonismo de dos de las máximas estrellas de la canción hispanoamericana, el mexicano Jorge Negrete y la argentina Libertad Lamarque. Y, sin embargo, como haría algunos años des-

pués Luis G. Berlanga con *¡Bienvenido Mister Marshall!*, Buñuel terminó por convertir lo que, sobre el papel, era un vehículo para el lucimiento personal de sus dos estrellas en un film absolutamente personal donde ya se prefiguran algunos de los elementos que caracterizarían posteriormente sus mejores películas, en clara conexión con lo que habían sido sus primeros trabajos, realizados bajo la égida del surrealismo.

Por ejemplo, ese deseo de jugar con los registros de representación asociados a un género fuertemente codificado (en este caso el musical) para subvertirlos, enfatizando el componente irreal que define la propia esencia del cine como artificio. Así, en los tres números musicales interpretados por Jorge Negrete, éste se arranca a cantar sobre una base melódica ejecutada por unos instrumentos que no aparecen en pantalla, evidenciando la falsedad que encierran dichas secuencias así como el hecho de que aparezcan metidas en la trama con calzador y a mayor gloria del protagonista sin que haya nada que lo justifique. La desconexión con la realidad que acontece en las referidas secuencias se acentúa con la aparición del Trío Calaveras haciéndole los coros a Negrete ya sea en la celda en la que le vemos al inicio de la película, en los campos petrolíferos donde trabaja su personaje o en el Gran Casino que da título al film. En estos tres escenarios, el conocido trío irrumpe espontáneamente con el mismo atuendo y la misma disposición como si se tratase de presencias fantasmales que

únicamente existen en el imaginario canoro del protagonista. Pero, al mismo tiempo, en ese jugar con las convenciones forzando las tensiones entre lo real y lo irreal, Buñuel confiere un carácter orgánico a su puesta en escena haciendo que Jorge Negrete no se limite a cantar sino que, mientras lo hace, va desarrollando toda una serie de acciones cotidianas, lo que nos sitúa fuera de los límites del llamado «musical de backstage», que había marcado el devenir del género desde los albores del sonoro.

Más allá del manejo que hace Buñuel de las servidumbres del musical para reflexionar sobre la fuerza del componente irracional en las relaciones humanas, existen otros ítems que, indefectiblemente, nos llevan a rechazar el carácter presuntamente impersonal de una película como *Gran Casino*. Por ejemplo, el tema del doble, ampliamente desarrollado también en la filmografía posterior del cineasta y que aquí acontece cuando el personaje de Libertad Lamarque oculta su verdadera identidad al resto de protagonistas, ahondando así en la importancia de la máscara y de las apariencias en la consideración que alguien nos merece (otro de los viejos temas a los que acudirá Buñuel de manera recurrente).

Todo lo expuesto validaría la importancia de un film como *Gran Casino* en el corpus de títulos que conforman el universo buñueliano, no solo por ser la obra que lo reenganchó a la dirección cinematográfica sino por ser una película donde la singular mirada del cineasta emerge en plenitud. ■





## EL GRAN CALAVERA (1949)

### Goodbye Zapata

Por Tonio L. Alarcón

CABE ENTENDER QUE EL DESPRECIO que sentía Buñuel hacia su trabajo en *El gran calavera* (1949) no respondía simplemente a que fuera una obra de *encargo*, para la cual el productor Óscar Dancigers le sugirió como recambio en la dirección de su protagonista y productor, Fernando Soler. Detrás de ese rechazo latía una frustración más profunda. Porque su aceptación del proyecto, con todos los condicionantes industriales que traía consigo, conllevaba también el reconocimiento de la imposibilidad de llevar adelante proyectos mucho más personales como *Ilegible*, *hijo de flauta* o *El umbral* –que había escrito junto a, respectivamente, Juan Larrea y José Rubia Barcia–, pero también adaptaciones por las que sentía cierta afinidad, como la zarzuela «Los sobrinos del Capitán Grant», de Miguel Ramos Carrión y Manuel Fernández Caballero, el sainete «El último mono», de Carlos Arniches, o novelas de Pérez Galdós como «Doña Perfecta» y «Nazarín». No se trataba simplemente de un acto de sumisión, sino que era consecuencia de la más pura desesperación, como le expresaba a Rubia Barcia: «*En una situación de crisis cinematográfica me empecé en no volver a reincidir dirigiendo films idiotas. Todos mis grandes proyectos –fueron más de diez– fracasaron lamentablemente. Sería penoso contarle lo mal que lo he pasado*» (1).

No obstante, pese a dicha negatividad, hay que entender *El gran calavera* como una obra puente dentro de la carrera del aragonés en la industria mexicana. Por supuesto, porque la solvencia profesional que demostró durante el rodaje –que se terminó en unos ajustados 18 días– le puso más fácil llevar adelante una obra mucho más comprometida como *Los olvidados* (1950). Pero también



porque, en este proyecto, Buñuel dio un paso adelante a la hora de pulir el sistema de trabajo que, más adelante, le permitiría llevarse a un terreno personal todos los largometrajes que cayeran en sus manos. Siendo un libreto ajeno, adaptación de una obra teatral de Adolfo Torrado por parte del que se convertiría en uno de los más fieles colaboradores de su filmografía latinoamericana, Luis Alcoriza

–que aquí firmaba junto a su mujer Janet Alcoriza, nombre de casa de Janet Riesenfeld–, lo que hizo fue desarrollar el tipo de guion técnico que se haría habitual en su obra posterior, y en el cual, «*aparte de los diálogos, las tomas y las localizaciones, se indicaban todo tipo de detalles: la entonación con la que debían pronunciarse algunas frases; el gesto a adoptar por parte de los actores; cuestiones relacionadas con la puesta en escena; encuadres; angulaciones; enlaces; así como las posiciones y movimientos de la cámara*» (2). La intención de Buñuel era, en teoría, *hacerse invisible*, pero ese plano inicial, en el que distinguimos a Ramiro de la Mata (Soler) por ser el único que lleva zapatos elegantes en una maraña de piernas, marca la soterrada ironía de la que carga el largometraje con la connivencia de su máxima estrella.

Por más que, a nivel de puesta en escena, sea una obra de vocación muy clásica, en la que Buñuel demuestra conocer a la perfección los mecanismos de la *comedia sofisticada* estadounidense, el director no puede evitar quebrar la narrativa de forma más o menos sutil. Al fin y al cabo, el mecanismo argumental que lleva a la familia protagonista a un barrio obrero –prefigurando, de forma modesta, la mirada al México deprimido de *Los olvidados*– puede entenderse como un modesto jugueteo con los límites de lo que consideramos real, introduciendo un (mínimo) hálito fantástico que no va más allá por el planteamiento *vo-devilesc* de los Alcoriza. De la misma manera que el aragonés no puede evitar sabotear la concesión romántica que es la historia de amor entre Virginia (Rosario Granados) y Pablo (Rubén Rojo), dejando, de forma muy consciente, los besos en *off* visual, y añadiendo sugerencias eróticas ausentes en el guion original, como el momento en que ambos, *acalorados* por su proximidad –y quizás por la climatología–, consumen un helado mirándose apasionadamente a los ojos. ■

**DISPONIBLE EN FILMIN**

(1) José Rubia Barcia, «Con Luis Buñuel en Hollywood y después», Ediciones do Castro. A Coruña, 1999. Pág. 44.

(2) Amparo Martínez Herranz, «*El gran calavera* y la integración de Luis Buñuel en la industria del cine mexicano», en «Artígrama» núm. 18. Prensas de la Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 2003. Pág. 651.





Una gran paradoja llevó a Buñuel, exégeta del azar, a esperar siempre el inicio de cada década para herir de muerte las convenciones establecidas con sus películas. De entre ellas, **Los olvidados**, obra personal y poética con la que abre una brecha por la que penetrará el carácter revolucionario de los nuevos cines venideros.

### «LOS OLVIDADOS», MANIFIESTO DE LOS NUEVOS CINES

En 1961, Buñuel vuelve a escandalizar y asombrar a partes iguales al mundo del cine con el estreno en Cannes, a duras penas, de *Viridiana*. Ese mismo año, al otro lado del océano, un grupo de jóvenes entusiastas firman en México el Manifiesto del Grupo Nuevo Cine, plataforma de futuros cineastas, críticos y responsables de cineclubes, frente al que consideraban «*deprimiente estado del cine mexicano*» (1). El conciso y contundente escrito nos habla de la censura dominante en la industria del cine, de la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas como verdadero ámbito de libertad de creación, incluyendo películas experimentales e independientes. En definitiva, sus principales reivindicaciones están en consonancia con el espíritu del autor de Calanda, pues el ideario buñueliano

## LOS OLVIDADOS (1950)

### *La realidad desollada*

Por Raúl M. Osorio

no resume por sí mismo las sucesivas exigencias de todo el manifiesto. Una proclama cuyas reivindicaciones no andaban lejos de las del resto de nuevos cines surgidos por estas fechas en Latinoamérica, Asia o África, como el Cinema Novo Brasileño o el Nuevo Cine Cubano. El segundo de los objetivos también encierra otro síntoma revelador, ya que piden los mismos derechos para el cineasta que para el literato, el pintor o el músico, lo cual es sintomático de que, efectivamente, el cine en México no disfrutaba del mismo estatus que otras artes. Sin embargo, cabe recordar que, si un autor tan destacado como Juan Rufo gozaba de un formidable prestigio, se debió en buena medida al efecto que produjo en él la descartada realidad y profundidad poética de *Los olvidados* (1950), cuya onda expansiva inspiró el imaginario de los relatos «El llano en llamas» (1953) y «Pedro Páramo» (1955), reconocidos hoy como grandes hitos de la literatura universal, al igual que «La ciudad y los perros» (Vargas Llosa, 1963), de profundos ecos buñuelianos. Que una película como *Los olvidados* y, por ende, el impacto de Buñuel transformaron la visión del arte cinematográfico y la cultura mexicana queda fuera de toda duda. No en vano, el film tiene el honor de figurar entre las obras declaradas Memoria del Mundo y Patrimonio Cultural de la Humanidad.

### DESOLLAR LA REALIDAD PARA TRANSFORMAR EL MELODRAMA

La prolífica y algo caótica trayectoria de Buñuel nunca quedará mermada por el *impasse* norteamericano de casi una década. Al contrario, su espíritu revolucionario y su fuerte compromiso social (nunca el azar) dispusieron para él su primer gran logro autoral, ya con 50 años, dentro del circuito comercial de la floreciente industria cinematográfica mexicana, inmersa en una época dorada, prácticamente, desde que Eisenstein dejó una huella imborrable y fundacional con *¡Que viva México!* (1932). La ciudad azteca, nuevo paraíso terrenal tras la II Guerra Mundial, disfrutaba de un contexto de esplendor cultural en que el fulgor surrealista de los años treinta había dejado paso a una tendencia artística ligada al realismo social institucionalizado y al neorrealismo más laxo, que Buñuel rechazaba por mostrar una visión incompleta de la realidad, necesitada de los procesos subconscientes y el misterio que son, en palabras de Víctor Fuentes, «*la razón poética de su cine*» (2). En este contexto, tras el moderado éxito de sus dos primeras y alimenticias obras mexicanas, Buñuel se propone filmar una película titulada *Illegible, hijo de flauta*, un relato de Juan Larrea que pretendía abrir nuevos horizontes mítico-poéticos a la realidad del país. Nunca se llegó a realizar, pero el



## A través de la lacerante mirada de Buñuel, se erige como una de las primeras películas revolucionarias del ámbito de lo social

proyecto fallido abrió la puerta a *Los olvidados*, film profético, pues sitúa en la picota el mito del desarrollismo económico y social de las grandes ciudades de posguerra.

A través de la lacerante mirada de Buñuel, *Los olvidados* se erige como una de las primeras películas verdaderamente revolucionarias del ámbito de lo social, logrando crear un cine nuevo, poético e independiente, adjetivos que se ajustan como un guante a su personalidad artística. Mayormente el último de ellos, pues la libertad que gozó para la realización del film está ligada intrínsecamente al éxito del mismo, axioma que se repetirá en sucesivas cimas de su carrera como *Nazarín* (1959) y *El ángel exterminador* (1962). El cine mexicano fue generoso con la temática de la infancia y, dentro de los parámetros del cine comercial, se estrenaron excelentes obras como *La ciudad perdida* (Agustín P. Delgado, 1950), *Víctimas del pecado* (Emilio «Indio» Fernández, 1951) o *Los hijos de la calle* (Roberto Rodríguez, 1951), films lastrados por una visión moralizante que anquilosaba el verdadero arte cinematográfico y, aún peor, negaban la existencia de una realidad social desigual. Sin embargo, con *Los olvidados*, Buñuel penetra en el «agujero vertiginoso de la realidad», como lo describió Julio Cortázar.

Un agujero al que no se asoma desde arriba, sino al que mira de frente y por el que nos obliga a mirar con la misma frontalidad, aunque eso signifique que debemos limpiarnos la cara. Los imponentes edificios que ilustran la voz en off del narrador al inicio se desploman en los arrabales de la Ciudad de México, diluyendo su skyline. «El rancho grande dinamitado», como tituló su ensayo Antonio Sánchez, alusión a la película fundacional del folclorismo nacionalista mexicano. Los chicos protagonistas, privados de un punto de vista cenital, caminan cabizbajos con las manos en los bolsillos porque no tienen un referente al que señalar y, quizá, para tapar algún que otro agujero. La vida y la muerte se confunden en el film, como en *Un perro andaluz* (1929). Pero, si la subversión de su ópera prima se expresa a través de la ruptura lineal espacio-temporal, en *Los olvidados* se manifiesta mediante la tensión de un relato desdoblado unas veces, interrumpido otras por violentas elipsis, hasta terminar engullido por sí



mismo, como una serpiente, en su trágico final. En el film conviven, de forma rizomática, escenas nocturnas y diurnas, interiores y exteriores, juegos de luces y profundas sombras que delimitan la frágil frontera entre el hogar y la intemperie, entre el Eros y el Tánatos. Desollados por la hiriente realidad, tanto Pedro como El Jaibo solo encuentran el calor hogareño en los sueños y en las profundidades del subconsciente.

### UN TRASFONDO SADIANO

Hay ocasiones en las que el cine se muestra verdaderamente cruel con la infancia. El

salto al vacío de Edmund en *Alemania, año cero* (Germania anno zero, Roberto Rossellini, 1948) nos sorprende como uno de los finales más dolorosos y a la vez necesarios de todo el cine, pues su acto sacrificial es, a su vez, una catarsis reveladora en tiempos de incipiente reconstrucción. Otras veces, no tanto. El desplazamiento horizontal de Antoine Doinel en *Los cuatrocientos golpes* (Les quatre cents coups, François Truffaut, 1959) lo lleva a un espacio liberador que lo confunde, pues aquel joven, en su corta existencia, nunca había gozado de tanta libertad. Sin embargo, Truffaut lo rescata de ese incierto futuro, ofreciéndole la posibilidad de existir en un nuevo hogar llamado cine. En medio de ambas se sitúan los jóvenes olvidados de Buñuel. Si, como afirma Bazin, el cine de Von Stroheim alcanza el paroxismo de la crueldad, Buñuel es el cineasta más sádico que hayan visto sus ojos. Juega con la salvación de los jóvenes protagonistas, los expone frente a diferentes posibilidades redentoras, pero acaba finalmente con ellos de forma violenta, arrojándolos al vertedero de la vida. Rossellini no puede evitar el salto de Edmund, pero Buñuel no quiere evitar el final de Pedro y El Jaibo. El desenlace alternativo filmado, tabla de salvación para la audiencia, es igualmente otro acto de sadismo. En sus manos está la redención o la muerte de Pedro, y se recrea con ambas posibilidades como el gato que juguetea con el ratón antes de acabar con él. La naturaleza revolucionaria de Buñuel le hace decantarse por el desenlace más trágico, no solo por necesario. El blando y complaciente «happy ending», devastador parásito en el árbol para él, le horrorizaba tanto como al público el cadáver de Pedro rodando entre los escombros del vertedero, un sañudo final que tendrá respuesta inmediata en nuestro cine pues, abierta la veda, Nieves Conde filma un momento similar en *Surcos* (1951), una película que, en manos de Buñuel, habría adelantado el escándalo de *Viridiana* por una década. ■

(1) LEÓN-PORTILLA, Miguel (2013): «Historia documental de México (III)». UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.

(2) FUENTES, Víctor (2000): «Los mundos de Buñuel». Ediciones Akal.



## SUBIDA AL CIELO (1951)

### *Los doce trabajos de Oliverio*

Por Quim Casas

DOSAÑOS ANTES DE QUE EN *Su majestad de los mares del sur* Burt Lancaster demostrara su dominio en el comercio de la copra y su aceite de coco, Luis Buñuel retrató a una pequeña comunidad mexicana en *Subida al cielo*. Una comunidad humilde, San Jeronimito, rendida a la creencia de que la palma de coco rinde tanto como una vaca lechera. Pero la copra desaparece rápido de los intereses buñuelianos, ya que lo más característico de esta localidad es que no tiene iglesia, por lo que los jóvenes recién casados consagran el matrimonio pasando la noche en una isla desierta situada a una milla. *Subida al cielo* es una más de las películas de Buñuel que capturan ritos ancestrales mexicanos con esa mirada tan pertinente que no es cínica ni revulsiva, aún menos paternalista, pero conjuga todo los extremos con habilidad.

Oliverio ve su isleña noche de bodas impedida porque la salud de su madre enferma se agrava y debe trasladarse en un desvencijado autocar hasta la ciudad de Petatzan para recoger un testamento, pues sus dos codiciosos hermanos —uno de ellos encarnado por Roberto Cobo, el Jaibo de *Los olvidados*—, pugnan por la herencia materna, a saber, dos palmares de coco, un frigorífico último modelo y una casita. Pero esto no es más que el acicate, ya que en el fondo se trata de un relato de carretera en el que el protagonista debe salvar no menos de doce obstáculos para llegar a su meta y regresar a tiempo, los doce trabajos de un Oliverio sin las capacidades de un Hércules mitológico.

En el autocar se reúnen diversos personajes que conforman el colorido local en esta primera etapa mexicana del director. Está, principalmente, Raquel, la joven empeñada en seducir a Oliverio. También un diputado con revólver, una mujer encinta, un hombre cojo con improvisada pata de palo, un español a quien le fian los billetes del autocar hasta que recupere sus tierras y una pareja con dos ovejas.

Los obstáculos se suceden sin desmayo, acrecentando la angustia de Oliverio y su carrera contra reloj para llegar a la ciudad y regresar al lecho de su madre moribunda: las tentaciones de Raquel, explicadas y coronadas con mucha ironía; el pinchazo de una rueda que se produce justo al salir del pueblo; la niebla; el camino estrecho y escarpado junto a un precipicio; el coche que aparece en dirección contraria y al que no le funciona la marcha atrás; la mujer que finalmente da a luz en pleno viaje; la subida del río, varados por el agua y el lodo; el conductor que se adormila; la parada en la casa de la madre de este con fiesta incluida

que obliga a Oliverio a coger el autocar; otra noche de tormenta en el Puerto de la Subida al Cielo que da título al film. Incluso al volver, cuando todos los obstáculos han sido vencidos, el autocar debe parar para recoger el féretro de la niña que les había ayudado a cruzar el río tirando de los bueyes; ecos de *Las Hurdes*. El parto durante el viaje remite a *La diligencia*, semejanza a la que no es ajena el papel de Silvestre, el conductor, similar al de Andy Devine en el film de John Ford.

*Subida al cielo* es una película jalonada de frases que no sabes si son en serio o en broma: «Me siento muy mal, ahora te veo amarillo», le dice a Oliverio su madre. Otras tienen el efecto buscado. Oliverio sucumbe a Raquel, como Simón al diablo Pinal. Justo antes, en el autocar a velocidad desenfrenada en plena subida al cielo, Raquel le dice: «Tienes razón para enojarte. Haz de mí lo que quieras». Es el único obstáculo que no puede vencer. O que vence aceptándolo. «Lo que quería, ya lo tuve», le dice la muchacha al día siguiente. Ver a Raquel como una buscona —luego intenta seducir al diputado— sería reduccionista, como no es nada conformista, todo lo contrario, que después Oliverio olvide su foganazo sexual para caer en brazos de su amada y casta prometida.

Hay sarcasmo en la estampa de los turistas de diversos países que visitan el rancho «pobre pero limpio» de la madre de Silvestre. Y antes de que Oliverio caiga absorbido por el cuerpo de Raquel, Buñuel introduce su secuencia «surreal»: la visión que tiene el protagonista retozando con Raquel en el interior del autocar lleno de vegetación y ovejas mientras su novia se ahoga en el río, el conductor y otros pasajeros tocan una fanfarria musical y la madre de Oliverio monda una fruta de larguísima piel que surge de la propia boca del protagonista. Una simple premonición de un destino preclaro. ■





# SUSANA (1951)

## El súcubo

Por Tomás Fernández Valentí

**SUSANA** –TAMBIÉN CONOCIDA COMO *Susana*, *demonio* y *carne*– empieza como una película de terror. La protagonista –encarnada con gran viveza por la actriz y cantante argentina Rosita Quintana– es arrastrada violentamente por unas robustas enfermeras al interior de una celda de castigo situada en un tético reformatorio. La atmósfera es digna de un film de terror de la Universal: una noche de tormenta, con rayos, truenos y lluvia abundante; una celda que parece, más bien, la mazmorra de un viejo castillo, con el suelo cubierto de paja, una telaraña en un rincón, ratas y una enorme araña. Las enfermeras comentan entre ellas que Susana ya lleva en el reformatorio dos años, pero que su comportamiento ha ido a peor. ¿Qué comportamiento? Luego lo veremos; pero, antes, Susana maldice su suerte en voz alta e implora a Dios que la ayude a salir de su cautiverio; la muchacha suplica agarrada a la reja de la única ventana de la celda, la cual, de pronto, cede, permitiendo a Susana recuperar su ansiada libertad.

Ni que decir tiene, conociendo un poco a Luis Buñuel, que estas primeras escenas de atmósfera gótica esconden una notable carga de mordacidad: la presentación de Susana como si fuera, en cierto sentido, un «monstruo» de la Universal, encerrado para que no cometa más «crímenes», anticipa lo que no tardaremos en descubrir tan pronto como la protagonista vaya a parar al rancho de Don Guadalupe (Fernando Soler), donde con su indiscutible atractivo sexual disfrazado de falsa ingenuidad pondrá patas arriba a los tres principales varones de la finca, el mencionado Don Guadalupe, su hijo universitario Alberto (Luis López Somoza) y Jesús, el capataz (Víctor Manuel Mendoza). Lo que, a simple vista, parece un melodrama charro con todas las de la ley, en torno a una «mala mujer» que casi llega a convertirse en la dueña del rancho gracias a sus «malas armas» tras cepillarse a los tres hombres «que mandan» en el lugar, se convierte, por obra y gracia del tratamiento que le imprime Buñuel mediante su puesta en imágenes, en una divertidísima burla de las convenciones de esos melodramas «a la mejicana» pasada por las convenciones del cine de terror norteamericano que tanto absorbió y adaptó la cinematografía mejicana –de ahí el sentido del principio de la película–, en virtud de lo cual Susana viene a ser una especie de «monstruo»: un súcubo –un demonio con apariencia de mujer– que ha huido de su mazmorra para «sembrar el mal» a base de arrancar orgasmos a los idiotas que babean detrás de ella.



El dibujo de la atracción que desata Susana en los «hombres de la casa» está resuelto con desparpajo, aunque llama la atención, por su sutilidad, la resolución de las primeras miradas de deseo que Don Guadalupe y Jesús arrojan sobre la protagonista: a un primer plano de Don Guadalupe mirando a Susana, seguido de un plano medio en el que la cámara recorre el cuerpo de la muchacha tumbada en el sofá desde la perspectiva de Don Guadalupe, como sería de esperar, sino un nuevo primer plano, en esta ocasión, de Jesús, anticipándose así el *ménage à trois* que más adelante se concretará entre los tres. Susana limpia –simbólicamente– el polvo de la mansión de Don Guadalupe, donde ha sido contratada como criada, subiéndose la falda o abriendo su escote a la primera ocasión. Por su parte, el conservador y tradicional Don Guadalupe es seducido por

Susana aprovechando la pasión por la caza –«cosa de hombres»– del primero: Susana se mete *literalmente* dentro de la vitrina donde Don Guadalupe guarda sus escopetas, símbolos fálicos evidentes, y luego finge que se ha hecho daño para facilitar que Don Guadalupe le sobe la pierna con la excusa de examinarla. Lo único que falla en el plan de Susana es la presencia de las dos figuras femeninas más importantes del rancho: Doña Carmen (la actriz chilena Matilde Palou), la esposa de Don Guadalupe, y Felisa (la actriz barcelonesa María Gentil Arcos), auténticas guardianas de la moral, sobre todo la segunda, que pronunciará la memorable frase (con segundas) que cierra el film: al día siguiente de que la policía arreste a Susana y se la lleve de vuelta al reformatorio, y con el orden moral restablecido, Felisa exclama: «*El sueño era lo otro, una pesadilla del demonio. ¡Esta es la pura verdad de Dios!*». ■





esa hija que no conoce. Marta se liga sentimentalmente al bondadoso Paco (Rubén Rojo), y huye con él por los malos tratos de su padre adoptivo. Por ello, cuando el protagonista llegue hasta la vieja cabaña en su busca, ha desaparecido.

Partiendo de un melodrama bizarro habitual en aquella cinematografía, otro de sus aciertos reside en su reiterada distanciamiento humorístico, introduciéndonos una aguda mirada sobre los desatinos del destino. Para degustar sus atractivos, olvidemos a sus mediocres intérpretes –a excepción de Soler–, o las ya señaladas carencias de producción. Disfrutemos cómo dos personajes tan chuscos como los torpes matones que acompañan al protagonista evocan los secundarios de cualquier *slapstick*. A ello se acercan las dos secuencias cómicas descritas frente a la vieja cabaña buscando a Marta, cuya conclusión recuerdan los cortos de Keystone.

Vayamos más lejos. *Don Quintín el Amargao* ofrece una de las transiciones más deslumbrantes de la obra buñueliana –ese plano imposible, encadenado en negro, con la cámara ubicada tras la alacena que, al cerrarse su puerta, y con el sonido de la paliza que su dueño proporciona a Marta niña, se abrirá de nuevo mostrándola adolescente–. O el contraste de la secuencia confesional donde Quintín se despidió de su esposa, moribunda –instantes de conseguido dramatis-



mo–, para encadenar con el plano de la figura demoníaca que preside su cabaret, iniciando un número musical elegantemente filmado. Esa alternancia entre drama y comedia casi en el mismo plano aparece en el episodio descrito en una taberna desalojada por el protagonista. Hasta allí llegan la hija que no conoce y su ya esposo. La humillación del protagonista a los jóvenes tendrá un contrapunto inesperado. Paco volverá al recinto y obligará a Quintín, pistola en mano, a comerse una de las aceitunas que le había tirado, prolongando su *vendetta* de manera cómica con sus dos atribulados esbirros. Resaltemos también sus minutos finales. Tras el accidentado descubrimiento de la identidad de Marta, Quintín deambulará abatido en una sucesión existencial de planos sin diálogos, entre escenarios urbanos casi fantasmagóricos. Serán los momentos más valiosos de una película que parece concluir coqueteando con lo convencional. En absoluto. Unos instantes dominados por el *non-sense* nos ratificarán haber vivido una mirada burlona sobre los absurdos recovecos que envuelven nuestras existencias. ■

## DON QUINTÍN EL AMARGAO (1951)

*El absurdo de la existencia* Por Juan Carlos Vizcaíno Martínez

QUINTA PELÍCULA RODADA POR BUÑUEL en Méjico, adaptación cinematográfica del sainete escrito por Carlos Arniches y Antonio Estremera, *Don Quintín el Amargao* (*La hija del engaño*) traslada su recreación en escenarios madrileños al distrito federal mejicano del momento. Pronto percibimos sus carencias de producción –hay un instante en que se produce un portazo y el decorado llega a temblar–. Por momentos, asistimos a una traslación azteca de las producciones que caracterizaron la Poverty Row de Hollywood.

Pese a esas limitaciones, *Don Quintín el Amargao* resalta desde sus primeros fotogramas –presentando al personaje protagonista: Quintín Guzmán (estupendo Fernando Soler)–. Lo hará a través de la agilidad tras la cámara dispuesta por Buñuel, en una puesta en escena dirimida a través de remarcables planos secuencia, dinamizando un argumento de esca-

so fuste, y estableciendo en ellos las relaciones de sus personajes. En esos primeros minutos se inserta el drama de Quintín, un buen hombre, carente de suerte, al que el destino permite descubrir la infidelidad de su esposa. Despechado, la echa de su hogar, mientras ella le señala –para intentar llevársela– que la hija de ambos no es suya. No logra el objetivo, pero el protagonista la abandona en la cabaña de una humilde pareja, donde la cuidarán hasta que se convierta en una hermosa adolescente –Marta (Alicia Caro)–, junto a una hija auténtica de ambos. Pasados veinte años, y cuando la esposa, a punto de morir, ratifica a Quintín la paternidad de su hija, este se apresurará en su búsqueda desde el cabaret «El infierno» que comanda, ayudado por sus dos ayudantes. Este hombre, adinerado pero amargado y matón, intenta revertir lo que ha sido su constante mala suerte y recuperar a



# UNA MUJER SIN AMOR (1952)

## ¿La peor película de Luis Buñuel?

Por Elisa McCausland y Diego Salgado

LUIS BUÑUEL CONSIDERABA *Una mujer sin amor*, titulada también según los mercados *Aventura y Cuando los hijos nos juzgan*, su película más insatisfactoria (1). Se trata de un *remake* de la producción francesa *Pierre et Jean* (André Cayatte, 1943), que adaptaba a su vez la novela de Guy de Maupassant «Pierre y Jean» (1888). La productora mexicana Internacional Cinematográfica pretendió instalar una moviola en el plató a fin de que Buñuel copiasse plano por plano la película de André Cayatte durante el rodaje de *Una mujer sin amor*. El director intentó hacer caso omiso y filmar las escenas a su manera (2). Sin embargo, las imposiciones del estudio y el hecho de no poder contar con dos de sus guionistas preferidos, la pareja formada por Luis y Janet Alcoriza, repercutió en la escasa personalidad de las imágenes. La película constituye una rareza en la trayectoria de Buñuel precisamente porque resulta casi imposible encontrar en ella nada de raro; es una producción comercial en el sentido más llano del término.

El efecto colateral más interesante de esa funcionalidad a la hora de materializar un melodrama doméstico –y domesticado– al gusto del mínimo común denominador del público, es la importancia concedida al personaje femenino protagonista. No en balde su intérprete, la argentina Rosario Granados –que ya había trabajado con Buñuel en *El gran calavera* (1949)– se consagró como reina del folletín durante la edad dorada del cine mexicano, entre los años cuarenta y cincuenta. Así, la novela de Maupassant se centraba en dos hermanos cuya enemistad a causa de la herencia imprevista recibida por uno de ellos desvelaba secretos familiares guardados bajo siete llaves durante años. El film de Buñuel muta hasta convertirse en la tragedia de una madre, Rosario (Granados), que fue infiel en su juventud a su marido Carlos (Julio Villarreal) y hubo de cargar a hurtadillas con el hijo resultante de ello, Miguel (Xavier Loyá), mientras su amante Julio (Tito Junco) se esfumaba; y que ha de res-

ponder por ese desliz años después, al morir Julio y dejar una cuantiosa herencia a Miguel, lo que despierta las sospechas del esposo de Rosario y del hijo legítimo del matrimonio, Carlos (Joaquín Cordero).

La primera mitad de *Una mujer sin amor* narra con ánimo subrayadamente convencional el romance ilícito entre Julio y Rosario, el fruto de ello y la renuncia de los amantes a proseguir su relación, aunque va sembrando pistas en torno a la condición sacrificada de Rosario, que, lejos de procurar recompensas, le aboca en la segunda mitad del film a la incompreensión de los suyos, a una falta cruel y paradójica de amor cuando, si algo la caracteriza, es su atención amorosa o como mínimo respetuosa hacia los sentimientos de los demás, lo que siempre le hace llevarse la peor parte en sus relaciones. En este aspecto, la película puede catalogarse de feminista o, al menos, de *woman's picture* sensible a una programación femenina condenada a la insatisfacción sentimental, infinitos prejuicios morales y una represión feroz de su libertad a fin de salvaguardar la estabilidad de la institución familiar.

En esa línea, también son apreciables los apuntes bíblicos y edípicos a cuenta del furor de Carlos hijo contra Rosario por haber roto la línea de poder consanguínea que le permitía recoger de Carlos padre el trono de la familia e imponerse a Miguel como hermano mayor. La transparencia de la puesta en escena, que da paso a claroscuros propios del *noir* solo en momentos de máxima tensión emocional –la inquietud de Rosario ante el encierro del travieso Carlos niño por su padre, Carlos espiando años después a su madre en plena noche–, pone de manifiesto con sencillez las cuestiones descritas. Y, por otro lado, Buñuel antepone siempre en el plano los sentimientos de Rosario a cualquier otra consideración, hasta culminar el metraje con la esposa y madre en soledad, absorta en su infelicidad mientras teje. Con eso basta para avalar una película sin duda menor pero tan digna como su protagonista. ■

**DISPONIBLE EN FLIXOLÉ**

(1) SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1991): «Luis Buñuel», Madrid: Cátedra, pág. 168.

(2) BUÑUEL, Luis (2018): «Mi último suspiro», Barcelona: Taurus/Penguin Random House Grupo Editorial, edición electrónica (versión Kindle).







## ABISMOS DE PASIÓN (1953)

*Cuando Buñuel encontró a Brontë* Por Israel Paredes Badía

EN 1930, LUIS BUÑUEL, JUNTO CON Pierre Unik, futuro colaborador en *Las Hurdes* (1933), ya pensó en llevar al cine la novela de Emily Brontë, publicada en 1847, «*Cumbres borrascosas*» (1), proyecto que nunca llegó a producirse. Cuando el director trabaja para Filmófono en Madrid a mediados de la década de los años treinta, entre los diversos proyectos que la productora tenía entre manos y que el levantamiento militar fascista de 1936 impide que se lleve a cabo, había una nueva versión de Buñuel de la novela de Brontë, junto a Jean Grémillon. Dos intentos de adaptar una novela que tenía todo lo que podía llamar la atención de un cineasta imbuido todavía en la influencia surrealista, para cuyo grupo la novela de Brontë poseía todos los elementos necesarios para ser admirada por ser una de las expresiones más sublimes del *amour fou*. La tercera ocasión aparecerá cuando Buñuel se encuentra exiliado en México y haya realizado ya un conjunto de películas que le han dado, sobre todo tras la exhibición de *Los olvidados* (1950) en el Festival de Cannes, un gran prestigio internacional. El productor Oscar Dancigers ofrece al cineasta la posibilidad de realizar una película con Jorge Mistral, Irasema Dilián y Lilia Prado; aunque tiene en mente una comedia, Buñuel hace la contraoferta de realizar *Cumbres borrascosas*, aunque el director era consciente de que era un reparto imposible para la película. Sin embargo, como bien apunta Santos Zunzunegui: «la combinación de un recio galán español, una estilizada actriz brasileña de origen polaco y otra especializada en papeles de jovencita romántica no trabaja contra el film, sino que, como su-

cede en el caso de algunas obras maestras del neorrealismo, esta mezcolanza, que además obliga a los actores a interpretar contra sus hábitos, refuerza un singular efecto de extrañamiento que en nada perju-



dica a los propósitos de la película» (2).

*Abismos de pasión* supuso la primera colaboración entre Buñuel con Julio Alejandro, otro exiliado español en México, con quien realizará otras cuatro películas más (*Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961), *Simón del desierto* (1965) y *Tristana* (1970)), para poner en escena una historia que reducirán notablemente con respecto al material literario de Brontë –apenas seis capítulos de la novela son los adaptados en la película–, acercando *Abismos de pasión* a la parte que más interesaba a Buñuel, quien veía en la novela de Brontë no tanto una historia sobre amor, sino una sobre odios; pero odios entendidos como la consecuencia de un amor extremado, de instintos humanos exacerbados y conducidos hacia su límite. Tanto que, como muestran las imágenes finales de la película, un amor y un odio que va más allá de la muerte; o, mejor dicho, que encuentra su sentido final con el fin de la vida. La relación con el Romanticismo es muy evidente y ha sido estudiada y analizada ampliamente y ya el mismo título de la película recoge dos palabras esenciales del movimiento: abismos –la atracción abisal hacia lo desconocido– y pasión –el amor desahogado–. Uno de los elementos interesantes es que la adaptación de Buñuel no pretende ser intelectual o cultural, sino brutal, pasional, humana. Le interesa los cuerpos y la sexualidad que, a pesar de los problemas de reparto, transmiten los actores. El cineasta, junto a Alejandro, construye una película que, aunque no se suele encontrar entre las que más se destacan de su filmografía, supone un trabajo de ensamblaje cultural de gran hondura, con esa mezcla de novela romántica, tragedia operística, melodrama, folletín y realismo español tanto literario como cinematográfico que hacen de *Abismos de pasión* una película fascinante en su libertad creativa y en su, precisamente, arrojo hacia una mirada abisal a través de unas imágenes que buscan, y consiguen, ser el traslado perfecto, no tanto de una historia, como de la atmósfera romántica de las páginas de Brontë. ■

### DISPONIBLE EN FILMIN

(1) Otras adaptaciones para cine: *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939), *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, Robert Fuest, 1970), *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, Grazio D'Angelo, 1976), *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, Jacques Rivette, 1985), *Cumbres borrascosas* (*Arashi ga oka*, Yoshishige Yoshida, 1988), *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, Peter Kosminsky, 1992) y *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, Andrea Arnold, 2011).

(2) Página 146. Además de este problema de reparto, Zunzunegui señala uno de los problemas que, el mismo Buñuel, señaló sobre el uso de la música de Wagner de la ópera «*Tristán e Isolda*». Buñuel, sobre la composición de Raúl Lavista, dijo: «La música fue un desastre. La culpa fue mía. Negligencia mía. Me marché a Europa, a Cannes, y dejé al compositor que grabase el acompañamiento musical y puso música a todo el film. Un verdadero desastre. Tenía intención de utilizar a Wagner más bien al final, para darle al film un aura romántica precisa, de ese romanticismo enfermo de Wagner».



## EL BRUTO (1953)

### Memorias del subsuelo

Por Ramón Alfonso

LAS SECUENCIAS DE INICIO de *El bruto* se asemejan a una evocación consciente del presente. Una vez que transcurren unos cuadros de introducción de carácter costumbrista-pintoresco, en los que se muestra a alguno de los personajes secundarios, la película proyecta el conflicto de Don Andrés (Andrés Soler), el adinerado propietario de varios inmuebles de unos barrios humildes, y un grupo de vecinos indignados por las amenazas de desahucio. El dueño, en efecto, quiere expulsar a la gente y, tras echar abajo la destartada vivienda, construir un moderno y provechoso edificio. La unión de diversos residentes, guiados por el viejo Carmelo (Roberto Meyer), frustra los ambiciosos planes. Decidido a dar cumplimiento a su proyecto, el tipo contrata, a continuación, a un hércules energúmeno, apodado el Bruto (Pedro Armendáriz), para asustar a sus antagonistas. El conflicto revienta de verdad cuando el empleado violento mata accidentalmente al vecino anciano. Estos sucesos, u otros semejantes, ocupan, a menudo, las páginas de los periódicos o las tertulias de la televisión. En estas, además y por lo general, las voces suelen justificar, con una evidente e interesada inmoralidad, la especulación del poderoso, los desalojamientos violentos y, quizá de forma solapada, el uso de la barbarie por parte de bestias contratados.

La primera parte de *El bruto*, sí, habla de nosotros y de nuestro tiempo desde el pasado, con una acentuación social. La irrupción de Bruto altera, sin embargo, las voluntades de la película. Una vez matado Carmelo, aparece, con parecida fogosidad un melodrama truculento. Entonces, la factible cinta política no desaparece pero sí es casi aislada. También se mueve el foco de la figura de Andrés el calavera. Bruto, abrazado por la carne mutilada de los animales del matadero, las memorias de las noches de sexo, y el alcohol desbordante, conquista la imagen de Buñuel y la somete. Este nuevo film, levantado sobre el cadáver del anterior, se funda con el morboso *ménage à trois* actuado al lado de Paloma (Katy Jurado), la sensual amante de Andrés, y Meche (Rosa Arenas), la hija casta del asesinado. La diferencia de caracteres y presencias de las dos mujeres apoya el estudio del cineasta de los deseos románticos y eróticos del personaje central. Para empezar, perturba voluptuosamente los planos compartidos por Armendáriz y Jurado, primero en la casa del patrón y luego en ese edificio en obras donde él se oculta en la última parte. Estas imágenes, ciertamente,



prenden la película. Buñuel exhibe a la pareja como animales en celo. La metáfora empleada en su primer encuentro sexual en el escenario reventado es muy clara: dos filetes se queman sin remedio en una sartén. Aunque habita en casi los mismos decorados, la aventura de Meche y Bruto es muy distinta. Coloreada de romanticismo sencillo, enseña un rostro impensado de un hombre que incluso se plantea casarse con la chica. ¿Dice la verdad? ¿Es este su auténtico rostro? Puede ser. Sobre todo tras el descubrimiento de la muerte de su suegro. A decir verdad, el film trata de la metamorfosis existencial de un individuo salvaje una vez experimenta la culpa por uno de sus actos y, además, se enamora.

No obstante, creo que el auténtico y poderoso tema capital de *El bruto* no es otro que la atención ofuscada y mirona a las pulsiones del cuerpo, el calor de la carne. Los escenarios en blanco y negro, de pálpito expresionista, recorridos por formas crudas, por relámpagos duros de luz y sombra, remachan la intensidad de una puesta en escena rendida a los delirios sexuales e impetuosos. Incluso las baldosas de los sets arden. El barrio visto por la cámara impúdica es una bacanal apenas disimulada bajo las frases de auxilio y amor. *El bruto* es, por consiguiente, una pieza de brutalidad acerca de los deseos privados. La conquista de estos es terrible, como sucede en el asesinato de Andrés, a pesar del brillante uso del fuera de campo. ■



Él supuso la sexta colaboración de Luis Buñuel con Luis Alcoriza para adaptar la novela homónima de la también exiliada en México Mercedes Pinto. Una de las obras maestras del director y, desde luego, una película extraña y singular que no fue entendida en su momento, pero que ha crecido con el paso del tiempo y tiene relevancia en nuestro presente.

## ÉL (1953) *Retrato de un maniático maltratador*

Por Israel Paredes Badía

1 Setenta años después, podemos percibir en nuestro presente las resonancias de *Él* (Luis Buñuel, 1953) no solo por su más que modernidad tanto cinematográfica como temática, en su retrato de un paranoico, obsesivo y violento maltratador, sino también en películas como la reciente *Solo para mí* (*L'amour et les forêts*, Valérie Donzelli, 2023). Salvando las múltiples distancias que se quieran o puedan marcar entre una y otra producción, ambas poseen elementos en común como la estructura confesional por parte de la protagonista femenina, en el caso de *Él*, Gloria (Delia Garcés), quien narra su vida junto con Francisco Galván (Arturo de Córdova) a su amigo, y antigua pareja, Raúl Conde (Luis Beristain). En la película de Donzelli, Blanche (Virginie Efira), quien habla con una mujer que, después, sabremos es la abogada que se ocupará de demandar a su marido. De esta manera, hay en ambos casos un punto de vista narrativo claro a través del cual conocemos a los personajes y accedemos a los sucesos. Sin embargo, la historia de Gloria termina en el preciso momento en el que se ha encontrado de nuevo con Raúl pasado cierto tiempo desde su ruptura, pero continúa por otros derroteros tras terminar su narración, debido a que su conflicto con Francisco no solo no está resuelto, sino que se encuentra en su punto más álgido; en cambio, en la película de Donzelli, queda poco después de que Blanche termine su historia, aunque es importante porque muestra la liberación de Blanche. Pero ambas películas desarrollan la radiografía de un monstruo, aunque, no podía

ser de otra manera por tantos motivos, cada una lo hace a su manera.

Lo interesante es que la película de Buñuel, una de sus grandes películas, posee un elemento abstracto en su acercamiento a un hombre obsesivo y controlador, maltratador y narcisista, que acaba conformando una suerte de arquetipo que permanece más allá de su tiempo. Y, sin embargo, el contexto de la película posee mucha importancia en tanto a que Buñuel representa, con la ayuda de Luis Alcoriza en el guion en su sexta colaboración juntos, un ambiente lindante con lo aristocrático –al menos en sus formas, lo son–, lo católico –el comienzo de la película, brillante en su construcción por, entre otras cosas, como veremos, por todo aquello que muestra sin apenas diálogo– y ostensiblemente adinerado. Un ambiente que Buñuel pudo haber conocido en su infancia y adolescencia: más allá de las distancias geográficas la clase social se mantiene, con sus peculiaridades, pero sirve de perfecto marco para la película. Pero ese arquetipo que representa el personaje de Francisco, y a quien en sus memorias el cineasta denomina como «paranoico», posee la suficiente abstracción como para que podamos, décadas después, rastrearlo en otros rostros, en otros contextos, en otras figuras masculinas.

2 Buñuel aseguró que de todas sus películas *Él* era, posiblemente, en la que se podía encontrar más elementos de su personalidad –o de la personalidad que el cineasta quiso más o menos hacer pública–. Cuando Buñuel leyó la novela homónima de la escritora española, también exiliada y fallecida en México, Mercedes Pinto (1889-1976), quedó fascinado con el protagonista por su obsesión desbordante, por sus celos primigenios, por su carácter enfermizo y su manipula-



ción controladora. Características extremas de un carácter paranoico, lindante con una locura que permite al personaje ser funcional en la vida hasta que, finalmente, deja de serlo. Buñuel se sintió, en efecto, interpelado por ese personaje al que, después, dotó de vida en pantalla a través de un Arturo de Córdova que llegó, incluso, a imitar los andares del cineasta (y que, en la secuencia final, cuando Francisco se recluye en un monasterio, será el propio Buñuel, y no de Córdova, quien se encuentre bajo el hábito del monje sin dejarse ver los rastros de Francisco). Pero más allá de esta conexión personal, *Él*, que Buñuel aseguró «no tenía nada de mexicana», signifique esto lo que signifique, aglutina gran parte de los referentes culturales de su cine: elementos surrealistas que se observan tanto en planos o imágenes puntuales como en el retrato de un hombre desaforado, animalístico, del interés de los surrealistas, pa-



Buñuel aseguró que, de todas sus películas, «*Él*» era, posiblemente, en la que se podía encontrar más elementos de su personalidad



sando por un realismo decimonónico que, después, irá apoderándose más de sus ficciones, pero que en México ya tuvo su influencia. Y, aunque Buñuel no quiera ver nada mexicano en su película, en *Él* se puede rastrear, sin perder de vista su personalidad y su carácter de película singular, el cine mexicano de la época en su deseo de retratar su momento de manera crítica; al fin y al cabo, la película se beneficia, como hizo el propio Buñuel durante gran parte de su etapa mexicana, del gran momento de la industria en su país de acogida durante la llamada Época de Oro del cine mexicano, con un cine de gran modernidad tanto en los temas tratados y la manera en que lo hacían, como en cuestiones visuales. Y, por supuesto, está esa mirada anticlerical, el sexo y la paranoia, el retrato de la bajeza humana a través de un personaje de clase social acomodada con su egocentrismo y chulería, su altivez moral que, en el fondo, esconde un sinfín de miedos y de complejos y un absoluto temor a la soledad.

3 La película se abre con el *mandatum*, el lavado de pies en la liturgia católica, en una secuencia que se encuentra entre lo mejor que realizó el cineasta. Durante la celebración del rito, Francisco encuentra, como dice Buñuel en sus memorias, a su presa como si fuese un halcón. De hecho, más allá del fetichismo tan conocido del cineasta por los pies y las piernas, lo interesante de este arranque reside en cómo Buñuel sexualiza una ceremonia religiosa: no se trata solo de la mirada lasciva de Francisco a los pies e, incluso, al resto de participantes del *mandatum*, jóvenes, casi niños, incluidos, sino en cómo establece con los movimientos de cámara y el montaje una suerte de ceremonia de cuerpos para conducir a Francisco hacia Gloria. Hasta ese momento, la sensación es que se trata de un hombre que vive una vida más o menos recta dentro

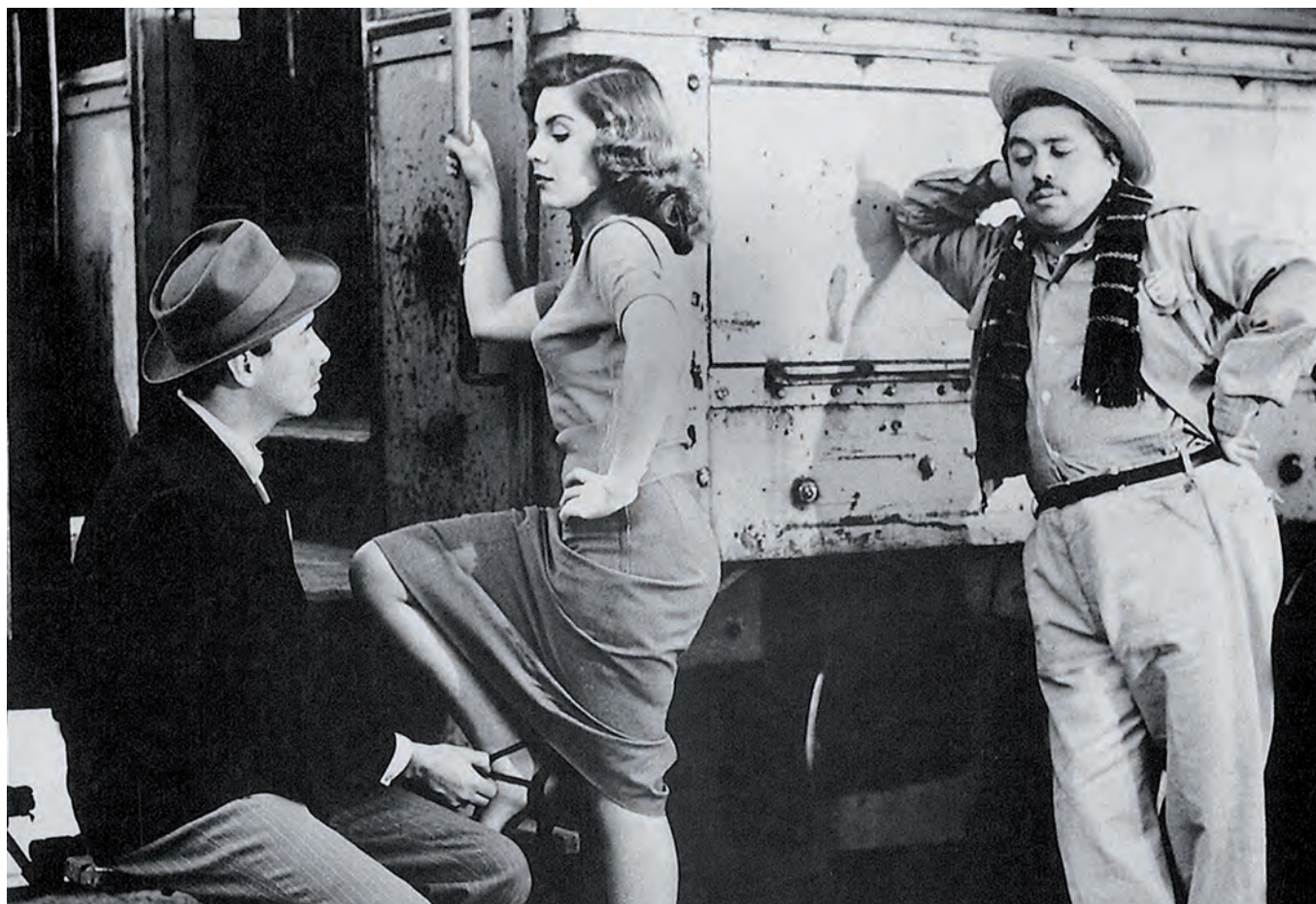
de los parámetros de su clase social, sin nada que altere su día a día. Gloria lo hará, aunque para conseguir llegar a ella deba traicionar a un buen amigo. Desde ese momento, su vida irá cambiando y, con ella, la de Gloria. Y todo se inicia bajo el techo y entre los muros de una templo, como lo es también, en otro sentido, la casa del matrimonio: estamos ante unos interiores que remiten al cine mexicano de la época con bastante precisión, una decoración de la clase acomodada que crea una cierta artificialidad pero, sobre todo, se asemeja también a un templo: a lo largo de *Él*, Buñuel introducirá no pocas relaciones que remiten a una idea de lo sacro que se relacionan con el inicio, como si la Iglesia hubiese bendecido una relación que, con el paso del tiempo, será la condena en vida de Gloria y un proceso de locura de un hombre obsesivo y violento. Gloria, en sus distintos intentos de conseguir ayuda para librarse de su marido, irá a hablar con el párroco que ofició la boda, quien deja claro, como hará la madre de Gloria, que se debe a su marido. La visión de Buñuel y Alcoriza es demoledora y muy moderna en tanto a que examina, expone y cuestiona las bases de una sociedad eminentemente machista en su estructura y en su tradición, pero va más allá a la hora de mostrar la dificultad que entraña huir de una relación basada en el maltrato y la violencia y en un camino hacia una más que posible muerte.

4 El inicio en la iglesia marca también algunos elementos de puesta en escena que irán repitiéndose a lo largo de la película, en especial el trabajo con los plano-secuencias, tanto los laterales como los sinuosos movimientos de grúas; Buñuel dota a las imágenes de *Él* de una gran estilización, como también ponen de relieve los *travelling* de retroceso, con la cámara moviéndose en busca de un naturalismo visual que parece

contradecir la artificialidad de los decorados: hay en *Él* pocas imágenes en exteriores y casi todo acontece en unos interiores –la película está rodada casi en su totalidad en estudio– en los que Buñuel supo, con Gabriel Figueroa como director de fotografía, crear dos mundos distintos en los mismos espacios: al comienzo, cuando todavía Francisco no se ha manifestado como un hombre controlador, obsesivo y violento y la pareja vive momentos de felicidad los encuadres son más luminosos y abiertos; cuando Francisco empieza a ser violento y agresivo y la felicidad desaparece, los planos se vuelven más oscuros, opresivos y cerrados, pero sin abandonar esa estilización, esa elegancia, que tiene en todo momento una película singular, especial, y posiblemente una de las más importantes de Buñuel, algo que Alfred Hitchcock, como se ha comentado en múltiples ocasiones, tuvo que tener claro también como puso en evidencia *De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). Sin embargo, *Él* no fue bien recibida. El público –los pocos espectadores que fueron a verla en su estreno– se reía en los momentos de intensidad dramática, no entendiendo nada y pensando que estaban ante una comedia. En el Festival de Cannes fue exhibida en honor de los excombatientes y mutilados de la guerra, quienes protestaron. No gustó al público, tampoco a la crítica. Incluso Jean Cocteau pensó que Buñuel había cometido un error; después, cambiaría de opinión, pero todo lo anterior evidencia que *Él* era una película extraña para su época, incluso cuando no tenía, en verdad, nada realmente extraño en su estructura o en su historia que pudiese no ser entendido o seguido sin problema por los espectadores. Pero hay algo en ella, transgresor que, quizá, resultaba más sencillo de rechazar que de abordar en su mirada hacia una estructura social muy precisa y reconocible en el que la mujer, en este caso Gloria, es víctima de sus bases constitutivas. Francisco es producto de una educación y de unas formas basadas en el privilegio y en el poder ejercido sin medida, más allá de que podamos estar ante el retrato individual de un hombre paranoico. Porque Buñuel logró con *Él* una película que hablaba de su época, pero que ofrecía un retrato tan abstracto y atemporal que, retomando el inicio de este texto, todavía hoy se puede escuchar su eco en películas actuales. ■

DISPONIBLE EN ACONTRA+





## LA ILUSIÓN VIAJA EN TRANVÍA (1954)

### *Un tranvía llamado libertad*

Por Albert Galera

RODADA PARA CLASA (Cinematográfica Latinoamericana, S.A.) entre septiembre y octubre de 1953, *La ilusión viaja en tranvía* es una de esas producciones dentro de la excelsa etapa mexicana del maestro que permanece demasiado invisibilizada a pesar de sus enconmiabiles logros artísticos. Partiendo de una historia original de Mauricio de la Serna, de cuya adaptación se encargaron José Revueltas, Luis Alcoriza, Juan de la Cabada y el propio de la Serna, Buñuel conseguiría una hermosa fábula social con apuntes melodramáticos y la incesante incursión de comedia irónica que flirtea con ciertos apuntes no tan lejanos del sagrado surrealismo buñueliano.

El film se inicia con suficientes pistas para conocer el tono narrativo que impregnará buena parte del relato, y lo hace a través de una voz en off narradora con la que el cineasta se sirve para una introducción que advierte acerca de la gran sociedad de Ciudad de México, y más concretamente sobre esa gente que viaja regularmente en tranvía. Un inicio que Buñuel aprovecha para analizar las entrañas de esos vehículos tan determinantes para la sociedad de la época, sumergiéndose en sus talleres, el arduo trabajo de los mecánicos, los constantes problemas del sector y los entresijos de una compañía de tranvías. En su inicial acercamiento mediante un tono marca-

damente semidocumental, el cineasta español proporciona una interesante reflexión sobre el peso de los trabajadores—mecánicos y conductores—y el sacrificio de un trabajo muy exigente, que los somete física y psicológicamente. La desconexión tras las largas horas de trabajo se produce en un local, nada ocasionalmente, llamado «Bueno... ¿y qué?», un bar donde contrarrestar el desánimo y la resignación. De hecho, el alcohol y sus efectos están muy presentes a lo largo del film, lo que le permite al cineasta aprovechar la ocasión para incluir elementos tan propios como la controversia religiosa; no en vano, en una de las secuencias más recordadas de la película y durante una representación escénica, un ángel baja del cielo bebiendo cerveza y disparando a una paloma con una escopeta; la obra, en sí misma, también parodia el mito de Adán y Eva a través de unas connotaciones lascivas. Las descomunales borracheras de los personajes que deambulan a lo largo de todo su metraje y las consecuencias que se derivan son los condicionantes que determinan la acción.

El tranvía actúa como elemento metafórico para representar las irregularidades de un sistema confuso, abusivo y desigual. Tranvías caducos que necesitan renovarse, uno de ellos a la deriva a causa de la rebeldía de sus conductores, hartos de una situación insoste-

nible. El pueblo, a medio camino entre la incredulidad y el apoyo a una manifestación sobre el inconformismo del trabajador y su explotación. Gente que sube al tranvía desde lo cotidiano, con sus perros, las herramientas de trabajo, con exceso de equipaje y hasta alguno provisto de una cabeza de cerdo. Son personas que no se cuestionan el desequilibrio del sistema, pero que puede que estén dispuestos a comulgar con la rebeldía.

La voz en off con la que se abre el film a través del pretendido tono de cuento social reaparece al final para exclamar la conclusión sobre lo expuesto a lo largo de su relato, a su vez un apasionado canto a favor de la libertad. El estreno oficial de *La ilusión viaja en tranvía* se llevó a cabo en México DF el 18 de julio de 1954. El público de la época recibió el film con ciertos paralelismos con esas personas acostumbradas al uso del tranvía sin pensar en más allá de sus trayectos, quizá también algo sorprendidos por la exploración ejecutada por Don Luis acerca de algo tan habitual y aburrido, y además hacerlo con un constante uso de un humor corrosivo y alocado, cuyo desenlace es tan contundente como necesario. Un film que denota el enfado del cineasta hacia un sector con más sombras que luces y con demasiados interrogantes a su alrededor. ■

**DISPONIBLE EN FILMIN**



# EL RÍO Y LA MUERTE (1954)

*Los últimos hombres  
(¿duros?)*

Por Quim Casas

AUNQUE *EL RÍO Y LA MUERTE* ES un título certero, aún lo es más el de «Muro blanco sobre roca negra», el de la novela de Miguel Álvarez Acosta que toma como base la película. No hay prácticamente una sola nota de humor en esta diatriba firme sobre las tradiciones vinculadas al machismo ancestral. Es un film sobre la dialéctica campo/ciudad y cultura/incultura, quizás algo reduccionista en esta ecuación, pero lógico en una producción de 1954. En la ciudad de Santa Bibiana, aislada y atávica, presidida siempre por la muerte, las familias rivalizan de forma constante en duelos de sangre. No es una historia shakesperiana de Montescos y Capuletos. Es más epidérmico, irracional, sin amores imposibles que sirvan de excusa. Todos los hombres llevan pistola al cinto –aunque algunos sin balas y para satisfacer el deseo de sus madres– y buscan bronca. Cualquier gesto, comentario o insulto es suficiente para desencenar y disparar. El río junto a la ciudad es de doble dirección: lo cruzan a nado los que han matado y, dentro de un ataúd oscuro en una canoa negra, aquellos que han muerto. En la primera secuencia, la cámara se fija en el souvenir de la localidad, unos esqueletos en miniatura. Unos planos después, bronca, pelea, navajazo, huida y el río.

Buñuel nos sitúa ahora en la ciudad. Gerardo Anguiano, el último hombre de su dinastía,



está en un pulmón de acero. Ha sufrido la polio y se recupera con lentitud. El clima en la habitación del hospital es asfixiante. Su madre, Mercedes, le considera un cobarde. Pero él ha estudiado, es médico y no tiene razón alguna para vengarse de nadie. Rómulo, el último de los Menchaca, la familia rival, le visita. Y comprueba que está realmente enfermo. Pero le abofetea, para darse cuenta de inmediato que no debería haberlo hecho. Es una pista sugere de lo que vendrá después cuando Gerardo, recuperado, vuelva al pueblo. Aun por esperado, resulta efectivo. En el fondo, *El río y la muerte* es una de las películas más didácticas de Buñuel.

Me interesa en especial la estructura narrativa empleada por el director en un momento en el que empezaba a frecuentar otros recursos menos conservadores. Gerardo inicia un aparente *flashback* en el que le cuenta a Elsa,

la enfermera que le ha cuidado, las costumbres de su pueblo y la doble dirección del río. Desde la ciudad, y en presente, nos situamos en el pueblo y en el pasado. Resulta poco ortodoxo, pues no es exactamente en primera persona aunque, durante su dilatada extensión, Buñuel vuelve un par de veces a la voz *off* narradora de Gerardo. En la teórica rememoración se acaba contando una de las muchas historias de sangre de Santa Bibiana desde múltiples puntos de vista. Gerardo cuenta lo que le han contado. Él no vivió nada de todo aquello –la muerte de su abuelo, el Tata pacifista a quien nadie quiso hacer caso; los amores entre su madre y su padre, Felipe; el tiroteo que acabó con la vida de este– porque aún no había nacido. El recuerdo es del protagonista. La praxis es del director.

Buñuel maneja igual de bien el sentido de las palabras como la narrativa cinematográfica. Una frase esgrime el sinsentido de la situación que se vive en la localidad: «*Me ha hecho reír sin ganas*», le dice el patriarca pacifista al cura cuando este comenta que él también lleva pistola y se la enseña. Otra sintetiza la pujanza del matriarcado en una cultura masculinizada: la madre de Chinelas, un amigo de los Anguiano, le insta a llevar el revólver de igual modo a cómo ella lleva las enaguas. En una elipsis ejemplar, Felipe, ya proscrito, llega de noche al jardín y se reúne con Mercedes. Se funden en la noche. Corte al plano de un gallo de madrugada. Corte a un plano de los dos paseando. En la siguiente secuencia, ella le escribe una carta anunciándole que está embarazada. La revelación coincide con la muerte del Tata, el único que supo poner al pueblo en paz tantas veces. ■

DISPONIBLE EN FILMIN





## CONTRASTES MADE IN USA

### «Aventuras de Robinson Crusoe» / «La joven»

Por Tomás Fernández Valentí

**Aventuras de Robinson Crusoe** (1954) y **La joven** (1960) son dos indiscutibles rarezas en la carrera de Luis Buñuel, dada la participación norteamericana en su producción.

¿LUIS BUÑUEL TRABAJANDO en el cine norteamericano? Sí y no, porque las dos películas de las que hablaremos a continuación en realidad son coproducciones mejicano-estadounidenses. *Aventuras de Robinson Crusoe* (*Robinson Crusoe*, 1954), adaptación de la célebre novela de Daniel Defoe publicada en 1719, partía de un guion escrito por Buñuel en colaboración con el guionista y realizador español exiliado en Méjico Luis Alcoriza y con el guionista canadiense Hugo Butler—cuyo verdadero nombre era Hugh Dansey Butler—, aunque Buñuel cambió muchas escenas y diálogos el mismo día de rodaje, lo cual se nota en el resultado, un tanto deslavazado. Con un presupuesto de 300.000 dólares, el film fue producido, por parte norteamericana, por George Pepper, un productor incluido, al igual que Bu-

ttler, en las listas negras que en ocasiones firmaba como George P. Werker. Pepper y el coproductor mejicano Óscar Dancigers querían a Orson Welles para el papel protagonista, pero a Buñuel no le gustaba porque le parecía que era «muy ruidoso» y que estaba «demasiado gordo» para el papel del náufrago desnutrido imaginado por Defoe. Los productores organizaron un pase del *Macbeth* (ídem, 1948) de Welles para que Buñuel viera qué tal le sentaba la barba, pero lo que consiguieron fue que el cineasta aragonés se fijara en el actor irlandés Daniel O'Herlihy, que en la película de Welles interpretaba a Macduff y que gracias a *Aventuras de Robinson Crusoe* obtuvo una nominación al Óscar al Mejor Actor. *Aventuras de Robinson Crusoe* fue el mayor éxito comercial de Buñuel en los Estados Unidos hasta el

estreno de *Belle de Jour* (*Bella de día*) (*Belle de Jour*, 1967).

No tuvo tanta aceptación *La joven* (*The Young One*, 1960), tardíamente estrenada en España, como luego veremos, por obvias razones de censura, aunque desde la perspectiva de la «corrección política» actual también presentaría para muchos —no es mi caso— no pocos problemas. Butler y Pepper volvían a colaborar con Buñuel en *La joven*, la cual parte del relato corto «Travellin' Man», de Peter Matthiessen, un escritor norteamericano cuya obra de ficción y ensayística solía girar alrededor de la antropología, la zoología y el medio ambiente, algo que se percibe en diversos instantes del film de Buñuel (1).

#### DOS OBRAS DISPARES

*Aventuras de Robinson Crusoe* es una rareza que se encuentra a medio camino del cine de aventuras y la digresión filosófica, más lo primero que lo segundo, por más que, como relato aventurero, carezca de dinamismo, y como pieza filosófica, de profundidad, más allá de la buena labor interpretativa de Daniel O'Herlihy en el papel protagonista y de la brillante fotografía en color del canadiense insta-

«Aventuras de Robinson Crusoe» y «La joven» surgieron como coproducciones entre Méjico y los USA



lado en Méjico Alex Phillips. Buñuel, Butler y Alcoriza respetan el relato en primera persona de la novela de Defoe incluyendo una abundante voz en off de Crusoe que, contrariamente a lo que suele ser usual en estos casos, no llega a hacerse molesta porque, más que subrayar lo que ofrecen las imágenes, las complementa con datos adicionales fuera de pantalla, un poco –salvando las distancias– como hizo Claude Chabrol en su interesante y poco apreciada versión de *Madame Bovary* (idem, 1991). Poco más puede añadirse de bueno con respecto a *Aventuras de Robinson Crusoe*, uno de los trabajos más insípidos y rutinarios de su autor, por más que se pueden rescatar un par de detalles: el plano de un canibal que surge de improviso de entre el follaje, acechando al protagonista a sus espaldas; o un apunte lírico del final: Crusoe abandona la isla en la que ha vivido casi treinta años, y desde el bote que le lleva al barco que le devolverá a su hogar en Inglaterra oye o cree oír los ladridos de su difunto perro Rex, quien fuera su primer compañero de desdichas.

*La joven* me parece mucho más interesante, por más que –me imagino– debió levantar ampollas en la censura franquista, lo cual explica que el film se estrenase con retraso entre nosotros (el 9 de marzo y el 20 de agosto de 1970 en Barcelona y Madrid). Ahí es nada plantear un film que gira en torno al deseo que sienten dos hombres adultos, Miller (Zachary Scott) y Traver (Bernie Hamilton), este último negro por añadidura, hacia una preadolescente de 12 años escasos llamada Evelyn, a cargo de la joven actriz estadounidense Key Meersman, en la primera de sus dos únicas interpretaciones para el cine (2). Aunque, así explicada, puede parecer una variante de la «Lolita» de Vladimir Nabokov, nada más lejos de la realidad, dado que Evelyn no es la seductora, sino la seducida (aunque habría que decir, mejor, abusada), y la película está más cerca del Americana tipo *The Southerner* (Jean Renoir, 1945, también protagonizada por Zachary Scott) o *Baby Doll* (idem, 1956, Elia Kazan) que del film que haría Stanley Kubrick a partir del libro de Nabokov. Desde una perspectiva moderna, *La joven* plantea ideas que chocan con el orden moral establecido en la actualidad: en el tercio final del relato, Miller viola a Evelyn, pero al día siguiente de su fechoría se «redime» con la promesa de que va a casarse con la niña (sic). Así explicada, puede parecer que *La joven* es una apología de la violación. Pero la película no juzga: muestra. Cada cual puede sacar sus propias conclusiones. Incluso, por haber, hay un personaje de un sacerdote católico, el reverendo Fleetwood –a cargo del siempre elegante Claudio Brook–, que el anticlerical y anticatólico Buñuel muestra con enorme respeto y dignidad. En este sentido, *La joven* es una radiografía de la conducta humana, contemplada ésta desde la perspectiva de cuatro personajes dispares –Miller, Evelyn, Traver y Fleetwood– condenados a entenderse.



Pág. anterior: «Aventuras de Robinson Crusoe». Arriba: dos escenas de «La joven».

*La joven* hace gala de una sugerente ambigüedad. Es evidente que Buñuel retrata en toda su belleza a la protagonista; hay una delectación fetichista en su manera de filmarla que anda pareja con la fuerte atracción sexual que siente Miller hacia Evelyn: él le pide que se lave la cara, se recoja el pelo y se ponga ropa nueva, lo cual propicia el descubrimiento del atractivo de la niña por parte de Miller, quien hasta ese momento apenas se había fijado en ella. La forma como Buñuel filma a la chica –cuando se peina, cuando se ducha– establece un incómodo paralelismo entre el deseo de Miller hacia Evelyn y la fascinación del director (y del espectador) hacia la joven actriz que se exhibe ante las cámaras.

En este y en otros muchos sentidos, *La joven* es un film muy físico. Como ya ocurría, sin ir más lejos, en *Susana*, la película que comento en otro lugar de este dossier, hay una presencia de animales a modo de contrapunto: la araña –también había una en *Susana*– que aplasta Evelyn; el conejo que caza Traver para comérselo; la colmena de abejas que cuida la

muchacha; el mapache que irrumpe en el gallinero de Miller... En cierto sentido, también hay algo de «animalesco» en los personajes de Miller y Traver, sobre todo en el caso del primero. Miller es un hombre rudo y huraño, y en ocasiones violento (al cargo de violación de una menor habría que añadir el de maltrato), porque siente celos de Traver, quien ha logrado con buenas maneras ganarse la confianza de Evelyn. Pero, evadido de la justicia por un crimen que no ha cometido, Traver se ve obligado a comportarse como un animal con tal de sobrevivir. Eso explica que, contra todo pronóstico, al final se produzca, en parte gracias a Evelyn, una complicidad entre ambos hombres, dos solitarios que se reconocen el uno en el otro a pesar de sus grandes diferencias. ■

«LA JOVEN» DISPONIBLE EN FILMIN

(1) Hector Babenco llevó al cine una de las novelas de Matthiessen en el film *Jugando en los campos del Señor* (*At Play in the Fields of the Lord*, 1991).

(2) Meersman fue la protagonista femenina de *La isla de Arturo* (*L'isola di Arturo*, Damiano Damiani, 1962).



Calificada por su director como un simple divertimento, **Ensayo de un crimen** constituye, sin embargo, una de las cimas de su carrera, un film irreverente y complejo donde el humor negro no logra ocultar muchos de los ítems más reconocibles del universo buñueliano.

## ENSAYO DE UN CRIMEN (1955)

### *El tormento de Archibaldo de la Cruz*

Por Jaime Iglesias Gamboa

AUNQUE EN SU LIBRO DE MEMORIAS «Mi último suspiro» Luis Buñuel consigna que *Ensayo de un crimen* es una adaptación de la única novela escrita por el dramaturgo Rodolfo Usigli, lo cierto es que este autor, considerado el padre del moderno teatro mexicano, tuvo otra incursión postrera en la narrativa con «Obliteración». Dicho lo cual, la relación entre el escritor y el cineasta fue bastante tensa, hasta el punto de que el primero puso numerosas trabas a las sucesivas versiones de guion que le hizo llegar Buñuel, para terminar demandándole ante el sindicato mexicano de guionistas esgrimiendo que el cineasta había traicionado deliberadamente el espíritu de su novela. Y, sin embargo, cuesta encontrar una adaptación más fiel que la acometida por Buñuel. Todos los grandes temas abordados por Usigli en su novela tienen su reflejo en la película, también el diseño de personajes y las peripecias vividas por estos son fiel trasposición de lo narrado por el escritor en su obra. Ahora bien, uno entiende las desavenencias entre ambos si atendemos a un importante matiz: el tormento que vive Archibaldo de la Cruz (llamado Roberto en la novela) debatiéndose entre sus deseos y su falta de iniciativa

de cara a actuar al cual le dicta su conciencia, denotaba, para el escritor, un conflicto íntimo que confería a su novela un alcance trágico. Para Buñuel, por el contrario, dicho conflicto poseía un sesgo jocoso, atendiendo al patetismo inherente a un personaje que encarna la impotencia en la más amplia acepción del término. Esta diferencia de percepción, y el hecho de que el propio cineasta asegurase que había asumido la realización del presente largometraje como un simple divertimento, fueron las que provocaron la airada reacción del escritor.

La consideración que Buñuel tenía acerca de *Ensayo de un crimen* como una película menor y sin pretensiones dentro de su vasta obra resulta evidente en sus memorias, donde apenas dedica un párrafo al film que nos

ocupa, y si lo hace es para consignar la lucuosa coincidencia entre el final de la actriz Miroslava Stern (quien se suicidó unos meses después de participar en el largometraje) y el destino del maniquí realizado a partir de sus rasgos, cremado por el protagonista del film, como lo sería el cuerpo de la propia actriz. Sin embargo, sin pretender enmendarle la plana al genial cineasta, lo cierto es que estamos ante uno de los títulos donde de manera más exacta (y más irreverente, todo hay que decirlo) cristalizan todos los grandes temas que conforman la viga maestra sobre la cual descansa el universo creativo buñueliano, empezando por esas tensiones entre nuestros sueños y nuestros actos. ¿Qué tiene más poder para definirnos, aquello que anhelamos ser o aquello que realmente somos? ¿Qué pesa

más a la hora de ser percibidos por los demás, aquéllo que mostramos de nosotros mismos o aquello que nos esforzamos por ocultar? Sobre estas dos preguntas gira el grueso de las películas rodadas por un cineasta que a través de su cine no se cansó de cuestionar las convenciones burguesas, la irracionalidad desde la que nos entregamos a la defensa de la tradición, el conservadurismo moral que emana del temor a Dios y las dificultades del ser humano para poner en práctica su libre albedrío.





## Los delirios homicidas de Archibaldo de la Cruz no responden a una pulsión autoritaria, sino al deseo de alcanzar reconocimiento social

### FALSAS IDENTIDADES

El film se inicia con un *flashback* que nos ilustra sobre la infancia del protagonista, una deliciosa secuencia donde emerge esa irreverencia típicamente buñueliana a la hora de constatar que Dios, lejos de ser bondad, es, en su esencia pura maldad, pues en su omnipotencia es capaz de decidir caprichosamente sobre el destino de todos nosotros. Sobre esta idea, revelada en un contexto de violencia (los años de la revolución mexicana), el joven Archibaldo de la Cruz irá madurando su personalidad tras la perturbación que le produce contemplar el cuerpo inerte de la joven institutriz que lo adiestra, víctima de una bala perdida que entra por la ventana, un hecho fortuito que el protagonista, sin embargo, se arroga, en la convicción de que fue su deseo de poner fin a la vida de la institutriz el que provocó la defunción de ésta. Ese momento de plenitud infantil (en el que el protagonista llega a sentirse una especie de Dios) tendrá prolongación en su vida adulta donde, sin embargo, comienza a consumarse una suerte de frustración que tiene que ver con la incapacidad del protagonista para materializar esos crímenes por él imaginados. En algún caso porque la mujer con cuya vida desea acabar tiene un abrupto final antes de que él intervenga, en otro porque hay un tercero que se le adelanta a la hora de perpetrar sus propósitos (como ocurre con la mujer con la que se casa buscando, en principio, redimirse).

Porque los delirios homicidas de Archibaldo de la Cruz no responden a una pulsión autoritaria sino al deseo de alcanzar reconocimiento social. Asumiendo que el camino de santidad no va a procurarles dicho prestigio, en ese anhelo de arrogarse una omnipotencia cuasi divina resuelve que únicamente el crimen le va a procurar esa consideración. Volvemos así a uno de los escenarios preferidos del cineasta, el de las falsas identidades donde lo que somos importa relativamente poco frente a lo que aparentamos y, sobre todo, al modo en que somos socialmente percibidos. Lo que de perturbador pudiera haber en semejante escenario queda compensado, en esta ocasión, por un humor subterráneo a través del cual Buñuel enfatiza el patetismo inherente a un ser fracasado como Archibaldo de la Cruz, un hombre anulado que lejos de despertar interés en las mujeres, únicamente suscita condescendencia cuando no directamente solaz. A partir de ahí, el film ofrece una serie de subtextos muy interesantes sobre el carácter impotente del protagonista que nace de la autosugestión y también de un sentimiento elitista. En Archibaldo de la Cruz, descendiente de una familia de alcurnia venida a menos (el hallazgo, en un negocio de antigüe-



dades, de la vieja caja de música familiar que reaviva los deseos homicidas del protagonista, resulta un indicador de esto), existe un rencor de clase apenas disimulado. El hecho de no ser capaz de materializar aquellos crímenes que su imaginación dispone lo convierten, ante sus propios ojos, en un paria. Y él, secretamente, intuye que esa misma percepción es la que inspira en los demás, de ahí su escaso reconocimiento social. Por lo tanto, a través de este personaje, Buñuel vuelve a arremeter contra la moral burguesa y todo lo que de parasitario hay en la misma.

En esta ocasión, no obstante, y tal y como afirmábamos más arriba, el cineasta, lejos de montar una diatriba, se esfuerza por construir una sátira que destila, en todo momento, un humor negrísimo y afilado a la hora de confrontarnos con una galería de personajes esclavos de la imagen que se ven obligados a proyectar para preservar su estatus, una imagen que contraviene claramente su verdadera naturaleza, lo que le vale a Buñuel para hacer notar la hipocresía dominante en una sociedad corrupta. Al protagonista le exime, sin embargo, su incapacidad. Su impotencia llega a tal punto que no es capaz si-

quiera del fingimiento. Quizá sea eso lo que le redime a ojos del director, quien en la última secuencia del film imagina un futuro de plenitud para él una vez se libera de la dichosa cajita de música (que encarna el legado de una estirpe decadente). En ese instante, Archibaldo pasa a ser un hombre nuevo, capaz de amar y de ser amado sin exigir para sí mismo esa pleitesía que, por linaje, se ha visto obligado a demandar a los demás a lo largo de toda su vida, lo cual no ha hecho sino alimentar su monomanía.

Por lo tanto, lejos de ser ese divertimento pueril que Buñuel quiso hacernos creer y que Rodolfo Usigli denunció, proclamando que el cineasta había arruinado toda la hondura que atesoraba su novela, *Ensayo de un crimen* es una película con bastante enjundia. Incluso los momentos más caprichosos del film (aquellos que tienen que ver con el fetichismo y que son celebrados por los buñuelianos más acérrimos), lejos de sernos ofrecidos como una simple *boutade* por parte del cineasta, redundan en la personalidad delirante y arrebatada de un personaje que, lejos de ser una simple caricatura, destila complejidad. ■

**DISPONIBLE EN FILMIN**





Acercándose a los últimos compases de la excepcional etapa mexicana del maestro, **Nazarín** es una de las películas más remarcables dentro de esa época crucial. Rodada a través de diversos pueblos de la región de Cuautla, es la traslación a la gran pantalla de la novela homónima de Benito Pérez Galdós.

## NAZARÍN (1959)

### *Los principios religiosos del Padre Nazario*

Por Albert Galera

toda la esencia religiosa y existencial del libro se mantiene en una película excepcionalmente compacta, que de entre todas las realizadas por Luis Buñuel en México es una de las que siempre se sintió más orgulloso.

*Nazarín* es ante todo una película tremendamente humanista, que se sirve del personaje del bondadoso Padre Nazario —excelentemente interpretado por Paco Rabal, en la

que probablemente sea, si no el mejor, uno de los principales logros de su carrera— para compartir una reflexión sobre el comportamiento humano y las miserias del mismo, en la que ambición, arrogancia, egoísmo y maldad emergen con fuerza ante la oposición de un alma redentora cuya firmeza y voluntad, paradójicamente, son las causantes del conflicto. La meticulosidad de la interpretación de Ra-

#### LITERATURA Y CINE EN UN EJERCICIO SOBRE LA CONCIENCIA

Buñuel quiso respetar el original literario de Pérez Galdós como base fundamental para la adaptación. Así, junto a Julio Alejandro y el apoyo en los diálogos de Emilio Carballido, escribió un guion en el que se conservaron las ideas del personaje del Padre Nazario, tan solo trasladándolas y readaptándolas a la época del rodaje del film, es decir, a finales de los años cincuenta. Buñuel contó con el apoyo determinante del productor Manuel Barbachano, figura clave en el movimiento del cine mexicano independiente y pieza fundamental para la materialización de esta traslación de la novela del autor canario a la gran pantalla. Existen algunas divergencias entre el libro y la película, que son el resultado de las decisiones propias de Buñuel en su intención de incluir nuevas características para reformular unas ideas un tanto caducas a tenor de lo expuesto en la novela. Así, el film incluye reflexiones de corte social como la huelga, una introspección personal sobre las devastadoras consecuencias de la peste, y un final que dista del planteado por Pérez Galdós. Sin embargo,





«Nazarín» fue muy bien recibida en todo el mundo, incluyendo el Gran Premio Internacional creado para la ocasión en el Festival de Cannes



bal es realmente ejemplar, dota al personaje de un autocontrol excepcional, ejemplifica la bondad del mismo y la defensa a ultranza de sus principios, aportando una naturalidad y carisma que resultan determinantes. A pesar de que es Paco Rabal y su personaje el que determina el tono y las consecuencias del relato, resulta fundamental celebrar la interpretación, tan intensa como desgarrada, tremenda y repleta de matices, de la estupenda Marga López, no en vano su Beatriz en *Nazarín* es el de una mujer atormentada, rota por el inmenso dolor del desamor y cuya estabilidad se mantiene permanentemente al límite pero que, sin embargo, es la persona que más admira y comprende al sacerdote. Entre ellos se establece un vínculo que evita el amor por imposición ideológica y religiosa, pero que se convierte en una exaltación de la complicidad más íntima. El sacerdote inspira en ella los únicos instantes de paz interior, junto a él encuentra cierto sentido a su existencia y prácticamente actúa como involuntario elemento redentor. Beatriz acompaña al Padre Nazario por su incierto camino, y lo hace también junto a Andara, a quien da vida Rita Macedo, pero ésta es una mujer que percibe al sacerdote mucho más alejada de su conocimiento y cuyo destino está condicionado a la pérdida más absoluta; el comportamiento de Andara hereda el de algunos personajes femeninos en la obra de Buñuel, por su visceralidad y falta de apego, y por una actitud indecorosa, capaz de utilizar la violencia y no mostrar ningún pudor moral para ejecutar la humillación.

El mensaje del film fue muy bien recibido a nivel internacional, incluyendo el Gran Premio Internacional, creado para la ocasión, del Festival de Cannes, donde eso sí, se quedó sin el Premio de la Oficina Católica, a pesar de que un sector del jurado había apostado a su favor. Por otra parte, Andrei Tarkovsky no tardó en mostrar su amor incondicional hacia el film, hasta el punto que siempre lo consideró como uno de sus favoritos y más influyentes.

### CLAMANDO POR LA DIGNIDAD

Con *Nazarín*, Buñuel consiguió perpetrar una película que aprovecha muy bien sus abrumadores exteriores, quedando en la retina del espectador una sensación de aventajada *road movie* que transita por carreteras y pueblos cuya belleza está corrompida por la enfermedad que rodea a sus transeúntes, tanto literal como espiritualmente, creando una onírica sensación de incertidumbre. El espectador acaba asumiendo su rol de testigo sufridor, preocupándose por la integridad de este sacerdote de padres españoles que deambula por los rincones más desprotegidos de la inmensidad geográfica mexicana, y lo hace a medio camino entre la apariencia espectral y la lucidez divina. A tenor de la religiosidad que rodea *Nazarín*, en 1959 Buñuel confesaría: «Hice “Nazarín” con amor. Los espectadores superficiales, demasiado superficiales, verán en la película mi regreso al cristianismo, así que habrá controversia entre mis antiguos amigos». Una reflexión que alude a la superficialidad con la que a menudo se han recibido algunos films de Buñuel, y en cuya dualidad se detecta un pretendido hermetismo.

Durante una de las secuencias más hermosas de la película, el Padre Nazario exclama una de las líneas de diálogo más remarcables: «La noche lleva consigo la tristeza del ayer y la esperanza y alegría de un nuevo día. Así es la muerte. Gozosa y triste. Gozosa porque nos libera de las cadenas de la vida. Y triste porque amamos nuestra carne y nos duele dejarla». Una reflexión que sirve para representar la filosofía del personaje, sucumbido ante la gratitud por la existencia en sí misma, y el esfuerzo por sucumbir ante una nostalgia amenazante. En la novela de Galdós lo tildan de «apóstol de la paciencia» por su forma de enseñar con el ejemplo, pero él aclara que «no soy apóstol ni tengo tales pretensiones. Hago lo que me inspira mi conciencia, y si de ello, de mis acciones, resultan

algún ejemplo, y alguien quiero tomarlo, mejor». De ello también adquiere mucho significado el film de Buñuel, en tanto y cuanto que no remarca la paciencia de Nazario —a pesar de los tantísimos ejemplos que se pueden interpretar de sus generosas acciones—, sino efectivamente sí lo hace sobre la conciencia, el verdadero sentido de sus actos, sean estos los que sean, aunque definitivamente vinculados a la generosidad y bondad. El Padre Nazario es un ser incomprendido y en todo momento procura explicar su filosofía acerca de la vida, pero es constantemente confundido; sin embargo, la sociedad marginada por la que transita lo necesita y se aprovecha de él, algunos de forma deliberada, otros más inconscientemente, pero en definitiva todo el peso de sus acciones se condensan en la fortaleza anímica de un hombre de fe que tan solo encuentra la serenidad emocional en su soledad. Nazario sucumbe ante unos empleados de una construcción que no toleran que él trabaje tan solo por comida, es utilizado para que intente llevar a cabo actos milagrosos y curativos... En un instante del film, se indigna por el maltrato de un militar hacia un pobre hombre a quien obliga a saludarle, dándole una verdadera lección de integridad humanista, aludiendo a la dignidad, pues «cualquier ser humano merece que se le respete su dignidad». Todos estos aspectos, ya presentes en el original literario de Galdós, son elevados por Buñuel y Julio Alejandro con la intención de encontrar respuestas a tantas dudas acerca del cristianismo y la fe, sin perder nunca el sentido humanista que rodea el relato. No hay en la película ningún tipo de condescendencia, y Buñuel no abandona muchos de sus postulados a pesar de tratarse de un film con aroma de redención. Los sueños atormentados, la pobreza extrema, la prostitución, los seres marginados o esos «olvidados» de la sociedad también son presentes para contextualizar la idea buñueliana de lo marginal. ■



Auténtica leyenda del cine español por méritos propios, **Viridiana** también ha pasado a la historia como uno de los films más conflictivos de la carrera de Buñuel.

## VIRIDIANA (1961)

### *Relato gótico en dos tiempos*

Por Tomás Fernández Valentí

¿SE IMAGINAN QUÉ OCURRIÓ cuando una dictadura fascista que ejercía una severa censura de todo el cine que incluía contenidos sexuales, anticatólicos, anticlericales y antimilitares no tuvo más remedio que prohibir el estreno en España de una película de Luis Buñuel que incluía buena parte de esas temáticas censuradas a pesar de que, contra todo pronóstico, se alzó con la Palma de Oro a la Mejor Película del Festival de Cannes –compartida con *Una larga ausencia* (*Une aussi longue absence*, 1961, Henri Colpi y Jasmine Chasney)–, siendo la primera producción española –si bien con coproducción mejicana– que lo conseguía? Eso es lo que ocurrió con *Viridiana*, para el firmante la mejor película de Buñuel junto con *Los olvidados* (1950) y *El ángel exterminador* (1962).

*Viridiana* supuso el regreso de Buñuel a la España franquista desde su marcha en 1936. A partir de un guion coescrito con Julio Alejandro y, por más que este extremo no conste en sus títulos de crédito, en parte basado en la novela «Halma» (1895), de Benito Pérez Galdós, autor al que ya había adaptado en *Nazarín* (1959) y volvería a hacerlo en *Tristana* (1970), Buñuel aceptó rodarla a cambio de acatar una exigencia de la censura con respecto al final inicialmente previsto en el guion. En el mismo, el relato terminaba con la joven Viridiana (Silvia Pinal) entrando en el dormitorio de su primo Jorge

(Francisco Rabal) y con la imagen de la puerta cerrándose detrás suyo, sugiriendo que Jorge conseguiría, por fin, acostarse con su prima. Buñuel cambió el final ideando otro más perverso: una simbólica partida de cartas a tres bandas entre Viridiana, Jorge y Ramona (Margarita Lozano), la criada de la casa y nueva amante de Jorge, que insinuaba el inicio de un *ménage-à-trois*.

Como relatan Román Gubern y Domènec Font (transcribo): la película, rodada de acuerdo con el guion autorizado, fue vista y aprobada sin objeción por la Junta de Cen-

sura y enviada a Cannes, como representación oficial española. Proyectada en la sesión de clausura, *Viridiana* conquistó la Palma de Oro del festival (por vez primera para España) y el premio fue recogido en el escenario por el propio director general de Cinematografía y Teatro, José Muñoz Fontán. No obstante, la crítica publicada al día siguiente por el órgano vaticano «L'Osservatore Romano», denunciando el carácter violentamente anticristiano del film, levantó un revuelo en Madrid. Muñoz Fontán fue destituido inmediatamente y se prohibió toda men-





«Viridiana» es una película de terror no en el sentido convencional del término, sino si la contemplamos desde el punto de vista de la imaginería gótica de sus imágenes



ción de *Viridiana* en la radio y en la prensa españolas. Aunque aparentemente un «film blanco», *Viridiana* violaba sutilmente numerosos tabúes religiosos de la censura española. El primero era la befa de las prácticas de caridad de la protagonista, contempladas como ridículas, inútiles y aún socialmente contraproducentes por Buñuel. El segundo era la imagen blasfema de la orgía de los mendigos, en un encuadre compuesto como «La Santa Cena» de Leonardo, con el ciego ocupando el lugar de Jesucristo (1). El tercero, que ya he mencionado, la simbólica relación triangular Viridiana-Jorge-Ramona. *Viridiana* no llegó a los cines españoles hasta el 9 de abril de 1977.

## LA PARADA DE LOS MONSTRUOS

¿Es *Viridiana* una película de terror? No, en el sentido convencional del término. Sí, si la contemplamos desde el punto de vista de su puesta en imágenes, la cual recurre en muchos momentos a la imaginería gótica. La trama misma tiene mucho de gótico: Viridiana, novicia a punto de tomar los hábitos, se convierte en el *oscuro objeto de deseo* de su tío don Jaime (Fernando Rey), un viudo que mantiene una solitaria existencia desde la muerte de su amada esposa. Viridiana vendría a ser una variante castiza de Jane Eyre, reprimida y ultraconservadora en vez de sensible e inteligente como la heroína de Charlotte Brontë, mientras que don Jaime sería una especie de vampiro que por las noches acecha a su sobrina sonámbula, por la cual siente un deseo que va en aumento. En cierto sentido, puede verse en la primera mitad del film, la que se centra en la relación entre Viridiana y don Jaime, una variante a la inversa del mito del vampiro, con Viridiana, la teórica víctima del no-muerto don Jaime, levantándose dormida cada noche de su lecho/su ataúd para arrastrar a don Jaime a la perdición.

El fetichismo está muy presente en esta primera parte: como en *La joven*, Buñuel filma con delectación muy *masculina* la belleza de su actriz protagonista, de manera que el espectador comparta con el realizador, o por lo



menos entienda, la atracción que la muchacha despierta en su tío; hay, incluso, un fetichista plano con *travelling* solo para mostrarnos los pies desnudos de la sonámbula Viridiana caminando de noche por el pasillo. Por su parte, en la intimidad de su dormitorio, don Jaime se prueba los zapatos de tacón y el corsé de novia de su difunta esposa. Pero el fetichismo no es solo sexual, sino también religioso: Viridiana saca cada noche el crucifijo, los clavos y la corona de espinas que lleva consigo para ponerse a rezar de rodillas ante ellos; y, en estado de sonambulismo, arroja cenizas sobre el lecho de su tío, en una especie de ritual que parece más pagano que cristiano, aunque según la protagonista simbolice la penitencia y la muerte. Esta última hace acto de presencia en el relato cerrando la primera mitad del mismo: don Jaime se suicida, ahorcado en un árbol.

La segunda mitad de *Viridiana* es, sin duda alguna, más mordaz que la primera: heredera de la mansión de don Jaime, herencia que comparte con su maquiavélico primo Jorge, Viridiana decide dedicar la fortuna recibida a hacer obras de caridad, lo cual enlaza fuertemente con *Nazarín*, tanto la novela de Galdós como la versión cinematográfica de la misma que hizo Buñuel. Asimismo, al igual que esta última, *Viridiana* se erige en un irónico y muy cruel retrato del fracaso de la caridad, poniendo de relieve que esta última es una utopía imposible por culpa de la irreductible ruindad del ser humano.

No descubro nada cuando afirmo que los mendigos que Viridiana recoge de la calle y

traslada a su mansión recién heredada para darles techo y comida no son en absoluto unos angelitos sino, por el contrario, personas que atesoran los peores defectos de la humanidad: maltratan la decoración de la casa, se beben las reservas de vino hasta emborracharse, roban lo que pueden e incluso algunos intentan violar a Viridiana. Pero, al margen del malvado humor negro de esta segunda mitad, la perspectiva gótica de la primera no desaparece, o no por completo. De nuevo desde este punto de vista, lo gótico reaparece en los personajes de los mendigos, convertidos aquí en una especie de monstruos que invaden una propiedad ajena y se erigen, cada uno a su manera, en feroces parodias de distintas clases y estamentos sociales: el mendigo que lleva el liderazgo del grupo es, precisa y simbólicamente, el que está ciego; otro, desdentado, se traviste con el velo de novia que antes le hemos visto a Viridiana para satisfacer el capricho fetichista-necrófilo de don Jaime; una de las mendigas –Lola Gaos– «hace una foto» a los mendigos que reproducen, por unos segundos, la Santa Cena... levantándose la falda para enseñarles el coño. Pero, ¿en el fondo no son Viridiana, Jorge, don Jaime y los demás personajes, aparte de los mendigos, una especie de «monstruos», cada uno a su manera? ■

**DISPONIBLE EN FLIXOLÉ**

(1) GUBERN, Román, y FONT, Domènec. «Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España». Editorial Euros, S.A. Barcelona, 1975, pág. 97.





**El ángel exterminador** sigue conservándose como una de las mejores obras de Luis Buñuel y, sin duda, como la más bellamente enigmática.

## EL ÁNGEL EXTERMINADOR (1962)

### *Los naufragos de la Calle de la Providencia*

Por Tomás Fernández Valentí

«En este mundo en el que no tenemos sino el terror como defensa contra la angustia» (frase del escritor y poeta surrealista belga Louis Scutenaire utilizada en el lanzamiento publicitario del film).

ESCRIBÍA A PROPÓSITO DE *Viridiana* en este mismo número que esta película de Luis Buñuel puede verse, o entenderse, como un film de terror gótico. Lo fantástico no es ajeno a la filmografía de su autor. Ahí están el surrealismo de *Un perro andaluz* y *La edad de oro* y los toques oníricos de *Los olvidados*, *Él*, *La ilusión viaja en tranvía*, *Nazarín*, *Simón del desierto*, *Belle de Jour*, *La Vía Láctea*, *El discreto encanto de la burguesía* y *El fantasma de la libertad*. También se halla muy presente a nivel estructural en *El ángel exterminador*, acaso la película más puramente *fantastique* de su carrera en cuanto es la más (relativamente) fiel a ciertas convenciones del género, o por lo menos a una: la presentación inicial de una serie de personajes —un grupo de burgueses que se reúnen para cenar en la mansión de uno de ellos, Edmundo Nóbile (Enrique Rambal) y su esposa Lucía (Lucy Gallardo)—, desde la perspectiva de lo que se conoce como *normalidad* y *cotidianidad*, que de repente ve interrumpido su devenir natural por la irrupción de un increíble hecho fantástico sobre el cual jamás se nos dará explicación alguna: tras el opíparo banquete y una sobremesa en el salón, a partir de las

tres de la madrugada todos los personajes reunidos en la estancia son incapaces de abandonarla, al principio con la excusa de que quieren prolongar la velada porque se encuentran muy a gusto en ella, luego con una incapacidad, más mental que física, para salir del salón, atezados por un inexplicable *miedo al exterior* que ninguno de los presentes es capaz de explicar y, ni mucho menos, de romper.

Pasan las horas, se hace de día, pasa el día, vuelve a ser de noche; pasan otros días y otras noches, pero nadie es capaz de atravesar el muro invisible, impalpable pero existente que les impide salir del salón. La escasez de comida y agua, la falta de sueño, la desesperación, van haciendo mella en los

presentes, devolviéndolos a un estado, casi, de primitivismo; los hombres se desprenden de sus corbatas y chaquetas, y las mujeres de sus zapatos; hambrientos, desaliñados, no hacen más que darle vueltas a su inexplicable situación, la cual les va diezmando mental y físicamente; algunos de ellos acabarán perdiendo la vida, en concreto el más mayor y los más jóvenes del grupo: un anciano (Antonio Bravo) que fallece como consecuencia de una crisis cardíaca, y una pareja de novios (Xavier Massé y Ofelia Montesco) que, incapaces de resistir ese cautiverio, deciden poner fin a sus sufrimientos suicidándose, cual versión moderna de Romeo y Julieta.

La solución al problema la proporcionará





## «El ángel exterminador» es una película que se presta a multitud de interpretaciones: la más socorrida, su sátira sobre la burguesía

una de las invitadas, Leticia (Silvia Pinal), no por casualidad apodada «La valquiria»: del mismo modo que, en la mitología nórdica, las valquirias eran semidiosas que conducían al Valhalla las almas de los muertos y tenían el don de la clarividencia, en cierto sentido Leticia hará algo parecido con los invitados, descubriendo mediante una especie de *lógica mágica* la manera de salir del salón y conduciéndoles fuera, en una de las soluciones más bellas e ingeniosas de la historia del cine.



### EL PAISAJE INTERIOR

*El ángel exterminador* es una película que se presta a multitud de interpretaciones. La más socorrida –también la más obvia– es la que la considera una sátira social y una burla de la burguesía: durante unos días, los adinerados protagonistas de este film coral sufren en sus carnes lo que significa ser pobre: no comer, ni beber, ni asearse cuando quieren, sino cuando pueden; incluso, tener que mear y cagar en unos lujosos jarrones guardados dentro de un armario empotrado como única intimidad; dentro



de uno de esos armarios, por cierto, es donde se quitarán la vida los prometidos de los que he hablado más arriba, lo cual también se presta a interpretaciones: la única pareja «romántica», o lo que se considera como tal, son en cierto sentido «desperdicios» de una sociedad, la burguesa, que no está para romanticismos de ningún tipo. El simbolismo de las ovejas –la presencia de animales, tan recurrente en el cine de Buñuel– no deja lugar a dudas: las ovejas que pululan por la cocina de la casa y acaban yendo a parar al salón, donde los invitados se arrojarán sobre ellas como lobos, no son sino una representación del pueblo, el mismo que acude en tropel, bajo la forma de otro rebaño de borregos, hacia la iglesia repleta de ricos feligreses y emperifollados sacerdotes atrapados detrás de un nuevo «muro invisible», esperando cual depredadores para hacer presa de los desdichados animales y devorarlos.

Parafraseando a José María Latorre, la sátira burguesa de *El ángel exterminador*, no por evidente menos brillante, constituiría el *paisaje exterior* de esta película extraordinaria. Sin embargo, me parece mucho más atractivo su *paisaje interior*: lo que este film extraño y hermoso, a la vez mágico y misterioso, tiene de carrusel de imágenes oníricas, nada raras viniendo de un cineasta que siempre se mantuvo fiel al espíritu del surrealismo en el que se forjó como cineasta, y de qué manera esas mismas imágenes conforman un discurso soterrado sobre la naturaleza *monstruosa* y *animalesca* del ser humano, algo ya presente en la no menos virulenta *Viridiana*, realizada inmediatamente antes que *El ángel exterminador*. Sirva como ejemplo las apariciones de pesadilla de una mano cortada que se arrastra por sí sola; según Buñuel, un eco de una historia que escribió para Warner Bros. y que acabaría dando pie al film de Robert Florey *La bestia con cinco dedos* (*The Beast with Five Fin-*

*gers*, 1946). He mencionado el tema de la presencia de animales en el cine de Buñuel. En *El ángel exterminador*, acabamos de verlo, tienen un papel relevante –a nivel dramático y, como siempre en Buñuel, simbólico– unas ovejas. También pulula por la casa un cachorro de oso, otro animal extrañamente perdido por el microcosmos de la mansión de los Nóbile. Un tercero aparece de modo peculiar en medio del relato: un pollo, del cual tan solo vemos unas patas que guarda una de las invitadas en su bolso, a modo de talismán o de fetiche.

Señalar, finalmente, que Buñuel escribió el guion junto con Luis Alcoriza, titulándolo originalmente *Los naufragos de la Calle de la Providencia*, a partir de una obra inacabada del escritor, ensayista, poeta y dramaturgo madrileño José Bergamín, amigo de Buñuel con el que compartió sus ideas republicanas y parte de su exilio en México y Francia. *El ángel exterminador* era el título de esa obra inconclusa de Bergamín que Buñuel tomó como definitivo para el film. El propio cineasta, insatisfecho, por cierto, con el resultado –afirmaría que, si hubiese esperado a hacer *El ángel exterminador* bajo producción francesa, habría podido introducir el tema del canibalismo–, afirmaría que el título de la película también estaba tomado de una sociedad secreta apostólica homónima del siglo XIX cuya existencia ha sido puesta en duda en más de una ocasión (1). *Ángel exterminador* es el apodo que, asimismo, se le da a Azrael, el arcángel de la muerte entre judíos y musulmanes. Para otros, el ángel exterminador, el ángel de la muerte, o ángel destructor, no es sino Abadón, que aparece en el libro del Apocalipsis. El film de Buñuel se presta, y se prestará siempre, a todo tipo de apasionantes lecturas. ■

**DISPONIBLE EN MOVISTAR+, FLIXOLÉ**

(1) Véase: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_%C3%81ngel\\_Eexterminador\\_\(sociedad\\_secreta\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_%C3%81ngel_Eexterminador_(sociedad_secreta)).





El último trabajo mexicano de Buñuel puede entenderse también como un resumen de la experiencia del director dentro de la industria latinoamericana, utilizando la religión como metáfora del cine.

## SIMÓN DEL DESIERTO (1964)

### *Carne radioactiva*

Por Tonio L. Alarcón

LE GUSTABA CONTAR A BUÑUEL QUE fue Federico García Lorca quien, durante su época compartida en la Residencia de Estudiantes, le impelió a leer «La leyenda dorada», de Santiago de la Vorágine, porque su retrato de Simeón el Estilita le hacía reír «a carcajadas al leer que las deyecciones del anacoreta a lo largo de la columna semejaban la cera de una vela» (1). Sin embargo, más allá de la (evidente) fascinación que el director debió sentir de inmediato hacia tan poderosa imagen, no es casual que sintiera especial impulso por adaptar el concepto a partir de los años cuarenta, ya exiliado de España, y todavía con francas dificultades para integrarse en sociedades como la estadounidense o la mexicana. Ciertamente que llegaría a integrarse de forma natural en esta última, y que también llegó a sentirse cómodo en Francia, pero aun así no es difícil intuir cierta melancolía, maquillada a través de su característica socarrería, en el aislamiento físico de los protagonistas de largometrajes como *Aventuras de Robinson Crusoe* (1954), *La muerte en este jardín* (*La mort en ce jardin*, 1956) o incluso *El ángel exterminador* (1962). Así, de la misma manera que la incomunicación de dichos personajes puede entenderse como una metáfora de la *saudade* del exiliado, la idea del religioso consagrado a

la oración desde lo alto de una columna, radicalmente separado de su entorno más inmediato, que desarrolla *Simón del desierto* (1964) —no sólo en un sentido físico, por los metros que está elevado, sino también espiritual, por alejarse de todo tipo de miserias humanas—, se convierte en manos de Buñuel en un espléndido resumen de su periplo mexicano. Sobre todo si leemos a Simón, esa particular versión que interpreta Claudio Brook del Simeón origi-

nal, como un *alter ego* del director: no hay más que intercambiar religión por cine para que empiecen a surgir lecturas muy sugerentes sobre las dificultades del aragonés de cultivar a placer su radical concepto del arte, y la *tentación* del tejido industrial —que no anda muy lejos de la interpretación del Diablo que hace Silvia Pinal— como un impulso imposible de resistir, incluso estando plenamente convencido de su opción vital.





La producción de «Simón del desierto» sugiere que, más que un *largometraje inacabado*, el film fue siempre un *cortometraje alargado*

No deja de ser interesante que, por más que Buñuel asegurara que había escrito «un guion completo para una película de largometraje» en el que había previsto «una escena bajo la nieve, peregrinaciones e incluso una visita (histórica) del emperador de Bizancio» (2), en cambio Pinal señalara que no fue así: «No es cierto que fue un medimetraje por problemas económicos de Gustavo Alatríste. Fue un problema de producción. Iban a ser tres historias con distintos directores. La de Buñuel era una. Alatríste y yo fuimos a Europa y buscamos a Federico Fellini, que hubiera filmado encantado con Buñuel, pero propuso de actriz a su esposa Giulietta Masina. Vamos a otro, Jules Dassin, que también aceptaba si llevaba a Melina Mercouri, su mujer. Les dijimos que no, porque se trataba de que las tres historias las hiciera yo» (3). Tuviera quien tuviera razón –es muy posible que la verdad se sitúe entre ambas historias, si no es que están directamente relacionadas entre ellas–, lo sugerente está en la posibilidad que abren las declaraciones de la actriz respecto a que *Simón del desierto* no fuera, como siempre sugirió su director, un *largometraje inacabado*, sino un *cortometraje alargado*. La extrema sencillez de su punto de partida, limitado a una sola localización y un elenco de actores muy reducido –después de todo, a Buñuel no le interesaba abordar el pasado de su personaje principal, como «los episodios que suceden durante su estancia en la comunidad monástica y las posteriores circunstancias por las que atraviesa hasta que comienza su particular vida ascética sobre la columna» (4)–, permite concebir la producción como algo similar a los primeros trabajos del director, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1920) y *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930): esto es, una construcción modular que puede ampliarse y/o reducirse a voluntad de su máximo responsable, sencillamente añadiendo anécdotas, o incluso personajes nuevos, en torno a los cimientos contruidos. Sería posible, pues, que *Simón del desierto* naciera como parte de un proyecto colectivo, y que el aragonés se enamorara lo suficiente de su propio planteamiento como para tener la ambición de transformarlo en un largometraje.

## VIDA ASCÉTICA

A nivel de puesta en escena, Buñuel plantea el medimetraje como un choque expreso constante entre elementos verticales,



que representan el *mundo ascético* de Simón, y elementos horizontales, que reflejan la vida mundana y, por lo tanto, más próxima a la influencia del Diablo. El personaje de Brook solamente se mueve a nivel de suelo, entre los devotos y la orden de monjes que le ayuda en su misión, durante los primeros minutos del metraje: desde su ascenso a la segunda columna, no volveremos a verlo vinculado a *lo terrenal*. El director ironiza, así, sobre la (supuesta) trascendencia espiritual de su protagonista, pues supuestamente la altura de su pedestal lo sitúa más próximo a establecer una conexión divina: cfr. el momento en el cual el ladrón manco (Enrique del Castillo) le pide un milagro, y en el que Buñuel construye uno de los planos que, seguramente, le llevó a desarrollar el proyecto, y en el cual la columna se erige, en el centro del encuadre, sobre un grupo de creyentes dispuestos de forma irregular en el tercio inferior de la pantalla, convirtiéndose en un elemento horizontal. Sin embargo, la alternancia entre los ligeros contrapicados que recortan a Simón contra el cielo y los planos picados que, muchas veces en escorzo, nos muestran lo que ocurre sobre el terreno, nos transmite la realidad de que, por más que intente trascender la *mera existencia humana*, sus necesidades físicas –especialmente la comida– lo condenan a estar vinculado con su pasado a través de ese cordón

umbilical en forma de cesta. No es baladí, en ese sentido, la constante presencia de la madre del protagonista (Hortensia Santoveña), que no quiere alejarse de él aunque no puedan compartir vida, y en la que seguramente el director quiso lanzar un guiño a su propia progenitora, que tampoco quiso renunciar nunca al contacto con Buñuel por más que les separara un océano.

Por contraste con la verticalidad en la que está instalado Simón, el Diablo interpretado por Pinal siempre se mueve en horizontal. Es más, acostumbra a entrar por la parte derecha del plano y a desplazarse hacia la izquierda –cabe señalar que, según el esoterismo, el camino de la mano izquierda está vinculado con la magia negra–, primero representando la tentación carnal más pura, y, desde entonces, adoptando una actitud más agresiva y más belicosa: a destacar el plano, durante la posesión del Hermano Trifón (Luis Aceves Castañeda), en el que la madre de Simón tapa un hormiguero, perturbando a los insectos con la misma

indiferencia que lo está haciendo el personaje de Pinal. De hecho, pese a esas reglas espaciales supuestamente impuestas por Buñuel, la *antagonista* del héroe de la historia no tiene problema en romperlas cuando le viene en gana, apareciendo sin esfuerzo alguno a su mismo nivel, e incluso arrastrándolo, como ocurre en el clímax del medimetraje, a su particular versión del infierno católico –que Buñuel lo sitúa en Nueva York, la ciudad donde se documentó para escribir el guion, es indicativo de su distancia respecto a la sociedad estadounidense, más allá de la pulla nada oculta contra el *rock*–... Si bien hay que apuntar que lo hace a través de un avión que, aunque se desplaza a través del cielo de los médanos de Samalayuca en los que se rodó *Simón del desierto*, lo hace en *horizontal*. ■

## DISPONIBLE EN FLIXOLÉ

(1) Luis Buñuel, «Mi último suspiro». DeBolsillo, Random House Mondadori. Barcelona, 2008. Pág. 206.

(2) Agustín Sánchez Vidal, «Luis Buñuel. Obra cinematográfica». Ediciones JC. Madrid, 1984. Pág. 80.

(3) Emilio García Riera, «El cine de Silvia Pinal». Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 1996.

(4) Francisco Salvador Ventura, «Una imagen fílmica rigurosa de la antigüedad tardía: *Simón del desierto* de Luis Buñuel», en «Habis» núm. 38. Editorial de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 2007. Pág. 336.





## El cine policíaco italiano **ITALIAN PULP**

Por Jaime Iglesias Gamboa

Cuesta aún acometer una reivindicación plena (y sin subterfugios) del llamado «poliziesco», un tipo de cine que, para muchos, representa un indigente remedo del *thriller* americano en su vertiente más fascistoide. Sin embargo, pese a sus hechuras de serie B, resulta un fenómeno tan revelador de cara a asumir las derivas políticas y culturales de Italia como lo fueron el Neorrealismo, la *Commedia all'italiana* o el *Giallo*.

**BAJO EL TÍTULO «ITALIA VIOLENTA»**, el Festival de Cine de San Sebastián, en su 72 edición, dedicará su retrospectiva anual al *poliziesco*, un subgénero que bajo diferentes denominaciones (*poliziottesco*, *noir all'italiana*) engloba las múltiples aproximaciones que la cinematografía transalpina ha venido llevando a cabo al cine negro en sus distintas formas. Como suele ocurrir en estos casos, la dificultad para conceptualizar y acotar una manifestación tan específica, unida al deseo de

ofrecer una visión amplia de la misma, ha generado una propuesta de programación demasiado laxa que desvirtúa la singularidad de un fenómeno como el *poliziesco* cuya denominación de origen debería ceñirse (o al menos así lo establecen ya numerosos estudios) al cine policíaco realizado en Italia desde la segunda mitad de los años 60 hasta los estertores de la siguiente década, un período que, en lo político, sería bautizado como «los años de plomo» y que procuró un sólido telón de fondo a la eclosión de dicho subgénero.

Al igual que otros fenómenos cinematográficos análogos, el *poliziesco italiano* no surge por combustión espontánea sino que se desarrolla atendiendo a unos antecedentes. En este sentido, el ciclo que ofrecerá el Festival de San Sebastián acoge un gran número de propuestas pertenecientes a lo que podríamos llamar *protopoliziesco* y que resultan útiles para valorar la evolución que ha conocido el género en la cinematografía italiana, propuestas que van de *Obsesión* (1943), la adaptación que Luchino Visconti hizo de «El cartero siempre llama dos veces», hasta *El poder de la mafia* (1962), obra cumbre de la *Commedia all'italiana* con dirección de Alberto Lattuada, guion de Rafael Azcona y protagonismo de un incommensurable Alberto Sordi. Ahora bien, siendo incontestable la calidad de estas propuestas, más cues-

tionable resulta su adscripción al género policíaco y más discutible aún su utilidad para asimilar la especificidad del *poliziesco*. Puestos a poner en valor los antecedentes directos de este subgénero tan setentero, los responsables del ciclo bien podrían haber programado, por ejemplo, algún *spaghetti western* atendiendo no solo a que fue este tipo de películas las que inauguraron esa veta de representación de la violencia que explotó a conciencia el *poliziesco*, sino al hecho de que existe una línea de continuidad entre un género y otro si atendemos al hecho de que muchos de los cineastas que hicieron fortuna en el *italowestern* continuaron sus carreras bajo el paraguas del *poliziesco* (caso de Enzo G. Castellari, Sergio Martino o Umberto Lenzi) y de que muchas de las estrellas del *spaghetti* lo fueron después del *poliziottesco*.

### HACIA UNA SUERTE DE «WESTERN» URBANO

La propuesta de reconocer el *spaghetti western* como fuente primigenia del *poliziesco* ya fue formulada de una manera muy tímida por Gian Piero Brunetta en «Cent'anni di cinema italiano», obra canónica donde su autor apunta lo siguiente: «*Las pistolas no habían dejado de disparar aún en Tombstone o en otros cientos de pueblos en los confines de*



México cuando comienzan a hacerlo, con una frecuencia cada vez mayor, en Sicilia, Nápoles, Turín o Milán, siendo empuñadas por carabinieri y policías en una lucha sin cuartel contra la delincuencia organizada, la Mafia o la subversión política». De un modo mucho más exacto, Davide Pulici incide en esta misma genealogía en su *dossier* «Milano criminale», loable aproximación al *poliziesco* realizada en las páginas de la revista «Nocturno», donde el autor comenta: «Surgido en los primeros años 70 sobre las cenizas del “spaghetti-western” (y, singularmente sobre la última fase de éste, de tintes crepusculares y caracterizada por un enardecimiento de la violencia), el “poliziesco all’italiana” o “poliziottesco” renovó la gloria de su filón original a través de una serie de obras donde se transfieren y adaptan los elementos del “western” a los contextos urbanos de aquellos años».

Más allá de las consideraciones que hemos formulado anteriormente, esta conexión entre el *spaghetti western* y el *poliziesco* reconociendo a aquel como antecedente inmediato de éste tiene todo su sentido de cara a ponderar esa dimensión *pulp* que caracterizaría al cine policíaco italiano de los años 70, una dimensión que la retrospectiva organizada por el Festival de San Sebastián parece obviar deliberadamente encuadrando las pocas obras del período de plenitud del *poliziesco* que forman parte del ciclo en una tradición expresiva que busca conferir respetabilidad a un subgénero que aún hoy suscita bastante rechazo entre las élites cinéfilas y los investigadores, por mucho que el Festival de Venecia lo celebre hace más de una década con una retrospectiva (ésta sí, centrada en el policíaco setentero) que vino apadrinada por Quentin Tarantino. El ciclo de San Sebastián, por el contrario, reduce dicho período a seis largometrajes sobre un total de los veintiuno programados. Dichos largometrajes son: *La policía agradece* (*La polizia ringrazia*, 1972), *Milán, calibre 9* (*Milano calibro 9*, 1972), *Revólver* (*Revolver*, 1973), *Milano odia: la polizia non può sparare* (1974), *Roma a mano armada* (*Roma a mano armata*, 1976) y *La fuerza del silencio* (*Il prefetto di ferro*, 1977). Esta media docena de películas sí que pueden categorizarse como *poliziotteschi* atendiendo a esa dimensión *pulp* que antes consignábamos, a esa sublimación de la violencia y a ese tono desabrido que desposee al género de cualquier lectura en clave moral o moralizante, un subterfugio al que este tipo de propuestas apeló durante su formulación, a finales de los años sesenta, y del que fue desprendiéndose progresivamente en los setenta, en la medida en que abandonó cualquier tentativa de legitimarse mediante un discurso ético, conformándose con militar en una esté-



«Obsesión», de Luchino Visconti, libre versión de «El cartero siempre llama dos veces».



«El poder de la mafia», de Alberto Lattuada, con guion de Rafael Azcona.

tica. En este sentido, junto al ascendiente del *spaghetti western*, el otro gran referente que contribuyó a la eclosión del *poliziesco* fue el *giallo*, y aquí merece la pena llevar a cabo una digresión histórico-literaria.

El *giallo*, palabra que en el argot cinéfilo asociamos al fantaterror, y singularmente a la estilización de sus códigos de representación emprendida por cineastas como Mario Bava, Dario Argento o Lucio Fulci, en italiano no tiene otro significado que el de «amarillo». Tal era el color de la cubierta de las novelas policíacas que la editorial Mondadori comenzó a editar a finales de los años 20 en su icónica colección «Il Giallo di Mondadori», respuesta italiana al fenómeno del *hard boiled* estadounidense, encarnado en publicaciones como «Black Mask» y otras revistas análogas, paradigmas de eso que dio en llamarse *pulp magazines*.

Visto así, bien podríamos decir que en el inicio de todo estuvo el *giallo* o que el *poliziesco* no es sino una variante del *giallo* o, de un modo más preciso, que el *giallo* como subgénero cinematográfico se origina aplicando las características del *hard boiled* al cine de terror, por lo que el *poliziesco italiano* supondría la culminación de un viaje de ida y vuelta. Y no solo eso sino que, de manera simultánea, también cabría considerar el *poliziesco* setentero como epítome de una propuesta de representación que si bien tendió a inspirarse en modelos foráneos, a la postre rezuma una especificidad local incuestionable: «Creo que esa mezcla de lirismo y brutalidad, de la que se nutre el “giallo”, es algo típicamente italiano. Pero más allá de eso, está la minuciosidad a la hora de trabajar el aspecto formal buscando la manera de golpear al lector», comentó, en una entrevista, el escritor

**La conexión entre el «spaghetti western» y el «poliziesco» reconociendo a aquel como antecedente de este último tiene todo su sentido en el carácter «pulp» del policíaco italiano**





Arriba izq.: «Banditos en Milán», de Carlo Lizzani. Arriba der.: «Milán, calibre 9», y abajo: «Nuestro hombre en Milán», ambas de Fernando Di Leo.



de thrillers Mirko Zilahy (uno de los más reputados de entre los autores de *giallo* de nueva hornada). Tomemos sus palabras, sustituyamos el término lector por espectador, y tendremos clara la tradición expresiva en la que hunde sus raíces el *poliziesco*.

## LA CONEXIÓN NEORREALISTA

Hecha esta digresión, lo que sí es cierto es que, como apuntábamos más arriba, en sus orígenes, el *poliziesco* pretendía ser algo más que un estilo. En este sentido, habiéndonos lamentado del escaso foco que la retrospectiva programada por San Sebastián concede a la edad de oro del género (aquella que aconteció en los márgenes de la serie B), justo es reconocer, sin embargo, el acierto que supone la inclusión en dicho ciclo de un film como *Banditos en Milán* (*Banditi a Milano*, 1968), de Carlo Lizzani que, conjuntamente con *Frente al amor y la muerte* (*Svegliati e uccidi*), rodado dos años antes por el mismo director, constituye una obra seminal de cara a entender el fenómeno del *poliziesco*. Dicho largometraje representa el nexo de unión entre el subgénero que nos ocupa y la tradición neorrealista de la que prácticamente ninguno de los cineastas italianos que debutaron tras la cámara durante los años 50 y 60 (incluidos aquellos que militaron en el

cine de género) supo o quiso desvincularse. De hecho, la mayoría de autores que consignan este díptico de obras de Lizzani como ejemplo de *protopoliziesco* lo hacen poniendo el énfasis en la mirada ética que impregna ambas propuestas: «En la prehistoria del género es posible reconocer otras influencias, para empezar el film de carácter gansteril que, en la segunda mitad de los años sesenta, se desarrollará a raíz del éxito de «Frente al amor y la muerte» y de «Banditos en Milán», películas ambas dirigidas por Carlo Lizzani que reconstruían la gesta criminal de personajes reales como Luciano Lutring o la banda Cavallero. Lizzani reproduce la realidad con un sesgo documental», comenta al respecto Davide Pulici. Por su parte, Gian Piero Brunetta dice: «Lizzani utiliza un episodio de la crónica negra para reconstruir sociológicamente un contexto, así como las razones que contribuyen a formar al delincuente de la periferia». Es decir, el *poliziesco*, en sus albores, fue un pseudogénero vinculado a la tradición del film de denuncia. Es más, aún después del punto de inflexión que supuso la irrupción de un director como Fernando Di Leo, responsable de conferir al *poliziesco* esa dimensión *pulp* a la que antes aludíamos con films como *Milán, calibre 9* o *Nuestro hombre en Milán* (*La mala ordina*), el género mantuvo

esa inflexión, llamémosla social, acogiendo ecos del mejor cine político. Buena prueba de ello son películas como la antes citada *La policía agradece*, de Stefano Vanzina, donde la influencia del *thriller* norteamericano de aquellos años (que resultó determinante para el devenir del *poliziesco*) queda rebajada por un cierto espíritu de denuncia inspirado en el cine de directores como Elio Petri o Damiano Damiani que también tendrá su reflejo en la retrospectiva donostiarra. En este sentido llaman la atención las palabras de un cineasta tan despojado como Umberto Lenzi, auténtico destajista de *exploitations* que lo mismo frecuentó el *spaghetti western* que el *giallo* o, en última instancia, el *poliziesco*, siendo uno de los reyes indiscutibles del pseudogénero que nos ocupa. Al ser preguntado por sus trabajos de aquellos años, Lenzi contestaba lo siguiente: «Nosotros contábamos la Italia de entonces, un país sometido a fuertes tensiones sociales donde el terrorismo y la criminalidad dejaban cada día un montón de muertos y de heridos sobre el terreno (...) Los protagonistas de mis largometrajes eran marginados, gentes del lumpenproletariado que carecían de trabajo y de posibilidad alguna de reinserción social, no se diferenciaban apenas de los personajes descritos por Zola en sus novelas o por Pier Paolo Pasolini en sus películas». Es decir, incluso un director como Umberto Lenzi, tan alejado de los rigores intelectuales del cine de autor, viene a reivindicar esa idea de que el *poliziesco*, más allá de ser un género sujeto a unos códigos estéticos, posee una base ética en su formulación.

## ETAPAS DEL «POLIZIESCO»

Ese carácter híbrido dificultaría la propuesta de clasificación de los *poliziotteschi* que llevamos a cabo al inicio de estas páginas desechando, como tales, aquellos films adscritos a otras tradiciones como la del cine negro, la del melodrama criminal, la del film de intriga o la del *polar* (porque en Italia también

**El carácter híbrido del «poliziesco» dificulta su definición porque hay que desechar como tales aquellos films adscritos al cine negro, el melodrama criminal, el film de intriga o el «polar» francés**



hubo quien se apuntó a la moda de copiar el modelo francés, como Duccio Tessari quien, en 1973, acometió una versión apócrifa de *El silencio de un hombre* de Melville con Tony Arzenta, protagonizada también por Alain Delon). Semejante escenario no hace sino añadir confusión al intento de separar el trigo de la paja, de concretarlo que, en rigor, sería un *poliziesco* de aquellas otras películas que únicamente quedarían vinculadas a esta categoría con carácter aproximativo y de establecer una cronología del género. Aún así, y asumiendo el riesgo de ser demasiado sintéticos (cuando no directamente superficiales), estableceremos tres etapas de cara a glorificar la evolución del *poliziottesco* italiano: «*protopoliziesco*», «*esplendor del poliziesco*» y «*declinar del género*».

El *protopoliziesco* se caracteriza por mantener un sesgo social y servirse del género para articular una reflexión sobre los desequilibrios entre el norte y el sur del país o sobre los escenarios de desigualdad que afloran en las grandes ciudades, asociando el auge de la criminalidad a la situación de precariedad y marginación a la que se ven abocados determinados grupos de población. Se trata de un cine que, en cierto modo, podemos emparentar con el melodrama gansteril que manufacturó Hollywood en los años 30 (singularmente la Warner) como paso previo a la eclosión del *noir* donde el relato criminal acontece despojado de consideraciones de índole moral. Buen ejemplo de este enfoque son los dos films de Carlo Lizzani previamente citados, *Frente al amor y la muerte* y *Bandidos en Milán*, pero también *Omicidio per appuntamento* (1967) y *Gángster '70* (1968) de Mino Guerrini, hombre forjado en la escritura de *giallos* de baja intensidad a quien debemos el guion de *La muchacha que sabía demasiado* (1963) de Mario Bava. También un film como *Un detective* (1969) de Romolo Guerrieri puede ser adscrito a esta corriente que prefigura la eclosión del *poliziesco* propiamente dicha, aunque en el caso de este título el influjo del *polar* francés



«La policía agradece», de Stefano Vanzina.



«Revólver», de Sergio Sollima.

resulta más determinante que el del melodrama gansteril con ecos de cine social.

El *esplendor del poliziesco* va ligado a un nombre que también hemos citado con anterioridad: Fernando Di Leo. De su mano, el género adquirió ese carácter de *exploitation* que lo consagró como auténtico fenómeno de masas dentro y fuera de Italia. Forjado como guionista en los rigores del *spaghetti western* (según diversas fuentes trabajó sin acreditar en los libretos tanto de *Por un puñado de dólares* como de *La muerte tenía un precio*), Di Leo comenzó a familiarizarse con el *poliziesco* escribiendo para Mino Guerrini, *Omicidio per appuntamento* y *Gángster '70*. No obstante, el punto de inflexión en la carrera de este cineasta y en la evolución del *poliziesco* vendría con *Violación en las aulas* (*I ragazzi del Massacro*, 1969), primera aproximación de Fernando Di Leo al universo de Giorgio Scerbanenco. Aquí se impone una nueva digresión histórico-literaria, como la que acometimos unas líneas más arriba de cara a

vincular *poliziesco* y *giallo*. Y es que en pocas ocasiones como en esta la figura de un escritor resulta tan determinante para el devenir de un género cinematográfico, anomalía que viene reforzada por el hecho de que dicha influencia tuvo lugar a título póstumo, ya que Scerbanenco fallecería en 1969, justo cuando el *poliziesco* comenzaba a despegar. Autor incombustible, rey sin competencia de la novela de kiosco, la ingente cantidad de narraciones y relatos que manufacturó este escritor de ascendencia ucraniana a lo largo de su vida lo convierten en un verdadero destajista del género. De calidad desigual (nada extraño en un autor que trabajaba de manera simultánea en cinco o seis libros), en sus novelas policíacas confluye el carácter desabrido y el estilo directo del mejor *hard boiled* con el barroquismo mediterráneo, dando como resultado una prosa explícita donde se recrean sin sutilezas los escenarios de violencia más descarnados. No es de extrañar que Fernando Di Leo viera posibilidades en la obra de este autor. Tras *Violación en las aulas* (¿cabe hallar un título más sensacionalista?), el cineasta volvería a Scerbanenco en sus siguientes dos películas, las ya citadas *Milán, calibre 9* y *Nuestro hombre en Milán*, dando lugar a una trilogía de gran repercusión que terminó de conferir al *poliziesco* ese aire *pulp* que desprendían las novelas de Scerbanenco y que condujo al género a sus años de máximo esplendor.

Junto a la prosa de Scerbanenco, la otra gran influencia que determinó el inconfundible sello del *poliziesco* en sus años de apogeo fue el *thriller* americano de los setenta, un tipo de relato donde el *policíaco* se fundía con el *western* a la hora de generar un escenario de confusión en el que las fronteras entre ley y justicia no siempre están claras y donde los otrora ejemplares policíacos se sirven de la misma metodología que los criminales para plantarles cara a estos. Los ecos de films como *Contra el imperio de la droga*, *Harry el sucio* o



Izq.: «Milán tiembla, la policía pide justicia», de Sergio Martino. Der.: «Milano odia, la polizia non può sparare», de Umberto Lenzi.







«La policía detiene, la ley juzga», de Enzo G. Castellari.



«Nápoles violenta», de Umberto Lenzi.

*El justiciero de la ciudad* comienzan a hacerse presentes en el *poliziesco* italiano aunque no de manera inmediata. Tal y como señala Davide Pulici, el hecho de que en una película como *La iguana de la lengua de fuego* (1971) de Riccardo Fredda (otro destajista del cine de género en sus diversas manifestaciones que se sumó a la fiebre del *poliziesco*) el protagonista, un inspector de policía duro y sin escrúpulos, sea un personaje estadounidense y no italiano, pone de manifiesto hasta qué punto había dudas acerca de la poca credibilidad que podía llegar a suscitar este tipo de perfiles incrustados en una realidad social como la italiana. La intensificación de la violencia durante los llamados «años de plomo» fue la excusa perfecta para liberarse de este tipo de coartadas y comenzar a manufacturar un *pulp* de inspiración netamente italiana. El trabajo previo de Fernando Di Leo allanó el camino a otros como Umberto Lenzi (a quien también hemos citado más arriba). El caso de Lenzi resulta significativo por cuanto únicamente a través de su filmografía podemos distinguir las distintas etapas por las que atravesó el *polizies-*

co. En el momento de esplendor del género, este cineasta sacó mucho partido a la influencia del *thriller* estadounidense en films como *Roma a mano armada* o *Nápoles violenta*. Ambos títulos fueron rodados en 1976 y resultan demasiado protocolarios en su acercamiento al modelo norteamericano. Sin embargo, previamente, el propio Lenzi, adoptando dicho modelo como punto de partida, había despachado una serie de *poliziotteschi* de tono amargo con una visión nihilista de la sociedad italiana, largometrajes como *Los clubs de la dolce vita* (Milano rovente, 1973), *Milano odia: la polizia non può sparare* (1974) o *El hombre de la calle hace justicia* (1975), todos ellos de elocuente título.

En estos años de esplendor, en los que el *poliziesco* evidencia su carácter de *exploitation* liberándose de coartadas intelectuales, vale la pena destacar asimismo algunos trabajos del incombustible Enzo G. Castellari, que hace suya esa visión nihilista presente en los films de Lenzi y esa representación de la violencia de manera despojada y cruda que introdujo en el género Fernando Di Leo. En el

caso de Castellari, la influencia del *thriller* estadounidense resulta manifiesta en títulos como *Forajidos 77* (*Il grande Racket*, 1976) o *El camino de la droga* (*La via della droga*, 1977), con Fabio Testi emulando a Charles Bronson en sus afanes justicieros. Previamente, Castellari nos había ofrecido un ejemplo tardío de *protopoliziesco* en *La policía detiene, la ley juzga* (1973) donde esa dimensión social y política del género emerge ya desde el mismo título, en el cual se separan los conceptos de ley y justicia (que en el *poliziesco* de ribetes más *pulp* tienden a confundirse). Un film a medio camino entre *La policía detiene, la ley juzga* y *Forajidos 77* sería *El ciudadano se rebela* (1974), que parte de una premisa parecida a la de *El hombre de la calle hace justicia* de Lenzi. En ambos casos, un ciudadano de clase media, indefenso ante la ola de violencia que se cierne sobre su entorno, y tras haber sido víctima de actos vandálicos, resuelve tomarse la justicia por su mano ante la inoperancia de la administración. Semejante planteamiento (que estuvo bastante extendido en muchos de los *poliziotteschi* rodados durante estos años) hizo que, irremediablemente, el género que nos ocupa fuera catalogado como «fascista». Una etiqueta contra la que el propio Umberto Lenzi se rebelaba: «Únicamente cabría considerar así aquellas películas viéndolas bajo la lente deformante de lo políticamente correcto (...) Me esforzaba por captar fielmente la realidad pero era tachado de fascista: yo, que soy un hombre de izquierdas, que siempre me he definido como anarquista. Ridículo. Es como si tienes un episodio de fiebre alta y le echas la culpa al termómetro. Nuestras películas eran el termómetro que medía la temperatura de unas ciudades golpeadas por la violencia, los asesinatos, los atentados».

Ese termómetro resulta revelador en el caso de Sergio Martino, cuyos policíacos se ven inspirados por episodios de la crónica negra de aquellos años ligados al auge del escuadristo filofascista y a su connivencia con las instituciones. Valgan como ejemplo films como *Milán tiembla, la policía pide justicia* (*Milano trema: la polizia vuole giustizia*, 1973) o *La policía acusa, el servicio secreto ejecuta* (*La polizia accusa: il servizio segreto uccide*, 1975).

En este período de esplendor del *poliziesco* también fueron muy frecuentes los *serials*, películas dirigidas por el mismo director, con los mismos actores defendiendo los mismos personajes, al modo en que, en EE. UU., Clint Eastwood fue perpetuando a Harry Calahan o Charles Bronson a Paul Kersey. Así, por ejemplo, el actor de origen cubano Tomás Milian (presencia recurrente en el *spaghetti western*) consolidó su condición de estrella en la cinematografía italiana dando vida a Er Monnezza y a su hermano gemelo Gobbo en una trilogía de films que inauguró Umberto Lenzi con *Con la ley y con el hampa* (*Il trucco e lo sbirro*,



## En sus años de esplendor a mediados de la década de los 70, el «poliziesco» evidencia su carácter de «exploitation» liberándose de coartadas intelectuales

1976), continuó Stelvio Massi con *Harry el justiciero* (*La banda del trucido*, 1977) y clausuró nuevamente Lenzi con *La banda del Gobbo* (1977). Stelvio Massi, al que acabamos de citar, fue responsable, por su parte, de una serie de películas protagonizadas por Franco Gasparri (actor de fotonovelas) en la piel del joven comisario Mark Terzi: *Mark il poliziotto* (1975), *Mark il poliziotto spara per primo* (1975) y *Mark colpisce ancora* (1976).

No obstante, algunos historiadores señalan estos *serials* como el inicio del ocaso del *poliziesco*, lo que nos llevaría a hablar de una tercera etapa, aquella que sigue a estos años de esplendor.

El «declinar del género» vendría, curiosamente, de la mano de los mismos cineastas que habían conducido al *poliziottesco* a su plenitud. A poco que nos fijemos en la nómina de cineastas que hemos venido citando comprobaremos que casi ninguno de ellos fueron especialistas en el género. A diferencia del *spaghetti western* (donde Sergio Leone o Sergio Sollima emergieron como nombres de referencia volcados en la realización de un tipo muy concreto de películas) o del *giallo* (cuya singularidad tiene mucho que ver con la dedicación continuada a unos estándares de representación emprendida por autores como Mario Bava, Dario Argento o Lucio Fulci), el *poliziesco* fue manufacturado por directores consagrados al *exploitation* en sus distintas formas. Únicamente en el caso de Fernando Di Leo podemos hablar de un cineasta consagrado al género (aunque el ocaso del mismo le fue conduciendo a hacerse cargo de otro tipo de productos, sobre todo de films de corte erótico). Nombres como Umberto Lenzi, Enzo G. Castellari o Sergio Martino aterrizaron en el *poliziesco* porque era el cine que tocaba hacer en aquel momento, como antes había to-

cado hacer *westerns* o *giallos*, géneros en los que también incursionaron. Estamos pues ante una generación de auténticos destajistas de la «serie B», cineastas que hicieron del oportunismo bandera y que se fueron plegando a lo que dictaba la industria. A partir de finales de los años setenta, esa dimensión *pulp*



«La fuerza del silencio», de Pasquale Squitieri.



«El caso Moro», de Giuseppe Ferrara.

que todos estos directores confirieron al género comenzaba a evidenciar un cierto desgaste que aconsejaba dejar a un lado ese nihilismo y esa exacerbación de la violencia y conferir al género otro giro. Algunos volvieron a darle a sus películas un tono de cine social o político que, a esas alturas y atendiendo a los derroteros por los que había avanzado el género, resultaba un tanto impostado, haciendo que las películas resultantes carecieran de credibilidad. Otros abogaron por llevar al *poliziesco* al extremo en una serie de films que se beneficiaban de un tono autoparódico que, sin embargo, terminó por liquidar el género. Davide Pulici lo explica muy bien cuando afirma: «Al igual que ocurrió con el «western», también el «poliziesco» en su fase tardía terminó por extinguirse en la parodia: después de haber interpretado a Monnezza y al Gobbo, Tomás Milian encarnó al inspector Nico Giraldi en una larga serie de películas (la primera de las cuáles sería «Brigada todo terreno») que desde 1976 hasta la primera mitad de los años ochenta llevaron al actor a especializarse en la comedia».

Junto a esta progresiva pérdida de sus señas de identidad más características, adicionalmente hubo otra coyuntura que propició el declinar del *poliziesco* y fue la irrupción de las televisiones privadas en la Italia de mediados de los años setenta, con un incremento en su oferta de contenidos que hizo que los espectadores abandonasen progresivamente las salas de cine, sobre todo en lo tocante al consumo de películas de «serie B», pues la televisión les proporcionaba ficciones análogas de manera gratuita. De hecho, el género vivió un tímido resurgir durante los años ochenta justamente en la televisión. La producción de series y telefilms inspirados en la tradición del *poliziottesco* pero de factura más holgada dio lugar a títulos como *Vendetta* (*L'ombra nera del Vesubio*, 1987), dirigido por todo un veterano como Steno poco antes de fallecer.

Esta apresurada cronología por el devenir de un género como el *poliziesco* no debería llevarnos a concluir que se trata de un tipo de cine extinto. Su huella se ha venido perpetuando en el tiempo, y si bien a la retrospectiva que organiza este año el Festival de San Sebastián bajo la rúbrica «Italia violenta» cabe reprochársele (como ya hemos hecho) que apenas ponga el foco en el período de máximo apogeo del *poliziesco*, justo es que reconozcamos el acierto de los títulos programados en lo que se refiere al devenir del género en años posteriores. Films como *El caso Moro* (1986), el mítico *Gomorra* (2008) o el recientísimo *Última noche en Milán* (2023) demuestran que el *poliziesco* se mantiene muy vivo. ■



«Gomorra», de Matteo Garrone, ilustre descendiente actual del policíaco italiano.



# Star Wars: The Acolyte

Temp. 1, ep. 4 a 8  
*Riesgos galácticos*

La serie de revanchas y lastimaduras del Star Wars de Disney afianza y evoluciona, en su segundo tramo, los enfrentamientos presentados antes. Además, expone alianzas inesperadas, mientras descubre un pasado amargo y violento.

**LA NUEVA EXPRESIÓN DEL UNIVERSO** *Star Wars* llega a su fin con *The Acolyte*. En el momento de escribir estas líneas, varios medios recogen los rumores de una posible cancelación de la evidente segunda temporada, debido, entre otros motivos, a los ataques en redes de distintos usuarios, blancos y heterosexuales, ofendidos, como de costumbre, por motivo de unas dudosas conspiraciones woke a una inexistente saga galáctica aria. Quién sabe. Sea como fuere, lo mismo que otros productos análogos de la época Disney, como *Ahsoka* (2023), la conclusión de *The Acolyte* ofrecida por su episodio 8 deja bastantes preguntas sin responder y graba un final abierto con, además, el añadido de un par de cameos pronosticables, quizá, pero no por ello menos palpitantes, al menos en un cierto sentido. En el número pasado de la revista me referí a los tres primeros capítulos de la serie creada por la artista Leslye Headland y situada cien años antes de los hechos relatados por George Lucas en 1999 en *La amenaza fantasma*. ¿Qué asuntos plantea el segundo bloque? El pro-

grama, en efecto, continúa explorando las zonas oscuras de la orden Jedi según la reconstrucción de unos graves incidentes acontecidos en el pasado por sus diferentes protagonistas, dos hermanas gemelas, Mae y Osha (Amandla Stenberg), y los caballeros de la luz comprometidos. Paralelamente a esto, el relato profundiza en el retrato de la figura siniestra asociada a Lado Oscuro de la Fuerza, Qimir (Manny Jacinto), y, ante todo, en la definición y el desarrollo de su vínculo con la hermana «buena», tras los trágicos acontecimientos narrados en el título 5, *Noche*, donde varios de los Jedi son asesinados. El nexo de estos dos individuos, ciertamente, parece aludir al de Rey y Kylo Ren, mostrado por Rian Johnson en *Los últimos Jedi*. El verso suelto

*La serie no sabe, o no se le permite, ahondar bien en los distintos conflictos propuestos*

de la saga Skywalker, y no las explicaciones pasadas de Lucas, designa, otra vez, la configuración literaria, y también formal, de los suplementos presentados. Así como las personalidades de Daisy Ridley y Adam Driver en 2017, Osha y Qimir son mostrados en imagen como niños perdidos, pese a todas las apariencias. En cierto sentido, los dos se entienden y consuelan, acorralados por la gran historia y las responsabilidades mutuas. En la frontera, en ese planeta desconocido no muy distinto al exilio de Luke Skywalker, contemplados con estima y complicidad, igual que Kylo y Rey, lejos de las miradas acusadas y maniqueístas, se encuentran y, tal vez, se enamoran. Este vínculo especial no es, desde luego, el único lazo con las tomas de Johnson. Sol (Lee Jung-jae), el honesto caballero Jedi atormentado por el ayer, no se diferencia de-

masiado del avejentado y amargado Luke. No cabe duda de que *The Acolyte* no consigue ahondar bien en los distintos conflictos propuestos. O no sabe, o, quizá, no se lo permiten. Surfea entre las líneas y recoge las oraciones más llamativas. Aún así, merece el suficiente aprecio por su voluntad de trabajar sobre la base de una de las novelas filmadas más atacadas y discutidas del amplio grupo. Desafortunadamente, la serie de Headland también junta muchas de las equivocaciones del estilo Abrams. De este modo, se extravía en ocasiones e interrumpe la exploración y el avance de los conflictos fundamentales, formulando interrogantes aguados y caprichosos, solo superfluos trucos de ilusionismo. A pesar de esto, sí, la serie marcha bien, e incluso ofrece alguno de los aciertos más felices del conjunto de ficción seriada de la saga, en concreto en la ilustración de varias secuencias, como las de los duelos, o en esa estructuración dramática que restablece en la escritura general la influencia de Kurosawa, con el empleo de recursos de análisis recogidos de *Rashomon* (1950), en los capítulos situados en el pasado de Osha y Mae, *Destino* y *Elección*. La confrontación aquí de dos visiones de un mismo asunto expone el auténtico tema, el reconocimiento de la interconexión íntima de la luz y la oscuridad. Sobre este punto, *The Acolyte* se mueve estupendamente, en especial en las escenas compartidas por la Padawan expulsada y el supuesto Sith. Más aprietos encuentra, sin embargo, para dibujar sobre un folio en blanco un mapa complejo de ese escenario de la galaxia de ayer. Las numerosas imágenes del show no saben explicarlo.

**Ramón Alfonso**

USA, 2024. **T.O.:** «Star Wars: The Acolyte». **Directores:** Alex Garcia Lopez, Hanelle Culpepper, Kogonada.

**Intérpretes:** Amandla Stenberg, Lee Jung-jae, Manny Jacinto. **DISPONIBLE EN DISNEY+.**





# Vikingos: Valhalla

Temp. 3

*Cristo vs. Odin*

La derivación de la serie **Vikingos** culmina su espiral de venganzas colectivas y personales que trazan el convulso mapa de la historia vikinga y, también, de su imaginario cultural.

## PRÓLOGO Y RECAPITULACIÓN.

La acción de *Vikingos: Valhalla* (Jeb Stuart, 2022-2024) está ambientada cien años después de los hechos relatados en *Vikings* (Michael Hirst, 2013-2020), y en ella hay alguna referencia al personaje central de la anterior, el rey de las tribus vikingas Ragnar Lothbrok. En la primera temporada del trabajo de Stuart se trazaron las líneas maestras de un flujo de asociaciones y rivalidades que, en el siglo XI, originaron el gran mapa vikingo: el exterminio real de toda una población a manos del rey sajón de Inglaterra, hecho conocido como la matanza del día de San Bricio, es el acicate para diversos motivos/venganzas colectivas e individuales, pues a la pugna con Inglaterra debe unirse el tema central de esta serie, la rivalidad entre los vikingos cristianos (dominantes) y los vikingos paganos, Cristo vs. Odín. Aceptan vengarse de Inglaterra, pero no se aceptan entre ellos. El trazado histórico es confuso, pero Stuart intenta siempre hacerlo lo más claro posible. Tres personajes sustentan la historia hasta esta tercera y última temporada: Freydis, vikinga de Groenlandia, protectora y líder de la fe pagana, la última hija de Uppsala; Leif Eriksson, su hermano, e hijo del proscrito Erik el Rojo, y Harald Sigurdsson, futuro rey cristiano de Noruega. Aunque Harald y Freydis se aman, y tienen un hijo juntos, sus creencias religiosas les separan. Esta es una de las ramas argumentales mejor concebidas en la serie: la imposibilidad de reconciliación entre credos distintos.

En la segunda temporada dominan las purgas hechas por los cristianos, las matanzas, huidas y diásporas; lazos y alianzas entre enemigos como en cualquier otra saga histórica sobre la ambición de poder. El rasgo característico de esta temporada reside en los otros horizontes que exploran Harald y Leif (el viaje a Constantinopla) y la creación de una nueva



*Esta tercera temporada acontece siete años después de lo narrado en la segunda*

identidad en Jomsborg (el poblado con mentalidad casi utópica de Freydis, al sur del mar Báltico), en oposición a los centros neurálgicos de Londres y la ciudad noruega de Kattegat. Sobresalen algunas imágenes de mitología poética: los barcos sobre trineos o la aparición de los piratas vikingos que dominan la niebla y las mareas (sensación hecha realidad en una secuencia del primer episodio). El círculo de las venganzas se estrecha. Si Freydis quería matar al hombre que la violó y marcó en la espalda, un esbirro de Olaf, hermanastro de Harald, ahora es Leif quien desea acabar con la vida de Olaf. Stuart, guionista de pretéritas películas «con músculo» (*Jungla de cristal*, *El fugitivo*, *48 horas más*) es afilado en la reconstrucción física, pero a veces se le cuelan frases más propias de hoy: «La seguridad es excelente», comenta la reina de Inglaterra como si se tratara de la presidencia de una moderna corporación.

La que nos ocupa, la tercera temporada, acontece siete años después de lo narrado en

la segunda. La fascinación por otros mundos es aún más manifiesta. Stigg, personaje capital en este tercer arco argumental, ha vivido en la India y lleva en su bolsa todo tipo de medicinas. De Harald y Leif se dice que han viajado por Grecia y África, y el segmento inicial corresponde a su participación en el asedio bizantino a la fortaleza sarracena de Siracusa, en Sicilia. Han alcanzado la categoría de héroes, aunque siguen siendo terrenales y Harald viaja por otras tierras con sus guerreros Vargos (vikingos suecos) para conseguir los tesoros que le permitan recuperar el trono de Noruega. Jomsborg, donde crece libre el hijo de Freydis y Harald, se ha convertido en el reduto de las creencias antiguas frente al cristianismo extendido, dominante y violento. El nuevo rey de Inglaterra, Dinamarca y Noruega se enfrenta al Papa de Roma en un juego de tensiones en el que vence, aparentemente, el pulso más atávico frente a las estrategias cristianas. En un mismo episodio, el segundo, asistimos a dos maneras distintas de crueldad: la matanza de hombres, mujeres y niños sarracenos quemados vivos y el envenenamiento de toda la población de Jomsborg a causa de unos hongos que han emponzoñado la harina. Hay un nuevo antagonista, Magnus, el hijo de Olaf, ansioso de poder como el que más, y todos los conflictos convergen hacia él. Aumentan las intrigas nada sofisticadas de palacio, se especula con una solución improbable –dos reyes varones de Noruega–, una bruja quemada viva se convierte en mito y un funeral vikingo en alta mar es filmado con un respeto digno de Richard Fleischer.

**Quim Casas**

USA, 2024. **T.O.:** «Vikings: Valhalla». **Creador:** Jeb Stuart. **Interpretes:** Sam Corlett, Leo Suter, Frida Gustavsson, Laura Berlin, Bradley Freegard, David Oakes. **DISPONIBLE EN NETFLIX.**





## The Boys Temp. 4

### Cámara de eco

Cuarta y penúltima temporada de las aventuras de Carnicero y compañía a la búsqueda de la manera de acabar con Patriota y, de paso, todos los superhéroes, en ocho episodios que repiten la fórmula de sangre y mala baba que tanta notoriedad le ha dado a la serie de Prime Video.

**PODRÍA PARECER QUE LA LUCHA DE** esos vetustos *outsiders* empeñados en acabar con esa élite de superhéroes escudados en una megacorporación y con el favor de los medios representa claramente la lucha de la tradición contra la modernidad, lo viejo contra la novedad que amenaza nuestra inamovible esencia cultural. Quizás esa supuesta apología de la pureza había calado en una parte importante de los espectadores de la serie adaptada por Eric Kripke a partir del cómic de Garth Ennis y Darick Robertson, haciendo caso omiso a las claras señales que indicaban que *The Boys* trata de un grupo compuesto por divorciados, bisexuales y exalcohólicos que luchan contra una élite reaccionaria erigida como salvadora de la patria y la raza. Ese corte político de la serie que para muchos fue malinterpretado ha «salido del armario» en esta cuarta temporada, donde la sátira pone nombre y apellidos a su enemigo y repasa uno por uno los lemas de los activistas conservadores norteamericanos, convirtiendo a uno de los nuevos personajes en un altavoz calcado a los voceros antiwoke que pueblan las redes sociales viviendo de la rabia de los usuarios. Y pese a que a nivel de audiencias aun ha resultado más exitosa que las temporadas anteriores, a nivel de recepción del público ha resultado mucho más tibia en los agregadores de opinión, donde se ha visto volcada la frustración de aquellos que sienten que la serie les ha traicionado sumando a los que pensamos que se ha simplificado su discurso, excesivamente dirigido y masticado pese a haber sido siempre así.

Pareciera que a *The Boys* se le hubieran acabado tanto las ideas para su desarrollo como su capacidad metafórica y eso repercute de manera ambivalente en esta cuarta temporada, donde vemos que la trama gana enteros al volcarse sobre el bando enemigo mientras que precisamente esa alegoría sobre el poder se ve reducida a una crítica sobre ciertos sectores contemporáneos de la sociedad, repitiendo los mismo tics macarras relacionados con la violencia y la escatología a la par que ahonda en la sordidez moral de los villanos. Ahí chocan las escenas donde la crueldad del Patriota es mostrada en todo su esplendor ya no sólo para reforzar su superioridad frente al resto sino como retrato de las frustraciones de su personaje, mientras que escenas como la se-



*Pareciera que a la serie se le hubieran acabado las ideas y eso repercute en esta cuarta temporada*

sión sadomasoquista de Tek Knight a Hughie no buscan más que caricaturizar a algunos personajes a la par que sumar puntos en el contador de humor escatológico que, a estas alturas, poca gracia hace. En ese sentido, la mencionada violencia del Patriota o la inesperada secuencia con ovejas voladoras resultan mucho más ricas para la narrativa que no el enésimo culo en 4K.

Por otro lado, el turno de los villanos de armarse resulta en una trama más atractiva en esta cuarta temporada que lo que supuso la aparición de Soldier Boy en la tercera, llevando el plan de un virus con el que acabar con Patriota a un segundo plano (sabemos siempre que va a fracasar) para dar mucho más protagonismo a los nuevos villanos encargados tanto de trazar un plan como de manipular a la opinión pública en ese eco con la actualidad que, además, busca entrar un poco más en una intriga política donde se buscará violentar la legalidad legislativa para

entronar a un presidente favorable a dar más poder y presencia a los superhéroes. Dicha trama, que demuestra que los villanos van un paso por delante de los protagonistas, sirve además como autocrítica a una serie centrada en los planes fallidos de los buenos frente a los malos precisamente por tener ciertas líneas rojas en sus acciones, dilema del que nos hace partícipes y que culmina en ese final de temporada tan adverso para varios de los compañeros de Carnicero, sacándonos de una dinámica de tres temporadas repetitivas donde nuestro cansancio iba a la par al de unos protagonistas constantemente derrotados. La ironía es que, mientras *The Boys* perdían el tiempo entre chistes de culos y tripas, abrazados al éxito, Trump ha ido labrando su camino rumbo a su segundo mandato en la Casa Blanca a la par que Patriota y sus acólitos han hecho en la ficción, porque a las ideas no se las derrota con chistes.

**Nicolás Ruiz**

USA, 2024. **T.O.:** «The Boys». **Creador:** Erik Kripke. **Intérpretes:** Karl Urban, Jack Quaid, Antony Starr, Erin Moriarty, Tomer Kapon, Chace Crawford, Jessie T. Usher, Dominique McElligott, Simon Pegg, Colby Minifie. **DISPONIBLE EN PRIME VIDEO.**



# La dama del lago

## Miniserie

### La trama imposible

**NO HE LEÍDO LA NOVELA DE LAURA LIPPMAN** en la que se basa esta producción. Pero imagino que una miniserie de siete episodios de unos cincuenta minutos cada uno da para llevar a cabo una adaptación bastante fiel a la obra original y poder desarrollar convenientemente tramas, subtramas y personajes, incluso cuando la novela no lo hace. Teniendo esto en cuenta, ¿qué es lo que falla para que *La dama del lago* sea el catastrófico desastre que es? Pues, entre otras muchas cosas, tres aspectos muy importantes de señalar.

El primero de ellos que nada de lo que sucede posee un mínimo interés. Ni las colisiones raciales (un millón de veces vistas y ya muy cargantes), ni los ambientes a los que pertenecen los personajes, ni el insufrible feminismo de 2024 que se mete con calzador en una historia desarrollada en los años sesenta (¿para qué preocuparse en contextualizar cuando lo que importa es el sermón ideológico actual?; supongo que esto es lo que habrán pensado los responsables de la miniserie), ni el diseño de los protagonistas ni mucho menos su inexistente evolución.

El segundo, que la trama resulta tan confusa y de tan lamentable desarrollo que se hace muy difícil no ya interesarse por ella, sino seguirla. Alma Har'el (que además de dirigir los siete capítulos, coproduce, coescribe y coedita el conjunto), más allá de las enormes carencias que muestra a la hora de dirigir, satura constantemente las secuencias tanto en forma como en fondo. No hay una sola escena en la que los personajes no parezcan alterados, concibiéndose cada una de ellas como momentos tras-



cendentales para una historia absolutamente anoréxica. Har'el no tiene la más mínima idea de cómo narrar. Y ello se evidencia en el hecho de que *La dama del lago* deja de interesar desde su capítulo inicial. Provocando que, aunque se le dé una oportunidad al resto, la serie tenga que abandonarse en un momento u otro.

Por último, *La dama del lago* fracasa rotundamente a la hora de asimilar las bases de su propio formato, ya que tampoco parece estructurarse dentro de las exigencias de una miniserie y el paso de un episodio a otro se efectúa prácticamente al azar. Sin coherencia ni sentido dramático. Algo que también tiene que ver con el pésimo trabajo de montaje en el que únicamente se editan planos y secuencias, uno detrás de otro, sin que exista ningún criterio al respecto.

*La dama del lago* es, en suma, un verdadero bodrio.

**Joaquín Vallet Rodrigo**

USA, 2024. **T.O.:** «Lady in the Lake». **Directora:** Alma Har'el. **Intérpretes:** Natalie Portman, Moses Ingram, Y'lan Noel, Brett Gelman, Byron Bowers, Noah Jupe.

**DISPONIBLE EN APPLE TV.**

# Los instigadores

## Última oportunidad

**DOUG LIMAN SIGUE SIN DARSE UN RESPIRO** y si no está firmando un documental o episodios en alguna serie de televisión lo encontramos presentando este 2024 dos films para plataformas de visionado online. Si hace unos meses era el *remake* de *Road House* el que llegaba a Prime Video, donde Jake Gyllenhaal se liaba a hostias con Conor McGregor grandes angulares mediante, ahora le toca el turno a Apple TV de acoger a *Los instigadores*, donde Matt Damon se reencuentra con Liman tras los 22 años que nos separan de *El caso Bourne*, sumando al reparto a Casey Affleck, viejo conocido de *El indomable Will Hunting* y *Gerry*, protagonizando una cinta que producen Damon y Ben Affleck y rodada en la Boston natal de los tres, es decir, un proyecto humilde pero cuidado con cariño cuyo mayor reclamo son sus protagonistas.

*Los instigadores* nos pone en la piel de dos donnadies a los que se les



ofrece una oportunidad de poder reencarrilar sus vidas si aceptan la tarea de robar la caja fuerte donde el alcalde recibe todas las interesadas donaciones en pleno día de elecciones. Cobby (el personaje de Casey Affleck) acaba de salir de prisión tras encubrir a su hermano, por lo que es un conocido dentro del hampa del lugar, pero Rory (interpretado por Damon) es un exmarine que simplemente necesita el dinero para cubrir los gastos atrasados en el cuidado de su hijo, un pringado desesperado que verá el robo como última oportunidad. La amistad entre los Affleck y Damon es palpable en pantalla con la química que existe entre los dos protagonistas y el tono cómico de un film que cuida muchísimo a sus personajes, usando el robo y los sucesivos contratiempos como pólvora para los enfrentamientos dialécticos entre estos, a los que además se suma la terapeuta de Rory (interpretada por Hong Chau) para acabar de ahondar tanto en el chiste como en el desarrollo emocional de los personajes, creando un triángulo hilarante que contrasta con ese retrato villanesco del alcalde (con un desatado Ron Perlman) y su séquito, dejando claro que el film no pretende ser un gran film de atracos sino una comedia cercana.

Es así como se deja entrever un discurso de clase donde los villanos tiene el poder y acaban por corromper un sistema que fuerza a sus peones a sobrevivir de cualquier manera, donde el personaje de Damon no quiere una parte del botín sino exclusivamente el montante para cubrir las deudas con su hijo y cómo esa angustia vital choca tanto con las mordidas del presente alcalde como con la posible elección de un nuevo alcalde con un perfil mucho más honrado: el pueblo al fin habla para derrocar al corrupto. Y, mientras tanto, un robo que no sale como esperaban, una guía del criminal para inexpertos con el foco en esos pequeños instantes que no sabemos qué pueden ir mal, enredos como robar la camioneta con el dinero y con el guarda dentro o la ilusoria idea de cruzar a Canadá en pleno invierno, un film pequeño que no se conforma con divertimos sino que consigue que queramos que a sus protagonistas les vaya bien las cosas: alma en una industria sin alma. **Nicolás Ruiz**

USA, 2024. **T.O.:** «The Instigators». **Director:** Doug Liman. **Intérpretes:** Matt Damon, Casey Affleck, Hong Chau, Jack Harlow, Michael Stuhlbarg, Alfred Molina, Owen Earls.

**DISPONIBLE EN APPLE TV.**



# La Casa del Dragón

Temp. 2,

ep. 2 a 9

*Escala y arbitrio*

Cierra la segunda temporada de **La Casa del Dragón** sin que se hayan alzado por completo las espadas, sirviendo como aperitivo a la batalla final que ha de decidir quién se sienta en el Trono de Hierro y dejando su correspondiente reguero de sangre en el camino.

**SEGURO QUE TODOS** recordáis cómo *Juego de tronos* tardó un tiempo en mostrar músculo audiovisual, siendo bastante discreta en presupuestos hasta haber afianzado su éxito y reduciendo su ambición a tramas palaciegas y a su característica arbitrariedad a la hora de eliminar personajes de su elenco, un *crescendo* apoyado en las audiencias y la creciente popularidad de las novelas de George R. R. Martin que llevaría a la serie de HBO a ser considerada como una de las más ambiciosas de la historia. *La Casa del Dragón*, por el contrario, ha supuesto desde el principio un importante desembolso para HBO a sabiendas de las expectativas depositadas en la serie y, pese a eso, ha optado por cocer a fuego lento toda la violencia que ha de desatarse en el seno de los Targaryen desde un acercamiento más íntimo, más táctico, alejado de los grandes fastos que ya vimos en Poniente, apuesta que quedó clara en su primera temporada y que perpetúa en esta segunda temporada que arranca en el preciso final de la anterior. No estamos aún en un escenario de guerra total, pero esta segunda temporada ofrece alguno aperitivos pese a que el núcleo de la trama se centra en cómo los bandos mueven las diferentes piezas para hacer frente al enemigo cuando la guerra escale en proporciones, con las correspondientes bajas que, frente a la visceral arbitrariedad de *Juego de tronos*, en *La Casa del Dragón* cada víctima resulta terriblemente previsible.

De hecho la primera víctima viene anunciada directamente con un plan que acaba por cumplirse (sorpresivamente) a la perfección cuando dos *donnadies* consiguen matar al heredero al trono, aun infante, escalando la si-



*Esta serie busca jugar sus mejores cartas poco a poco y marca distancias con «Juego de tronos»*

tuación y entrando en una batalla de reputación donde ambas casas intentarán destruir la reputación de la otra, algo que contrasta con los escasos encuentros privados entre Rhaenyra y Alicent mostrando ese atómico e íntimo origen de toda guerra y que se aleja de ese angustiante *leit motif* que eran los Caminantes Blancos. El tacticismo de ambas resta toda la visceralidad que sí estaba presente en *Juego de tronos* y lleva a que otros azares, como el hallazgo de tres jinetes prácticamente de la nada, acabe por resultar precipitado mientras por otro lado prácticamente se anuncia la muerte de Rhaenyra y Meleys antes incluso de entrar en batalla, resultando en una narrativa más rutinaria y menos dramática. En otras palabras, parte de la temporada se destina tanto a presentar varios personajes ajenos a la trama como a seguir a Daemon en sus alucinaciones, a sabiendas que en algún momento todo eso tendrá un sentido, pero que acaba por dejar una sensación de racionamiento dramáti-

co, de suspensión, cuando se requieren tantos minutos en pantalla para justificar la aparición (resulta en un episodio) de tres jinetes y la alucinación final que hará postrar la rodilla de Daemon ante Rhaenyra.

Es de suponer que *La Casa del Dragón* busca jugar sus mejores cartas poco a poco a la par que presenta cierta distancia con una *Juego de tronos* que ya en su primera temporada decapitaba a uno de sus protagonistas absolutos. Quizás la batalla en Reposo delo Grajo es la que más nos recuerda a su predecesora en lo que se refiere a escala y, en base a los libros, sabemos del *crescendo* bélico que se aproxima, pero se nota que la apuesta de *La Casa del Dragón* se centra mucho más en diálogos y consecuencias lógicas y no en sorpresas explosivas de rabia, hecho que queda claro en la gran cantidad de violencia fuera de plano que deja esta segunda temporada. Es cierto que la muerte del heredero al trono, un infante, difícilmente sería aceptada en pantalla, pero una batalla como la del Molino es directamente resuelta con una elipsis, o la decapitación de un aliado por parte de Daemon que queda fuera de plano, huyendo del espectáculo grotesco que en ocasiones planteaba la anterior adaptación de George R. R. Martin para cocinar a fuego lento un drama que, pese a tener menos jugadores que *Juego de tronos*, busca retratarlos de una manera más compleja: la diferencia entre los personajes de Joffrey Baratheon y Aegon Targaryen, entre el capricho y el deseo. **Nicolás Ruiz**

sora en lo que se refiere a escala y, en base a los libros, sabemos del *crescendo* bélico que se aproxima, pero se nota que la apuesta de *La Casa del Dragón* se centra mucho más en diálogos y consecuencias lógicas y no en sorpresas explosivas de rabia, hecho que queda claro en la gran cantidad de violencia fuera de plano que deja esta segunda temporada. Es cierto que la muerte del heredero al trono, un infante, difícilmente sería aceptada en pantalla, pero una batalla como la del Molino es directamente resuelta con una elipsis, o la decapitación de un aliado por parte de Daemon que queda fuera de plano, huyendo del espectáculo grotesco que en ocasiones planteaba la anterior adaptación de George R. R. Martin para cocinar a fuego lento un drama que, pese a tener menos jugadores que *Juego de tronos*, busca retratarlos de una manera más compleja: la diferencia entre los personajes de Joffrey Baratheon y Aegon Targaryen, entre el capricho y el deseo. **Nicolás Ruiz**

USA, 2024. **T.O.:** «House of the Dragon». **Creadores:** Ryan J. Condal, George R. R. Martin. **Directores:** Alan Taylor, Loni Peristerre, Andrij Parekh, Geeta Vasant Patel, Clare Kilner. **Interpretes:** Rhys Ifans, Matt Smith, Fabien Frankel, Graham McTavish. **DISPONIBLE EN MAX.**



# El Decamerón Miniserie

## ¿Dónde está Boccaccio?

**ES EVIDENTE QUE ANTE UNA PRODUCCIÓN QUE LLEVA** el sello de Netflix no se puede exigir precisamente una elevada naturaleza intelectual. Por ello mismo, el hecho de que esta miniserie lleve el título de la gran obra de Giovanni Boccaccio podría hacer pensar en una banalización de las historias relatadas por el escritor florentino totalmente alejada de la mirada autoral de Pier Paolo Pasolini en su excepcional versión de «El Decamerón» de 1971. Sin embargo, la cosa es mucho peor. Boccaccio desaparece antes de aparecer y los únicos vínculos existentes con la obra original se limitan, solamente, al título y a la coartada argumental: la estancia de diez jóvenes en una villa de Florencia, muy alejada de la ciudad, en la que pretenden estar a salvo de la peste negra que está diezmando a la población. Aquí termina la relación con Boccaccio.

A tenor de ello, la miniserie se concentra en el grupo de protagonistas y en las interrelaciones amorosas y/o sexuales que se establecen entre ellos en una especie de regresión a las tramas adolescentes. Porque, en efecto, todo en este producto parece surgir de la mentalidad de un grupo de chavales de escasas luces que han leído, como mucho, la contraportada de cualquier edición del libro de Boccaccio planteando una historia que podría desarrollarse no tanto en la Florencia de 1348 como sí en cualquier lugar de Estados Unidos en 2024, ya que ni tan siquiera hay el más mínimo esfuerzo en intentar conformar unos diálogos que puedan remitir al periodo medieval. Es lógico pensar, por consiguiente, que ninguno de los responsables de este engendro se ha molestado en leer «El Decamerón». Como mucho, la entrada que la Wikipedia reserva a la obra o, más probablemente, el resumen que haya generado ChatGPT. Pedir más al grupo de ineptos que han llevado a cabo este producto es imposible.



De esta manera, *El Decamerón* de Netflix ni es una versión de la pieza de Boccaccio ni mucho menos una mirada personal o rompedora a la misma, ya que para ello se tendría que tener un conocimiento muy sólido de lo que se va a alterar, metamorfosear o transformar a través de la subjetividad del autor. Y, evidentemente, este no es el caso. A lo largo de ocho episodios solo hay una suerte de culebrón entre personajes mononeuronales, alternancia de música medieval con canciones actuales, estética e ideología marca Netflix... y mucho aburrimiento. Mejor no perder el tiempo con esto y volver a Pasolini.

**Joaquín Vallet Rodrigo**

USA, 2024. **T.O.:** «The Decameron». **Directores:** Michael Uppendahl, Anya Adams, Andrew DeYoung. **Intérpretes:** Amar Chadha-Patel, Leila Farzad, Lou Gala, Karan Gill, Tony Hale, Saoirse-Monica Jackson. **DISPONIBLE EN NETFLIX.**

# Juego de espías.

## La ciudad eterna

### Espías adolescentes

**SIENDO MUY GENEROSOS CON ESTA ESPECIE DE** película se podría destacar su secuencia inicial. En ella, JJ (Dave Bautista) es el encargado de la protección de una estrella adolescente que acaba de conseguir el premio People's Choice. Mientras viajan en un avión privado, la azafata se desvelará como una perversa asesina, iniciando una encarnizada lucha con JJ, quien será «rescatado» por Sophie (Chloe Coleman). No es que este momento sea el colmo de la originalidad (más bien, todo lo contra-

rio) pero, al menos, es divertido y funciona en sus líneas generales. Sin embargo, pronto se revelará la verdad: esto no ha sido más que un sueño de Sophie. Y, efectivamente, la única secuencia destacable de *Juego de espías. La ciudad eterna* no es más que un sueño. El resto, por consiguiente, es una triste realidad ya que esta producción es, simple y llanamente, la manera en la que Amazon Studios intenta estirar el chicle del relativo éxito comercial conseguido cuatro años atrás con *Juego de espías* (*My Spy*, 2020) también dirigida por Peter Segal. Segal no es mal cineasta. Dirigió la magnífica tercera entrega de la saga *Agárralo como puedas*: *Agárralo como puedas 33 1/3: El insulto final* (*Naked Gun 33 1/3: The Final Insult*, 1994), además de la estupefaciente y amarga comedia *50 primeras citas* (*50 First Dates*, 2004) o la lograda actualización del *Superagente 86* en *Superagente 86 de película* (*Get Smart*, 2008). No obstante, tanto en esta secuela como en la pieza original, Peter Segal actúa a base de piloto automático sin ninguna otra función que la de un mero filma-

dor. De alguien plegado a las exigencias de un muy medido producto comercial del que también es productor.

Así, nada se puede esperar de *Juego de espías. La ciudad eterna* que no sea una bobalicona trama familiar derivada en *thriller* de andar por casa y aparatosas secuencias de acción. Todo ello envuelto en el ámbito adolescente y con padres tan enrollados que da exactamente igual el cargo que ocupen en los servicios de inteligencia: siempre están más que disponibles para las memeces de los plasmas de sus hijos.

Más mala que un dolor... aunque, al menos, podemos disfrutar con las siempre bellísimas ciudades italianas.

**Joaquín Vallet Rodrigo**

USA, 2024. **T.O.:** «My Spy: The Eternal City». **Director:** Peter Segal. **Intérpretes:** Dave Bautista, Chloe Coleman, Kristen Schaal, Ken Jeong, Anna Faris, Fiula Borg. **DISPONIBLE EN PRIME VIDEO.**





# Los pequeños amores

## Cuento de verano

Tras su estreno en cines, luego de alzarse con el Biznaga de Plata del Jurado y con el premio a la Mejor Interpretación Secundaria para Adriana Ozores en Málaga, llega a Filmin **Los pequeños amores**, el segundo trabajo de Celia Rico Clavellino, que se erige como un delicado y personal estudio sobre la relación madre-hija, que bien puede entenderse como la continuación de su ópera prima, **Viaje al cuarto de una madre** (2018).

«FEEL I'M GOIN' BACK TO MASSACHUSETTS...

Something's telling me I must go home», comienzan a cantar, con su melancolía habitual, los Bee Gees. Quien los escucha es Teresa (María Vázquez) en su habitación de la casa del pueblo, mientras parece resignarse a la idea de renunciar a sus planes de verano para cuidar de su madre, Ani (Adriana Ozores), impedida de caminar a causa de un accidente doméstico. Puede que, sin darse cuenta, la canción le esté indicando el camino a seguir en las próximas semanas, y que el viaje que pretendía hacer al extranjero sea, en cambio, hacia su interior. El que Ani necesite de su ayuda, mientras lleva una férula en la pierna, es el desencadenante para que madre e hija se encuentren después de mucho tiempo. Y esta coincidencia espacio-temporal es el punto de partida que permite a la directora sevillana continuar con el estudio de las relaciones filiales que iniciara en su primer largometraje, centrado en los distintos roles femeninos instalados en la sociedad. Así, su filmografía se puede entender como la exploración del universo de la mujer desde sus impuestos cometidos: el de esposa, con el cortometraje *Luisa no está en casa* (2012), el de madre, en *Viaje al cuarto de una madre* (2018), y el de hija, con *Los pequeños amores*. Estas dos últimas forman un emotivo y delicado binomio que permite ahondar en todo aquello que no se dice sobre la maternidad y la condición de hija. Aquí, la perspectiva está puesta sobre Teresa, una mujer de cuarenta años que se ve obligada a cuidar a su madre por un período de tiempo. Su llegada trae cambios en ambas, y la obligatoriedad de coexistir en la casa familiar acarrea nuevas rutinas. La presión por el encierro emocional que sufren hace patente el peso de la soledad y las heridas no sanadas del pasado. El empeño de Teresa por pintar el interior del hogar se topa de frente con las constantes críticas y rigidez de su madre, y evidencia la necesidad de un cambio, y también el choque generacional potenciado por la dis-



*Reflexiona sobre las responsabilidades que conlleva ser hija y la inversión de roles*

tancia afectiva. A medida que avanza la trama, las idas y venidas, las frases mal dichas, los silencios atronadores y la fina capa de armonía a punto de quebrarse muestran la realidad de una madre y su hija incapaces de comunicarse. Sin embargo, la aparición en escena del joven pintor Jonás (Aimar Vega) aligera la narración, situado en el relato a modo de una válvula de escape para ambas, que lleva, casi de forma natural, a ese ansiado momento en el que por fin se reencontran. Con nostalgia y sinceridad, ambas mujeres se reacomodan y reconocen, permitiéndose verbalizar pensamientos en torno a envejecer en soledad, la necesidad de la autoafirmación, la decisión de no ser madre o la incertidumbre frente al futuro.

La mirada austera y, a su vez, cargada de matices de Rico Clavellino conduce esta delicia de película, una hermosa pieza que abarca las complejidades de las relaciones maternofiliales por medio de la utilización de los elementos cotidianos alrededor de un pequeño suceso. La veracidad que existe en sus imágenes

permite la identificación de los ojos que las miran, que se reconocen en una lectura a la sombra de un árbol, en un baño en el río, en las confrontaciones al hacer gazpacho o lavar los platos, o en una vuelta en bici de madrugada. Esta liturgia del día a día, en este caso estival, detenido por los tiempos propios de la vida en el campo, sumado a una sobriedad conmovedora por parte de las actrices, es la que otorga la autenticidad al cuerpo de la obra. La autora convierte en sencillo aquello que es tremendamente difícil de ofrecer: el natural retrato de lo efímero de nuestros días. A través de Teresa, *Los pequeños amores* reflexiona acerca de las responsabilidades que conlleva ser hija, y, además, de ese momento en el que se invierten los roles, y quien materna pasa a ser la descendiente. Y también de cómo la relación con nosotras mismas y con nuestro entorno se puede construir a través de los gestos cotidianos, del mimo en las acciones habituales. Esos pequeños amores que nos hacen bien, que nos dan paz, y nos alejan de las grandes pretensiones y las innecesarias expectativas. **Paola Franco**

España, 2024. **Directora:** Celia Rico Clavellino.  
**Intérpretes:** María Vázquez, Adriana Ozores, Aimar Vega, Blanca Apilánez, Ferran Rañé, Camille Figueero.  
**DISPONIBLE EN FILMIN.**



# Detonantes

## Resaca «woke»

LA PRIMERA SECUENCIA DE **DETONANTES** no deja lugar a dudas: Parker (Jessica Alba) es una miembro del cuerpo de *marines* que se encuentra en Siria y, nada más empezar el relato, tiene que hacer frente a un feroz ataque del enemigo. Alba, la actriz protagonista, es tan peleona como la Millie Bobby Brown de *Damsel* (idem, Juan Carlos Fresnadillo, 2024; véase mi reseña en *DIRIGIDO POR...*, n° 549, abril 2024). Pero si esta última era una película que jugaba con cierta habilidad con el estereotipo de la heroína femenina, y con resultados bastante apreciables, *Detonantes* no deja de ser una variante *woke* –ergo, simplista y reduccionista– de ese estereotipo puesto al día de la manera más rudimentaria posible. Es decir: *Detonantes* funcionaría exactamente igual si su personaje principal fuese de sexo masculino. La diferencia, de la cual no se saca el menor provecho más allá de lo «políticamente correcto», consiste en ver convertida a Alba en una versión femenina no ya del Stallone de *Rambo: Last Blood* (idem, Adrian Grunberg, 2019) como del Jason Statham de la muy estimable *El protector* (*Homefront*) (*Homefront*, 2013, Gary Fleder), en lo que a las ambientaciones rurales de sus tramas se refiere, y que les dan cierto aire de *neo-western* a lo Walter Hill, ese notable cineasta que iría hora que ya fuese reivindicado como bien se merece. Tanto da que Alba, otra figura del Hollywood de la primera década del siglo XXI reciclada como empresaria de éxito gracias a sus productos para bebés (les juro que no es broma), se preste a hacer para *streaming* productos como *Detonantes*, pensados para satisfacer a los fans que todavía le quedan (véase al respecto lo que comento sobre la supervivencia de algunas veteranas y no tan veteranas estrellas hollywoodenses gracias al *streaming* en mi reseña de *Superdetective en Hollywood: Axel F.*). Es indiferente que el personaje de Alba en el film responda al apellido Parker en vez de a un nombre de pila femenino, o que la realización corra



a cargo de otra fémina, la cineasta indonesia Mouly Surya, la cual resuelve la papeleta aplicando fórmulas archiexplotadas del cine de acción. Todo se reduce a una trama de venganza planteada, vagamente, como la de *Conspiración de silencio* (*Bad Day at Black Rock*, John Sturges, 1955) –la tal Parker, dura exmilitar donde los haya, regresa a su pueblo natal en Nuevo México tras la muerte en misteriosas circunstancias de su padre minero–, la cual da pie para mostrar las habilidades belicosas de la heroína con rifles automáticos, pistolas, granadas de mano, machetes y cuchillos o, cuando todo falla, a hostia seca. No obstante, sería interesante ver algún día los tres primeros largometrajes indonesios de Surya, a los cuales no les falta cierto prestigio. **Tomás Fernández Valentí**

USA, 2024. **T.O.:** «Trigger Warning». **Directora:** Mouly Surya. **Intérpretes:** Jessica Alba, Mark Webber, Anthony Michael Hall, Alejandro de Hoyos. **DISPONIBLE EN NETFLIX.**

# El ministerio de la guerra sucia

## Gloriosos bastardos

PROBABLEMENTE PORQUE, PARA LA OPINIÓN MAYORITARIA, Quentin Tarantino todavía pasa por ser uno de los mejores realizadores del cine contemporáneo, error que a estas alturas veo de difícil rectificación, no faltarán quienes establezcan una conexión entre la más reciente película de Guy Ritchie, *El ministerio de la guerra sucia*, y *Malditos bastardos*, uno de los films menos malos de Tarantino. Lo digo porque, sobre todo en los primeros años de su carrera, Tarantino fue una influencia notable en el cine de Ritchie (y en el de muchos otros realizadores con ganas de dejarse deslumbrar), lo cual dio pie a que este último firmara muchos de sus peores trabajos, por más que alguno de ellos –cf. el terrible *Snatch: Cerdos y día-*

*mantes*– siga cosechando inmerecidos aplausos. Por fortuna, y tras haber tocado fondo –él y cualquiera– con *Barridos por la marea*, en estos últimos años Ritchie nos ha sorprendido poco a poco con agradables trabajos de encargo –el primer *Sherlock Holmes* (el segundo era espantoso), *Operación U.N.C.L.E.*, incluso su versión de *Aladdin*–, un film de aventuras fantásticas mejor de lo que se dijo en su momento –*Rey Arturo: La leyenda de Excalibur*–, y tres buenas incursiones en el thriller –*The Gentlemen: Los señores de la mafia*, *Despierta la furia* y *Operación Fortune: El gran engaño*–, que han elevado notablemente el nivel de calidad de su filmografía. *El ministerio de la guerra sucia* no se cuenta entre sus mejores films, pero se revela una agradable incursión en el relato bélico, una combinación de la ironía de *Doce del patíbulo* (Robert Aldrich, 1967) y el humor de *Los violentos de Kelly* (Brian G. Hutton, 1970). Filmada con elegancia, bien sostenida por un excelente elenco de intérpretes –todos estupendos, aunque merecen menciones especiales Eiza González y Til Schweiger–, y con un clímax espectacular –el secuestro de los barcos cargados de material militar para los nazis en el puerto de Fernando Po, la actual Bioko– muy bien planificado. Pese a partir de personajes y hechos reales –la conocida como Operación Postmaster, que tuvo lugar el 14 de enero de 1942, y que está considerada la primera misión relevante del servicio secreto británico durante la Segunda Guerra Mundial–, la película se mueve en el terreno de la ficción y se toma todas las libertades del mundo (no lo digo como un reparo), hasta el punto de que relevantes figuras reales como Winston Churchill (Rory Kinnear) o el mismísimo Ian Fleming (Freddie Fox) ocupan un lugar secundario, sobre todo el segundo, engullidos en una trama divertida y aventurera que sabe guardar un aceptable equilibrio entre el respeto a la tradición y la puesta al día de las formas narrativas. **Tomás Fernández Valentí**

USA-UK-Turquía, 2024. **T.O.:** «The Ministry of Ungentlemanly Warfare». **Director:** Guy Ritchie. **Intérpretes:** Henry Cavill, Eiza González, Alan Ritchson, Alex Pettyfer, Babs Olusanmokin, Cary Elwes, Hero Fiennes Tiffin, Henry Golding, Til Schweiger, Rory Kinnear, Freddie Fox. **DISPONIBLE EN PRIME VIDEO.**





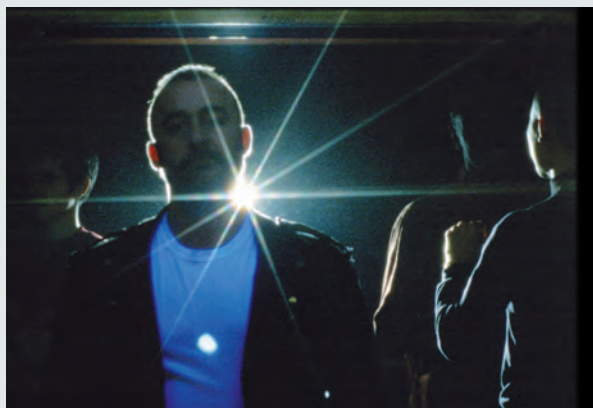
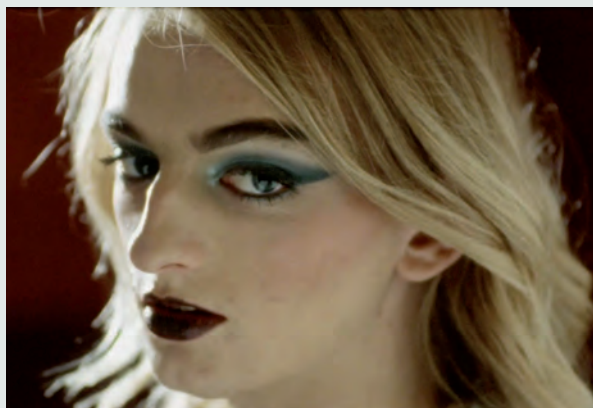
# Mamántula

## Lo oculto

El cuarto film de Ion de Sosa, director de fotografía de García Ibarra o Alberto Gracia, es una turbadora narración de acercamiento de géneros e impresiones, localizada en la capital alemana, con un asesino en serie de gais procedente de un planeta habitado por arañas.

**HACE DIEZ AÑOS ION DE SOSA** ofrece con *Sueñan los andróides* una lectura original de la novela «¿Sueñan los andróides con ovejas eléctricas?», de Philip K. Dick. Enclavada en un Benidorm del futuro, aunque fuera de tiempo, enigmático y, a primera vista, gélido, muy distinto a ese paisaje kitsch y alucinado retratado en sus cortos por Raquel Aegea, y restituyendo alguna vía argumental desechada por Ridley Scott en su adaptación, como aquella de los animales en extinción, interpreta la caza de un expeditivo asesino de distintos seres del espacio exterior asentados en nuestro planeta, coordinando materias de *noir*, metacine, o extravagancia costumbrista. La película plantea una visión *sui generis* de la categoría de ciencia ficción enganchada a la enunciada antes por Chema García Ibarra, con quien, precisamente, de Sosa colabora de manera habitual ocupándose de la gestión de la luz y las sombras, en *El ataque de los robots de nebulosa-5* (2008) o *Protopartículas* (2009). Una década después del ensayo montado en torno a las invenciones del alucinado Dick, el cineasta regresa a los raros parajes del género con el medimetro *Mamántula*. En aquella García Ibarra colabora en la redacción del guion, y, de algún modo, parece contribuir también a la definición del cuerpo formal. Ahora, Marc Ferrer, otro creador relacionado con las manifestaciones artísticas de los costados, emancipadas de las nubladas imposiciones de la oficialidad, como ese *giallo queer* y drogado titulado *¡Corten!* (2021), suministra el instrumental literario, conforme a una compilación de diferentes párrafos, adaptando así un siguiente diálogo de universos de cine diferentes.

La nueva película se refiere a la visita a la Tierra de un voraz ser arácnido con aspecto humano, interpretado por Moisés Richart, uno de los «replicantes» del film anterior. En esta nueva unión a la ciencia ficción, de Sosa redefine, radicalmente, sus configuraciones narrativas con el reconocimiento de modernas ilustraciones explícitas. Ante todo, el dibujo de los enigmas muta. Los largos planos abiertos se transforman en tomas rápidas y, a veces, fraccionadas, distribuidas con ferocidad por una



*En esta nueva unión a la ciencia ficción, de Sosa redefine sus configuraciones narrativas*

serie asfixiante y enrarecida. Sí, una de las eficacias esenciales de la película es la precisión de unas atmósferas pegajosas y grotescas. Estos espacios, en particular los definidos en los

feroces encuentros sexuales del visitante con sus víctimas, manifiestan los más apreciables aciertos de una pieza de interrogación y transgresión de los límites de la imagen. *Mamántula*, manchada de sangre y esperma, morbosa, tal cual asegura esa mirada deslumbrada y cómplice, voyerista, a los cadáveres corrompidos, fluye según una yuxtaposición palpitante de ficción alien y pornografía *queer*, en una localización tan evocadora como la de un Berlín sombrío y cargado, la de los lugares del *cruising*. Esto la sitúa como una de las composiciones de género más radicales y sorprendentes del actual espacio español. La narración críptica articulada con arreglo a la fagocitación de cuadros y temblores de Dietrich de Velsa y el Peter Strickland del cortometraje *Blank Narcissus (Passion of the Swamp)* (2022), del que quizá se extraen las ensoñaciones sexuales y la poetización de la eyaculación masculina, coagulan un torrente de experimentación y cristales populares. Esta película compromete además de manera voluntaria su unidad. La sabotea. Enfrenta, empleando cartas marcadas o tal vez un instrumental defectuoso, partes antagónicas, y provoca la colisión. Por lo visto, a de Sosa le fascina la posibilidad de filmar con su cámara un estampido violento. O, mejor dicho, una exaltación. El arrebato total. Acá conviven el relato de unos asesinatos espaciales, explicado con una poética aterradora y genital, y una *buddy movie*, con Lorena Iglesias y Marta Bassols, otra de las presencias habituales de la imagen del autor, montada con los restos de *Hidden (Oculto)* (Jack Sholder, 1987). Todos estos elementos manchan y desajustan el cuerpo de una obra abrumada y presionada. La angustia interna, aumentada por las circulaciones de sus incontables conductos, termina por originar el caos y la desaparición de los misterios. La visión de las arañas extraterrestres en su nido parte una película que, a continuación, ya no sabe recomponerse. Quizá el fracaso es el objetivo. Puede que el insensato auto-saboteo aplicado por de Sosa sea el paso definitivo en una *performance* extremada

acerca de la destrucción feroz de los cuerpos y su hipotética reconstrucción. La sustancia inerte, rota y roja en que se acaba transformando, después de cuarenta y cinco minutos, a lo mejor es el verdadero film soñado. **Ramón Alfonso**

España-Alemania, 2023. **Director:** Ion de Sosa.

**Interpretes:** Lorena Iglesias, Moisés Richart, Marta Bassols, Adolfo Assor, Marcio Reolon.

**DISPONIBLE EN FILMIN.**



**phenomena**  
THE ULTIMATE CINEMATIC EXPERIENCE

# El cine que te mereces

 Dolby Atmos  **DOLBY**  
DIGITAL  **SDDS**  **DIGITAL**  
**dts** SURROUND  **35mm**  **70mm**  **4K**

[www.phenomena-experience.com](http://www.phenomena-experience.com)





## Superdetective en Hollywood: Axel F.

### Nostalgia para los fans

**NO ES NINGÚN SECRETO A ESTAS ALTURAS:** varias estrellas del Hollywood de las décadas de 1980 y 1990 han descubierto en las plataformas de *streaming* campo abonado para seguir en el candelero. Sylvester Stallone protagoniza *Tulsa King*. Arnold Schwarzenegger hizo otro tanto con *FUBAR*. Kevin Costner es la principal atracción de *Yellowstone*. Eddie Murphy hizo una secuela de *El príncipe de Zamunda* y ahora acaba de hacer otra de *Superdetective en Hollywood*. El fenómeno es extensible a figuras menos estelares o a películas de aquellas mismas décadas. Disney no para de lanzar series inspiradas en *Star Wars*, y no hace mucho intentaron serializar *Willow*. *Cobra Kai* prosigue la franquicia *Karate Kid* recuperando a dos de sus intérpretes, Ralph Macchio y William Zabka. *Predator* ya ha conocido una secuela para *streaming*. La reciente *Alien: Romulus* fue concebida inicialmente como un film para *streaming*. Pero regresemos a Eddie Murphy. *Superdetective en Hollywood: Axel F.* destaca en su título el nombre del personaje protagonista, el detective de la policía de Detroit Axel Foley, dado que en esta ocasión, y a pesar de que el personaje vuelve a hacer frente a un caso policial que se desarrolla en la localidad angelina de Beverly Hills, él es el tema central del relato. Aunque Foley sigue siendo el que todos recordamos de las tres anteriores entregas firmadas por Martin Brest, Tony Scott y John Landis (extraño trío), es decir, ese policía a la vez burlón y expeditivo, lo cierto es que esta cuarta entrega firmada con corrección por Mark Molloy ahonda un poco en su carácter anacrónico: Murphy tiene 63 años en la vida real, y de Foley se dice que ya está en edad de jubilarse; es, en resumidas cuentas, un héroe del cine de acción de la década de 1980 metido en una película de acción



estrenada en 2024. Además, tiene una hija ya adulta (Taylour Paige), a la que hace años que no ve; desde luego que esto es un tópico como una catedral, pero al menos tiene el valor de humanizar a Foley, mostrándolo como un policía heroico e irónico, cierto, pero también como una persona falible, mal padre y mal marido. Consciente de su edad, Murphy se desempeña de manera discreta en las escenas de acción, pero –buen actor a fin de cuentas– a cambio dota de inesperados matices a su Foley actual, tan bravucón como siempre pero cada vez más consciente de que hoy en día está fuera de lugar. En este sentido, y sin ser ninguna maravilla, esta cuarta entrega de *Superdetective en Hollywood* se revela, inesperadamente, sincera y honesta a la hora de jugar sus cartas, por discutible que sea su planteamiento de base. **Tomás Fernández Valentí**

USA, 2024. **T.O.:** «Beverly Hills Cop: Axel F.». **Director:** Mark Molloy. **Intérpretes:** Eddie Murphy, Joseph Gordon-Levitt, Taylour Paige, Kevin Bacon. **DISPONIBLE EN NETFLIX.**

## Infiltrada en la NASA

### ¡Mamá, quiero ser astronauta!

**COMEDIA BLANCA CON RECLAMO FEMINISTA,** *Infiltrada en la NASA* (*Space Cadet*) es una película tan familiar, que cualquiera de sus acciones es tan fácil de prever que no puede llevar a otro terreno que el de la previsibilidad más absoluta. Eso sí, su guionista y realizadora, Liz W. Garcia, es muy consciente de ello; de hecho, no esconde sus cartas en ningún momento y ofrece exactamente lo que su público potencial puede buscar en ella. Eso es, seguir las peripecias de una chica divertida, alegre y muy positiva, algo alocada pero con un gran corazón, que lleva bastante bien el hecho de haber perdido su madre siendo una niña y la convivencia con su comprensivo padre. Elementos, ya de entrada, muy familiares, que le sirven a la cineasta canadiense –en su tercer largometraje tras las discretas *The Lifeguard* (2013) y *La poesía del duelo* (*One Percent More Humid*,

2017)– para desarrollar un relato entre reivindicativo y paródico acerca del eterno sueño de convertirse en astronauta, apostando por primera vez por el género de la comedia.

Garcia cede el protagonismo a Emma Roberts, cuyo personaje central de Rex Simpson es una especie de cruce entre Bridget Jones, la Julia Roberts de *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) y la Piper Perabo de *El bar Coyote* (*Coyote Ugly*, David McNally, 2000). Evidentemente, no falta la amiga graciosa de la protagonista, el guaperas inteligente que es sorprendido por el carácter extrovertido y la actitud poco decorosa de la chica, y un sinfín de situaciones a cuál más convencional. Nada nuevo que contar y mucho para reincidir en una comedia salpicada por los peores tics del telefilm.

En todo caso, lo mejor de *Infiltrada en la NASA* es la forma en la que se mofa de casi todo lo que se le pone por delante, desmitificando desde la propia NASA, a películas de casas encantadas y espíritus, hasta el mismo Tom Cruise de las dos películas de *Top Gun*. Sin embargo, su escasez de ideas es ciertamente alarmante y, a menudo, uno se pregunta quién diablos ha escrito esos diálogos. El planteamiento de Garcia se limita a defender la idea de que sea una chica la que lleve toda la vida deseando convertirse en astronauta como una especie de promesa maternofamiliar, pero lo que sucede es que el guion es tan simplista e infantil que no permite crear ningún tipo de vínculo con el espectador mínimamente exigente, a lo que se le añade una dirección torpe y sin rumbo.

El cine concebido como mero entretenimiento no tiene por qué ser mal recibido y, hasta puede resultar estimulante, pero sí se agradecería alguna pizca de ingenio, o incorporar algún elemento novedoso para que sus situaciones no nos recuerden a miles de títulos previos. ¿Dónde están esas comedias veraniegas con identidad propia? **Albert Galera**

USA, 2024. **T.O.:** «Space Cadet». **Directora:** Liz W. Garcia. **Intérpretes:** Emma Roberts, Tom Hopper, Poppy Liu, Gabrielle Union, Kuhoo Verma, Desi Lydic. **DISPONIBLE EN PRIME VIDEO.**





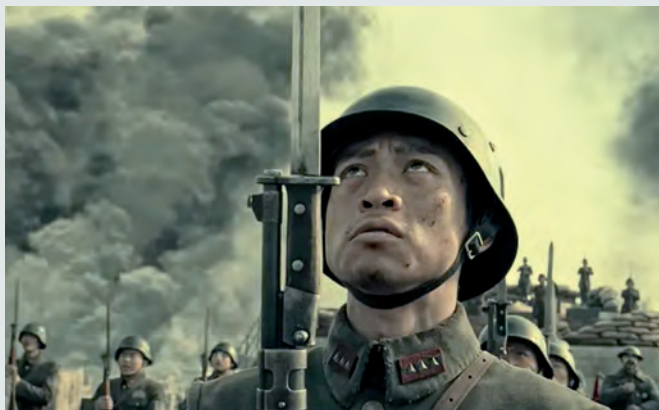
# Los 800

## Historia líquida

### HAY UNA ESCENA EN LOS 800

donde uno de los protagonistas rememora una representación teatral sobre un héroe nacional que lucha contra todo un ejército, a la par que solapa el cómo su imaginación traducía ese espectáculo en imagen «real». Dicho héroe, en la representación teatral, vencía a cuatro enemigos con su lanza de manera totalmente inverosímil, mientras que la imaginación del entonces infante recreaba un, *a priori*, enfrentamiento épico donde el héroe cargaba contra el enorme ejército enemigo y donde la batalla, en cambio, no tiene cabida porque no resultaría creíble, la imagen real no es el espacio para ello porque ahí no tiene cabida sino que es pasto de la mitología. *Los 800*, en cierta manera, transita esa línea para narrarnos el asedio de una almacén en Shanghai por parte de las fuerzas niponas, donde un grupo de soldados chinos buscarán resistir ante la mirada de medios internacionales para dar visibilidad al conflicto armado entre Japón y China en la antesala de la Segunda Guerra Mundial. Basado en hechos reales, *Los 800* (film de 2020 que llega ahora a Filmin) se adscribe a esos films épicos que buscan visibilizar momentos históricos de la historia de la nación, glorificar el sacrificio de esos héroes anónimos sin hueco en la Wikipedia transponiendo a imágenes historia nacional a reivindicar y que, tamizada convenientemente por el cine, resultan en epopeyas capaces de reescribir la historia.

En ese terreno encontramos lo esperado: héroes en un lado, villanos en otro, cámaras lentas por doquier y una banda sonora que aumenta en



timbre y volumen en función de la sangre mostrada en pantalla. A la ecuación se suman los medios internacionales y los residentes chinos del territorio desmilitarizado separado por el río del almacén donde ocurre la batalla que, en cierta manera, nos interpelan como espectadores pasivos y que entroncan con nuestra rabiosa actualidad de conflictos televisados desde una hipócrita distancia. Dicha peculiaridad resulta en el motivo principal de la resistencia china frente a la superioridad japonesa, una llamada de auxilio a una

ayuda que jamás llegó pese al interés internacional en el conflicto, un instante con el que redecorar la historia de China a la par que lanzar un claro «estamos solos» casi cien años después, una superproducción que obtuvo la mayor recaudación internacional de 2020 (frente a, por ejemplo, *Tenet*) y cuyo drama bélico aplica correctamente todos los tópicos para resultar un entretenimiento de esos que crean ideología.

Y si bien ese héroe que vencía a todo un ejército solo en el terreno teatral resultaba un imposible, *Los 800* pareciera que respondiera con un verosímil relato de ese asedio a un almacén en Shanghai, pero sus excesos la asemejan más a la histriónica representación teatral en tiempos donde ya no solo sabemos que la imagen miente sino que sospechamos de ella, la negamos, porque no se puede construir sobre una Historia líquida en tiempos donde todo el contenido es entretenimiento.

**Nicolás Ruiz**

China, 2020. **T.O.:** «Ba Bai». **Director:** Guan Hu. **Intérpretes:** Zhizhong Huang, Junyi Zhang, Hao Ou, Xiaoguang Hu, Wu Jiang, Yi Zhang, Qianyuan Wang, Cheng Zhang.  
**DISPONIBLE EN FILMIN.**



Las bandas sonoras de todos los tiempos  
y sus historias  
Las biografías de sus compositores  
Classics at the Movies  
La historia de las canciones de James Bond  
Las bandas sonoras del Cine Mudo  
Movie Hits / War Movie Hits  
La música de las Series de TV y los Cartoons...

Todo junto y en un mismo Sitio



PASIÓN POR LA MÚSICA DE CINE



@themoviescores



themoviescores



themoviescores

[www.themoviescores.com](http://www.themoviescores.com)

## SOMBRA DE UNA ÉPOCA

ESPAÑA, 1979-2021. DIRECTORES: URIBE, PONTECORVO, TABERNA, MARTÍNEZ LÁZARO, GUTIÉRREZ ARAGÓN, BOLLAIN. EDITADO POR DIVISA FILMS.

Desde que el 3 de mayo de 2018 la banda terrorista ETA anunciara su autodisolución, más de 850 asesinatos, 2.600 heridos y 90 secuestrados forman parte de su triste historia. Esta interesante selección ofrece una pequeña muestra de cómo el cine español ha tratado este conflicto fratricida, desde el magnicidio cometido contra el Presidente del Gobierno Luis Carrero Blanco hasta el intento de «reconciliación» entre víctimas y verdugos. Ocho películas imprescindibles de la historia de nuestro cine que son memoria audiovisual de tiempos oscuros, testigos de una época que nos marcó como sociedad y cuyas heridas aún permanecen abiertas.



**EL PROCESO DE BURGOS** (1979), de Imanol Uribe, documental sobre el consejo de guerra celebrado como consecuencia del asesinato de Melitón Manzanas, comisario de la Brigada Político-Social de Guipúzcoa, en un atentado perpetrado por la ETA el 2 de agosto de 1968.

**OPERACIÓN OGRO** (1979), de Gillo Pontecorvo, historia del atentado con coche bomba de ETA que mató a Carrero Blanco en diciembre de 1973. Con Gian Maria Volonté, José Sacristán y Ángela Molina.

**LA MUERTE DE MIKEL** (1984), de Imanol Uribe: el fallecimiento en extrañas circunstancias de un farmacéutico (excelente Imanol Arias) es utilizado por sus correligionarios abertzales para sacar partido político a su muerte.

**DÍAS CONTADOS** (1994), de Imanol Uribe, la mejor película del director, con un soberbio Carmelo López como un terrorista de ETA que tiene que atender en Madrid y cuyas relaciones sentimentales afectan al atentado.

**YOYES** (1999), de Helena Taberna, basada en la historia de Yoyes (Ana Torrent), la primera mujer con puesto de responsabilidad dentro de ETA que vuelve de su exilio e intenta rehacer su vida.

**LA VOZ DE SU AMO** (2001), de Emilio Martínez Lázaro, una historia de amor y violencia en el Bilbao de 1980, dominado por la corrupción y el terrorismo, centrada en un chófer (Eduard Fernández) que debe proteger a la hija de un poderoso empresario.

**TODOS ESTAMOS INVITADOS** (2007), de Manuel Gutiérrez Aragón, la última película del director antes de su retiro, reúne a Óscar Jaenada y José Coronado en dos personajes contrapuestos: un joven etarra con amnesia y un profesor de la universidad vasca que recibe amenazas de ETA por sus ideas políticas.

**MAIXABEL** (2021), de Icíar Bollain, duelo interpretativo entre Blanca Portillo y Luis Tosar, inspirado en la historia real de Maixabel Lasa, viuda de Juan María Jauregui, asesinado por ETA, a quien once años después uno de los asesinos ha pedido entrevistarse con ella. Una película desgarradora sobre la reconciliación. Pack de 8 Blu-ray. **Ruiz de Villalobos**



## ORLANDO Sally Potter

REINO UNIDO-RUSIA-ITALIA-FRANCIA-PAÍSES BAJOS, 1992. INTÉRPRETES: TILDA SWINTON, BILLY ZANE, LOTHAIRE BLUTEAU, QUENTIN CRISP, JOHN WOOD, TOBY JONES. EDITADO POR A CONTRACORRIENTE FILMS.

Orlando, el deslumbrante personaje líquido descubierto en 1928 por Virginia Woolf, recorre, en su presentación, cinco siglos de la historia de Reino Unido, de la época isabelina al siglo XX, por medio de las páginas de una biografía política y estilísticamente innovadora. En paralelo a la marcha explicada por la escritora en el libro, se manifiesta la proyectada de la centuria pasada hasta el nuevo milenio, de los locos años veinte a este 2024, en el que regresa, otra vez, gracias al máster restaurado en 4K del film dirigido en 1992 por Sally Potter, con Tilda Swinton cediendo cuerpo y energía a la fantasía. De hecho, la mutación de la personalidad en la actriz, estudiada por la cámara de la cineasta londinense, es, seguramente, la más importante experimentada en ese viaje equidistante al del relato en papel, y que ahora también cristaliza, artísticamente, en la película de Paul B. Preciado, *Orlando, mi biografía política* (2023), y, ante todo, en un formidable empoderamiento global del conjunto LGTBQ+. A Contracorriente Films concurre a la celebración de una danza de celebración y lucha, de amor y reivindicación individual y general con la impresión de ese nuevo transfer digital en alta definición del largometraje y con un material extra destacado. **Ramón Alfonso**



**EXTRAS:** Audiocomentario de la directora y guionista Sally Potter y la actriz Tilda Swinton / Jimmy era un ángel / Escenas seleccionadas comentadas por la directora / En el Festival de Venecia (Entrevista a Sally Potter, Rueda de prensa) / Videodiario: *Orlando va a Rusia* / Cómo se hizo: *Orlando en Uzbekistán* / Tráiler / Tráiler original.



## SALA DE PROFESORES Ilker Çatak

ALEMANIA, 2023. INTÉRPRETES: LEONIE BENESCH, EVA LÖBAU, LEONARD STETTINISCH, MICHAEL KLAMMER, ANNE-KATHRIN GUMMICH, KATHRIN WEHLISCH. EDITADO POR A CONTRACORRIENTE FILMS

Señalada en el Festival de Berlín o en la Academia del Cine Alemán, y nominada al premio Óscar en la categoría de película extranjera, *Sala de profesores*, vista en salas en España a principios de 2024, es, a su forma, uno de los eventos cinematográficos de la temporada pasada. Ubicada en un colegio de secundaria, alude a la diferencia de clases, mientras elabora un notable retrato de su protagonista, una profesora de matemáticas y gimnasia interpretada por Leonie Benesch, en un tiempo de creciente angustia y caos en las estructuras provocado por una serie de robos y el posterior señalamiento de una secretaria como la responsable. Si bien se organiza en torno a un evidente truco de guion, en términos generales, actúa muy bien, e incluso resulta palpitante por su acertado análisis del sistema de educación y sus chutes de ambigüedad. ¿Acaso el personaje principal no se comporta después de un determinado momento igual que las figuras a las que censura al principio, durante los hostiles interrogatorios a los delegados de clase y al alumno migrante acusado? **Ramón Alfonso**



**EXTRAS:** 6 escenas eliminadas / Entrevistas / Entrevista al director y los actores / Entrevista a Ilker Çatak (director y coguionista) / TV spot / Tráiler.



## WHICH SIDE ARE YOU ON? TRES PELÍCULAS DE KEN LOACH

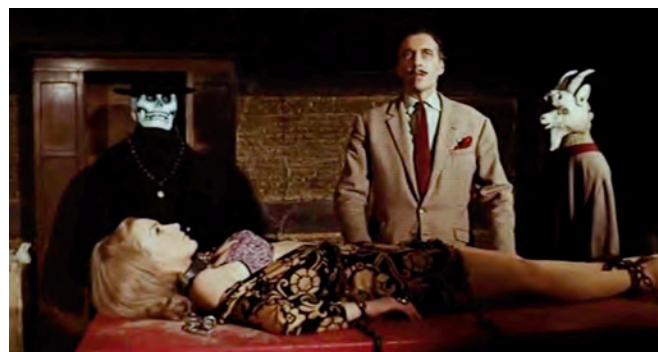
**LA CANCIÓN DE CARLA.** REINO UNIDO-ESPAÑA-ALEMANIA, 1996. INTERPRETES: ROBERT CARLYLE, OYANKA CABEZAS, SCOTT GLENN, SALVADOR ESPINOZA, LOUISE GOODALL. **EDITADO POR DIVISA.**

**PAN Y ROSAS.** REINO UNIDO-FRANCIA-ALEMANIA-ESPAÑA-ITALIA-SUIZA, 2000. INTERPRETES: DAVID STEINBERG, ADRIEN BRODY, ELPIDIA CARRILLO, JACK MCGEE, MONICA RIVAS. **EDITADO POR DIVISA.**

**LA CUADRILLA.** REINO UNIDO-ALEMANIA-ESPAÑA, 2001. INTERPRETES: DEAN ANDREWS, THOMAS CRAIG, JOE DUTTINE, STEVE HUISON, VENN TRACEY. **EDITADO POR DIVISA.**

En los últimos meses Divisa define una colección Ken Loach con la reimpresión en Blu-ray de varios de los títulos más característicos de la etapa más conocida de su filmografía. La revisión hoy de estos trabajos confirma, naturalmente, el íntegro compromiso social y político que, desde hace mucho tiempo, explica sus expresiones filmicas, pero, asimismo, refleja las flaquezas artísticas que reprimen el desarrollo complejo de los diferentes asuntos tratados. En estas películas lo controla todo el Loach activista y no el cineasta. Esto *a priori* no supone necesariamente una contrariedad. El auténtico freno es la decisión de someter la energía de la imagen a las palabras maniqueas del guionista Paul Laverty. La colaboración del realizador y el escritor comienza con *La canción de Carla*, justamente, uno de los films de la nueva tirada de la distribuidora. Situado en 1987, se refiere a la historia de amor entre un escocés conductor de autobuses y una nicaragüense migrante sin papeles. El primer acto, armado en Glasgow, funciona bien por la frágil sensibilidad de la descripción. El siguiente, localizado ya en el escenario de la Revolución Sandinista, marcha según el amontonamiento de rimbombantes pero inofensivas letras de octavillas. *Pan y rosas*, dada a conocer cuatro años más tarde, recupera en Los Ángeles la figura de los sin papeles y discurrese en torno a la explotación del personal de limpieza en los ambientes de privilegio. En esta película se encuentra una de las secuencias más impresionantes de la etapa Laverty, puesto que, de algún modo, es una negación espontánea y virulenta de las fórmulas dominantes. La afligida Rosa, con su doloroso testimonio, rompe en mil pedazos el cuento de hadas revolucionario montado por su hermana y el activista norteamericano del que se enamora. Ese baño de realidad mancha lo suficiente las estructuras como para cuestionarlas y mostrar algunos de sus trucos dramáticos. Con todo, esta toma solo es un destello en el conjunto. Ha sido anunciada, sí, en *La canción de Carla*, cuando el personaje de Carlyle confiesa no soportar más la barbarie de la guerra, y, en alguna otra ocasión, más tarde, se restablece, pero nunca logra consolidarse. *La cuadrilla*, sobre la privatización de una empresa ferroviaria, no es definida por el guionista, pero, en general, comete muchos de los errores de formulación e ilustración. A pesar de esto, alguno de sus planos, en especial los últimos, poseen un determinado ánimo que rebasa la naturaleza de panfleto asignada. **Ramón Alfonso**

**EXTRAS:** *La canción de Carla/Pan y rosas/La cuadrilla:* Galería de imágenes.



## CHRISTOPHER LEE, EL PRÍNCIPE DE LAS TINIEBLAS

**RADIACIONES EN LA NOCHE**

REINO UNIDO, 1967. DIRECTOR: TERENCE FISHER. INTERPRETES: CHRISTOPHER LEE, PATRICK ALLEN, PETER CUSHING, JANE MERROW, SARAH LAWSON. **EDITADO POR DIVISA**

**LA MALDICIÓN DEL ALTAR ROJO**

REINO UNIDO, 1968. DIRECTOR: VERNON SEWELL. INTERPRETES: BORIS KARLOFF, CHRISTOPHER LEE, MARK EDEN, BARBARA STEELE, MICHAEL GOUGH. **EDITADO POR DIVISA**

**EL HOMBRE DE MIMBRE**

REINO UNIDO, 1973. DIRECTOR: ROBIN HARDY. INTERPRETES: EDWARD WOODWARD, CHRISTOPHER LEE, BRITT EKLAND, DIANE CILENTO, INGRID PITT. **EDITADO POR DIVISA**

La personificación para la Hammer Film, a finales de los años cincuenta, de algunos de los nombrados Monstruos Clásicos, en especial de ese conde Drácula violento y moderno tallado por Terence Fisher, reemplazando a los Lugosi o Karloff en blanco y negro, otorga muy pronto a Christopher Lee una posición superior en el cine de horror de la época. A continuación, confirma el título con una infatigable alianza con el género, mientras comprueba diferentes registros interpretativos y responsabilidades en las producciones. En estas semanas el sello Divisa recupera para el mercado doméstico tres largometrajes del actor, muy distintos entre sí, montados a finales de la década de los sesenta y a principios de la siguiente. En *Radiaciones en la noche* vuelve a trabajar con Fisher y el compañero Peter Cushing, su antagonista en los films de proyección. Se trata de la última de las piezas singulares de ciencia ficción del cineasta, registrada como *S.O.S.: el mundo en peligro* (1966), con la que comparte numerosas ideas, para la compañía independiente Planet Films, y sucede durante una asfixiante ola de calor en el invierno en la británica isla de Fara. Una flagrante debilidad literaria le resta algo de eficacia sin duda. No obstante, algún hallazgo de ilustración logra compensar y energizar al grupo, por lo menos en parte. Entretanto, *La maldición del altar rojo*, de Sewell, por mucho que presente la atractiva reunión con un avejentado Karloff, es, sin entrar demasiado en detalles, un trabajo menos logrado. Vinculada, en cierto sentido, con otra composición de Fisher, *La novia del diablo* (1968), descubre un caso de brujería y adoraciones partiendo de la busca de un hombre desaparecido por su hermano. Sin lugar a dudas, el principal acierto de esta cinta producida también desde una ligera independencia es la intervención de Barbara Steele vestida de hechicera del ayer. Por último, *El hombre de mimbre*, de Hardy, es, además del volumen más notable del terceto publicado ahora en Blu-ray, uno de los más insólitos e inquietantes de la trayectoria del inglés. Obra de horror diurno, con cultos místicos, paganismo y antropología relativa, azorada por una casi insoportable ambigüedad de identidades, acontece en una isla de la costa oeste de Escocia, Summerisle, y detalla las fases de la investigación de un caso de desaparición y asesinato por un sargento de Scotland Yard parsimonioso y devoto, actuado por Edward Woodward, de quien se elucubra un retrato tan oscuro como incompleto.

**Ramón Alfonso**

**EXTRAS:** *Radiaciones en la noche/La maldición del altar rojo:* Galería de imágenes. *El hombre de mimbre:* Galería de imágenes / Tráiler.



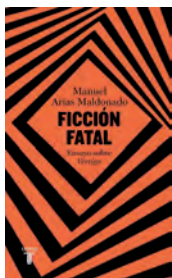


**Su Friedrich.**

**Conversaciones con Scott MacDonald**

Scott MacDonald, Su Friedrich. *Punto de Vista*, Caniche Editorial, Pamplona, Bilbao 2024. 144 páginas.

Su Friedrich, una de las figuras esenciales de la vanguardia audiovisual estadounidense de fin y comienzo de siglo, y Scott MacDonald, un notable divulgador del pensamiento de cine asociado a la escritura *avant-garde*, charlan desde mediados de los años ochenta. Los dos principales diálogos, dispuestos en los capítulos «1986-1990» y «2020-2022», se recogen ahora en un libro de conversaciones editado en España por Manuel Asín para Punto de Vista con la colaboración de Caniche Editorial. El volumen es un espléndido complemento a la muestra de la obra de la cineasta proyectada en la edición 2024 del festival. Estupendamente traducida por Núria Molines y Alberto Sesmero, esta compilación de relatos orales de la imagen en movimiento, orientada siempre por una erudita ligereza, se refiere a procesos de trabajo, compromisos políticos, cuestiones biográficas y deslumbramientos diversos. Friedrich habla de sus procesos de creación y también de su relación con los espectadores. «Hay que respetar más al público y confiar más en él», dice al final del primer bloque. «Conversaciones» es una bonita disertación de cine y vida, y un punto de partida excelente para descubrir su filmografía. **Ramón Alfonso**



**Ensayo**

**Ficción fatal. Ensayo sobre Vertigo**

Manuel Arias Maldonado. *Taurus, Penguin Random House*, Barcelona, 2024. 295 páginas.

Es imposible ensayar sobre *Vertigo* (De entre los muertos) de Hitchcock sin acudir en algún momento al famoso texto de Eugenio Trias incluido en su libro «Lo bello y lo siniestro». Arias Maldonado lo cita en varias ocasiones, y a otros autores que se han aproximado a la odisea de Scottie Ferguson o al cine *hitchcockiano* en general, pero la idea es la de, por supuesto, aportar cosas distintas, visiones complementarias. El film sigue siendo un misterio, tantos años después, baqueteado ahora por perspectivas analíticas y sociopolíticas que antes no se contemplaron; un desafío en toda regla, como un desafío es el del autor al aproximarse a una película de la que existen tantos textos filmicos, ensayos, análisis, críticas y apreciaciones desde campos culturales distintos.

«Pese a los reproches que le dirige la teoría feminista, «Vertigo» es una obra más rica que todas sus exégesis; contiene múltiples y este libro quiere ocuparse de explorarlas» (el autor la cita siempre en su título original, *Vertigo*, sin tilde, así que así lo respetamos). Y saludemos la salida de toda zona de confort emprendida por Arias Maldonado, que recorre la ciudad de San Francisco desde la óptica del film (o de Scottie a la búsqueda de Madeleine), ciudad real y ciudad imaginada; habla de la compleja relación/dominación masculina sobre la mujer, se adentra en la psique del protagonista a través del psicoanálisis, en algunas convenciones y otras desviaciones de esas convenciones, el amor romántico en la sociedad patriarcal a partir de los ensayos inaugurados con el trabajo de Laura Mulvey o la idea, cautivadora, de que Hitchcock hizo, sobre todo en los años cuarenta, varios *women's films*. **Quim Casas**



**Rodaje**

**La planta baja. Diario de rodaje**

Alejandro Simón Partal. *Plaza & James*, 2024, 200 páginas.

«La planta baja. Diario de rodaje» no es un libro sobre la película de Los Planetas; tampoco sobre la leyenda del grupo. Y, siguiendo con la rela-

ción que Alejandro Simón Partal establece al comienzo de su libro con las propias intenciones de la película *Segundo premio*, dirigida por Isaki Lacuesta y Pol Rodríguez, que tampoco quiere ser una película sobre Los Planetas, podría decirse que incluso este diario de rodaje no es un diario de rodaje sobre la película, aunque, a su vez, sí lo es. Porque la película y el grupo musical, en cierta manera, acaba siendo un decorado, un ruido de fondo según avanzan los días para que el novelista y poeta vaya desarrollando un diario personal; pero, al hacerlo, capta de manera perfecta el universo del grupo y transmite toda la problemática de un proyecto muy complejo por muy diferentes motivos. Simón Partal asumió este proyecto por la amistad que tenía con Jonás Trueba, quien llevaba tiempo queriendo realizar una película sobre Los Planetas. Pero, por diferentes motivos, abandonó el proyecto, que pasó a manos de Lacuesta, quien, al poco de iniciar el rodaje, debió abandonarlo por duros y tristes motivos personales. A pesar de que, con la marcha de Trueba, Simón Partal pierde el vínculo afectivo con el proyecto, continúa con él y se marcha a Nueva York y Granada, donde se rueda la película, para escribir este diario que es casi una novela, aunque no lo parezca, pero que tiene, ante todo, la singularidad y la diferencia de buscar una expresión literaria distinta a la que se podría esperar, haciendo con ello el mejor servicio a una banda inclasificable y a una película tan notable como *Segundo premio*. Un libro que no es tanto complemento de ella como extensión, un trabajo con voz propia y que, en última instancia, nos habla de un escritor con una enorme personalidad y que estuvo en el interior, como observador privilegiado, de una película que parecía estar abocada al fracaso y que se convirtió finalmente en una de las mejores producciones españolas de los últimos años. **Israel Paredes Badía**



**David Perlov. La imagen bisagra como pensamiento cinematográfico intersticial**  
Paola Lagos Labbé. *Shangrila Textos Aparte*, Santander, 2024. 624 páginas.

Luego de pensar las imágenes de Alice Guy, Harun Farocki o Straub y Huillet, la serie Trayectos de Shangrila se ocupa del asunto David Perlov. El cineasta, asociado, fundamentalmente, a una personal interpretación del cine-diario, es una de las más relevantes y singulares figuras de la cinematografía de Israel. Tres años más tarde de la defensa de su tesis doctoral «La imagen bisagra» en la Universitat Autònoma de Barcelona, reconocida no mucho después con una mención especial en la XXXIII versión de los Premis CAC del Consejo Audiovisual de Catalunya, Paola Lagos Labbé edita y adapta su escrito, articulando con la mutación un tomo exhaustivo y exigente acerca de «la importancia de una obra capital para el campo de estudios del documental de ensayo». «La escasa atención crítica –continúa la autora en la presentación– ha estado depositada casi exclusivamente sobre «Diary» (1973-83)». De este modo, el sumergimiento profundo en las imágenes tiene algo de labor urgente de reintegro o colocación en un determinado mapa del audiovisual de las últimas décadas. Lagos Labbé recorre con docta meticulosidad el pensamiento del cine de no ficción autorrepresentacional y concreta un estudio imprescindible. **Ramón Alfonso**





**La segunda mujer. Lo que hacen las mujeres cuando envejecen**  
Murielle Joudet, Athenaica Ediciones, Sevilla, 2024. 240 páginas.

En 2022 la crítica de cine Murielle Joudet, colaboradora de «Cahiers du Cinéma», «Le Monde» o «Les Inrocks», publica en Francia con la editorial Premier Parèlle «La seconde femme». Dos años después, traducido por Marta Sánchez Hidalgo, el ensayo llega al mercado español bajo el paraguas del sello Athenaica. Tal cual indica el subtítulo, discurre alrededor de «Lo que hacen las actrices cuando envejecen» con arreglo a ocho relatos/retratos de artistas heterodoxas del cine: Nicole Kidman, Thelma Ritter, Brigitte Bardot, Meryl Streep, Mae West, Frances McDormand, Bette Davis e Isabelle Huppert, a quien la autora destina antes un estudio acerca de su trabajo. La conclusión, en líneas generales, es lo suficientemente convincente. Aun cuando hay una evidente superficialidad en las distintas entradas confundida, tal vez, con levedad. Con todo y eso, aparte de la corrección general, de cuando en cuando, surgen en las páginas de este pariente lejano del siglo XXI de algunos escritos de Simone de Beauvoir reflexiones brillantes, como la lectura de la *kubrickiana Eyes Wide Shut* (1999) en la confección del cuadro de su protagonista, o una interpretación de los artificiales avatares que todos y todas fijamos en las redes sociales. **Ramón Alfonso**



**André Delvaux.**  
**La atracción del lugar desconocido**  
Santiago Rubín de Celis. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2024. 338 páginas.

Interesante reconsideración (y reivindicación) de uno de los directores más importantes del cine europeo de los años 60 y 70, el belga André Delvaux, quien quizá por no pertenecer a una cinematográfica con Nuevos Cines pasó más desapercibido pese a la impronta de títulos como *El hombre del cráneo rasurado* y los dos que posiblemente tuvieron mayor eco en nuestro país, *Una noche, un tren* y *Mujer entre perro y lobo*. Rubín de Celis realiza una panorámica abierta a todo tipo de interpretaciones y sugerencias, pues así era la obra del director de *Cita en Bray*, otra de sus obras importantes. El autor divide el trabajo de Delvaux entre los films más o menos entroncados con el realismo mágico, los ensayos y no ficción, un cierto naturalismo y el regreso a esa patina mágica, de capas narrativas concéntricas. Pero apunta en otras direcciones, como la de los proyectos no realizados, entre los que se incluyen una muy sugerente *La Ronde* que quería realizar a partir de una ópera basada en la novela de Schnitzler, y un guion del que retomaría ideas para *Una noche, un tren*. El libro se inscribe en la Colección «Luis Buñuel. Cine y vanguardias», lo que es todo un acierto, pues Delvaux fue pura vanguardia. **Quim Casas**



## Recomendamos

**Bienvenido Mister Chaplin**  
**La americanización del ocio y la cultura en la España de entreguerras**  
Juan Francisco Fuentes. Taurus, 2024, 488 páginas.

Juan Francisco Fuentes ofrece en «Bienvenido Mister Chaplin» un libro que, aunque bien documentado, se aleja de los parámetros académicos para ofrecer un apasionante recorrido por el espíritu de los llamados «felices veinte» en su influencia en España. El período, en realidad, es más amplio: va desde el final de la Guerra de Cuba en 1898 hasta el comienzo de la Guerra Civil en 1936 para analizar la introducción de la cultura de, en palabras de Miguel de Unamuno, «Yanquilandia» en España. Así, a pesar del cierto antinorteamericanismo que surgió tras el Desastre del 98, lo cierto es que poco a poco la cultural yanqui, en toda su extensión, fue calando profundamente en el imaginario popular español. La cultura de masas permeó en la sociedad española en manifestaciones como el cine, la música, la radio, el deporte, y se impusieron nuevas formas de consumo o se extendió la atención mediática a través de la prensa y, sobre todo, de revistas, de las vidas de las estrellas de Hollywood. El autor se adentra en una época convulsa para la historia de España para ahondar en esta transformación en la que solo había comenzado algo que se hará, tras la Segunda Guerra Mundial, mucho más fehaciente: el siglo XX era el siglo americano. Escrito con rigurosidad y con un enorme manejo de documentación muy variada, el libro, sin embargo, supone un recorrido de gran ritmo que transmite a la perfección una época que venía de una guerra, pasaría por otra mundial y acabaría en una fratricida debido al levantamiento del fascismo, pero que no negaba la posibilidad de divertirse, de abrazar el hedonismo y de disfrutar con Charles Chaplin y Buster Keaton, devenidos en profetas de una cultura que comenzaba a extenderse sin límites en las primeras décadas del nuevo siglo. **Israel Paredes Badía**



## Recomendamos

**The Blues Brothers**  
**Granujas a todo ritmo**  
Daniel de Visé. Libros del Kultrum. Barcelona, 2024. 496 páginas.

*Granujas a todo ritmo* (*The Blues Brothers*, John Landis, 1980) fue mucho más que una comedia musical de éxito. En su explosión de descaro, desmadre, imagen cool a más no poder, *rhythm & blues* de primer orden y colegueo gamberro pero con clase confluían todas las consecuencias de una creatividad poliédrica y desbordada.

Por eso este libro es mucho más que el relato de cómo se gestó la película o cómo nació un grupo musical. Y por eso *Granujas a todo ritmo* en sí no se adueña del relato hasta que han pasado 250 páginas. Todo lo anterior es una red de talentos, casualidades y excesos cuya gestación va recorriendo minuciosa y rigurosamente Daniel de Visé hasta obtener el asombroso mapa de confluencias: el nacimiento de un actor, humorista, cantante y kamikaze de los estupefactos como John Belushi; la aparición en otro país, Canadá, de Dan Aykroyd, vástago de una familia con clase pero dispuesto a experimentar la vida loca a la altura de Belushi; el desarrollo de grupos teatrales de improvisación que accedieron a la televisión y de productores desafiantes, acordes con las rupturas sociales de los años setenta, en programas como *Saturday Night Live*; el crecimiento de un director como John Landis, catalizador de toda esa creatividad desprejuiciada ya en la precedente *Desmadre a la americana* (*National Lampoon's Animal House*, 1978).

*The Blues Brothers*, banda y personajes surgidos por generación espontánea en medio de ese caldo de cultivo abonado con drogas de todo tipo, son la punta de este iceberg divertido, deslumbrante, irreplicable, en el que teatro, televisión, música y cine en sus mejores expresiones (el director de fotografía se inspiró en Godard, Truffaut y Welles; en la película fueron reclutados mitos del soul y el swing como Aretha Franklin, James Brown, Ray Charles, Cab Calloway o John Lee Hooker), celebraron una fiesta deslumbrante. **Ricardo Aldarondo**

Este mes de septiembre lo podemos iniciar con una muy buena noticia, ya que el compositor, director de orquesta y director del Festival Internacional de Música de Cine de Tenerife Diego Navarro fue nombrado desde el pasado 25 de junio nuevo

miembro de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood (los Óscar) y en ese sentido es el cuarto músico del que forma parte junto con Alberto Iglesias, Javier Navarrete y Zeltia Montes. Con esa noticia se inauguró el 18º Festival Internacional de Música de Cine de Tenerife, del que todas las noticias han informado que se ha celebrado con un gran éxito, concluido con un público totalmente integrado en el concierto de clausura dirigido por Navarro y con varios solistas interpretando canciones emblemáticas de grandes musicales como *El Fantasma de la Ópera*, *Los Miserables*, *West Side Story*, *Cantando bajo la lluvia* y el estreno mundial de *El Gran Showman*. Este éxito prolongó el que tuvo el día anterior Justin Hurwitz, galardonado con dos Óscar por *La La Land*, al dirigir en directo la música de la película sincronizada con la proyección del film. El futuro del Festival parece muy halagüeño como les decía en el número anterior, ya que para la edición 19ª del año 2025 se ha decidido que esté dedicado a Italia y a los grandes compositores de música de cine italianos. Realmente pienso que puede ser un acontecimiento extraordinario si se vuelve a hablar y escuchar la música de autores tan emblemáticos como Nino Rota, Alessandro Cicognini, Ennio Morricone, Piero Piccioni, Riz Ortolani, Angelo Francesco Lavagnino, Nicola Piovani, Luis Enrique Bacalov y un largo etcétera, ya que la música de aquel cine constituyó una referencia a nivel mundial en los años cincuenta, sesenta y setenta. Enhorabuena.

Y pasemos a unas noticias no tan agradables, ya que parece ser que no hay suficientes films clásicos en la Historia del Cine para que el lunes en los Clásicos de la 2 se estén repitiendo títulos ya programados anteriormente. Así ha sucedido con *El campeón* de Franco Zeffirelli, *El padrecito* de Miguel M. Delgado y otros títulos más ya que no quiero ser exhaustivo. Menos mal que durante los Juegos Olímpicos de París 2024 programaron esa maravilla llamada *Carros de fuego* y otros títulos como *42 segundos*. TV3 estuvo también al día con *El héroe de Berlín*. Lástima que haya quedado pendiente un título interesante y poco visto de Michael Winner, *La prueba del valor (The Games)*, de 1969, la historia de cuatro atletas de Inglaterra, Estados Unidos, Checoslovaquia y Australia que participan en la Olimpiada de Roma de 1960, concretamente en la maratón masculina. Curiosamente coincidieron tres nombres que se repetirían el año siguiente en *Love Story*, el actor Ryan O'Neal, el guionista Erich Segal y el músico Francis Lai, autor de una espléndida banda sonora sinfónica, localizable ahora en un CD. **Joan Padrol**



## DOGMAN Eric Serra/Because Music

Uno de los grandes compositores de bandas sonoras de las últimas décadas del cine francés es, sin lugar a dudas, Éric Serra. Nacido en París un 9 de septiembre de 1959, conocido

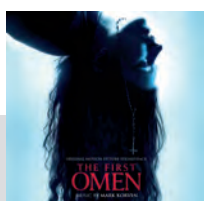
por ser el compositor habitual del director Luc Besson (París, 1959). Su padre, Claude, era un famoso escritor de canciones francesas en las décadas de los 50 y los 60 y como tal introdujo a Eric al mundo de la música a temprana edad. Al inicio de los años 1980 conoció al director Luc Besson, el cual le pidió que compusiera la música de su primera película, el cortometraje *L'Avant dernier*.

Desde entonces Serra ha compuesto la banda sonora para cada una de las películas de Besson, incluyendo aquellas en las que había escrito el guion, como es el caso de *Wasabi: El trato sucio de la mafia* (2001), de Gérard Krawczyk. En 1995, fue elegido como el compositor de la película *GoldenEye* (1995), de Martin Campbell, la primera cinta de Pierce Brosnan como James Bond. Pero su mayor logro en la música de cine han sido las más de veinte colaboraciones con Besson, logrando obras maestras como *El gran azul* (1988), *El quinto elemento* (1995), *Nikita* (1990) y la más reciente *Lucy* (2014), entre otras.

Ahora, tras cuatro años de silencio de Besson, ha vuelto a colaborar con él para componer la música para una película tan diferente y a la vez tan apasionante como *Dogman* (2023). Dadas las características de la película, una extraña pero convincente mezcla de drama y *thriller*, con mucha acción y violencia, donde los perros son casi tan protagonistas como el excelente actor Caleb Landry Jones, el compositor se ha decidido por un potente tema principal de solemnes y dolorosas sonoridades, que va marcando la historia del protagonista, ese muchacho maltratado por el padre y convertido en un adulto inválido y marginado que ha creado su propio imperio canino. Es una partitura que rezuma dolor y pesadumbre, a la vez muy cambiante, con una adecuada utilización de la percusión y de la cuerda, para marcar, en la utilización que hace Besson de los *flashbacks*, los diferentes momentos en la vida del protagonista, de ahí que también se puedan escuchar en el compacto, en la voz de Caleb Landry Jones, la famosa canción de Edith Piaf «Non, je ne regrette rien». Una partitura que hace honor a la dimensión de la película de Besson. **R. de V.**



**SHOGUN.** Original Soundtrack. (Hollywood Records). Music by Atticus Ross, Leopold Ross, and Nick Chuba. Una banda sonora que ha necesitado de tres compositores para la creación de un score poco estimulante, con un tema principal aceptable y una regular utilización de la música japonesa dentro del contexto musical general. La dimensión de la banda sonora no está a la altura de esta miniserie, por lo que la decepción en este apartado es notable y deja en evidencia la importancia de la música en lo audiovisual.



**THE FIRST OMEN (LA PRIMERA PROFECÍA).** Original Motion Picture Soundtrack. (Hollywood Records). Music by Mark Koven. Este compositor canadiense se ha especializado en música para el género de terror. Para esta precuela de *La profecía* (1976) borda trabajos anteriores con una partitura que utiliza de forma muy eficaz y oportuna una variada serie de sonoridades, así como la utilización de una voz femenina que, junto a los coros, aviva la dimensión de angustia y terror de la protagonista.



**RIPLEY.** Soundtrack from the Netflix Series. (Netflix Music). Music by Jeff Russo. Para esta serie basada en las novelas de Patricia Highsmith, la música es un elemento importante a lo largo de los ocho capítulos, con un tema central de tonalidades italianas, para situar la acción, y seguir puntuando tanto a los personajes, las localizaciones y los personajes. Hay una acertada combinación de melodías de intriga y misterio, con otras de tono dramático de tristeza y soledad junto con melodías de comedia.



**MOTHER'S INSTINCT (VIDAS PERFECTAS).** Original Motion Picture Soundtrack. (Lakeshore Records). Music by Anne Nikitin. Para este *thriller* bastante negro, pero algo tedioso, la compositora canadiense ha creado una partitura llena de referencias al *thriller* con elementos dramáticos, sonoridades sombrías y hasta cierto punto misteriosas. Todo sirve para ir penetrando en la relación de las dos protagonistas y evidencia el buen sentido de la creación musical que tiene la compositora.



Miércoles 25 de septiembre  
22.00

# ATRACO A LAS

# 3



8madrid TV

Consulta toda la programación en 8madrid.tv





SCOPE PICTURES PRESENTA

LUBNA AZABAL

FABRIZIO RONGIONE

CATHERINE SALÉE

*«Leed, haceos preguntas, desarrollad  
vuestro pensamiento crítico, y seréis libres»*



# amal

UNA PELÍCULA DE JAWAD RHALIB

EL 20 DE SEPTIEMBRE EN CINES

CON KENZA BENBOUCHTA, ETHELLE GONZALEZ-LARDUED, JOHAN HELDENBERG, BABETIDA SADJO, MEHDY KHACHAGHI & MALEK AKHMISS

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA LISA WILLAME | SONIDAJE NICOLAS RUMPL | SONIDO LIONEL HALPLANTS, FRANCOIS DUMOND & ALEK GOOSSE

SCRIPT CATHERINE GROSSEN | ASISTENTE DE DIRECCIÓN FREDDY VERHOEVEN | DISEÑO DE PRODUCCIÓN JEAN-PIERRE FARGEAS | VESTUARIO AUDREY WILMOTTE

JEFE DE PRODUCCIÓN MARIANNE LAMBERT | JEFE DE POSTPRODUCCIÓN CHARLOTTE DULIÈRE

EN COPRODUCCIÓN CON SERENDIPITY FILMS, LA RTBF, PROXIMUS & VOO - BETV | CON LA PARTICIPACIÓN DE FWB, VAF, SCREEN BRUSSELS & DGD  
Y CON EL APOYO DE TAX SHELTER FROM THE BELGIAN FEDERAL GOVERNMENT VIA SCOPE INVEST | GUIÓN JAWAD RHALIB, DAVID LAMBERT & CHLOÉ LEONIL

