TIEMPOS MODERNOS

La revista del **Cineclub Chaplin**

DOSSIER CINE NEGRO

RAFA NÚÑEZ

CINE Y LITERATURA

BELMONTE Y EL CID

Nº 7

CUENCA 2022

TIEMPOS MODERNOS

número 7
octubre 2022

Parece inevitable –lo hace todo el mundo– referirnos a que hubo un tiempo anterior a la pandemia, en que todo era diferente, de manera que lo sucedido después, hasta ahora mismo, debe tomar como punto de arranque aquella época tan lejana, asentada en la memoria, donde sucedían cosas que recordamos con cierta nostalgia y que, en buena medida, nos gustaría recuperar en su integridad o, al menos, de la forma más parecida. A eso venimos llamando "la normalidad".

No es ajeno el Cineclub Chaplin a esa experiencia. Al fin y al cabo, aunque formamos un colectivo peculiar, de características únicas en Cuenca, eso no nos hace ser totalmente diferentes al resto de agrupaciones humanas con las que convivimos. Por eso también para nosotros la última temporada, la número 51 en nuestra historia, empezó con la convulsa inquietud de que pudiera surgir algún inconveniente, quien sabe qué tipo de sobresalto, que como ocurrió en la anterior nos obligó a introducir cambios sustanciales en el asentado funcionamiento de nuestra actividad, incluso con suspensiones periódicas en espera de que volvieran tiempos mejores. Por fortuna, los temores iniciales se fueron calmando con el paso de las semanas y la progresiva recuperación de la famosa normalidad hasta volver a encontrar el sosegado espacio que nos permite nuestra principal ocupación, el disfrute del cine, sin añadidos ni paliativos. Por desgracia, lo único que no se ha podido recuperar es a quienes en este trance desdichado perdieron la vida. Ellos están en nuestro afectuoso recuerdo.

Al llegar al final de la temporada y contemplar, como desde un altozano, la perspectiva de lo sucedido en los meses anteriores encontramos una visión que nos parece muy estimulante. El Cineclub sigue formado por un cuerpo social muy sólido, sin que se produzcan alteraciones internas a pesar de las divergentes naturalezas de sus miembros. Hemos acertado a constituir una asociación cultural de evidente madurez, en la que se toleran y conviven diferentes sensibilidades con un seguimiento estable de lo que es nuestro principal objetivo, la sesión semanal que nos permite tener a nuestro alcance de espectadores aficionados una razonable selección de las mejores películas disponibles, compensando de esa manera la habitual frustrante programación que, salvo contadas excepciones, puede encontrarse en el cine comercial. Por otro lado, y como acontecimiento de especial relevancia, en el mes de octubre pudimos celebrar el 50 aniversario del Cineclub, una cifra verdaderamente sorprendente y que nos sitúa en una posición de veteranía sin paralelismo en nuestra ciudad. La fiesta, centrada en una serie de actos en el mes de octubre, tiene su reflejo informativo en estas páginas.

La temporada culminó con la celebración de la preceptiva Asamblea General de socios, en la que se adoptaron algunas decisiones que la renovada Junta Directiva deberá aplicar en los meses próximos, incluyendo entre ellas la recuperación de los viajes cinematográficos, una actividad que además del interés por el hecho fílmico ofrece una buena oportunidad de asentar lazos de amistad y compañerismo, cuestiones siempre valiosas en el complicado mundo que nos ha tocado vivir. Con esa perspectiva afrontamos la llegada de un nuevo otoño y, con él, la recuperación de nuestra actividad que esperamos pueda seguir desarrollándose con la normalidad deseable. ◀

José Luis **Muñoz**

EDITA
Cineclub Chaplin

cuencacineclub@gmail.com

cineclubchaplin.es

www.facebook.com/cineclubchaplincuenca

PRESIDENTE DEL CINECLUB CHAPLIN
José Luis Muñoz

DIRECTOR DE *TIEMPOS MODERNOS*
Pablo Pérez Rubio

SECRETARIO DE REDACCIÓN
Pepe Alfaro

CONSEJO DE REDACCIÓN
Francisco Mora, Juanjo Pérez
y Marta Rodrigo

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Francisco Caro, José Ángel García, Tania Herraiz, Bernardo López, Josefélix López, María Negroni, Eva Nuño de la Asunción, Pedro Triguero-Lizana y Jara Yáñez.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Jonatan López

IMPRIME
MG Color - Tarancón

© de la edición, Cineclub Chaplin
© de los textos, los autores

ISSN: 2445-4486
DP: CU-114-2016

TIEMPOS MODERNOS no comparte necesariamente las opiniones vertidas por los autores de los textos

SUMARIO

CON NOMBRE PROPIO 4-6
- Rafa Núñez.
- Soy actor.

LOS CLÁSICOS 7-10
- Juguetes rotos. El dueto Mark Lester y Jack Wild, actores infantiles que alcanzaron una incierta fama artística.

ENFOQUES 11-29
- 2022. Seis aniversarios literarios, un buen montón de películas y un par de proyectos frustrados.

REFLEJOS 30-37
- Wagner vs. Williams. De la Tetralogía a la Trilogía.
- Historias de la Radio.

LETRA EN LA IMAGEN 38-41
- Dos miradas de cine.
- Libros de cine.

DOSSIER 42-87
- Miradas sobre el cine negro.
- Film noir.
- De los forajidos de leyenda a los gangsters urbanos.
- Mujeres fatales de serie B.
- 10 clásicos del noir español.
- José Giovanni, Lino Ventura y el gangster acorralado en el polar francés.
- Relato de la transición en negro.

MIRADA CONTEMPORÁNEA 88-106
- La mujer que escapó.
- Jinetes de la justicia.
- Seis días corrientes.
- Titane.
- Queridos camaradas.
- Fue la mano de Dios.
- Un segundo.
- El acontecimiento.
- Solo las bestias.
- El poder del perro.
- Las ilusiones perdidas.
- El poder del perro.
- Flee.

CUENCA DE CINE 107-114
- El calvario de esta película duró 6 años.

RECORTE DE PRENSA 115-120
- El Cid, una producción de Samuel Bronston.

CINESCOPIO 121-127
- Actos culturales para celebrar medio siglo de cine.
- El Chaplin, premio Ciudad de Cuenca de la Cultura.
- El Chaplin, premio Feciso 2021.
- Cuenca y el cine. Una declaración en papel impreso.

Rafa Núñez

▶ Núñez, caracterizado de sacerdote para la serie *'Caronte'*

Rafa Núñez (Cuenca, 1958) sintió el gusanillo de la interpretación desde niño, desde que por primera vez se subiera a un escenario en el colegio. El salto decisivo en su carrera, que lo situará ya como actor profesional, coincide con su entrada en las compañías I Piau y Alsuroeste Teatro, con las que recorre durante varios años numerosos escenarios, y que lo llevan a compartir tablas con algunos de nuestros primerísimos actores y a trabajar a las órdenes de directores importantes como Ángel Facio o Mario Gas, en los grandes teatros: el Español de Madrid, el romano de Mérida o el Corral de Comedias de Almagro. Desde entonces son innumerables los montajes en los que ha tomado parte, tanto de autores actuales como clásicos. Pero lo cierto es que Núñez –actor de teatro por antonomasia– no se ha prodigado mucho en el cine. Para el mundo de la imagen la mayor parte de lo que ha hecho ha sido para televisión, medio en el que ha participado, a veces en papeles episódicos o de reparto, en buena parte de las series más exitosas y populares de la última década: ***Cuéntame cómo pasó, La que se avecina, Amar en tiempos revueltos, Hospital Central, Bandolera, Isabel, Aida, Águila Roja, Vis a vis, Conquistadores. Adventum, Allí abajo, Matadero, El ministerio del tiempo, El pueblo*** o ***Caronte.*** Para el cine ha actuado, por ejemplo, en los cortos ***Tu cubata detonante*** (2013), de Almudena Mazu, y ***Peseteros*** (2014), de Mikel Bustamante, y en los largometrajes ***La rosa de nadie*** (2012) y ***Dirección única*** (2019), de Ignacio Oliva, y ***Para Elisa*** (2012), de Juanra Fernández.

Muy vinculado a su ciudad natal, es de notar que Núñez siempre ha atendido a los requerimientos de los cineastas locales, y así ha participado también en otros cortometrajes como ***La cena*** (2016), del propio Fernández; ***La mata de albahaca*** (2002), de Eduardo Soto; ***Ahora, ya en casa*** (2004) y ***La llave*** (2007) de Arturo García Blanco; ***Goteras*** (2010), una película basada en un cuento de Francisco Mora y dirigida por los alumnos del ciclo de grado superior de fotografía de la Escuela de Arte José María Cruz Novillo; o ***El contrato*** (2017), de Arturo Mombiedro, un corto que adapta ***El candidato,*** relato de José Manuel Martínez Cenzano.

Como Felipe García Vélez y Juan Carlos Castillejo, Rafa Núñez ha consolidado una carrera rigurosa y muy solvente que le ha convertido, quizá, en uno de esos actores *de carácter* (como se decía en otros tiempos) imprescindibles en cualquier producción de teatro, cine o televisión. ◀

▶En el rodaje de la serie *'Vis a vis'*.

Soy actor

Rafa **Núñez**

Soy actor. Siempre me ha cautivado jugar con el cuerpo, con las palabras y los gestos, incluso en mi vida privada. No es que vaya por ahí interpretando personajes continuamente, pero, en esos momentos en los que la conversación y la ocasión lo requieren, me gusta compartir anécdotas y situaciones cómicas (o menos cómicas) y reproducirlas tal y como las recuerdo. La observación en este oficio es fundamental.

Soy actor principalmente de teatro, el lugar en el que crecí cuando llegué a Madrid con intención de estudiar Ciencias de la Información. Antes había representado alguna función en los festivales que organizaban los colegios o en el bachillerato y en la Escuela de Magisterio (con intención de recaudar fondos para el Paso del Ecuador y el viaje Fin de Carrera). La televisión y el cine vinieron después, mucho tiempo después.

Soy actor. La interpretación en teatro y en audiovisual es la misma; es la misma..., pero distinta; igual..., pero diferente. Yo le había puesto voz a algún documental, algo de publicidad para radio, había colaborado en la escritura de algún libreto teatral y sabía lo que era subirse al escenario; pero al audiovisual entré ya en el siglo XXI participando en varios cortos con mayor o menor proyección; interviniendo en series de televisión y alguna que otra película.

Soy actor. Me siento más seguro en teatro, naturalmente, es el medio en el que me he curtido. En el lenguaje audiovisual me encuentro frágil, a pesar de todos los cursos, talleres y entrenamientos que he hecho y sigo haciendo. Ante una cámara debo estar siempre muy concentrado, no despistarme; tener el guion bien aprendido o al menos saber al dedillo lo que quiero decir y porqué lo digo; estar pendiente de cada movimiento, interpretación y registro que he traído de casa o me han pedido desde dirección; memorizar cada gesto para que no haya ningún problema a la hora de montar; rebajar el texto y la voz porque el espectador está muy cerquita de mí; controlar dónde queda la cámara, qué enfoque tiene, qué plano es..., en fin, intento estar totalmente concentrado para que nada ni nadie detecte mi inseguridad inicial.

Soy actor. Y, a pesar de todo lo expuesto anteriormente, debo decir que cuando llego a este estado de concentración todo fluye, me relajo y desparece cualquier inseguridad que hubiera llevado de casa. También porque los compañeros y los equipos que hay detrás de la pantalla siempre están dispuestos a solucionar, aclarar y plantear cualquier problema, duda o propuesta que tenga.

Soy actor. Inseguro, inestable, frágil y por lo tanto no puedo ver nada de lo que hago, porque me pongo todas las faltas del mundo. Todas.

Pero una cosa tengo clara: **ser actor me hace feliz.** ◀

▶Núñez ejerció de alcalde en *'Matadero'*.

JUGUETES ROTOS

El dueto Mark Lester y Jack Wild, actores infantiles que alcanzaron una incierta fama artística

Juan José **Pérez**

¿Qué ocurre con algunos actores infantiles cuando llegan a la edad adulta? ¿Por qué la mayoría de ellos terminan drogadictos, alcohólicos y posteriormente desahuciados? ¿Qué precio tienen que pagar por saltarse su desarrollo infantil y adolescente? ¿Qué influencia ejercen sus padres, tutores o managers sobre sus vidas? ¿Hasta dónde llega el límite del poder de manipulación supuestamente artística?

Estas y otras muchas preguntas podemos formular. Y no faltarían respuestas explicativas, justificativas, según quienes se manifiesten a favor o en contra. En realidad, generalmente se sustentan bajo un denominador económico, a veces disfrazado o amparado de consideraciones artísticas.

Mark y Jack coincidieron en dos películas clave que los catapultaron a la fama y al reconocimiento como germen de potenciales actores. Mark, guapito, rubito, de cara angelical, muñequito de regalo ("cosita"), tímido. Jack, avispado, pecoso, simpático, resolutivo, atractivo, líder. Una buena pareja infantil contrapuesta. Una mezcla cinematográficamente interesante. No hace falta recordar al lector el tándem que han formado otras parejas de actores adultos en el mundillo del cine y que han resultado efectivas y rentables.

Nuestro referente cinematográfico se concreta en las películas ***Oliver!*** (Carol Reed, 1969) y ***Melody*** (Waris Hussein, 1971). ***Oliver!***, el musical de Lionel Bart, se estrenó en el New Theatre del West End (ahora llamado Noël Coward Theatre) el 30 de junio de 1960, alcanzando 2.618 representaciones. Fue dirigida por Peter Coe, contó con el coreógrafo Malcolm Clare y Sean Kenny se encargó del vestuario.

La película es una adaptación musical de la famosa obra de Dickens. Oliver es un niño huérfano que huye del orfanato en el que vive y viaja hasta Londres, en busca de una vida mejor. En la ciudad es acogido por un grupo de niños delincuentes dirigidos por un carterista de más edad.

▶ *'Oliver'* reunió a los dos actores.

Cuando se decidió adaptarlo al cine, el guion fue escrito por Vernon Harris, se filmó en los Estudios Shepperton, Inglaterra, y el rodaje comenzó el 23 de junio de 1967. En la versión cinematográfica se añadieron varios números coreográficos que no figuraban en la versión escénica. El reparto era completamente nuevo: los actores originales habían dejado de ser niños y no eran idóneos. El joven actor Mark Lester ya llevaba una experiencia previa como actor infantil en papeles pequeños, siendo escogido por su expresión dulce y su mirada asustadiza. Sin embargo, resultó más convincente Jack Wild como su compañero en el personaje de Dodger, siendo junto a Ron Moody (Fagin) los dos mejores actores de la película. Mark no canta en la ella: su voz es sustituida por la de Kathe Green, hija del músico Johnny Green, director musical de ***Oliver!***.

El filme fue nominado para once premios Oscar, consiguiendo cinco, los correspondientes a mejor película, mejor director (Carol Reed), mejor banda sonora (John Green), mejor sonido (Shepperton Studio Sound Department), y mejor dirección artística (Box, Marsh, Muggleston y Dixon).

Mark Lester nació en Oxford, Oxfordshire, en el sur de Inglaterra, hijo de la actriz Rita Keene Lester y el actor y productor Michael Lester. Su padre era judío y su madre anglicana. Estudió en tres escuelas independientes, comenzando su carrera cinematográfica actuando en algunas series de televisión británicas. Luego protagonizó, sin acreditar en el reparto, la película ***Fahrenheit 451*** (1966), de François Truffaut. En 1967, a la edad de ocho años interpretó ***Oliver!***, coincidiendo con Jack Wild. Durante el rodaje, Lester y Jack se hicieron amigos, y cuando Wild recibió una nominación al Oscar por la película, los dos viajaron juntos a los Estados Unidos para la ceremonia de entrega de premios.

En 1969, Lester fue aclamado por la crítica por su interpretación de niño discapacitado en ***A las 9 cada noche*** de Jack Clayton. Lester y Wild volvieron a trabajar juntos en la película ***Melody*** (1971), con música de los Bee Gees, cuya banda sonora incluye la célebre canción "Melody Fair".

Como protagonista intervino, entre otras películas, en ***Testigo ocular*** (John Hough, 1970), ***Belleza negra*** (James Hill, 1971) y ***¿Quién mató a tía Roo?*** (Curtis Harringtton, 1972).

El joven actor ***Mark Lester*** ya llevaba una experiencia previa como ***actor infantil*** en papeles pequeños

A partir de este momento, Lester comenzó a tener dificultades para encontrar nuevos contratos en el Reino Unido, por lo que decidió buscarlos en Italia, protagonizando

varias películas, entre las que destaca ***La primera vez sobre la hierba*** (Gianluigi Calderone, 1974), lo que le valió una nominación al Oso de Oro en la 25 edición del Festival Internacional de Berlín.

Mark se retiró a finales de los años de 1970, después de protagonizar ***El príncipe y el mendigo*** (Richard Fleischer, 1977), adaptación de la novela de Mark Twain. La película fue un fracaso comercial. A la edad de 19 años, Lester decidió dejar el cine. Se graduó con 28 años en Osteopatía en la British School of Osteopathy, y en 1993 abrió una clínica de acupuntura en Cheltenham.

Mark Lester estuvo casado con Jane desde 1993 hasta 2005. La pareja tuvo cuatro hijos: Lucy, Harriet, Olivia y Felix. En 2006 se volvió a casar con Lisa, una enfermera especializada en Psiquiatría. En agosto de 2009, Lester dijo en una entrevista al ***News of The World*** que podría ser el padre biológico de Paris, la segunda hija del cantante Michael Jackson; declaró que había sido un donante de esperma en 1996 y anunció que estaba dispuesto a hacerse una prueba de paternidad para demostrar que era realmente el padre biológico de la niña –"le doné a Michael mi esperma para que pudiera tener hijos y creo que Paris es mi hija. Michael me preguntó que si le daría mi esperma y le dije que sí. Fue un regalo. Él anhelaba tener hijos"–.

En ***Melody*** coinciden Mark Lester y Jack Wild. La película se puede diseccionar en dos partes. La primera es realista, relativamente interesante, y refleja con buen ritmo narrativo el desarrollo de la vida de un colegio inglés, del alumnado y profesorado, describiendo ambientes familiares dispares, pero recurriendo a tópicos manidos y por tanto reiterativos. La segunda parte trata del descubrimiento del primer amor. El niño Daniel (Lester), amigo de Ornshaw (Wild), se enamora de Melody,

▶Jack Wild en *'Oliver'*.

compañera de clase. Esta situación altera la amistad entre ambos chicos por motivos de celos, provocando un distanciamiento. Daniel y Melody anuncian a sus respectivos padres que quieren casarse inmediatamente, sin esperar ni siquiera a un futuro próximo. A partir de este momento el film desbarra, creando situaciones disparatadas, sin gracia, con pretensiones surrealistas, de una fantasía desmadrada nada original, con un sustrato romanticón y edulcorado. El film adopta el punto de vista de los niños. Los adultos son el contrapunto, relegados a un segundo plano y se presentan como un atroz enemigo inquisidor con obsesión persecutoria.

Jack Wild había nacido en una familia de clase trabajadora en Royton. En 1960 se mudó con su familia a Hounslow, al oeste de Londres. Mientras jugaba al fútbol, fue descubierto por la agente June Collins, madre de Phil Collins, joven actor y compañero de equipo de Jack, que más tarde formaría parte del grupo musical Génesis. June Collins matriculó a Jack y a su hermano Arthur Wild en la Barbara Speake Stage School, escuela independiente, inicialmente de

baile y posteriormente de teatro, ubicada al oeste de Londres.

Los dos hermanos, siempre solicitaron los mejores papeles para incrementar los ingresos familiares. Así, fueron llamados para actuar en el musical ***Oliver!***, de Lionel Bart en el Teatro West End. Arthur en el papel principal y Jack en el de Dodger, un miembro de la banda de ladrones capitaneada por Fagin. En 1968, Jack fue requerido para interpretar ese mismo papel en la versión cinematográfica. Con dieciséis años, Jack consiguió el premio de la Academia al mejor actor de reparto, el Globo de Oro al debutante más prometedor, y el BAFTA en los premios de cine de la Academia Británica.

Después Jack conoció a los hermanos Sid y Marty Krofft, que le ofrecieron un papel en la serie de televisión infantil ***H. R. Pufnstuf.*** Wild recibió un millón de dólares por interpretar a Jimmy, un niño que vive en una isla mágica con Freddy, una flauta parlante. Otras películas en las intervendría serían ***Melody*** y ***Flight of the Doves*** (Ralph Nelson, 1971).

A principios de los años 1970, Jack también se embarcó en una carrera discográfica, grabando un álbum para Capitol Records y dos para Buddah Records, bajo los títulos ***The Jack Wild Album, Everything''s Coming Up Roses y Beautiful World***.

Al igual que muchas estrellas adolescentes jóvenes, Jack se enfrentó a significativos cambios físicos y psicológicos. Comenzó a fumar a la edad de doce años, y a los diecisiete empezó con la bebida de manera desmesurada. Con veintiún años ya estaba alcoholizado y padecía diabetes mellitus, comprometiendo su carrera cinematográfica. En 1981 iba a protagonizar junto a Suzi Quatro una serie de televisión sobre los famosos fugitivos, ladrones y criminales Bonnie y Clyde, pero fue cancelada en el último momento.

Su alcoholismo arruinó no solo su carrera, sino también su matrimonio con su amor de la infancia, Gaynor Jones, quien lo dejó en 1985 debido a su excesiva dependencia del alcohol. Después de machacar el resto de su fortuna, Wild convivió unos años con su padre ya jubilado. Su alcoholismo le causó tres paros cardíacos y le llevó a varios ingresos hospitalarios hasta que dejó de beber en 1989. Luego asistió con éxito a varios programas de rehabilitación para alcohólicos y desde el 6 de marzo de 1989 dejó la bebida.

Volvió a actuar en algunos papeles menores, como en ***Robin Hood, príncipe de los ladrones*** (Kevin Reynolds,1991), y en 1998 en Basil, de Radha Bharadwaj. Después pasó el resto de su carrera trabajando en el teatro. Su última aparición importante fue en el musical de rock ***Virus*** de Tayla Goodman. El director Peter Everett describió a Wild como un verdadero actor de la vieja escuela y un caballero perfecto. La última película interpretada por Jack es ***Moussaka & Chips*** (Danny Patrick, 2005), donde coincidió nuevamente con Ron Moody.

En 2005, Wild se volvió a casar con Claire Harding. En 2000, el actor fue diagnosticado de carcinoma de boca causado por el alcohol y el tabaco. Después de varias sesiones de quimioterapia, se sometió a una cirugía para la extirpación parcial de la lengua y de las cuerdas vocales. Perdió el habla y tuvo que comunicarse con los que le rodeaban a través de su esposa Claire.

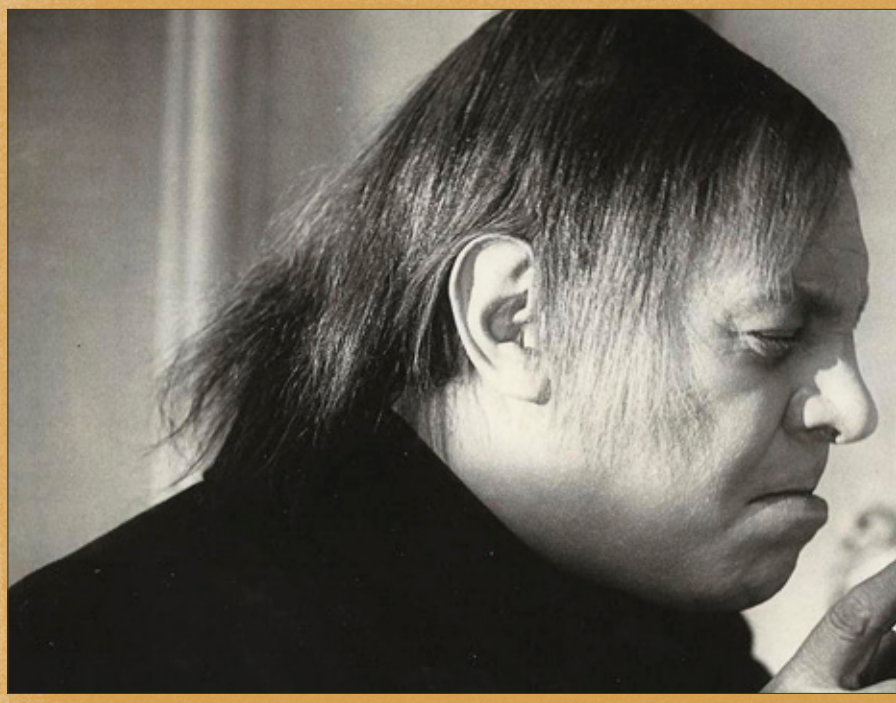
Jack Wild murió el 1 de marzo de 2006, a la edad de cincuenta y tres años, siendo enterrado en el cementerio de Toddington Parish, en Bedfordshire. ◄

►Mark Lester.

2022 SEIS ANIVERSARIOS LITERARIOS, UN BUEN MONTÓN DE PELÍCULAS Y UN PAR DE PROYECTOS FRUSTRADOS

José Ángel **García**

Seis podrían ser en, digamos, números redondos, las conmemoraciones literarias centenarias –ya saben, conmemoraciones a golpe de siglo de autores o de obras– que en principio parecerían –para ser honesto, me parecen– más relevantes en el repaso al calendario del presente 2022: la del medio milenio transcurrido desde el fallecimiento del autor de la primera ***Gramática de la lengua castellana,*** el lingüista Antonio de Lebrija, la de los cuatrocientos años pasados desde el nacimiento del dramaturgo francés Molière, las de los centenarios de las también venidas al mundo del pionero de la generación beat estadounidense Jack Kerouac y del Nobel portugués José Saramago, la de la centuria transcurrida desde el fallecimiento de Marcel Proust y la del asimismo siglo que cumple la publicación del ***Ulises*** de James Joyce (y vaya de inmediato mi excusa por lo subjetivo de la selección, que ya se sabe que establecer categorías, más cuando se lleva a cabo, cual es el caso, desde una toma de postura tan radicalmente personal cual la que informa la que acabo de conformar pues, eso, puro y duro ahí me la juego). Dicho lo cual es más que posible que ustedes, lectores de estas líneas, se estén preguntando a cuento de qué viene la inclusión de este repaso de conmemoraciones tan estrictamente literarias en una revista de cine… Pues bueno, miren, el caso es que a estas conmemoraciones, con la sola excepción de la del gramático Lebrija, cabe relacionarlas con un buen número de realizaciones fílmicas, si en unos casos adaptaciones a la pantalla de las obras de los autores recordados, en otros filmes de carácter más o menos biográfico. Y un somero repaso de ellas es –deteniéndome más en algunas, menos en otras– lo que me propongo llevar a cabo en el resto de este artículo.



▶*El 'Tartufo'* de Molière, versión de Murnau.

Molière: de Murnau a Gonzalo Suárez

Diez han sido los títulos que he rastreado en mi fílmica-literaria indagación sobre las películas basadas en las obras o en la propia vida del actor y dramaturgo Jean-Baptiste Poquelin llamado (*dit*, aún me acuerdo, decía mi ficha del Bachillerato) Molière: ocho basados en sus obras –dos *Tartufos,* dos Avaros, un *Enfermo imaginario,* un *Dandin,* dos *Don Juan*– más un film biográfico y otro recreador de sus más o menos reales o inventadas juveniles aventuras amorosas. Vamos por partes…

La primera de las adaptaciones fílmicas de una de sus más conocidas obras, ***Tartufo,*** viene firmada por uno de los grandes de la cinematografía, el mismísimo Friedrich Wilhelm Murnau. Cinta aún de cine mudo estrenada en 1926 con el título original de ***Herr Tartüff*** y con Emil Jannings corporeizando al emblemático hipócrita dentro de un reparto integrado además por Werner Krauss, Lil Dagover, Hermann Picha, Rosa Valetti, André Mattoni y Lucie Höflich, quizá no sea una de sus mejores películas pero sin duda es más que interesante puesto que como muy acertadamente señalara Laura Bondía en la revista digital ***Encadenados***[1] habría sido "una de las primeras películas en las que se desarrolló el motivo del cine dentro del cine". Alude esta estudiosa a ese digamos prólogo, de unos dieciséis minutos de duración, en el que, fuera del texto original de Molière, Murnau, tras presentarnos otra relación, también ella, de ven-

[1] Laura Bondía, "***Tartufo*** (***Tartüff***, 1925) de F.W. Murnau / El tratamiento de la autorreflexividad", ***Encadenados.*** Revista de Cine, 16 de junio de 2014.

tajosa hipocresía –la que con el anciano Consejero al que teóricamente cuida ha establecido su criada no solo malmetiendo infundios sobre su nieto para sustituirle en la recepción de sus bienes sino incluso envenenándole poco a poco tras haber conseguido consumar su propósito de ser la beneficiaria de su legado– nos narra cómo ese nieto, consciente de la situación, se presenta en la casa disfrazado de cineasta ambulante para proyectar a su ascendiente una película que es precisamente, esa ya sí, la versión fílmica de la pieza de Molière, película tras cuya visión el anciano comprenderá el engaño al que había venido estando sujeto. Ello da un matiz diferenciado al film que es el que hace señalar a la citada Bondía que

> "el tratamiento de la autorreflexividad que realiza Murnau se aleja de cualquier adaptación cinematográfica que se haya visto con anterioridad a 1925, ya que, de manera muy diferente a lo que presentaba el fenómeno del teatro filmado, Murnau plantearía por primera vez una despedida consciente del final de una época (…) fílmicamente 'primitiva' que si no había desaparecido todavía, estaba a punto de hacerlo (…) la época del *Wanderkino* (cine ambulante), del *Jahrmarkattraktionskino* (cine de atracción ferial o de barraca), también del lenguaje primitivo del cine".

Y es que –también lo precisa Bondía–, según las afirmaciones del realizador Edgar G. Ulmer (asistente de Murnau en su juventud) en una entrevista en *Cahiers du Cinéma* en agosto de 1961, después de su película ***El último*** el realizador alemán quería empezar con el rodaje de ***Fausto*** pero antes se vio obligado a realizar ***Tartufo*** "en contra de su voluntad" ya que se trataba de una obra estandarizada dentro de la literatura clásica universal que se tendría que respetar sin grandes márgenes de libertad adaptativa, por lo que no sería por tanto "de extrañar que pensara en aportar de otra manera movilidad y dinamismo a su film sin que los productores o la crítica le reprocharan haber modificado en exceso los cánones de la obra de Molière", lo que habría hecho mediante ese tratamiento de la autorreflexividad "que en el ***Tartufo*** de F. W. Murnau no se refiere en realidad al hecho de hacer cine, un motivo que en años posteriores aparecería habitualmente (por ejemplo en ***Cantando bajo la lluvia, El crepúsculo de los dioses, El desprecio*** o ***La noche americana***), sino que se refiere al hecho y al momento mismo de la proyección y representación cinematográfica". Y Bondía llama la atención sobre cómo en ese prólogo

> "Murnau filma de otra manera, saltándose las limitaciones del decorado, con la cámara a ras de suelo para obtener angulaciones que sorprendan e inquieten, los encuadres muy cerrados sobre los rostros del anciano y su hipócrita criada, la imagen del nieto que se dirige a los espectadores después de ser expulsado de la casa, prometiendo que volverá para salvar a su abuelo de las garras de la criada (…) El cine es una estupidez, asegura el anciano, pero será el cine, la película proyectada por su nieto camuflado, que no es otra que el ***Tartufo*** de Molière, lo que le salvará la vida y le reconciliará con el joven. Hermosa reafirmación del director alemán en el poder del cinematógrafo".

Hay que señalar, eso sí, que la película no fue especialmente bien acogida en su día ni por la crítica ni por el público.

Otra adaptación de ***Tartufo,*** ya muy posterior, fue la dirigida y protagonizada en 1984 por Gérard Depardieu (***Le Tartuffe***) con la interpretación en el resto de los papeles de François Perier, Yveline Ailhaud, Elisabeth Depardieu (en esos momentos esposa de Gérard), Hèléne Lapiower y Paule Annen y fotografía de Pascal Marti.

Dos adaptaciones a la pantalla ha tenido asimismo otra de las piezas emblemáticas del dramaturgo, ***El avaro***. La primera en el tiempo fue la dirigida, en 1979, por Jean Girault con el más que famoso cómico galo Louis de Funès encarnando a su protagonista Harpagón, un papel que ya había corporeizado en numerosas ocasiones sobre las tablas teatrales. Es un Molière servido

por uno de los actores más populares de todo el cuadro francés bajo la regia de su viejo cómplice de la serie ***Gendarmes*** configurando lo que algún comentarista ha calificado como un *"blockbuster a la francesa"* arropado por un lanzamiento comercial digno de una superproducción aunque no le faltaron críticas especialmente a la puesta en escena de la historia. La segunda adaptación fue la filmada en 1989 por Tonino Cervi y estaba protagonizada por otro actor no menos popular que de Funès, aunque en este caso italiano, Alberto Sordi, dentro de una trama en la que el guion fílmico introduce algún que otro personaje que no figura en la pieza *poqueliana*. Junto a Sordi configuraban el resto del reparto, en peculiar pleno de famosos, Laura Antonelli, Miguel Bosé, Christopher Lee, Lucía Bosé y Marie Laforet.

Alberto Sordi había sido ya, por cierto, el protagonista del acercamiento fílmico a otro de los textos más conocidos y representados de Molière, ***El enfermo imaginario,*** en una película –***Il malato imaginario***– dirigida en 1979 también por Tonino Cervi. El actor estaba acompañado asimismo por Laura Antonelli y, en el resto del reparto figuraban Vittorio Caprioli, Bernard Blier, Marina Vlady, Stefano Satta Flores, Christian De Sica, Giuliana De Sio y Carlo Bagno.

Otra pieza clásica de Molière aun cuando menos popularmente conocida –***George Dandin*** o ***Le mari confondu***– fue rodada en 1987 por el dramaturgo, actor, productor y director de teatro y cine francés Roger Planchon (fue el continuador de Jean Vilar en el célebre Théâtre National Populaire) con Claude Brasseur como protagonista encabezando un reparto compuesto por Zabou Breitman, Daniel Gelin, Nelly Borgeaud y Jean-Claude Adelin.

Por su parte, el ***Don Juan*** (***Dom Juan ou le Festin de Pierre***), la tragicomedia escrita por Molière tomando como punto de partida ***El burlador de Sevilla y convidado de piedra*** de Tirso de Molina se ha llevado al cine en dos ocasiones, en 1991 por Gonzalo Suárez y en 1998 por Jacques Weber. De ambas versiones la primera es sin duda la más interesante por la arriesgada apuesta hecha en ella por el director ovetense y por su eficaz y brillante resolución.

Bajo el título de ***Don Juan en los infiernos,*** Suárez pone en imágenes una adaptación del mito a la par basada en la perspectiva de Poquelin y en su propia visión personal. Con guion suyo y de Azucena Rodríguez, fotografía de Carlos Suárez, música de Alejandro Massó y un reparto en estado de gracia encabezado por un espléndido Fernando Guillén que se llevó el Goya al mejor actor principal de ese año y compuesto junto a él por intérpretes tan sólidos como Charo López, Héctor Alterio, Mario Pardo, Ana Álvarez, Manuel de Blas e Iñaki Aierra, Suárez lleva a cabo, en palabras de Javier Ocaña en la revista *Cinemanía*, "una de sus mejores películas con esta excesiva, barroca, preciosista e inquietante adaptación del mito de Don Juan. El carro tirando de la caracola y el último viaje hacia la muerte en barca no se olvida". La película, además del galardón otorgado a Guillén, tuvo ese año otras seis nominaciones en los Goya: a la mejor película, a la mejor fotografía (Carlos Suárez), a la mejor dirección artística (Wolfgang Burmann), a la mejor música original (Massó), a la mejor dirección de producción (Alejandro Vázquez) y al mejor vestuario (Yvonne Blake). Obtuvo asimismo el Premio Europa Cinema a la Mejor Contribución Técnico-Artística del Festival de Viareggi.

> "El personaje de Don Juan me ha sido visceralmente antipático. No me gusta el de Tirso y menos, el de Zorrilla. No siento ninguna afinidad con el jactancioso trasgresor de alcobas y conventos, ni acepto las resonancias moralizadoras del aldabonazo metafísico con el que, desde el orden biempensante, se le condena. Tampoco comparto los efluvios eróticos y la ironía a ultranza del Don Juan de Byron. Me atrajo, sin embargo, el espíritu razonado de Molière y fue esta definitivamente la fuente de que bebí, como el dromedario de la caravana para empezar el camino".

Son palabras del propio Gonzalo Suárez recogidas por Katy Villagrá Saura en su artículo "Don Juan de los infiernos, un bello y personalísimo poema visual de Gonzalo Suárez" en la revista *Atticus*[2] aunque, como de inmediato precisa esta estudiosa, "si bien es cierto, que toma prestados algunos nombres (doña Elvira, Sganarelle) y determinados parlamentos de la obra del dramaturgo francés (como el famosísimo discurso sobre las virtudes del tabaco), el argumento de la película poco o nada tiene que ver con el ***Don Juan*** de Molière ya que "estamos ante otro personalísimo ***Don Juan*** –esta vez, cinematográfico–, el de

[2] Katy Villagrá, ***Atticus,*** número 37, noviembre de 2018, pp. 69-73.

▶ *'Las aventuras amorosas del joven Molière'*, de Laurent Tirard.

Gonzalo Suárez". Y démosle de nuevo voz a esta misma comentarista con las palabras con las que cierra su espléndido análisis de esta obra de Suárez:

> "Una película, la de Suárez, rica en imágenes sugerentes (…) y audacias narrativas, (…) y donde la intertextualidad (…) y la metanarración y reflexión sobre el lenguaje y sus mecanismos a la hora de filmar la historia que le confiere una nueva significación a la misma (…) hacen, de este filme, todo un ejercicio de estilo de su autor; amén de presentarnos a uno de los Don Juanes, como decíamos al principio, más bellos y personales que ha dado el cine".

Por el contrario a la de Suárez, la película dirigida en 1998 –y también protagonizada– por Jacques Weber sobre la pieza de Molière es una versión mucho más clásica de la obra *poqueliana*. Es un film que contó con la producción tripartita de Alemania, España y Francia y en la que acompañan a Weber en la interpretación actrices como la francesa Emmanuelle Béart o las españolas Penélope Cruz y Ariadna Gil. Junto a ellas Michel Boujenah, Pierre Gérard y Michael Lonsdale. Estuvo nominada en los César galos en el apartado de mejor diseño de vestuario (Sylvie de Segonzac).

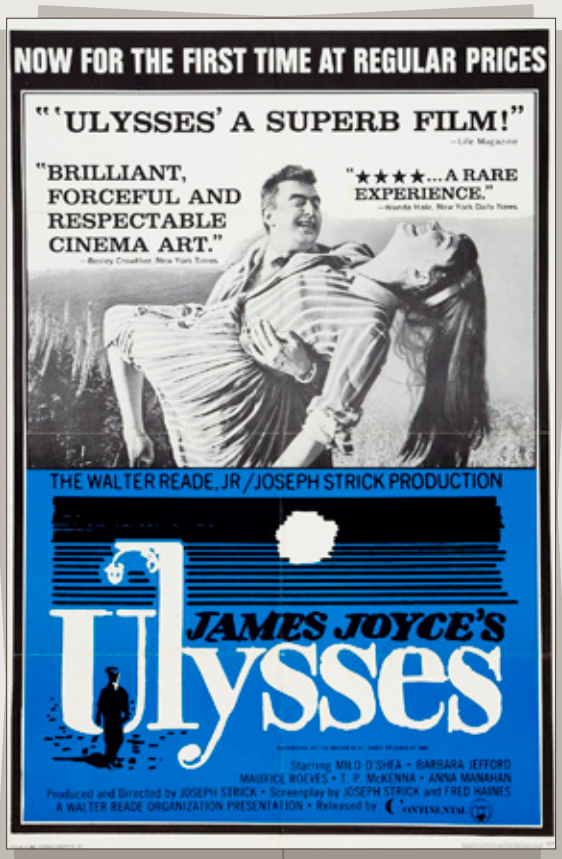
Dos incursiones biográficas

El acercamiento en la pantalla a la figura de Molière se completa con dos aproximaciones a su biografía de muy distintas intención y estilo. La primera en el tiempo es ***Molière,*** dirigida en 1978 por Ariane Mnouchkine, un film de producción italo-francesa (una coproducción entre Les Films du Soleil et de la Nuit, nombre de la productora cinematográfica del famoso Théatre du Soleil, Films 13, la marca de Claude Lelouch, el segundo canal de la televisión francesa, la televisión italiana y la televisión de la RFA) dotado con un elevado presupuesto y escrito y puesto en escena por Mnouchkine con imagen de Bernard Zitzerman y decorados de Guy-Claude François. Philippe Caubère interpreta al actor y dramaturgo, Brigitte Catillon a Armande Béjart y Jean-Claude Penchenat a Luis XIV. Realizada, como señalaba su nota de prensa, por 120 comediantes, 600 participantes, 1300 vestidos y 220 decorados a lo largo de dos años de trabajo, aspira a contar, en sus más de cuatro horas de duración, la vida de Molière desde su infancia a su fallecimiento, describiendo su conversión en gran autor a través de la fundación del Ilustre Théâtre, su trabajo como actor y director teatral y la redacción de sus principales obras dramáticas, y al par de su trayectoria también el panorama histórico de ese siglo, el XVII, que Mnouchkine intenta rememorar con todas sus miserias, grandezas y contradicciones.

Bien distinta es la cinta ***Las aventuras amorosas del joven Molière*** dirigida por Laurent Tirard en 2007, una comedia que pone en escena al actor y dramaturgo intentando ayudar a un adinerado personaje en la conquista de una joven viuda. Está protagonizada por Romain Duris con Laura Morante y Fabrice Luchini. Como nos cuenta Bibi Ramos en *Sensacine*[3], "Tirard, junto a su coguionista Grégoire Vigneron, partió de la obra literaria del autor y de algunas de las biografías publicadas hasta la fecha para centrar-

[3] https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-109959/sensacine/

se con especial interés en unos cuantos meses en los que el literato, presionado por los acreedores y tras alguna que otra estancia entre rejas, permaneció en paradero desconocido antes de su reaparición pública y baño de multitudes". Siempre según Ramos, "el tándem formado por Tirard y Vigneron, y con el apoyo de un buen diseño de producción, logra vehicular este agudo drama sentimental que a su vez hace gala de un efectivo enfoque satírico (…) Roman Duris defiende con corrección un papel protagonista al que nada tiene que envidiar su compañero de reparto Fabrice Luchine, que encarna al burgués casado que paga las deudas del dramaturgo a cambio de que este le escriba algo para seducir a la joven viuda (Ludivine Sagnier) de quien está enamorado. El film avanza en general con bastante efectividad, aunque contiene alguna que otra caída de ritmo debido a un metraje excesivo".



Proust: a la busca de la imposible adaptación

Aunque sea hecho palmario el que desde sus mismos inicios el cine de ficción y la literatura han ido de la mano a golpe de adaptaciones de la segunda al primero, así como las evidentes concomitancias de ambos caminos expresivos, cierto es también, y no ha dejado de ser continua materia de polémica, la posibilidad o imposibilidad –negada por unos, defendida casi como dogma por otros– de traducir en imágenes fílmicas toda la profundidad que tiene, o se le supone que tiene, el texto literario tomado como punto de partida. En demasiadas ocasiones, tal y como ha escrito Sergio Sánchez en su artículo "De lo posible y lo imposible" en *amanecemetropolis*[4] al texto literario, especialmente si se trata de una novela, se le suele atribuir "un tarro de las esencias, una profundidad y un sentido pleno que la película debe ofrecer en toda su totalidad o en gran parte para no ser un fracaso. El director debe captar y ofrecer en pantalla un sentido ya preescrito y no traicionar la obra que adapta". Es este un sentir común y mayoritario al que Sánchez opone un par de consideraciones: por un lado la de que muchas veces el lector del texto base es probable que ni siquiera llegue a captar la totalidad de ese tarro de las esencias, a menos que sea un concienzudo estudioso de la obra; por otro la de que una de las estrategias que tantas veces usamos en la lectura es la visualización de lo que vamos leyendo y esta sería precisamente la estrategia más directamente relacionada con el cine, una afirmación que yo personalmente dejaría bastante en suspenso porque no estoy tan seguro de que ni todos los lectores ni siempre recurran a ella, algo que, siendo honrado, debo de inmediato de precisar que también señala Sánchez cuando matiza que "es obvio que la visualización no es la única estrategia de comprensión que ponemos en juego", pero remarcando seguidamente que "su papel es fundamental y" –cual cité– "es la estrategia más directamente relacionada con el cine". La cuestión seguro que seguirá debatiéndose en un *toma y daca* sin fin pero, dado que no es el tema preciso de estas líneas mejor será que lo dé de lado aferrándome además a lo que también, casi a renglón seguido, apunta el mencionado comentador: que sean cuales sean los problemas y las opiniones al respecto, cuando la translación ya se ha cumplido, es decir, cuando la película ya está hecha, "es vano insistir en ello". Sírvanos, eso sí, para subrayar la no facilidad de la tarea especialmente cuando quienes acometen la tarea se enfrentan al paso a imágenes de títulos tan rematadamente literarios y de tanta profundidad, densidad

4 Sergio Sánchez. "***Ulysses*** (Joseph Strick, 1967)", *amanecemetrópolis*, 10 de febrero de 2016.

y riqueza como ***En busca del tiempo perdido de Marcel Proust*** o ***Ulises*** de James Joyce.

El primero en el tiempo de esos acercamientos cinematográficos –parciales digámoslo ya de antemano– a la magna obra proustiana fue ***El amor de Swann*** dirigida en 1983, en coproducción franco-alemana, por Volker Schlöndorff, un realizador que ya había llevada a cabo, por cierto, bastantes adaptaciones literarias, de la de ***El joven Törless*** de Robert Musil a la de ***El tambor de hojalata*** de Günter Grass pasando por las de ***Michael Kohlass Der Rebell*** de Von Kleist, ***El honor perdido de Katharina Blum*** de Heinrich Böll y La puntilla de Margueritte Yourcenar. Centrada en el desarrollo de la segunda parte del primer volumen de la saga, con guion a tres manos de Jean-Claude Carrière, Peter Brook y Marie-Hélène Estienne, música de Hans Werner Henze y fotografía de Sven Nykvist, Jeremy Irons interpreta al digamos protagonista, Charles Swann, y Ornella Muti a su amante Odette de Crécy al frente de un reparto que incluye también a Alain Delon (como el barón de Charlus), Fanny Ardant, Marie-Christine Barrault y Anne Bennent. El film se alzó con en el Premio al mejor diseño de producción y vestuario en los César de 1984 y tuvo dos denominaciones en los BAFTA, una de ellas a la mejor película en habla no inglesa.

▶Imagen del *'Ulises' (1967)* de Joseph Strick.

De antemano, a cualquier adaptación de ***En busca del tiempo perdido*** se le pedirá, casi se le exigirá, para alabarla, que consiga plasmar en sus imágenes el flujo del tiempo que late en los siete volúmenes de la obra proustiana –y como ven entro de lleno, pese a lo dicho, lo mismo era inevitable, en la hace un instante rehuida polémica sobre las adaptaciones– una tarea en verdad que al alcance de muy pocos cineastas si es que de alguno… Según Lauren Humphries-Brooks en el blog *Suddenly a Shot Rang Out*[5], ***El amor de Swann de Schlondorff*** sería "al igual que su personaje principal, (…) una película profundamente estética, enamorada de la representación precisa de la Francia de fin de siglo y la ubicación de las clases sociales en ella" pero sin embargo "también como su protagonista, encontrar el alma bajo el esteticismo puede resultar difícil, y la cámara de Schlöndorff, en ocasiones, parece evitar humanizar a los personajes por miedo a empañar su perfección superficial" con lo que ***El amor de Swann*** sería también, dando la comentarista una de cal y otra de arena, "una película interesante, muy bonita a la vista pero sin ningún deseo de sacar el alma de sus personajes. Es inadecuada como adaptación, como creo que sería cualquier intento de adaptar fielmente a Proust, pero cumple una buena parte de su promesa como pieza cinematográfica, profundamente visual y placentera en sus imágenes". Por su parte Arturo Delgado en su concienzudo e interesantísimo estudio sobre el film nos indica cómo la necesidad de director y guionistas de superar, no solo de conseguir, el "dar una secuenciación cronológica que en Proust está totalmente alterada" hizo que se les ocurriera "concentrar toda la historia en una jornada de la vida de Swann (…) cuando el personaje está en lo más profundo de su crisis de celos" completando la historia" ("de una manera proustiana", según Carrière) con dos episodios más, sacados de ***Sodome et Gomorrhe*** y de ***Le temps retrouvé***", lo que ocasiona que "el conjunto del relato fílmico resulta intenso, a veces agobiante, por la concentración de episodios" aunque con un resultado final global "bueno, sin ser excelente".

---

5 Lauren Humphries-Brooks, "Swann in Love (1984)", Suddenly a Shot Rang Out, 6 de septiembre de 2017.

Otra estimable versión cinematográfica de ***En busca del tiempo perdido*** es la llevada a cabo en 1999 –bajo el título de ***El tiempo recobrado***– por el director chileno Raúl Ruiz con guion propio y de Gilles Taurand y con un reparto conformado por Catherine Deneuve, Emmanuelle Béart, Vincent Perez, John Malkovich, Pascal Greggory y Marcello Mazzarella. Es un film en el que Ruiz tiende un puente entre ***Por el camino de Swann*** y ***El tiempo recobrado,*** el primero y el último de los volúmenes de ***En busca del tiempo perdido,*** y en el que, en opinión de Fernando Luis Pujato en *Cinemarama*[6] –a semejanza de lo que el propio Proust hizo al retratar su tiempo como "una época habitada por criaturas situadas en un tiempo no ya lineal ni circular ni cíclico ni progresivo, aunque sí concentrado espacialmente" en el que el yo omnisciente proustiano habría hurgado "en los umbrales de recuerdos siempre propios y a la vez siempre ajenos para hacer salir de la penumbra lo que había sentido convertido en un equivalente espiritual. Entonces, ese modo que me parecía el único, tan solo era crear una obra de arte"–, el cineasta chileno configura su visión "a través de una andanada de *flashbacks* subjetivos depositados en planos secuencia en los cuales coexisten, literalmente, el pasado y el presente, los queridos y no tan queridos fantasmas de la infancia y la vida adulta de Proust discurriendo despreocupadamente, desgarradoramente, por entre los planos de una *mise en scéne* que no solo los conecta, sino que logra, al mismo tiempo, hacer de ellos un film en sí mismo".

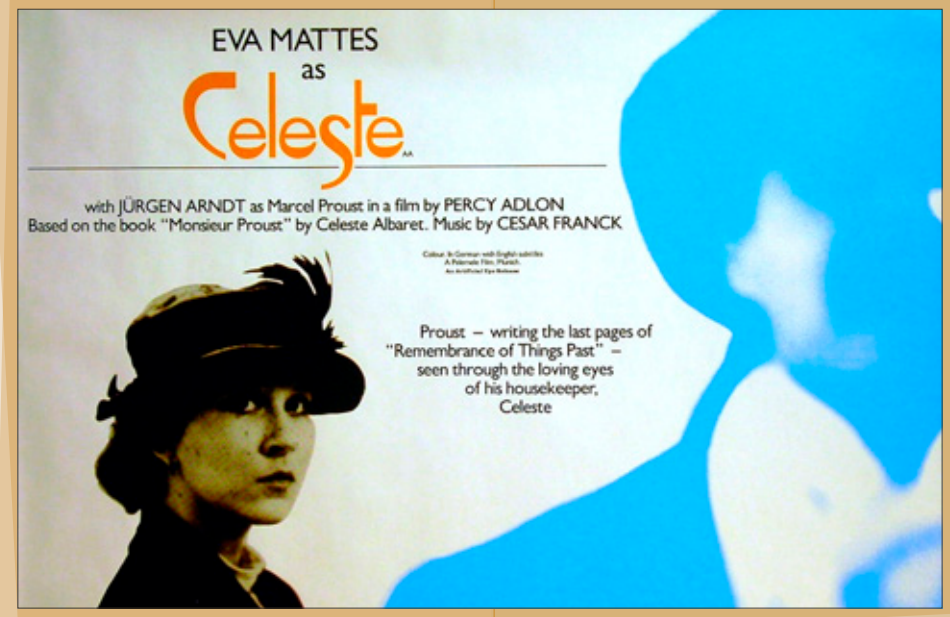
La cautiva, rodada en el año 2000 por la realizadora belga Chantal Akerman, es una adaptación de ***La prisionera,*** el quinto volumen de la saga proustiana. Con guion de la propia Akerman y de Eric de Kuyper y una banda musical con composiciones de Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert y Sergei Rachmáninov, esta coproducción belga-francesa tiene como intérpretes a Sylvie Testud (cuya actuación estuvo nominada al premio a mejor actriz del Cine Europeo de ese año), Stanislas Merhar, Olivia Bonamy, Liliane Rovère, Françoise Bertin, Aurore Clément y Bérénice Bejo. En opinión de Vincent Avenel en *Critikat*[7], "atemporal, apenas contextualizada, ***La cautiva*** tiene todas las cualidades de un relato fuera del tiempo, lo que es, quizás, una paradoja en lo que concierne a Proust. La gran cualidad de Akerman es haber sobre todo conseguido reflejar la inmensa complejidad de la adaptación del escritor al cine para adaptar realmente la historia a su universo (…) El cine de Akerman consigue en esta película suscitar la misma metempsicosis, supremo milagro del arte, que los escritos de Proust: la de evocar, no un sentimiento específico, sino toda una paleta de sentimientos verdaderamente evocadores". Por su parte Adam Vatio, de la Universidad de Exeter, en su texto en "Ficción y cine para estudiosos de Francia"[8] comparando la versión de Akerman con las anteriores de Schlöndorff y Ruiz precisa; "Si bien Schlöndorff y

6 Fernando Luis Pujato, "Dossier Raúl Ruiz – El tiempo recobrado", ***Cinemarama,*** 25 de julio de 2016.

7 Vincent Avenel, "***La Captive*** de Chantal Akerman. Anywhere Out of the World", ***Critikat,*** 15 de abril de 2008.

8 Adam Vatio, "Nina Companeez tackles ***À la recherche du temps perdu***", Fiction and Film for Scholars of France: https://h-france.net/fffh/maybe-missed/nina-companeez-a-la-recherche-du-temps-perdu/

Ruiz son ciertamente recursos útiles y estimulantes para los estudiosos de la Francia de finales del siglo XIX y principios del XX, la película de Akerman es tanto una transposición como una adaptación (teléfonos móviles y otros indicios de una forma de modernidad un tanto alejada de la propia creación de Proust dejan su huella en ella), que tal vez sea mejor dejar a los estudiantes de estudios de cine y aquellos más familiarizados con las sutilezas de la narrativa albertina",



En 2011 fue Nina Companeez quien se acercó a la obra de Proust para, bajo el homónimo título de ***À la recherche du temps perdu,*** realizar un telefilm en dos partes de 230 minutos en total de duración, producido por France Télévision, Radio Télévision Suisse, Ciné Mag Bodard y TV5 Monde. En el reparto Dominic Blanc, Didier Sandre, Valentine Varela, Bernard Farcy y Catherine Samie. El hace un momento citado Adam Vatio, al referirse al trabajo de Companeez, tras precisar que "solo toca los eventos del primer volumen de la novela de pasada, y principalmente a través de un flashback: una decisión basada, quizás, en la disponibilidad de la película de Schlöndorff y, a fortiori, en el hecho de que, al menos en Francia, los "elementos esenciales" de ***Du côté de chez Swann*** podrían razonablemente considerarse bien conocidos por el público destinatario" opina que

> "naturalmente, Companeez tiene que recortar, comprimir y condensar, pero en general su logro es impresionante. Aquellos de nosotros que criticamos la omisión de este o aquel elemento preciado haríamos bien en recordar que incluso en nuestras lecturas más cuidadosas de la novela nos perdemos matices o no logramos retener detalles. (…) Companeez nos lleva a buen ritmo, pero no tan rápido como para sentirnos apurados (…) La adaptación de Companeez, a pesar de su relativa brevedad, trae a la pantalla la visión caleidoscópica de Proust de la sociedad francesa en los albores del siglo XX con vigor y estilo. (…) La película de Companeez, entonces, ofrece una gran riqueza visual, y también utiliza música de la época y música apreciada por Proust con gran efecto, uniendo momentos dispares como lo hacen las metáforas y motivos recurrentes en el texto de Proust".

Y voy a cerrar este recorrido por las adaptaciones proustianas para la pantalla con un título que se sale de esa condición de trasladador de los textos a imágenes, un film que lo que hace es acercarse a la propia figura del escritor mediante su relación con su fiel ama de llaves y cuidadora Celeste Albaret. Es la película ***Celeste*** dirigida en 1981 por Percy Adlon (director posteriormente de ***Bagdad Café***). En este su primer largometraje de ficción tras el docudrama ***El tutor y su poeta*** sobre la vida del escritor suizo Robert Walser, una trabajo que había obtenido dos Premios Adolf Grimme, Adlon, que es también el autor del guion, parte de ***Monsieur Proust***, el libro de memorias de la que durante casi una década fuera ama de llaves y cuidadora fiel del novelista y cuya sensibilidad e innata inteligencia junto al entrañable cariño y devoción que sintió por él la tornaron en su confidente, su acompañante más próxima y un testigo de excepción de su vida. Proust es encarnado por Jürgen Arndt y Celeste por Eva Mattes conformando el resto del reparto Norbert Wartha, Wolf Euba, Joseph Manoth, Leo Bardischewski y Rolf Illig. Como escribiera Michel Boujut en ***Les Nouvelles***[9] restringiendo su acer-

[9] Michel Boujout, "***Celeste***, de Percy Adlon. Le film de la semaine", ***Les Nouvelles***, 19 de abril de 1984, pp. 49-50.

camiento tanto en el tiempo (centrándose en los dos últimos años de vida del escritor), como en el espacio (escogiendo como marco para su narración el de su apartamento parisino) nos hace entrar en la intimidad de un enfermo que apenas se levanta del lecho y debe pelear contra el tiempo, que bien sabe tasado, para llevar a buen término su novelesca empresa, aunque el film en realidad es un retrato de Celeste a la que el cineasta filma, cabría decir, a través de su propia mirada teniendo como inmejorable fuente para su objetivo el contenido del citado volumen de las memorias de Celeste, recopiladas cincuenta años después por Georges Belmont, apoyado asimismo en la bondad de la interpretación de Eva Mattes. Una película de la que por su parte Jacqueline Cartier, en su reseña en *France Soir*, no dudó en afirmar que se trataba de "una película conmovedora, que nos da de Proust una mirada precisa y amorosa" y que "merece una carrera en uno de esos cines de autor y ensayo que recogen las raras perlas sembradas en medio de la alpaca que es la producción cinematográfica".

Pinter adaptó los siete volúmenes de '**En busca del tiempo perdido'** para una película de **Joseph Losey**

Pinter y Visconti: dos proyectos frustrados

Hasta aquí el repaso a las adaptaciones de ***En busca del tiempo perdido*** que, con mayor o peor fortuna, llegaron a la pantalla. Hubo, sin embargo, como líneas atrás adelantaba, otros dos proyectos que no llegaron a materializarse y que, dada la relevancia de quienes se los plantearon, hubieran resultado sin duda especialmente atractivos. Uno es el guion que basado en la emblemática obra proustiana escribiera entre 1972 y 1973 el gran dramaturgo, guionista y poeta inglés, Nobel de Literatura de 2005, Harold Pinter; el otro es el nunca cumplido pero sí manifestado deseo de Luchino Visconti de trasladar En busca del tiempo perdido al cine recreando en la pantalla los pasajes que tanto significado habían tenido para él desde que con tan solo diecisiete años abordara por primera vez su lectura, una lectura que le causó tan fuerte impresión que a partir de entonces solía llevar siempre consigo alguno de sus volúmenes para poder retomar este o aquel fragmento si tenía ocasión.

Pinter adaptó los siete volúmenes de ***En busca del tiempo perdido*** para una película que iba a dirigir Joseph Losey. Según contó el propio escritor en conversación con Jonathan Croall y con su biógrafo oficial Michael Billington, Losey y Pinter no consiguieron la financiación para la película y al parecer hubo también dificultades para conformar el reparto ya que Pinter quería usar solo intérpretes ingleses y en cambio los patrocinadores potenciales de varios países europeos querían que sus propios actores aparecieran en la película: "Podrías haber terminado con un pudín terrible de actores que hablan tres mil dialectos diferentes, en un inglés entrecortado"[10]. Sin embargo, después de un año de trabajo y otras complicaciones culturales relacionadas con las negociaciones sobre el permiso para adaptar, Pinter terminó su primer borrador del guion en noviembre de 1972. Su trabajo no llegó a la pantalla, pero sí en cambio a los escenarios teatrales y tuvo asimismo una adaptación radiofónica. El guion de Pinter –parte del cual, por cierto, se utilizó en la realización del ya reseñado film ***Un amor de Swann*** de Schlöndorff– fue adaptado para las ondas por Michael Bakewell en una producción dirigida por Ned Chaillet y con el propio Pinter como narrador que, con el título de ***The Proust Screenplay***, fue emitida por BBC Radio 3 el 31 de diciembre de 1995, y como una repetición extendida el 11 de mayo de 1997. Y en noviembre del año 2000 la obra se estrenó en el Royal National Theatre de Londres bajo la dirección de Diane Di Trevis, quien también la produjo y dirigió con un elenco de estudiantes del Victorian College of the Arts Drama School en octubre de 2002. También hubo producciones de la pieza en otros idiomas en Dinamarca y Eslovenia en 2004.

Ya quedó asimismo indicada la profunda impresión que la obra de Proust había marcado desde

---

10 Recuerdo de cosas pasadas. Para una visión mucho más completa del trabajo de Pinter sobre su guion de ***A la busca del tiempo perdido,*** ver Eleanor Dickens, "Harold Pinter's Drafts of The Proust Screenplay", en https://blogs.bl.uk/english-and-drama/2020/10/harold-pinters-drafts-of-the-proust-screenplay-.html

11 "Visconti: la búsqueda imposible del tiempo perdido", ***El País,*** 13 de enero de 1980.

muy joven en el sentir de Luchino Visconti. Como bien rememoraba el reportaje publicado en enero de 1980 en el diario *El País* bajo el muy apropiado título "Visconti: la búsqueda imposible del tiempo perdido"[11], que comenzaba dando cuenta de que la revista italiana Panorama acababa de publicar en exclusiva el material reunido durante diez años por el cineasta para esa anhelada adaptación, esta "encerraba enormes dificultades para Visconti, quien alternaba períodos de gran excitación al imaginar el *tempo* que merecía la obra de Proust con momentos de gran depresión al observar la lentitud con que se desarrollaba el trabajo. Como recoge Julia Maciel, de la agencia *International Press Service,* "las dificultades que halló Visconti fueron, en primer lugar, de orden económico, y luego, de carácter artístico. Ambas parecían insuperables. Pero, diez años antes de morir Visconti, una admiradora suya, la señora Nicole Stéphane Rothschild, exactriz, le ofreció los derechos adquiridos para la versión cinematográfica de la obra de Proust y le ofreció asimismo su colaboración en la producción del filme". Tras tres intentos fallidos de guion por fin una de sus más fieles colaboradoras, Suso Cecchi d'Amico, le presentó un texto que le satisfizo y otro de sus habituales, el vestuarista y decorador Piero Tosi, bocetó el vestuario en tanto que él, como cuenta Celia Sutton en ***El espectador imaginario***[12], "se volcó a la búsqueda de escenarios, al rastreo de localizaciones, recorriendo Francia de un lado a otro, con la esperanza de hallar lo que su imaginación había soñado en base al mundo ideado por Proust, las singulares atmósferas donde habitan los personajes de la historia, ya no pertenecientes a su época". Incluso, como recuerda el citado reportaje de *El País*, hasta la mismísima Greta Garbo podría haber llegado a participar en el reparto: "Silvana Mangano sería la duquesa de Guermantes; Helmut Berger sería Morel, y la *divina* Greta aceptaría ser la reina de Nápoles, dirigida excepcionalmente por un hombre genial que perseguía un sueño imposible". Sin embargo, su precario estado de salud acabaría impidiendo que su sueño se plasmase, un sueño que, en sus propias palabras según las transmite Sutton, aspiraba a ser

> "la pintura de una sociedad. Así como Balzac pintó la sociedad de la Restauración, yo haré algo semejante con el fin del siglo diecinueve. Mi construcción del film comienza con ***A la sombra de las muchachas en flor*** y termina a comienzos de la guerra de 1914-1918. (…) Llego hasta el momento del descubrimiento del tiempo recobrado. Habrá tres períodos en el film. Empezaré hacia 1897, con una primera estadía del narrador en las playas de Balbec, después se pasará a 1903-1904. Al final, nos encontraremos en 1916, en medio de la guerra. Por cierto, habrá evocaciones de la niñez del narrador en Combray, en 1880, la escena del beso que todas las noches la madre depositaba en las mejillas de Marcel, pero después abandonaré ***Un amor de Swann***".

El 'Ulises' de Joyce: otra tarea para titanes

Si traducir en imágenes cinematográficas el mundo de Proust no es tarea fácil tampoco lo es, por cierto, hacerlo con el que late en una novela tan asimismo a la par emblemática y compleja como ***Ulises*** de James Joyce, con su tremendo caleidoscopio lingüístico-formal y, en palabras de uno de sus mayores estudiosos, el crítico Harry Levin, "su simbolismo épico, basado en ***La Odisea*** de Homero, y también su atmósfera naturalista, fiel reflejo de la ciudad de Dublín"[13]; un monumento literario cuya publicación cumple cual quedó señalado centenario este año. El estadounidense Joseph Strick (en el Reino Unido había sido director de la Royal Shakespeare Company y en 2003 lo fue del Royal National Theatre) fue el primero que, en 1967, se atrevió a acometer tan mayúsculo reto. Coautor asimismo del guion con Fred Haines, el film –que en sus imágenes se ambienta en el Dublín de los años sesenta y no el joyceano de comienzo de siglo– es una coproducción entre Estados Unidos y el Reino Unido con fotografía de Wolfgang Suschitzky y música de Stanley Myers y reunió en su reparto a Barbara Jefford (Molly Bllom), Milo O´Shea (Leopold Bloom), Maurice Röeves (Stephen Dedalus), T.P. McKenna, Martin Dempsey, Sheila O´Sullivan, Fionnula Flanagan y Eddie Golden y cosechó nominaciones al Oscar al mejor guion adaptado, al Globo de Oro a mejor película extranjera de habla

---

12 Número 70, marzo de 2016.

13 Harry Levin, citado en la introducción a Joyce, ***Poesía completa,*** traducción, estudio preliminar y notas de José Antonio Álvarez Amorós. Visor, Madrid, 2007, p. 10.

▶El universo joyceano en *'Bloom'*, del irlandés Sean Walsh.

inglesa, a tres en los BAFTA –mejor actriz británica (Jefford), mejor protagonista "novato" (O´Shea) y mejor fotografía británica en blanco y negro–, a mejor director por el Sindicato de Directores (DGA) y a la Palma de Oro del Festival de Cannes. Por cierto que durante la proyección en esta última cita, según nos cuenta el ya anteriormente citado Sergio Sánchez, "Strick advirtió cortes en los subtítulos franceses y se levantó gritando que la película había sido censurada. Subió a la cabina y apagó el proyector, siendo expulsado de la sala por los guardias de seguridad escaleras abajo, rompiéndose un tobillo, tras lo cual retiró la película del Festival". Por otro lado, "la junta censora británica solicitó 29 cortes en el monólogo de Molly Bloom, pero finalmente accedió y la película se estrenó como X". A su vez, como por su parte señala José Manuel Benítez Ariza en *caoCultura*[14], "la República de Irlanda, de donde procedía la mayor parte del reparto y en cuya capital estaba ambientada la historia, no toleró el contenido presuntamente obsceno y el lenguaje malsonante de los textos de Joyce, fielmente reproducidos en sus diálogos y voces en *off*, y mantuvo la prohibición de la película hasta el año 2000". La película no sería la única en que Strick se acercara al universo literario de Joyce, ya que diez años después, en 1977, adaptaría otro de sus títulos, ***Retrato del artista adolescente,*** en un film al que luego aludiré brevemente.

En 2003, coronando un trabajo que había empezado a desarrollar nada menos que diez años antes, en 1993, el dublinés Sean Walsh llevaría a las pantallas una nueva adaptación del ***Ulises*** joyceano bajo el título de ***Bloom***. Rodada entre septiembre y octubre de 2002 en Dublín y sus alrededores, la película, de producción irlandesa, con fotografía de Ciarán Tanham y música de David Kahne, está protagonizada en sus principales papeles por Stephen Rea como Leopold Bloom, Angeline Ball como Molly y Hugh O´Conor como Stephen Dedalus; junto a ellos Patrick Bergin, Alan Devlin y Rachel Pilkington. Se estrenó en el festival de Taormina y Angeline Ball ganó el premio a la mejor actriz en los Irish Film and Televisión Awards.

Walsh jugó con el desarrollo de los acontecimientos –fragmentó el soliloquio de Molly que cierra el libro entre el principio y el final de la acción– e intentó reflejar en su película el sentir interior de los personajes para lo que, según P. Hall[15], "usa un tapiz creativo de voces superpuestas y conversaciones directas con la cámara para reflejar las salvajes corrientes de conciencia que constituyen los pensamientos y deseos de los personajes". El propio Walsh señalaba –también nos lo dice Hall– que "su principal intención era hacer que la película funcionara como una historia, que fuera a la vez inteligente y accesible". La película, que, en palabras de Philip Watson en *The Guardian*[16], intenta ser "fiel al espíritu modernista de Ulises, sus múltiples narrativas y voces, su lenguaje cotidiano, su fascinación por universales como el nacimiento, la muerte, el sexo y la defecación" se cierra, tras el fundido a negro que sucede a los créditos finales, con la imagen de Bloom saliendo del Dublín de 1904 y entrando en un Dublín contemporáneo lleno de gente.

> La junta censora británica solicitó ***29 cortes*** en el monólogo de ***Molly Bloom,*** pero la película se estrenó como ***X***

---

14 "Joseph Strick y los clásicos del siglo XX: el caso de Ulysses", ***caoCultura,*** 4 de julio de 2018.

15 P. Hall, "Bloom", ***VideoLibrarian,*** 21 de septiembre de 2004.

16 Philip Watson, "Bloom or Bust", ***The Guardian,*** 23 de noviembre de 2003.

Además de estas dos adaptaciones de la obra más significativa de Joyce, el cine se ha acercado en otras varias ocasiones al universo narrativo del autor irlandés. Por de alguna manera completar el panorama de la interacción entre la literatura joyceana y la creación fílmica, las comento brevemente a continuación.

En 1965 la estadounidense Mary Ellen Bute, una de las cineastas pioneras en las formas fílmicas experimentales de la, cual ella vino a llamarla, "música visual" y del arte electrónico, realizadora entre los treinta y los cincuenta del pasado siglo de más de una docena de cortometrajes "abstractos" y que junto con su marido Theodore Nemeth, experto en animación y efectos especiales, experimentó con imágenes producidas a partir del osciloscopio, acometió la casi imposible tarea de adaptar el título de Joyce quizá, por sus características, menos propicio para ello, ***Finnegans Wake*** (***El despertar de Finnegans***), un texto radicalmente experimental y con la fama de ser uno de los más complicados de entender de todo el corpus literario en lengua inglesa. Bajo el título de ***Pasajes de Finnegans Wake*** (***Passages from James Joyce's Finnegans Wake***), y basándose en la pieza teatral de Mary Manning escrita a partir de la de Joyce, sería, según su propia realizadora, menos una adaptación que una réplica a Joyce. Con Page Johnson, Martin J. Kelly, Jane Reilly y Peter Haskell en la interpretación y con partitura musical de Elliot Kaplan, en Pasajes de Finnegans Wake –su único largometraje plasmado ya al final de su carrera como artista– Bute, que aspira recrear las invenciones lingüísticas del texto literario mediante el uso del montaje, el *collage* y la música, "en la transformación de la prosa políglota de Joyce a las imágenes necesariamente concretas de actores y decorados, descubre un estilo cinematográfico verdaderamente onírico, un extraño redescubrimiento del surrealismo posterior a la Nueva Ola, y en su panoplia de alusiones –aparecen modas de baile de los años 50, armamento atómico, misiles balísticos intercontinentales y televisión– ella encuentra una aproximación cinematográfica de la estructura comprimida verticalmente casi impenetrable de la novela"[17], lo que da como resultado, en opinión de Leonard Maltin, "una película alegremente joyceana, fascinante e imaginativa, una mezcla de lo auditivo, ya que las palabras de Joyce no solo se pronuncian sino que se ven en subtítulos, y lo visual"[18]. El film fue presentado en el Festival de Cannes.

▶ *'Dublineses'*; Joyxe según Huston.

Por su parte Joseph Strick volvería a acercarse al universo literario de Joyce en 1977 para en esta ocasión adaptar a la pantalla su ***Retrato del artista adolescente*** con guion de Judith Rascoe, fotografía de Stuart Hetherington y música de Stanley Myers y con Bosco Hogan encarnando a Stephen Dedalus, acompañado en el reparto por John Gielguld, T.P. McKenna y Maureen Potter. Según mis datos, es un film inédito en las pantallas españolas.

En 1985 Michael Pearce realiza ***Las mujeres de James Joyce*** con una Fionnula Flanagan que en un verdadero ***tour de force*** interpreta media docena de personajes femeninos procedentes tanto de la vida real como del universo ficcional de Joyce, que

---

17 Véase *UbuWeb*, "Mary Ellen Bute 1906-1983. ***Passages fron Finnegans*** Wake – 1965-67".

18 Leonard Maltin, "***Pasajes de Finnegan's Wake*** (1965-67) de Mary Ellen Bute", ***Artifact Archive,*** 26 de marzo de 2010.

van de su esposa Nora a la que publicó la primera edición del ***Ulises*** –Sylvia Beach– o a las ficticias Molly Bloom o una lavandera de Finnegans Wake. Junto a la actriz figuran en el reparto del film Chris O´Neill, Tony Lyons, James E. O´Grady y Paddy Dawson. La fotografía es de John Metcalfe y la música de Arthur Keating y Vincent Kilduff.

Dos años después, en 1987, John Huston estrenaba una sin duda de las mejores, si no la mejor, de las adaptaciones cinematográficas de una obra de Joyce: ***Dublineses (The Dead)***, una verdadera obra maestra que Huston rodó en silla de ruedas y con bombona de oxígeno, legándonosla como su más personal testamento fílmico. Coproducción Reino Unido-Irlanda-Estados Unidos, reúne en su reparto, junto a la hija del realizador Anjelica Huston, a Donal McCann, Helena Carroll, Cathleen Delany y Colm Meaney, con fotografía de Fred Murphy y música de Alex North. Elegida por los críticos españoles como la mejor película de los ochenta, ***Dublineses*** es, como bien escribiera Daniel Andreas en *Filmaffinity*[19], "una de esas joyas que hace de la simplicidad y la transparencia su mejor virtud", o, en palabras de Dave Calhoun[20], "al igual que su fuente literaria, una seductora pieza de cámara que aprovecha el conflicto entre la vida pública y la privada". El film tuvo dos nominaciones en los Oscar (mejor vestuario y guion adaptado), cinco en los galardones del Círculo de Críticos de Nueva York, incluyendo el de mejor película, cuatro en los Independent Spirit y dos en los David di Donatello.

En el año 2000 la cineasta irlandesa Pat Murphy realizaba ***Nora,*** un *biopic* sobre la compañera de Joyce, Nora Barnacle, respectivamente interpretados por Ewan McGregor y Susan Lynch. Basada en la novela homónima de Brenda Maddox, es una coproducción entre Alemania, Irlanda y Reino Unido con fotografía de Jean-François Robin y música de Stanislas Syrewicz, y tiene en el resto del reparto a Veronica Duffy, Peter McDonald y Andrew Scott. Rodada en Irlanda, el Reino Unido, Italia y Alemania, fue estrenada en España en 2003. Fue galardonada con distintos premios, entre ellos el United International Pictures Director's Award.

Saramago: de la imagen actoral a la animada

Cinco han sido las adaptaciones a la pantalla de la obra literaria del Nobel portugués José de Sousa Saramago. La primera en el tiempo fue la realizada por el cineasta holandés George Sluizer que en 2002 rodó en nuestro país ***La balsa de piedra***, basada en la novela del mismo nombre (***A jangada de pedra***) del autor luso, con guion del propio Sluizer e Yvette Biro. Rodada en España y protagonizada por Icíar Bollaín, Federico Luppi y Gabino Diego, incluye asimismo en su cuadro actoral a Ana Padrão, Diego Infante, Antonia San Juan y Manuel Galiana; la fotografía es de Goert Giltay y la música de Henny Vrienten. El rodaje –es coproducción entre Portugal, España y Holanda– se llevó a cabo entre Portugal, Asturias, Navarra, Andalucía y Madrid. La adaptación de Sluizer de la peculiar parábola con tintes surrealistas de la obra originaria –la Península Ibérica separada, tras la grieta abierta en los Pirineos, del resto del continente europeo y alejándose de ella por el Atlántico– novela según su propio autor "profundamente ibérica" por la coincidencia de las culturas de ambas naciones en cierta medida a su vez, a su juicio, diferenciadas de las del resto del continente, una narración que muchos comentaristas han considerado como una metáfora del desarraigo, no cosechó críticas especialmente

▶*La 'ceguera'* de Saramago según Fernando Meirelles.

19 Daniel Andreas, ***"Dublineses (Los muertos)"***, *Filmaffinity*, https://www.filmaffinity.com/es/pro-reviews.php?movie-id=160639

20 *"The Dead"*, ***Time Out,*** 28 de noviembre de 2006.

▶ *'Enemy'*, de Villeneuve, el hombre duplicado de Saramago.

buenas pero sí obtuvo el Premio de la Audiencia del Festival de Cine Latino de Chicago.

Ensayo sobre la ceguera (***Ensaio sobre a cegueira***), publicada por primera vez en 1995, es sin duda una de las novelas a la par más conocidas y más reconocidas, tanto por el público lector como por la crítica, de Saramago; una novela que, según su propio autor, "plasmaba, criticaba y desenmascaraba a una sociedad podrida y desencajada" y de la que, al hilo de su aparición, se dijo que dibujaba "una imagen aterradora –y conmovedora– de los tiempos sombríos que estamos viviendo, a la vera de un nuevo milenio (…) una novela que es, también, una reflexión sobre la ética del amor y la solidaridad".

A su adaptación a la pantalla se enfrentó en 2008, diez años después de su aparición en las librerías, el realizador brasileño Fernando Meirelles, que ya había dirigido anteriormente filmes de tanto éxito como ***Ciudad de Dios*** o ***El jardinero fiel***. Con el título original de Blindness, traducido al español como ***A ciegas*** o como ***Ceguera,*** es una coproducción entre Brasil, Canadá y Japón que tiene como intérpretes a Julianne Moore, Mark Ruffalo, Danny Glover, Alice Braga, Gael García Bernal y Sandra Oh; el guion es de Don McKellar, la fotografía de César Charlone y la música de Marco Antônio Guimarães. Participaron en el rodaje un total de setecientos extras que tuvieron que ser entrenados para simular adecuadamente la ceguera.

Nominada a la Palma de Oro del Festival de Cannes y con premios del público y de diseño de producción en el de Sitges, el siempre tan personal y exigente Carlos Boyero en *El País* (15 de mayo de 2008), y tras indicar que "el arranque es desasosegante y sólido, huele a ciencia-ficción de la buena, que contagia el estupor, la impotencia y el miedo de esas personas que han dejado de ver la realidad y ya solo perciben una blancura luminosa", afirmaba que veía el film "con perturbación y esa inquietud se mantiene en mi recuerdo. Es una película extraña, enfermiza, con atmósfera, con algo atractivo", en tanto que en ese mismo diario Jordi Costa[21] escribía que

> "Fernando Meirelles, en el empeño aparentemente suicida de llevar a la pantalla el ***Ensayo sobre la ceguera*** del autor portugués, ha esquivado la imprudencia de encontrar un equivalente visual al característico fraseo de Saramago y a la condición metaliteraria de sus estrategias narrativas (…) ***A ciegas*** elige el camino arduo de mantener una fidelidad a la historia, mientras intenta encontrar una expresión cinematográfica para esa ceguera blanca –el patológico estado de ceguera de una sociedad donde la hipervisibilidad extirpa el valor a la capacidad (y la responsabilidad) de mirar– que el escritor convierte en centro de una ficción que tiene más de alegoría transparente que de fantasía distópica (…) El resultado puede resultar excesivo, puede gustar o no, pero es cine puro y no traiciona sus fuentes".

Embargo, dirigida en 2010 por el portugués Antonio Ferreira, se basa en el relato de igual título de Saramago, incluido en su libro ***Casi un objeto*** (***Objecto quase***) de 1978, otra especie de fábula, en este caso sobre la relación del ser humano y la máquina –un hombre atrapado por su propio vehículo en medio de la amenaza de falta de combustible provocada por un embargo cuyo origen no se explica en el texto– que a uno le hace de alguna manera recordar realizaciones televisivas de Ibáñez Serrador como ***El asfalto*** o ***La cabina.*** Coproducción entre Portugal, España y Brasil, con fotografía de Paulo Castilho y música de Luís Pedro Madeira sobre un guion de Tiago Sousa (que transforma la condición de oficinista del protagonista del cuento por la de vendedor de perritos calientes que también ha inventado un

21 "Pesadilla de la hipervisibilidad", *El País,* 13 de marzo de 2009.

▶*'Las aventuras amorosas del joven Molière'*, de Laurent Tirard.

escáner de pie con la que pretende revolucionar la industria del calzado) tiene como intérpretes a Filipe Costa, Cláudia Carvalho, Pedro Diogo, José Raposo, João Caetano, Eloy Monteiro y Nuno Avila.

Enemy, del canadiense Denis Villeneuve, es una adaptación de ***El hombre duplicado*** (***O homem duplicado***), una novela escrita por Saramago en 1998 y publicada en 2002 que incide en el tema del doble y la identidad. Coproducción hispano-canadiense de 2013 está interpretada en el doble papel de su protagonista por Jake Gyllenhaal junto a Mélanie Laurent, Sarah Gadon, Isabella Rossellini y Tim Post; el guion lo firma Javier Gullón, la fotografía es de Nicolas Bolduc y la música de Danny Bensi y Saunder Jurriaans. Fue proyectada en la sección de Presentación Especial del Festival Internacional de Cine de Toronto. Es un trabajo que, según Israel Paredes en la web Sensacine, "Villeneuve asume como un reto narrativo a través de las imágenes, siendo los diálogos escasos aunque relevantes, pero dando prioridad a un montaje, tanto visual como sonoro, excepcional, sensorial (…) Y cabe destacar la gran composición de Gyllenhaal, quien da identidad y personalidad a los dos hombres mediante un cambio basado en el lenguaje corporal, en sus movimientos, sin necesidad de más".

A su vez Antonio Trashorras en *Fotogramas* (20 de septiembre de 2013) no duda en afirmar, rotundo, que "no pocos pensarán que exagero al considerarla casi una obra maestra, pero, por favor, que nadie dude al menos que esta película cuenta con un arranque y una conclusión decididamente magistrales, colmadas de intensidad y osadía tonal. Solo ambas escenas bastarían para convertir el perturbador, absorbente último largometraje de Denis Villeneuve en una de las pocas producciones recientes con la ferocidad de espíritu y la convicción al margen del *fuir* general de cierto cine pretérito". Por contra, en esa misma página de esta revista digital, Jordi Costa (misma fecha) carga contra el film señalando cómo a su juicio "en ***Enemy,*** el guionista español Javier Gullón ha tomado la decisión de subrayar o magnificar el sustrato psicosexual de la pesadilla, en una opción quizá tan discutible como la que ha llevado al director Denis Villeneuve a considerar que el equivalente de la frase meándrica de Saramago es el plano lynchiano. El resultado es, pues, una redundancia en tierra de nadie: una película duplicada sin doble, ni doblez".

La flor más grande del mundo es un corto español de animación dirigido en 2007 por Juan Pablo Etcheverry. Rodado en *stop motion* con una duración de diez minutos y fruto de un trabajo de ocho meses, guion del propio Etcheverry, presente también junto con Diego Mallo (autor asimismo de las ilustraciones) en el diseño de personajes, y música de Emilio Aragón, parte del texto homónimo del escritor cuya voz introduce y cierra el film y es la única que en él se escucha, ya que en el resto de la historia tan solo suena la banda musical

compuesta por Aragón punteando el callado devenir de sus personajes: el niño protagonista, sus padres, el escarabajo pelotero que de alguna manera acompaña a aquel en el descubrimiento y cuidado de la belleza de la flor que da título a la historia y el propio Saramago corporeizado en plastilina. De entrañable ternura y delicado tratamiento estético, el trabajo de Etcheverry estuvo nominado para el mejor cortometraje de animación de los Goya de ese año[22].

Kerouac y el mundo 'beat'

Cuatro son, salvo no deseada omisión por mi parte, las películas directamente basadas en textos del escritor Jack Kerouac, símbolo por excelencia del movimiento *beatnik,* llevadas a la pantalla. Una quinta, de carácter documental, gira en torno a su figura y, ampliando la mirada al entorno beat en su conjunto, cabría también reseñar dos filmes que se acercan a otros nombres significativos de esa generación como Carolyn Cassady (esposa de Nick Cassady) y Allen Ginsberg, y aun otros dos más, uno de ficción, el otro documental, sobre el global del grupo.

Los subterráneos (***The Subterraneans***), la película realizada en 1960 por el estadounidense Ranald MacDougall parte de la novela homónima publicada por Jack Kerouac tan solo dos años antes, en 1958, un relato semificticio de su breve romance con la afroamericana Alene Lee en Greenwich Village, aunque Kerouac trasladó la historia a San Francisco y cambió el nombre de Lee por el de Mardou Fox en tanto que el alter ego de Kerouac se llama Leo Percepied. A su vez la adaptación cinematográfica de MacDougall, con Robert Thom como firmante del guion, cambia la condición de afroamericana de Mardou Fox por la de una joven francesa que interpretaría Leslie Caron; junto a ella, en el papel de Leo, George Peppard al frente de un reparto en el que figuran asimismo Janice Rile, Roddy McDowal, Anne Seymour y Jim Hutton. La fotografía es de Joseph Ruttenberg y la música de Andre Previn. También tuvo como título en español el de ***Furia de juventud.***

> Cuatro son las ***películas*** directamente basadas en textos del escritor ***Jack Kerouac***

Visions of Cody, filmada en 2004 por el prolífico y afamado documentalista Chuck Workman, es la versión cinematográfica de esta novela experimental de Kerouac que el escritor redactó entre 1951 y 1952 pero que no se publicó hasta 1972, tres años después de su fallecimiento, aunque New Directions había dado a conocer algunos extractos en 1959 en una edición limitada de 750 copias, ya que la novela completa se consideró en ese momento impublicable. La película está interpretada por Richard Gleason, John Glover y Rosemary Morgan. Workmann también había dirigido y producido, años antes, en 1999 ***The Source,*** un documental sobre la generación beat al que me referiré más adelante.

Anterior en su escritura en un año a ***The Subterraneans,*** la sin duda novela más famosa y conocida de Keroruak, ***En el camino*** (***On the Road***), en cierto modo el real manifiesto de la generación *beat,* iba sin embargo a tener que esperar bastante más para su paso a la pantalla pese a que desde muy pronto se pensó en esa su adaptación cinematográfica. Ya en ese año de 1957 el escritor dirigió una carta al actor Marlon Brando sugiriéndole que interpretara a Dean Moriarty mientras que el propio Kerouac interpretaría a Sal Paradise, una carta en la que imaginaba que la película "se filmaría "con la cámara en el asiento delantero del automóvil que muestra la carretera (día y noche) desenrollándose en el parabrisas, como Sal y Dean. Brando nunca respondió a la carta, y más tarde Warner Bross ofreció ciento diez mil dólares por los derechos del libro de Kerouac, pero su agente, Sterling Lord, lo rechazó. Lord esperaba ciento cincuenta mil de Paramount Pictures, que quería incluir a Brando en la película. El trato no se produjo y Kerouac se enojó porque su agente le pidió demasiado dinero.

Finalmente sería Francis Ford Coppola quien, en 1979, compraría los derechos. Ya en 1995 planeó filmar una película de 16 mm en blanco y negro y realizó audiciones con la presencia del poeta Allen Ginsberg, pero el proyecto fracasó. Coppola dijo: "Traté de escribir un guion, pero nunca supe cómo hacerlo.

---

22 Puede verse en https://elpais.com/cultura/2008/03/27/videos/1206572401_870215.html?prm=copy_link

Es difícil, es una pieza de época. Es muy importante que sea de época. Cualquier cosa que involucre una época cuesta mucho dinero". Varios años más tarde volvió a intentarlo con Ethan Hawke y Brad Pitt para interpretar a Sal Paradise y Dean Moriarty respectivamente, pero este proyecto tampoco funcionó. En 2001 contrató al novelista Russell Banks para escribir el guion y planeó hacer la película con Joel Schumacher dirigiendo, Billy Crudup como Sal Paradise y Collin Farrell como Dean Moriarty, pero esta encarnación del proyecto también fue archivada. Gus Van Sant también expresó interés en hacer la película. Finalmente Coppola vio ***Diarios de motocicleta*** del brasileño Walter Salles y contrató al director brasileño para dirigir la película. Tras bastantes problemas para su financiación finalmente hubo luz verde para llevar a cabo el proyecto cara al cual, por cierto, Salles filmó un documental previo, ***Searching for On the Road,*** viajando por el mismo itinerario descrito en la novela.

▶*'On the road (En la carretera)'*, manifiesto *'beat'* dirigido por Walter Salles.

Estrenada en diciembre de 2012, la película, con guion de José Rivera redactado a partir, más que de la versión editada del texto, del manuscrito original de Kerouac, fotografía de Eric Gautier y música de Gustavo Santaolalla, fue una coproducción entre Reino Unido, Francia, EE UU y Brasil. Sam Riley interpreta a Sal Paradise y Garrett Hedlund a Dean Moriarty al frente de un reparto que incluye también a Kristen Stewart, Amy Adams, Tom Sturridge, Danny Morgan, Viggo Mortensen, Alice Braga, Elisabeth Moss, Kirsten Dunst y Steve Buscemi. El film formó parte de la selección oficial del Festival de Cannes y también fue proyectado en el festival de Toronto. Amy Adams obtuvo por su actuación en esta cinta, a la par que también en las películas ***The Master*** de Paul Thomas Anderson y ***Trouble with the Curve*** de Robert Lorenz, el galardón a mejor actriz de reparto en los Hollywood Film Awards. Las reseñas de la crítica de nuestro país no fueron, en general, especialmente favorables para En el camino considerando que el film no había conseguido trasladar en toda su intensidad a la pantalla el latir del libro original.

Un año después del estreno de ***En el camino,*** en decir, en 2013, llegaría el de otro film basado en una novela de Kerouac, en este caso ***Big Sur,*** escrita en el otoño de 1961 en torno al deterioro mental y físico de un escritor que el texto describe como popular y publicado, Jack Duluoz. Dirigido por el californiano Michael Polish, que es también el autor del guion, con fotografía de M. David Mullen y música del trío formado por Aaron Dessner, Bryce Dessner y Kubilay Uner, es una producción estadounidense que tiene a Jean-Marc Barr al frente de un reparto conformado por Kate Bosworth, Josh Lucas, Radha Mitchell y Anthony Edwards. Justin Lowe en ***The Hollywood Reporter*** (24 de enero de 2013), tras señalar que "Polish adopta un enfoque en capas para adaptar la novela de Kerouac, dándole a Barr extensos pasajes del libro para recitar en *off*" y destacar la belleza visual del film gracias a la fotografía de Mullen, viene a concluir que aunque "filmar una adaptación verdaderamente inmersiva y dimensional de una novela de Kerouac sigue siendo un desafío continuo para cualquier cineasta, la película de Polish se acerca más que la mayoría, al tiempo que agrega otra capa de complejidad a la venerable reputación del autor". La película se proyectó en el Festival de Sundance.

Kerouac, the Movie es un film de carácter documental realizado en 1985 por el estadounidense John Antonelli sobre el legado literario de Kerouac al que se acerca a través de entrevistas con amigos y contemporáneos suyos como William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Huncke Herbert, Edie Parker, Sey-

mour Krim, Michael McClure y Joyce Johnson. El narrador, Peter Coyote, lee distintos pasajes, en su mayoría autobiográficos, de distintos títulos del escritor, pero también se insertan escenas representadas por actores (en concreto Jack Coulter corporeiza al escritor). La fotografía es de Jerry Jones y la música de Tim Heller para plasmar un guion a tres del propio realizador, Frank Cervarich y John Tytell. Estuvo nominado al Gran Premio del Jurado en Sundance. A su propósito, Vicente Canby decía en *The New York Times* (6 de septiembre de 1985):

> "es tanto un documental como lo que la gente de la televisión llama un *docudrama,* algo en lo que los actores representan eventos que nos dicen que son completamente reales. No hay nada especialmente malo con Jack Coulter, quien interpreta a Kerouac en estas secuencias. Tiene la apariencia oscura de Kerouac sin parecerse mucho a él. Sin embargo, estas secuencias, que incluyen pasajes de las novelas de Kerouac leídas por el Sr. Coulter en la banda sonora, carecen de vida y con frecuencia son redundantes. Son ilustraciones dóciles de información comunicada de manera más efectiva por más de una docena de amigos, socios y críticos de Kerouac entrevistados por Antonelli para la película".

Dejando los filmes directamente nacidos de la obra narrativa de Kerouac o dedicados a su figura, cabe reseñar otras realizaciones fílmicas relacionadas con el propio movimiento del que fue figura tan principal.

'Heart Beat', realizada en 1980 por ***John Byrum,*** partía de la autobiografía de ***Carolyn Cassady***

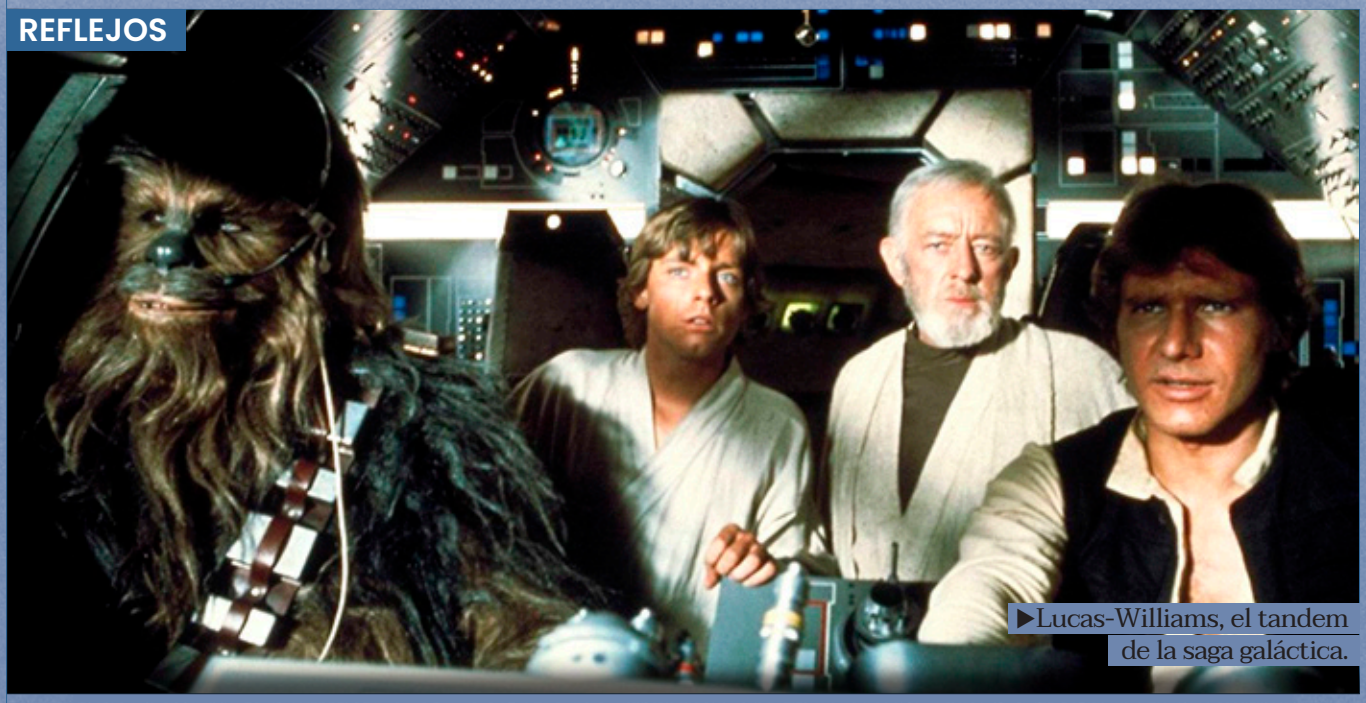
Heart Beat, realizada en 1980 por el también estadounidense John Byrum, autor asimismo del guion, partía de la autobiografía de Carolyn Cassady. Con fotografía de László Kovács y música de Jack Nitzsche, integran su reparto Sissy Spacek (Carolyn Cassady), Nick Nolte (Neal Cassady) y John Heard (Kerouac). La banda sonora –que incluía la canción "I Love Her, Too" coescrita por Buffy Sainte-Marie y cantada por Aaron Neville– fue aclamada por la crítica.

Beat, dirigida y guionizada en el año 2000 por Gary Walkow, es una película sobre la generación *beat* fotografiada por Ciro Cabello y con música de Ernest Troost. Aunque la acción se inicia en Nueva York, en agosto de 1944, se centra sobre todo en las últimas semanas de la vida en Ciudad de México, en el año 1951, de la esposa de William S. Burroughs, la escritora Joan Vollmer. Joan está interpretada por Courtney Love y Burroughs por Kiefer Sutherland, junto a los que actúan Lisa Sheridan, Patricia Llaca, Steve Hedden, Ron Livingston, Norman Reedus y Daniel Martínez (que encarna a Kerouac). Se estrenó en el Festival de Sundance.

En 2010 llegó a las pantallas ***Howl*** (***Aullido***), film dirigido y guionizado por Rob Epstein y Jeffrey Friedman sobre la vida de Allen Ginsberg, Con James Franco como Ginsberg, la película, puesta en imágenes de modo no lineal, yuxtapone los hechos utilizando además distintas técnicas cinematográficas incluida la animación. Junto a Franco conforman el reparto David Strathairn, Bob Balaban, Mary-Louise Parker y Jeff Daniels.

En 2013 se estrenaba ***Amores asesinos*** (***Kill Your Darlings***), film estadounidense dirigido por John Krokidas, en su debut en el largometraje, sobre un guion escrito conjuntamente con Austin Bunn. Con fotografía de Reed Morano y música de Nico Muhly, cuenta con un reparto integrado por Daniel Radcliffe, Dane DeHaan, Michael C. Hall y Ben Foster. La historia se acerca a los tiempos de formación del grupo beat incluyendo detalles trágicos de su convivencia. Se proyectó en la sección oficial a concurso de Sundance, estuvo nominada al Premio del Público del Festival de Toronto y DeHaan se llevó el Premio Gotham al mejor nuevo actor.

Y termino ya este repaso a los acercamientos fílmicos al mundo *beat* (y con ellos también a este ya largo artículo) recuperando la figura ya mencionada del documentalista Chuck Workman –recuerden, el director de ***Visions of Cody***– para reseñar su ***The Source: The Story of the Beats and the Beat Generation,*** un telefilm que había realizado antes que esa película de ficción, en concreto en 1999. Sobre un guion del propio Workman y música de David Amram y Philip Glass, esta producción de Beat Productions, Calliope Films y WNET Channel 13 New York, integra intervenciones de Johnny Depp, Dennis Hopper y John Turturro y estuvo nominada al Gran Premio del Jurado del Festival de Sundance y al mejor documental en los Satellite Awards del siguiente. ◀



▶Lucas-Williams, el tandem de la saga galáctica.

Wagner vs. Williams

De la Tetralogía a la Trilogía

"Hace mucho, mucho tiempo, en una galaxia muy, muy lejana..."

Tania **Herraiz**

Uno de los juguetes más preciados que solíamos tener cuando éramos niños eran los personajes de nuestras películas preferidas. Superhéroes, dinosaurios, soldados, dragones..., a cada uno de ellos le precedía una banda sonora que aprendimos a tararear y que acompañaba a las escenas de acción que recreábamos en nuestra habitación. No creo que los niños del futuro jueguen con estas colecciones de muñecos, pero segura estoy de que hay melodías que superarán el paso de los años y perdurarán siempre en nuestra memoria sin pasar de moda, como la música de ***Star Wars***, que lleva más de cuarenta años escuchándose en toda la galaxia.

Desde su estreno en 1977 estaba claro que la película sería diferente a todo lo visto hasta el momento. Piedra angular del género de ciencia-ficción, ***Star Wars*** acabaría reuniendo en un solo film elementos tan clásicos como la lucha entre el Bien y el Mal o las historias de princesas, y tan novedosos como unos efectos especiales sobresalientes. El resultado: uno de los títulos más influyentes en la historia del cine y la creación por primera vez del ***merchandising,*** o arte de explotar el invento mediante ventas de artículos provenientes del film: cómics, ropa, libros, discos, pósters…

Su director y productor, George Lucas, conoció a John Williams por intermediación de Steven Spielberg. Por aquel entonces empezaba Williams a ser conocido por sus trabajos para películas como ***El coloso en llamas*** (1974) y ***Tiburón*** (1975), y Lucas necesitaba una banda sonora a la altura de la magnitud del proyecto que se traía entre manos… En palabras del

propio Lucas, alguien capaz de componer algo así como "una ópera sin palabras".

"Una ópera sin palabras"

La banda sonora de la película aunaba un poderoso sinfonismo épico y dramático. Ha conseguido coronarse hasta la fecha como la partitura cinematográfica más difundida de toda la historia, con varios millones de discos vendidos en todo el mundo. Williams se convirtió en el músico de cine más popular de la época, título que sigue manteniendo gracias a su trayectoria profesional.

El compositor neoyorquino escogió a la London Symphony Orchestra en la línea sinfónica de los trabajos realizados por Max Steiner y Erich W. Korngold en las películas ***King Kong*** (1933) y ***Robín de los bosques*** (1938). De esta manera recuperó el estilo de los films de aventuras de los años cuarenta en detrimento de los ritmos pop que venían amenazando con el declive de la banda sonora como tal en los setenta.

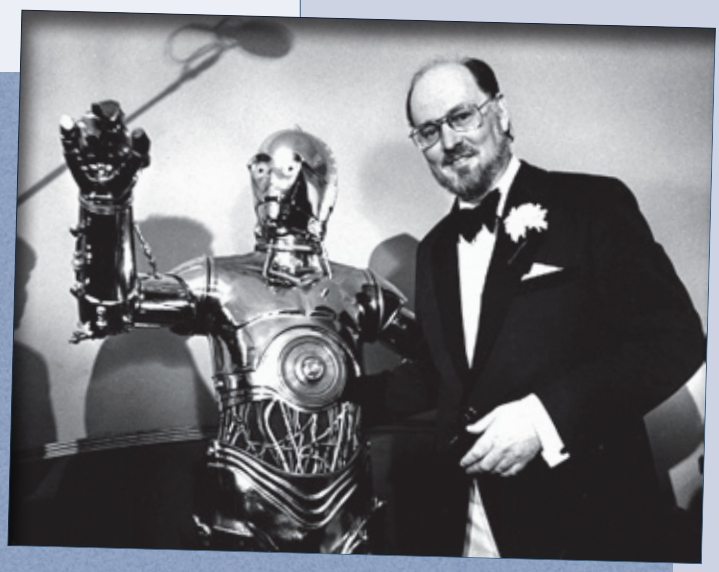
Predominan los ***leitmotiv*** –melodía o idea musical que se repite y se asocia con un personaje, escenario o situación específica– a lo largo de todo el trabajo. Temas como el de la princesa Leia (el tema de amor de la trilogía), el tema de la Fuerza, el del Imperio o el tema principal de la película (a menudo cuestionado y considerado plagio de Korngold en ***King's Row,*** 1942) se han convertido en el distintivo musical de toda la saga galáctica. Podríamos decir que la música subraya cualquier idea o circunstancia de la trama, otorgando homogeneidad y calidad al conjunto final.

John Williams ha sido compositor, director de orquesta, trombonista y pianista. La música de cine le ha otorgado su mayor reconocimiento gracias a trabajos como ***Harry Potter*** (2001 y 2004), ***En busca del arca perdida*** (1981), ***E.T el extraterrestre*** (1982), ***El imperio del Sol*** (1987), ***Indiana Jones*** (1989), ***Salvad al soldado Ryan*** (1998), ***Superman*** (1978), ***La terminal*** (2004), ***Parque Jurásico*** (1993 y 1997) y ***La lista de Schindler*** (1993), entre otros muchos, pues a lo largo de toda su trayectoria profesional ha compuesto la música de más de cien películas.

El compositor más legendario del cine ha ganado el premio Óscar hasta en cinco ocasiones, obteniendo además cincuenta y dos nominaciones que lo consagran como el número dos con más nominaciones en la historia de los premios del séptimo arte, seguido de Walt Disney. También tiene en su poder cuatro Globos de Oro, siete BAFTA y veintitrés Grammy. En el año 2005 el American Film Institute seleccionó su música para ***Star Wars*** como mejor banda sonora de película norteamericana de todos los tiempos. En el 2003 recibió la Orden Olímpica, el más alto honor del COI, por su contribución en la música compuesta para los Juegos Olímpicos de Los Ángeles (1984), los de Seúl (1988), de Atlanta (1996) y los de Salt Lake City (2002). En el 2009 le fue concedida la Medalla Nacional de las Artes e ingresó en la Academia Americana de las Artes y las Ciencias. En el año 2020 se le otorgó el Premio Princesa de Asturias de las Artes, premio a compartir con el compositor Ennio Morricone.

Este estilo compositivo musical omnipresente y enormemente descriptivo de John Williams dejará un legado importante en posteriores compositores de música de cine de aventuras y ciencia-ficción. Williams será imitado en otros trabajos con pretensiones similares en aras de conectar con el gran público, pero… ¿quién inspiró al maestro Williams?

El conjunto de temas orquestales compuestos por Williams para ***Star Wars*** entre 1977 y 1983 (para la trilogía original), entre 1999 y 2005 (trilogía de precuelas) y entre 2015 y 2019 (para la última trilogía, series de televisión, cortos y videojuegos) se inspira en un estilo ecléctico con una mezcla de influencias del periodo romántico tardío de Richard Strauss, de ***Los planetas*** de Gustav Holst, William Walton e Igor Stravinsky. Pero es inevitable citar y comparar la existencia de



▶John Williams, con C3PO.

una fragante relación entre la partitura de John Williams para la ***Trilogía de Star Wars*** y la *Tetralogía* de Richard Wagner.

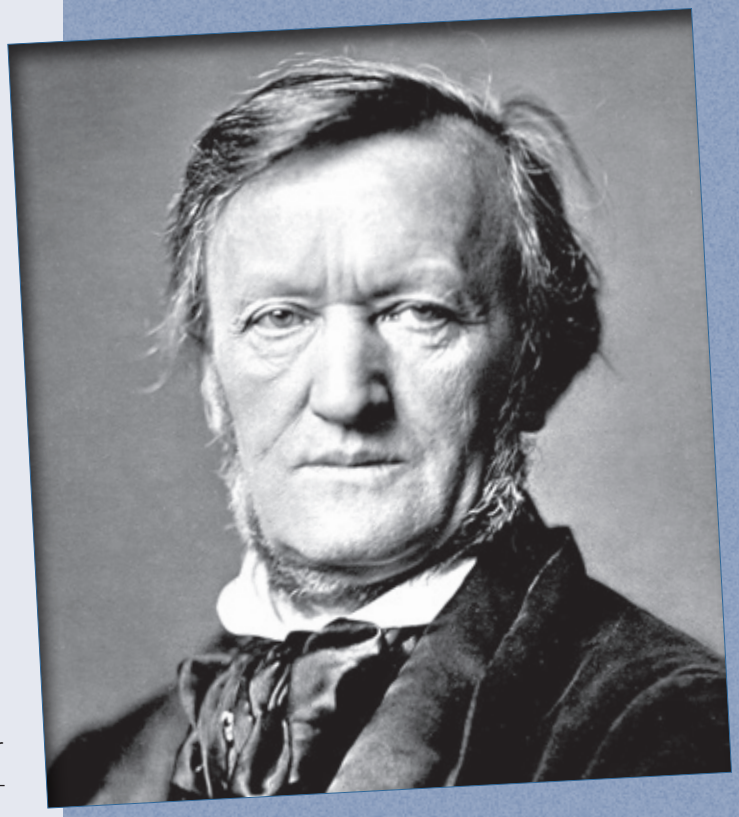
De la Tetralogía a la Trilogía

Richard Wagner nació en Leipzig en 1813 y murió en Venecia en 1883, consagrándose como uno de los mayores compositores de la historia de la música. Su vida sin embargo estuvo plagada de polémicas en relación a su agresiva personalidad, sus turbulentas relaciones amorosas y, sobre todo, debido a su marcada ideología nacionalsocialista y su supuesta influencia sobre Adolf Hitler. Fue un personaje controvertido también en sus escritos antisemitas sobre música, teatro y política.

El uso de ***leitmotiv*** en las composiciones musicales por parte de Wagner ha sido integrado en la música cinematográfica como característica propia. De esta manera, el filósofo y crítico Theodor Adorno destaca en uno de sus escritos que "su función es anunciar héroes o situaciones con el fin de permitir al espectador orientarse más fácilmente"[1].

Ha sido probado recientemente que la ***Tetralogía de Wagner*** –***El oro del Rin, La Valquiria, Sigfrido*** y ***El ocaso de los dioses***– influyó notablemente en la Trilogía original de Williams –***Una nueva esperanza, El imperio contraataca*** y ***El retorno del Jedi***– y seguramente en el resto de la música de toda la saga.

Entre los motivos aducidos por Michel Chion en su investigación sobre Richard Wagner como "músico de cine" destacan los siguientes:



▶Richard Wagner.

- Ambos compositores, Wagner y Williams, utilizan una orquesta voluminosa y con gran potencia sonora.

- Otorgan un protagonismo significativo a los instrumentos de viento-metal.

- La influencia del romanticismo de finales del siglo XIX figura en ambas obras, como por ejemplo el constante uso de cromatismos musicales (semitonos sucesivos para dar color a un fragmento musical) propios del estilo romántico tardío.

- Elaboración de su obra a partir de ***leitmotiv*** para que el oyente mantenga la atención y reconozca personajes y situaciones.

- Williams retoma los sistemas dramatúrgicos utilizados en la ***Tetralogía,*** como la puntuación de la acción.

- Frecuente uso de ***ostinatos*** rítmicos y melódicos para prolongar el material temático.

- Referencias más o menos explícitas en ambas obras a autores como P. Tchaikovsky, G. Mahler o S. Prokófiev.

- Uso de acordes sin relación tonal con la melodía con el fin de crear inquietud y malestar en el oyente.

- Empleo por parte de Williams de métodos wagnerianos compositivos, tales como las llamadas corales de su ópera ***Sigfrido.***

- Exploración de la orquestación y el timbre orquestal en base a un sinfonismo posromántico.

[1] Theodor Adorno, ***Search of Wagner,*** Verso Books, Londres, 2009, traducción al inglés de Rodney Livingstone, pp. 34–36.

Es indudable que ***Star Wars*** es una recapitulación de temas wagnerianos (incluso desde el propio guion), aunque también lo es que los principios de composición manejados por Wagner han sido repetidos a lo largo de la historia de la literatura concertística, sinfónica o teatral desde sus comicios, otorgándoles un lugar para el "bien común".

También podemos afirmar que la utopía ideada sobre el Teatro del Festival de Bayreuth que mandó construir Richard Wagner en Baviera, con una orquesta invisible, ha sido determinante para la música de cine, y que, de haber sido este contemporáneo de Williams, habría remplazado ciertos episodios recapituladores que desaceleran el ritmo de la acción de su ***Tetralogía*** por ilustraciones y efectos cinematográficos. Escenas como el combate de Sigfrido con el dragón, la entrada de los dioses en el Valhalla, la cabalgata de las Valkirias, la transformación de Montsalvat…, sumadas a las anotaciones del propio Wagner para la puesta en escena del final de ***El crepúsculo de los dioses*** dan como resultado una genuina planificación cinematográfica con primeros planos, planos de conjunto, panorámicas, etc.

Sea como fuere, es evidente que Richard Wagner merece un capítulo aparte, y es indiscutible también su influencia sobre John Williams, no solo en la BSO de ***Star Wars,*** sino en todo su estilo y estética. No quiere decir que este compositor beba incansable y exclusivamente de esta fuente, pues en otras etapas de su producción recurre de manera más frecuente a herramientas impresionistas, sino que la utiliza como un recurso más, recogiendo lo que más le interesa y utilizándolo en pro de sus necesidades.

Pero esta inspiración manifiesta no le resta mérito a la música de ***Star Wars.*** Por el contrario, ambas obras se unen en la fuerza para acompañarnos durante mucho, mucho tiempo… y esperemos que para siempre. ◀

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

• Theodor Adorno, *Search of Wagner,* Verso Books, Londres, 2009.

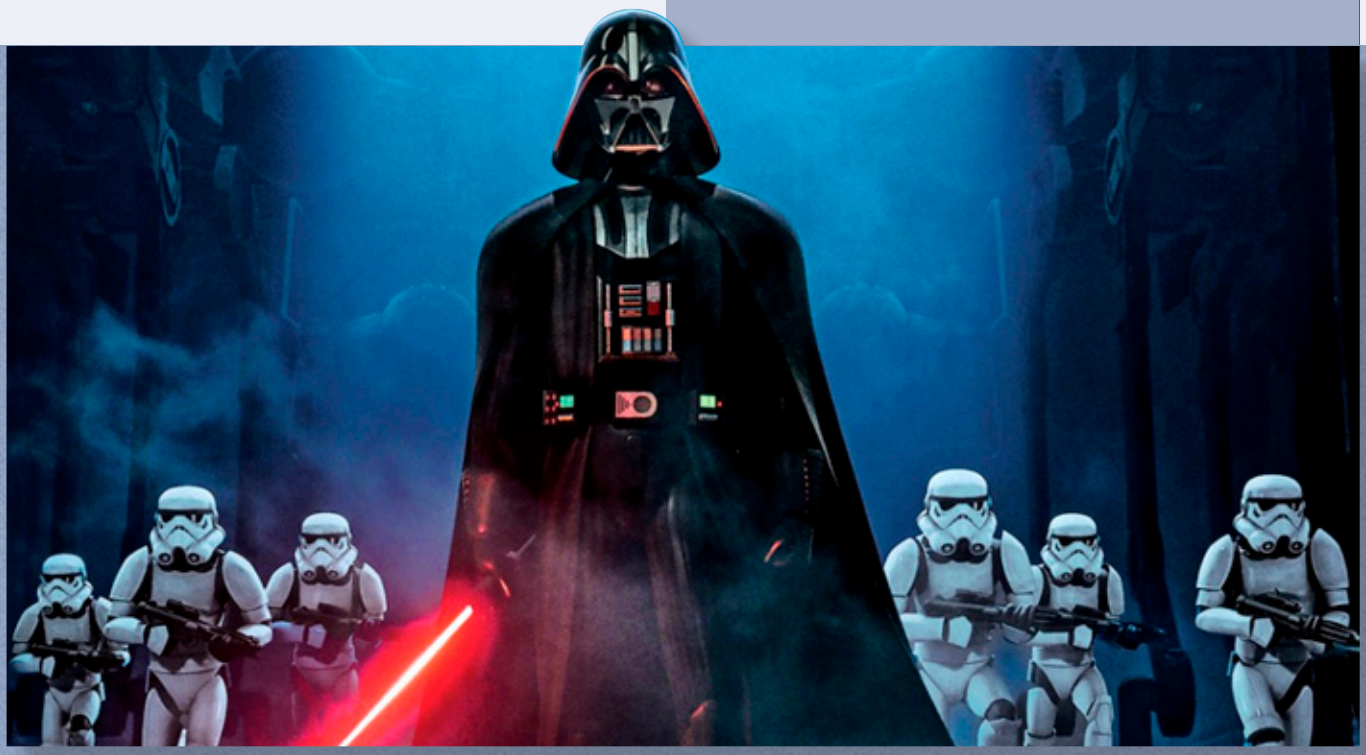
• Jesús Alcalde, *Música y comunicación*, Editorial Fragua, Madrid, 2007.

• Michel Chion, *La música en el cine*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1997.

• Heriberto Navarro Arriola, *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2003.

• Alejandro Pachón Ramírez, *Música y cine: géneros para una generación,* Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz, 2007.

• Michael Swift, *Música de película*, Libros Cúpula, Madrid, 2013.



Historias de la Radio

Eva **Nuño de la Asunción**

A principios del siglo XX un elemento, hasta entonces desconocido, revolucionó la vida cotidiana de los hogares de todo el mundo y fue, sociológicamente hablando, el testigo auditivo de los acontecimientos sociales hasta que la televisión se instauró como medio de masas. Un pequeño artilugio que llegó a las viviendas como resultado de las investigaciones de un nutrido grupo de científicos. Cuantiosos nombres contribuyeron en su creación, alguno con mayor presencia en la historia que otros[2].

Una invención insólita se coló en los salones y cocinas de los domicilios. La población, sin necesidad de saber leer, pudo informarse y socializarse convirtiéndose así la radio, en entretenimiento de masas. En la década de 1920 y 1930 muchos hogares ya tenían un aparato radiofónico, accediendo a noticias y mensajes comerciales y también a la música de artistas de todo el mundo, sin gastar dinero en gramófonos y discos no accesibles para todos los bolsillos. La información y el ocio asequible había llegado a la ciudadanía.

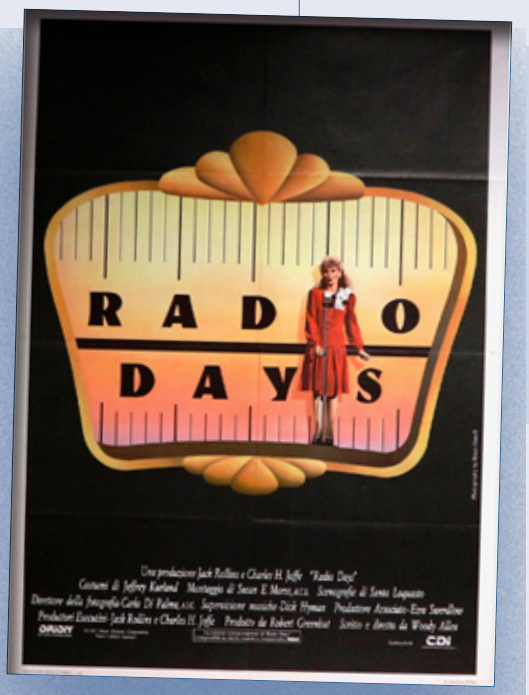
Cuando la radio se convirtió en un entretenimiento popular, un joven Orson Welles (antes de dirigir ***Ciudadano Kane*** en 1941) emitió su adaptación de ***La Guerra de los mundos de H.G Wells.*** Junto al guionista Howard Koch cambiaron el escenario de las calles de Inglaterra de 1898 de la novela original, por el Nueva Jersey de Estados Unidos de 1938. La narración se emitió desde la estación de Radio CBS (Columbia Broadcasting System) el 30 de octubre de 1938, día de la noche de Halloween, una noche emblemática en la cultura americana. Por una serie de casualidades, la población estadounidense que escuchaba aquel relato radiofónico creyó que estaba siendo invadida por extraterrestres.

Paralelamente a todos los descubrimientos que permitieron la invención de la radio, a finales del siglo XIX los hermanos Lumière presentaron su cinematógrafo, exhibiéndolo de forma pública en 1895 en París. La fusión de ambos inventos, el cine y la radio, nos han regalado momentos maravillosos en formato de películas.

Radio Days (1978), escrita y dirigida para Metro-Goldwyn-Mayer, es el particular homenaje de Woody Allen, en su larga trayectoria cinematográfica, a la radio. Con la frase "ahora ya no queda nada, excepto los recuerdos" inicia la evocación de su infancia, cuando las emisiones radiofónicas eran el centro de los hogares. Woody Allen nos adentra con su habitual humor, en aquellos días de radio, de concursos musicales y orquestas en directo. El Woody niño, residente en Rockaway, New

2 En 1873, Clerk Maxwell formuló la teoría de las ondas electromagnéticas. Pocos años después, en 1887, Heinrich R. Hertz descubrió la forma de producir ondas electromagnéticas, conocidas como ondas hertzianas, haciendo que viajaran a través del aire, sentando las bases para que se sucedieran diversos avances posteriores. En 1893, Nikola Tesla realizó la primera demostración de una retransmisión radiofónica sin hilos y dos años después, Guillermo Marconi construye y patenta el primer aparato completo de radio. A las puertas del siglo XX, hizo una demostración práctica estableciendo comunicaciones inalámbricas entre Inglaterra y Francia, transmitiendo a una distancia de 48 kilómetros. En España, recién estrenado el siglo XX, Julio Cervera fue el primero en transmitir voz entre Alicante e Ibiza.

York, descubre la música a través de la radio e imagina a sus héroes en las telenovelas radiadas. Además del excelente guion y los habituales sketches humorísticos, el film nos sumerge en una estupenda selección de música jazz de la época. Duke Ellington, Glenn Miller, Artie Shaw o Benny Goodman.



Lejos de Brooklyn, la narración de la realidad cotidiana en la España de los años 50 quedó fielmente reflejada en el cine por José Luis Sáenz de Heredia en la magnífica *Historias de la radio* (1955) que muestra cómo era la radio y la sociedad española en aquellos años. La película arranca con el agradecimiento, cito textualmente, "a la gran firma Marconi Española, por su valiosa colaboración en el desarrollo de esta película, así como a las emisoras españolas y muy especialmente Radio Nacional, Radio Intercontinental y Radio Madrid por las ideas que con sus programas nos han facilitado para pensar y elaborar este film".

La realidad española se evidencia, en varias historias corales con un nutrido grupo de actores. Los más conocidos, Paco Rabal, Margarita Andrey, José Isbert, Juanjo Menéndez, Tony Leblanc, José Luis Ozores y la colaboración de Bobby Deglané, uno de los locutores más populares de la época franquista y creador de programas de radio como ***Cabalgata fin de semana*** y ***Carrusel deportivo.***

Las horas del día de los españoles giraban en torno a programas radiofónicos, consultorios sentimentales, radio novelas y actuaciones musicales en directo, con público presente en los estudios. No faltan patrocinadores de productos y concursos en directo, que en el film nos regalan momentos desternillantes. El evocador guion es del propio Sáenz de Heredia y la música de Ernesto Halffter.

En esta crónica de la historia española, asistimos a toda una serie de elementos cotidianos ya perdidos, como los teléfonos fijos, las guías telefónicas, el papel calco, la revista de historietas TBO, los pregones en las calles de los pueblos, incluso nos muestran el Estadio Santiago Bernabéu en construcción. Una película imprescindible.

Otra de las películas que no puede faltar en esta lista es ***Solos en la madrugada,*** dirigida por José Luis Garci en 1978. José Sacristán, junto a María Casanova, dirige el programa de radio de mismo título que la película, radiando en las madrugadas de Unión Radio Española su universo mordaz y corrosivo. Desde esos estudios el locutor, que como muchos españoles no vivieron la guerra, pero no habían conocido otra cosa que la dictadura, transmite su crónica de tono pesimista, crítico y sarcástico, a través de las ondas, a la sociedad española en plena transición democrática.

La ópera prima como director de Clint Eastwood, ***Escalofrío en la noche*** (*Play Misty for Me,* 1971) es un thriller en el que el propio Eastwood encarna al

▶La radio, protagonistas de *'Good Morning, Vietnam'*.

locutor de radio nocturno de la emisora KRML, Dave Garland. Jessica Walter y Donna Mills son las protagonistas femeninas del film, que critica el acoso a las celebridades. En medio de la tensión, disfrutamos de un oasis musical con temas de su banda sonora original, con artistas como Roberta Flack, Eroll Garner, Duke Ellington o Gator Creek y actuaciones en directo de Johnny Otis o Gene Connors en el festival de Monterey de 1970.

Barry Champlain es el locutor del programa que da título a la película ***Talk Radio*** (***Hablando con la muerte***, 1988) de la emisora KGAB de Dallas. Eric Bogosian, que interpreta a Champlain, es coguionista junto al director Oliver Stone. Un locutor incendiario a través del que Stone plantea muchos de los problemas de Norteamérica, entre ellos el siempre actual uso de armas, las drogas, el dinero por delante de los deseos de las personas y el fin del sueño americano. La música del film corrió a cargo de Stewart Copeland, batería de la banda The Police. En muchas de estas películas, la música es una protagonista más.

En ***Good Morning, Vietman*** (Barry Levinson, 1987), el militar Adrian Cronauer, interpretado por Robin Williams, llega a Saigón en 1965 para trabajar en la emisora del ejército norteamericano. Su extrema verborrea y comentarios irreverentes estimula a las tropas a ponerse de su lado. Pero su humor, indumentaria desenfadada y la música con la que disfruta, está bastante reñida con la seriedad de los mandos uniformados. Rompiendo con la programación musical de sus antecesores, emite rock and roll del bueno. Suena la música de Freddy & The Dreamers, Martha & The Vandellas, The Beach Boys, Wayne Fontana, James Brown o The Searchers.

La música es también la gran estrella de ***Radio Encubierta*** (***The Boat that Rocked,*** Pirate Radio, 2009). Dirigida por Richard Curtis y protagonizada, entre otros, por el gran Philip Seymour Hoffman al que perdimos en 2014. Radio Rock es una emisora pirata que emite frente a las costas inglesas desde un barco. En 1966, la BBC apenas programaba dos horas al día de rock and roll. Los jóvenes se rebelaron y empezaron a emitir música desde barcos las 24 horas del día. Ni que decir tiene que la ley no iba a permitir semejante insubordinación. La extensa banda sonora, que no deja respiro en toda la película, incluye entre otros muchos a The Kinks, David Bowie, The Who, The Troggs, The Hollies, Easybeats, Cream, Otis Reading, The Turtles, Cat Stevens, Martha & The Vandellas o The Beach Boys.

Al ritmo del tema Heroes de David Bowie comienza la película británica ***Radio On***, una *road movie* de culto, rodada en blanco y negro por Christopher Petit en 1979. Un locutor nocturno ameniza con música la sordidez de los núcleos urbanos de Inglaterra. Conocer las razones de la muerte de su hermano, le lleva a emprender un viaje por distintas ciudades industriales hasta llegar a Bristol.

Personajes femeninos y masculinos misteriosos, almas solitarias y homenajes al mundo analógico y a la música. Kraftwerk, Ian Dury, Robert Fripp o David Bowie ponen la música a este camino de búsqueda. También aparece en la película Sting. Su personaje es el empleado de una gasolinera que vive en una roulotte, fan del mito estadounidense de *rock & roll* Eddie Cochran, que perdió la vida en un accidente automovilístico. Volvía junto a Gene Vincent de un concierto en Bristol, mientras ambos estaban de

gira por Inglaterra. Era el 17 de abril de 1960. Sting en la película, nos deleita interpretando a la guitarra ***Three Steeps to Heaven*** del malogrado Eddie Cochran.

El agua sagrada es un espléndido documental de 2016, del director Belga Olivier Jourdain. Dusabe Vestine realiza un programa sobre sexualidad en la emisora Radio Flash en Kigali, la capital de Ruanda. La comunicadora, explora en el placer femenino y nos descubre la sexualidad de la sociedad ruandesa moderna. Las mujeres aprenden a reivindicar su derecho al placer y los hombres a satisfacerlas a través de prácticas tradicionales.

El documental de 2014, ***Good Night, Sarajevo*** da voz al periodista bosnio Boban Minic, locutor de Radio Sarajevo que resistió emitiendo durante el asedio, convertido en un soldado sin fusil en plena guerra de Bosnia. Los directores, Edu Marín y Olivier Algora lo acompañan en su viaje de ida y vuelta a Sarajevo, después de años de exilio en España, para reencontrarse con muchos de sus recuerdos, amigos, compañeros de radio y la casa donde vivía, en la que Emir Kusturica rodó dos películas: ***¿Te acuerdas de Dolly Bell?*** y también ***Papá está en viaje de negocios.***

La voz de la resistencia (Burning at Both Ends, 2021), dirigida por Matthew Hill y Landon Johnson, es la historia, basada en hechos reales, de un grupo de la resistencia en la Francia ocupada por los nazis. Entre ellos se encuentra un locutor que, en su huida, lanza desde su radio mensajes radiofónicos de optimismo y esperanza.

▶ *'El rey pescador'*, de Terry Gilliam.

La mente privilegiada de Terry Gilliam creó una fábula en la que Robin Williams y Jeff Bridges son los protectores del santo grial en ***El rey pescador*** (***Fisher King,*** 1991). Bridges es Jack Lucas, un locutor de radio nocturno que pasa del lujo al declive en una historia épica. Una fábula imperdible que habla de amor y redención.

La última película en torno a esta temática es ***Magnetic Beats*** (Le magnétiques, 2021). Estrenada en julio de 2022 en España, en el festival de cine online europeo que organiza la plataforma Filmin. En una pequeña ciudad de provincia, en la Francia en que François Miterrand ganó las elecciones de 1981, dos hermanos hacen un programa en Radio Varsovia. A través de la música de The Sonics, Iggy Pop & The Stooges, Joy Division, The Undertones y un mundo analógico en vías de extinción, el director Vincent Mäel Cardona nos cuenta una historia de amor fraternal y romántico con momentos fascinantes.

> La ***última película*** en torno a esta temática es ***Magnetic Beats,*** estrenada en ***julio de 2022*** en España

Hay muchas más películas que, de una u otra forma, se relacionan con la radio y aunque el espacio no da para más, no podemos terminar sin una pequeña reseña de la serie ***Doctor en Alaska*** (***Northern Exposure***), que emitió seis temporadas de 1990 a 1995. Cicely es el singular pueblo donde llega un día el doctor Joel Fleischman (Rob Morrow), encontrándose un lugar frío y repleto de excéntricos personajes. El pueblo tiene una emisora de radio la KBHR, Radio K- Oso cuyo locutor Chris (John Corbett), además de amenizar al pueblo con música, les regala momentos filosóficos que no envejecen. Una serie, previa a las series como fenómeno de masas, a recuperar.

La etapa dorada de la radio se debilitó con la aparición del televisor y más tarde internet. Los formatos de emisión de programas se han transformado en digitales, pero la radio, en los distintos formatos que conviven, sigue siendo el modelo de comunicación más usado en el mundo. El día mundial de la radio se celebra cada 13 de febrero. ◀

DOS MIRADAS DE CINE

Francisco **Mora**

Traemos hoy a esta sección de nuestra revista a dos poetas consagrados que se hallan en la plenitud de su arte: *Francisco Caro* y *José Ángel García,* dueños ambos de una voz muy propia, y perfectamente reconocible, más activos que nunca y, desde luego, autores de una amplia y consolidada obra que cada día se nos ha ido haciendo más necesaria a cuantos gustamos de la buena poesía.

El "maridaje" de los poemas que publicamos de estos dos poetas es, como se verá, asombroso, pues ambos nos retrotraen a la infancia –la única patria verdadera de todo ser humano, al decir de Rilke– a través de dos espacios cinematográficos que han sido, en buena medida, parte esencial de la memoria sentimental (su pan y su sustento) de varias generaciones de españoles: los *cines de verano* y los *cines de barrio* (o de sesión continua); casi los únicos ámbitos de libertad donde dar rienda suelta a los sueños en un país –el de entonces o, como diría Francisco Umbral, cuando entonces– donde hasta los sueños se soñaban en blanco y negro y racionados (también en las películas, donde la tijera del censor hacía estragos), y por más que el niño que se nos presenta en estos poemas, faltaría más, no deje de ser niño y, a pesar de los pesares, transite por el mundo –el alma al viento, los sentidos en vilo– felizmente despreocupado, ebrio de *happy endings* de celuloide y al abrigo de unos amigos que, tal vez, se fueron para no volver; y acaso no regresen más que en los sueños del adulto que hoy somos y que, muy probablemente, defraudaría sin remedio al niño aquel que en un cine de barrio o bajo las estrellas de un cine de verano nos soñó de otro modo.

Las referencias a películas (***Solo ante el peligro, Duelo al sol, Brigadoon, Cuando ruge la marabunta***) e intérpretes (Gary Cooper, Lauren Bacall, Vittorio Gassman, Eddie Constantine, Humphrey Bogart, Elvis Presley) son tan evidentes que no precisan comentario (tampoco las literarias de José Ángel a ***Hijos de la ira*** o al ***Dinosaurio*** de Monterroso). Únicamente hacer notar, como curiosidad, que tanto Francisco Caro como José Ángel García nos ofrecen en sus respectivos poemas exactamente la misma imagen de Gary Cooper: la del hombre que parece traspasar la pantalla en esa secuencia inolvidable en la que, caminando lentamente, avanza, inexorable, al encuentro con su destino.

Francisco Caro (Piedrabuena, 1947), es un enconquensado a carta cabal que, entre otros, ha publicado los siguientes libros de poesía: ***Salvo de ti*** (2006), ***Mientras la luz*** (2007), ***Las sílabas de noche*** (2008), ***Lecciones de cosas*** (2008), ***Calygrafías*** (2009), ***Desnudo de pronombre*** (2009), ***Cuaderno de Boccaccio*** (2010), ***Paisaje*** (en tercera persona) (2010), ***Cuerpo, casa partida*** (2014), ***Plural de sed*** (2015), ***Locus poetarum*** (2017), ***El oficio del hombre que respira*** (2017), ***Este nueve de enero. Antología poética*** (2019), ***Aquí*** (2020), ***En donde resistimos*** (2021) y ***Fuentévar*** (2021).

Nuestro paisano José Ángel García (Madrid, 1948), por su parte, ha publicado los siguientes poemarios: ***Cuenca como un trago de ansias compartido*** (1977), ***Cuatro cosas de mi gato y otras más*** (1977), ***Cómico en faena en lona de palabras*** (1982), ***Borrador de tránsitos*** (1993), ***Ritmos de luz y sombras*** (1996), ***Entre dos Sauras*** (1998), ***El día que todas las mujeres del mundo me desearon*** (2000), ***Poemas para un jardín*** (2003), ***Sólo pájaros en vuelo*** (2003), ***Itinerarios*** (2008), ***Plan de vuelo*** (2009), ***Ámbitos*** (2013), ***Papel de aguas*** (2014), ***Nadie sabe qué Roma te atrapará*** (2017) y ***No le busques cinco pies a un verso / Ni un blues más*** (2020); además de las antologías poéticas ***Llámalo sueño*** (2009) y ***Todo sigue ahí*** (2018). ◀

EL CINE DE ANTONIO

Era un cine, sin más, al aire libre,
un viejo corralón enjalbegado
de cal y una pantalla que a las once
ardía sobre el tedio castellano.

Confieso que no sé
los años —cuánto tiempo— que cerraron
sus divergentes luces y las sombras
que habitaran el serio y solitario
sentido del deber en *Gary Cooper,*
las sillas de madera, yo asombrado
del arte de expulsar en *Lauren Bacall*
el humo del tabaco,
el olor de dondiegos en la noche
sobre el suelo de un tímido empedrado,
un escéptico *Bogart* que dispara,
que gruñe masticando,
los roncos altavoces, *Brigadoon*
y *Duelo al sol,* los limpios puñetazos
de un *Eddie Constantine* insuperable,
un *Gassman* desgarbado,
Marabuntas feroces de recuerdos,
o de hormigas... de un tiempo que he guardado
cerca del corazón, como si fueran
a volver los amigos y el milagro
de una infancia feliz al aire libre
y a las once en el cine de un verano.

Francisco Caro
Del libro ***Aquí*** (2020)

CINE DE BARRIO

Subían y bajaban por la calle Narváez
los tranvías
—el parque del Retiro tan a mano—
y la vida se nos ofertaba,
cual la sesión continua de cualquier
cine de barrio,
plena de retos y aventuras
(también de miedos y terrores mas de ellos
¿quién se acuerda?)

Subían y bajaban por la calle Narváez
los tranvías
y si Madrid era una ciudad de más de un millón de cadáveres,
ni nos habíamos enterado ni,
de haberlo sabido, lo hubiéramos entendido
camelados cual estábamos por los siempre felices the ends
de tanto fascinante fílmico pan de cada día.

Aún, aún permanecía, bajo nuestras camas, el dinosaurio.

José Ángel García
Del libro ***Nadie sabe qué Roma te atrapará*** (2017)

TREINTA Y NUEVE (de la segunda parte)

Gary Cooper avanza lento, envarado, colea en pantalla, la atraviesa;
no lleva en la solapa, al menos descifrable, la etiqueta.
Cambian de color e intensidad los focos,
más aún, se muta el decorado,
todo torna, despacio, a conformarse de nuevo, suena un timbre y
Elvis se presenta a sí mismo con un grito que tardo en escuchar;
muchachas vestidas de amarillo repiten la eterna vieja historia
por los tensos rincones de un antiguo lunar de sentimientos.
Miedo y soledad rebosan el pronunciado cayado de la aorta.

José Ángel García
Del libro ***Cómico en faena en lona de palabras*** (1979)

Libros de cine

María Negroni, *Film Noir,* La Marca Editora, Buenos Aires, 2021

Pepe **Alfaro**

Uno de los datos que indica a las claras la permanente pervivencia del cine negro es la cantidad de nuevos trabajos que cada año se publican para analizar, estudiar o indagar en las múltiples caras de un género cuyas propuestas no han perdido vigencia, resultando abductor para cuantos tienen la osadía, la inquietud o simplemente la curiosidad de acercarse a este inacabable mundo tan oscuro como subyugante. La propia María Negroni lo explica en las primeras palabras de su libro: "Llegué al ***film noir*** sin darme cuenta. Atraída, sobre todo, por la fotografía, esos planos torcidos en blanco y negro que tocaban una sinfonía absoluta y la amueblaban con escaleras amenazantes, personajes seductores y ruines, crímenes y antros del mal". Idea de partida que anticipa al probable lector algunas de las claves que configuran sus páginas, y que al final se antojarán demasiado breves.

Film noir, que fue editado el año pasado en Argentina, tiene la particularidad de proponer un análisis del fenómeno que lo hace recomendable como viaje iniciático para el inquieto espectador-lector que quiera estrenarse en las entrañas del género; pero también puede resultar una experiencia delectable para el aficionado que busque una relectura complementaria de ciertos títulos canónicos, una revisión literaria que nos descubrirá ángulos y atributos probablemente desapercibidos, hasta llegar al substrato de la historia.

La autora divide la obra en cinco capítulos, empezando por las principales referencias literarias, el germen y la esencia con el que los escritores cimentaron la sustancia (amoral, irónica, pesimista…) de los personajes, el ambiente y el contexto social. Tras los padres literarios (y, como diría Leone, los vástagos bastardos, que también los hubo) nos propone un recorrido por personajes tan icónicos como el detective, la *femme fatale,* el criminal (del artista al matón) y tres significativas historias entre los ocho millones que adelanta Jules Dassin en la presentación de ***La ciudad desnuda*** (*The Naked City*, 1948). Un corpus conformado por trece títulos que constituyen una selección de obras maestras incontestables, limitándose a subir a su altar un título a priori considerado menor, ***This Gun for Hire*** (estrenada, de forma tardía, en España como ***El cuervo***), la mejor película del artesano Frank Tuttle. Por cierto, en Hispanoamérica (incluido Argentina) este film fue rebautizado ***Un alma torturada,*** y es que el lector deberá prestar especial atención, ya que algunos títulos no coinciden con los de nuestro país; por ejemplo ***Perdición*** (*Double Indemnity,* 1944) se presentó en el continente suramericano como ***Pacto de sangre***, y ***Noche en la ciudad*** (*Night and the City,* 1950) se convierte en ***Siniestra obsesión,*** circunstancialmente el mismo nombre que se preparó para el estreno en nuestro país antes de ser prohibida por la Censura, pasando más de una década hasta que finalmente pudo ser vista con un título más aproximado al original. Afortunadamente, la autora cuida de poner siempre el título original.

Cada reseña comienza desentrañando el alma del título en una sola frase (en inglés), traducida a su sentido literal más cercano según María Negroni, escritora, poeta, ensayista, profesora y traductora doctorada en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Columbia. Para la autora "estas películas están hechas de imágenes, pero también de palabras, de tor-

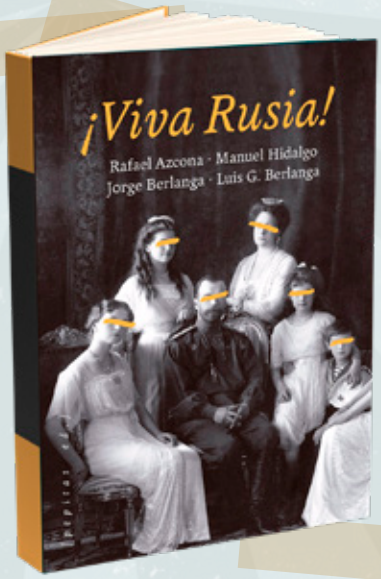
neos lingüísticos, de réplicas sagaces, de súbitas respuestas hirientes como dagas. (…) Nunca la lucidez, la ironía, la habilidad para hacer piruetas con el (doble) sentido, el sarcasmo y el desdén alcanzaron semejante grado de esplendor". Y para demostrarlo deja algunas perlas incontestables: "Hace del crimen una carrera y de las mujeres un hobby", "La experiencia me enseñó a no confiar nunca en los policías; cuando menos te lo esperas se ponen del lado de la ley". En resumen, una singular mirada lúcida sobre el estilo, los personajes, las sombras, los ángulos y, sobre todo, el lenguaje *noir*. Como el libro prescinde de imágenes para reforzar su discurso emocional, es recomendable paladearlo entre película y película, pues constituye una de las lecturas más estimulantes para acceder a un mundo cuya esencia, en cuerpo y alma, sigue merodeando a nuestro alrededor. ◀

Rafael Azcona, Manuel Hidalgo, Jorge Berlanga y Luis G. Berlanga, *¡Viva Rusia!*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2022

Pablo **Pérez Rubio**

En el anterior número de esta revista dedicamos el cartapacio central al centenario de Luis G. Berlanga, y hablábamos en él de la llamada "Trilogía Nacional". Sabíamos que tal grupo de filmes estuvo a punto de ser una tetralogía, pero que ello fue imposible por la muerte de Luis Escobar, el marqués de Leguineche, y otros azares de la vida y del mundo del cine que se interpusieron en el rodaje de ese cuarto film que en principio se iba a llamar "Nacional IV" y luego estuvo a punto de ser "¡Viva Rusia!".

Ni con un título ni con otro logró Berlanga llevar el guion a las pantallas. Un guion en el que metieron baza ocho manos: las del propio realizador, las de su guionista de referencia Rafael Azcona, las de su hijo Jorge y las del periodista y escritor Manuel Hidalgo. Con todas estas firmas aparece ahora en el sello riojano Pepitas de Calabaza una muy cuidada y rigurosa edición del libreto, que comienza con la muerte y sepelio del inmortal marqués y desarrolla una trama en la que confluyen el declive del comunismo en la era de la Perestroika –incluidos los intentos de recuperación de privilegios y poderes de los herederos de los monarcas de muchos países del Este, eliminados por el marxismo *real*–, el comienzo de la llamada "cultura del *pelotazo*" en España, la corrupción político-social y el desmantelamiento (¿definitivo?) de toda una clase social, la rancia aristocracia, en la era de la Exposición de Sevilla, el IBEX-35, el AVE y la nueva política de las revistas del "corazón".



Lo mejor que depara al lector de 2022 el acercamiento a ***¡Viva Rusia!*** es la recuperación de los personajes de ***La escopeta nacional, Patrimonio Nacional*** y ***Nacional III***. Pululan por el guion Canivell (Sazatornil), Luis José (López Vázquez), Mercè (Mónica Randall), el padre Calvo (Agustín González), Segundo (Luis Ciges) y el resto de fauna de aprovechados, vividores y ociosos (o aspirantes a serlo) encarnados por Chus Lampreave, Amparo Soler Leal, José Lifante *et alii*. No se puede evitar la tentación de leer cada intervención, cada diálogo, *escuchando* el particular tono de voz de cada uno de los actores mencionados, por lo que una llama de nostalgia impregna la lectura de algo que pudo haber sido y no fue.

Sin duda, ***¡Viva Rusia!*** habría sido una película puente entre la trilogía nacional y la trilogía final de Berlanga, la de ***Moros y cristianos, Todos a la cárcel*** y ***París-Tombuctú.*** En ella estarían, obviamente, la coralidad, el plano secuencia, el esperpento, la frase brillante o las reminiscencias de Quevedo, el Lazarillo, Valle-Inclán o Galdós. Es decir: completamente berlanguiana. El guion estaba depositado en una de las famosas cajas del Instituto Cervantes, la 1034, y solo podía abrirse en 2021, cuando el cineasta habría cumplido cien años. El único vivo de los cuatro guionistas, Manuel Hidalgo, lo ha rescatado y lo ha prologado; Pepitas de Calabaza ha hecho el resto: darle cuerpo, publicarlo, adosar un epilogo de Aguilar y Cabrerizo y ofrecerlo al lector; no le defraudará. ◀

▶Los reales Bonnie y Clyde, en una foto de 1933.

Miradas sobre el cine negro

PPR

Hasta ahora, y en sus seis primeras entregas, ***TIEMPOS MODERNOS*** ha dedicado su *dossier* central a dos directores universales (Chaplin, que da nombre al cineclub, y Berlanga), movimientos fílmicos (expresionismo, neorrealismo, ***nouvelle vague***), manifestaciones político-culturales (el cine de la revolución rusa) y miradas de género (mujeres cineastas), pero hasta ahora no lo había hecho con un género cinematográfico. No discutiremos aquí, por supuesto, una noción tan escurridiza y neblinosa como la de ***género,*** quizá solo aplicable a ciertos ***corpus*** de películas producidas por Hollywood entre las décadas de 1920 y 1970. Pero hay quienes los entienden (y nos incluimos parcialmente entre ellos) como meros instrumentos teóricos para el establecimiento de categorías que sirvan de referencia, de anclaje, en el análisis de ciertos grupos de textos fílmicos. Además, la fragmentariedad y la intertextualidad propias de la cultura postmoderna han contribuido aún más a diluir el concepto, constatando que cada vez son más frecuentes la mixtificación, las conexiones y las interferencias entre ellos: el de género, de hecho, es un concepto en franco proceso de redefinición teórica. Un género (comedia, melodrama, ***western,*** musical, ***thriller,*** etc.) es sobre todo una posición de lectura y, después, una categoría subjetiva cuyas delimitaciones varían con el devenir del tiempo y es, por tanto, inestable e incorpórea. Pero sirve, en todo caso, como uno de tantos criterios de establecer un taxón útil, así como herramienta metodológica para hincar el cuchillo de la interpretación en muchas películas que tienen elementos confluyentes y recurrentes entre sí.

Nos aventuramos en este número 7 con el cine negro, uno de los géneros más versátiles, imprecisos y multiformes, que incluye y engloba el cine criminal, el detectivesco, el policial, el carcelario, el ***polar*** francés, el de ***gangsters*** y otras muchas variantes y manifestaciones. Como resulta lógico en una publicación como la nuestra, no ofrecemos un compendio globalizador ni un cartapacio académico, sino seis miradas personales –y tendentes a la reflexión– sobre distintos fenómenos que integran esa poética fílmica de sombras y (menos) luces, de violencia y crimen, de pasión y odios, de lucha entre opuestos y de estética contrastada y reconocible. ***Darker than life.***

▶ *'Detour'*, la mujer como el animal más peligroso del mundo.

film noir

María **Negroni**

¿Una invención francesa?

Dicen las malas lenguas que la categoría del ***film noir*** fue inventada por los franceses[1]. Lo cierto es que el crítico francés Nino Franck fue quien acuñó la expresión en 1946 para referirse a las películas norteamericanas de la década del 40 que comenzaron a llegar a París, apenas terminada la Segunda Guerra Mundial. También fueron dos franceses, Raymond Borde y Étienne Chaumeton, quienes primero definieron los rasgos de ese cine en su ***Panorama du film noir américain*** (1955) y son famosos los cineastas de la ***nouvelle vague*** que, como François Truffaut y Jean-Luc Godard, hicieron de ese ***corpus*** un objeto de culto desde las páginas de los ***Cahiers du Cinéma.***

Más allá de lo provocador de la premisa, lo cierto es que el ***film noir*** recibió de Europa un impulso indiscutible. Se sabe que el psicoanálisis, con su interés por los sueños y los rincones oscuros del pasado, inspiró escenas enteras, y sería imposible concebir el pesimismo más bien cínico de estas películas sin pensar en el existencialismo y su apología de las situaciones extremas (***La náusea,*** de Sartre, es de 1938; ***El extranjero,*** de Camus, de 1942). A esta lista, André Bazin agregará la escuela de Breton, señalando, como puntos de contacto entre surrealismo y *film noir,* la inquina anti-social, el aura de lo maravilloso aplicado a lo urbano y, en general, el clima de crispación, euforia y caos que transforma la trama en un verdadero "teatro de la crueldad". Tampoco faltan críticos que suman, entre los antecedentes del género, al cine mudo de Weimar, el modernismo soviético, el así llamado realismo poético francés, tal como se plasmó en los filmes ***Nana, La gran ilusión,*** o ***La bestia humana*** de Jean Renoir, y el neorrealismo

[1] Reproducimos aquí dos capítulos del libro ***Film noir,*** de María Negroni, publicado en Buenos Aires por La Marca Editora en su colección Biblioteca de la mirada, en 2021. ***TIEMPOS MODERNOS*** agradece a esta editorial la gentileza de autorizar su reproducción.

▶*'La ciudad desnuda', docu-noir* de Jules Dassin.

italiano, en especial ***Ladrón de bicicletas*** (De Sica, 1948), ***Roma, ciudad abierta*** (Rosellini, 1945) u ***Obsesión*** (Visconti, 1943).

De este lado del Atlántico, sin embargo, no faltaban precursores. Bastaría mencionar algunos filmes *proto-noir* de D. W Griffith; las películas de terror de los años de 1930 que hacían de la producción misérrima una política de efectos, el cine de Joseph von Sternberg, en especial su trilogía muda sobre *gangsters* y, por supuesto, Orson Welles. En Welles, digamos, estos filmes no solo encuentran una escuela de altísima complejidad artística; también descubren una técnica que deviene anzuelo, espejo y contrapartida de un mundo desquiciado, incluso más hostil que la soledad que estrangula a los personajes.

Son años de grandes cambios para EE.UU., de súbito interés por la materia urbana y sus ritos desolados. Artistas provenientes de diversas disciplinas (Edward Hopper y Reginald Marsh, en pintura; el grupo Ash Can en gráfica; Arthur *Weegee* Fellig, en fotoperiodismo) se dejan imantar por esa sordidez. El cine los tomará como ejemplo. Sin ir más lejos, ***La ciudad desnuda,*** el libro de fotos que Fellig publicó en 1945, registrando la más espeluznante serie de asesinatos ocurridos en las calles de Nueva York, inspiraría más tarde a Jules Dassin a realizar su famoso *docu-noir* homónimo de 1948. Este film, se recordará, abre con un panorama de una ciudad fantasmal mientras se escucha la frase: "Hay ocho millones de historias en ***La ciudad desnuda*** y esta es una de ellas".

Todo esto ya estaba en el aire durante la Gran Depresión: los colapsos bancarios, el desempleo, el aumento en las tasas de criminalidad, las interminables colas para conseguir comida. El sueño americano se desplomaba como si la sociedad misma hubiera penetrado en la noche. Parecía la profecía autocumplida de los Roaring Twenties, esa década que tan bien plasmó *Raoul Walsh,* desgarrada por la Ley Seca, el poder de las mafias y la corrupción política.

No es otro el panorama que captaron, por esos mismos años, los escritores del *pulp fiction*. Herederos de la dicción escueta de Hemingway y de la visión de la sociedad de Henry James y Joseph Conrad, impusieron un estilo nuevo a un género ya existente y crearon la versión más extremista de la novela negra: lo que Graham Greene, desde Inglaterra, bautizó como "melodrama sangriento". Prosa dura, que trabaja sobre la fórmula del policial para romperla o desquiciarla, para crear con ella un mundo "experto en degenerados" (la frase es de Chandler), lleno de sujetos neuróticos, tramposos, perturbados, sociópatas o simplemente locos. También irrumpen en escena, por primera vez, homosexuales y lesbianas.

El clima se ha vuelto asfixiante. "Todo lo que quiero –dice el detective Philip Marlowe– es romper esta atmósfera de planeta muerto". En las ficciones del *noir,* por eso, rara vez los personajes son criaturas de la luz. Yo hablaría, más bien, de seres desorientados. que se debaten entre la inocencia y la depravación, el presente y el pasado, el azar y el destino, la marginalidad social y el raquitismo emocional, sin entender cómo fue que llegaron hasta aquí, qué o quién los empujó, arrebatándoles el sueño del progreso, la promesa fallida de recompensas al esfuerzo.

¿Necesito agregar que semejantes disyuntivas están en la raíz del prototipo americano? Ninguna otra cultura podría haber llegado a esta convivencia tan íntima entre el pecado y la

culpa, el rencor y la violencia, la rigidez y el exceso. En estas películas hay frases impresionantes: se describe a la mujer como "el animal más peligroso del mundo" (***Detour,*** Edgar G. Ulmer, 1945); se tilda a los policías de imbéciles; se ve a la ciudad como objeto de fascinación y de escarnio. Hay algo excesivo en estas yuxtaposiciones, algo que se mueve a gran velocidad –quizá la misma cámara de filmación– para captar los pliegues de una realidad enferma.

▶ *'Extraños en un tren',* un Hitchcock de género.

Los relatos aparecieron primero en las llamadas *pulp magazines:* ***Dime Detective, Mystery, Phantom Detective*** y, en especial, ***Black Mask*** cuyo editor, Joseph T. Shaw, publicó entre 1920 y 1940 a los notables del género. Después vinieron las novelas. Hammett: ***Cosecha roja, El halcón maltés, La llave de cristal.*** James M. Cain: ***El cartero siempre llama dos veces, Pacto de sangre (Double Indemnity)***. Raymond Chandler: ***El sueño eterno, Adiós muñeca (Farewell, My Lovely), El largo adiós.*** Horace McCoy: ***¿Acaso no matan a los caballos?*** W. S. Burnett: ***La jungla de asfalto.*** Jim Thompson: ***El asesino en mí, 1280 Almas (Pop 1280).*** Cornell Woolrich: ***La dama desconocida.*** Y aún después, los guiones. Chandler trabajó como guionista en Hollywood durante casi diez años y escribió, entre otras cosas, el guion para ***Pacto de sangre*** de Billy Wilder y ***Extraños en un tren,*** de Hitchcock. Su primera novela, ***El sueño eterno,*** fue llevada a su vez a la pantalla por Howard Hawks, con guion de William Faulkner.

Por último, es netamente americana la redefinición del detective. Nada más lejos de los flemáticos investigadores ingleses que su figura desaliñada. El detective americano es algo así como un cowboy estilizado que, respondiendo a la gran cruzada nacional, completa la marcha hacia el Oeste, solo para descubrir que los territorios vírgenes del sueño cuáquero no se parecen en nada a la gran Tierra Prometida.

Quizá por eso, su talento es de supervivencia y su astucia, neta mente verbal: al final de la noche del crimen, el detective descubre que es un viajero sin viaje. Por todo sucedáneo, le quedan las caminatas urbanas que, en realidad, son descensos. En esos círculos, fabrica sus versiones cínicas de la verdad y acaso también descubre que su vida puede narrarse en una sola frase sentenciosa y ruin. La niebla diluye su figura. Desaparece la canción de las balas. Quedan su poesía lacónica, sus piropos hirientes, su habilidad para desprenderse de las chicas fatídicas, su talento para captar –y cortejar– la decadencia.

Las reglas del juego: el policial

Poe fue el inventor de la historia de detectives. Su creación data de 1841, fecha en que escribió ***Los asesinatos de la calle Morgue.*** Allí Poe estableció las reglas del juego y, lo que es más importante, postuló al detective como una especie de coro griego del drama, es decir alguien que, sin mezclarse en los acontecimientos, hace las veces simultáneamente de proyección del autor, ayudante del lector, motor de la trama, proveedor de pistas y eventual descifrador del crimen. Tarea difícil que le exige ser, a la vez, alguien humano e inusual, con un alto sentido analítico y una aptitud excepcional para el diálogo: algo así como una máquina de pensar que hace de la perspicacia una ética y de la retórica un lujo fundamental.

Es cierto: otros requisitos presionan al género, pero ni la exigencia de verosimilitud, ni el deber de un estilo accesible, ni el castigo final del criminal, ni siquiera el imperativo de evitar el terror (que obstaculiza el pensamiento) o el amor (que obnubila la mente) son tan importantes como la lógica y la intuición que sostendrán juntas al inmortal triunvirato que, inaugurado por Auguste Dupin (el detective de ***Los asesinatos de la calle Morgue***), se continúa con

Monsieur Lecoq (***L'affaire Lerouge,*** Émile Gaboriau, 1866) y Sherlock Holmes (***A Study in Scarlet,*** Arthur Conan Doyle, 1887).

Tzvetan Todorov fue, quizá, quien mejor definió los rasgos fundamentales del policial clásico o novela de enigma, tal como fue concebida en el siglo XIX. Señaló, en primer lugar, la existencia de dos series temporales superpuestas, una vinculada a la historia de la investigación (que empieza después del crimen y sigue un método de retrospección) y otra, vinculada a la historia del crimen mismo, es decir, de los motivos que lo causaron. Se notará que, en la primera, el detective, que es una suerte de testigo independiente, no actúa sino que aprende, y que, en la segunda, el detective no corre riesgos porque la etapa del crimen ya pasó cuando empieza su tarea.

Habría que agregar que el género no puede entenderse fuera del contexto en que surgió, es decir sin tomar en cuenta el desarrollo de lo que Walter Benjamin llamó "régimen de sospecha", y Michel Foucault "sistemas globales de sujeción de los cuerpos". Me refiero a las múltiples respuestas que el aparato del Estado puso en práctica en las ciudades de la Europa moderna para contrarrestar los efectos de la explosión demográfica (con el consiguiente aumento del crimen que esto trajo aparejado).

Atrás han quedado las "emociones del patíbulo" y los "cantos de los guillotinados", esas hojas volantes donde el condenado del siglo XVIII, representado como "bestia feroz o segunda hiena", repudiaba vistosamente su propio delito. Han quedado atrás también los casos de delincuentes famosos (como Vidocq) que, cooptados por las fuerzas del orden, colaboraban después a separar al "asocial" de su base.

Con el tiempo, el tipo de delincuente cambió. Se diría que empezó a parecerse más al *flâneur* que al viejo "artesano del ilegalismo", a volverse un ser excepcional, monstruoso y privilegiado, que se enfunda en su inteligencia y hace del anonimato la condición de su deambular depredatorio. Se recordará que Baudelaire calificó al poeta-delincuente Lacenaire de "héroe de la vida moderna" y que ***El crimen como una de las bellas artes*** de Thomas de Quincey es de 1827. No hace falta mucho más para entender por qué el relato de Poe ***Un hombre en la multitud*** (1840) –que Baudelaire tradujo– puede leerse como una pesadilla de las fuerzas del orden. Detrás de todo *flâneur,* podría decirse, se oculta siempre un sujeto peligroso.

▶Clásico entre los cásicos (*'El sueño eterno'*, de Hawks).

Como fuere, Poe y Baudelaire tuvieron la perspicacia de vincular la impronta gótica (el cuento de terror) con las flores del mal y su celebración estética del crimen. Siempre la grieta negra abriendo una herida, instalando una disidencia en la ambición de la ley. Es precisamente contra ese personaje elusivo y hábil que muda de domicilio sin pausa y se escabulle en la noche, que avanzan la criminología, los descubrimientos "científicos" y, sobre todo, los procesos policiales de registro de firmas, fotografías y huellas dactilares.

También es ese sujeto el que se yergue como contrapunto del detective porque, sin dos inteligencias en pugna, la novela de enigma no podría existir. Es preciso que comparezcan dos mentes, la del asesino y la del detective, para que la trama se mueva o, al menos, para que simule moverse por los laberintos de la argumentación, dando paso al esclarecimiento del hecho y al festejo de la lucidez.

Hasta aquí Poe y sus herederos europeos. Otro cantar es la novela negra norteamericana de los años 1930 en adelante. Allí las dos historias (la de la investigación y la del crimen) se funden o, más bien, se suprime la primera para que el relato se concentre en la segunda. En otras palabras, no se narra un crimen anterior al momento del relato, sino que este coincide con el desarrollo mismo de la acción. Tres consecuencias se siguen: la prospección reemplaza a la retrospección, el misterio cede el protagonismo a la curiosidad (suspense) y el detective se vuelve vulnerable, arriesgando su vida en cada incursión a ese universo –bastante atroz– que comparte con los demás mortales.

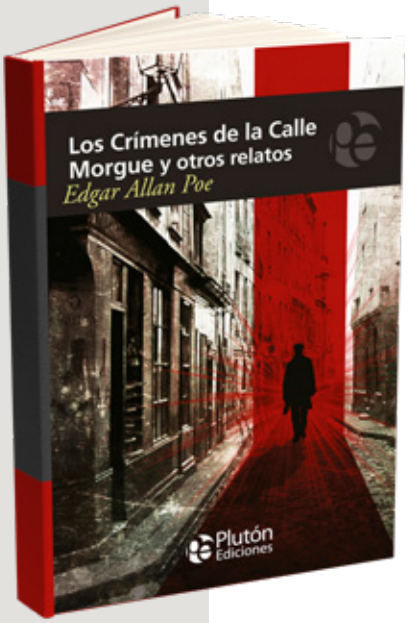
También aquí el contexto es fundamental. Ya dije que la novela negra nace y se desarrolla en años atravesados por el desempleo, las huelgas, el hampa organizada y las calamidades propias de la Segunda Gran Guerra. En esa crisis las ciudades norteamericanas se vuelven, como en el poema de Eliot "Tierra baldía": verdaderas arquitecturas siniestras, carcomidas por el horror y la miseria.

No hay alternativa. Los detectives deben dejar de lado las acrobacias mentales y la pipa diletante y salir a la calle, no ya para elucidar los motivos de algún delito en particular sino para leer, en los desórdenes del cuerpo, la indecencia esencial de los negocios, las turbias relaciones de la sociedad del dinero con la materia viscosa de su entorno.

Y, sin embargo, a pesar de esa frontalidad, la novela negra –y a *fortiori,* el cine negro que es su continuación por otros medios– no constituye, al menos no tan solo, una protesta social. Su estilo, fuertemente ligado a la pérdida, transforma la violencia en manierismo y las dudas en maniobra literaria. De ahí que muchos puedan aducir que se trata de un género esencialmente apolítico, capaz de representar el modernismo en clave popular, pero incapaz de proponer a las masas un modelo alternativo. Paul Schrader describió esta pirueta epistemológica como una suerte de *creative funk*".

Como fuere, varias son las novedades que se consolidan en el cambio: el tema es ahora más sucio, la ambientación más filosa, el lenguaje más vulgar. Por las calles circulan coches que parecen féretros. También circulan armas, rubias, tabaco, alcohol y dinero y mal habido en escenas que pasan a gran velocidad, como si la trama se descosiera para encandilar mejor. Todo sugiere una crítica acerba de la confianza en el progreso (con sus ideales puritanos de trabajo, familia y religión). También cambian los modos de narrar, priorizándose el fluir de la conciencia, los desarrollos no lineales y la coexistencia de múltiples puntos de vista, todos falibles.

En ese escenario, el detective de la serie negra se lanza a la aventura y logra, en su periplo un tanto extraño, que el erotismo y la decadencia atraviesen como una niebla la cultura.



Las consecuencias no son menores. Una ambigüedad feliz (una complejidad ética) queda plasmada en su figura. Duro, pero no apuesto ni joven; emocionalmente frío, pero un poco maso quista; introspectivo y díscolo, pero adicto a las rubias, el *bourbon* y los cigarrillos, lo vemos avanzar hacia ninguna parte sin apuro ni aliados, sin más obstinación que dar con la incerteza de toda realidad. No es demasiado. Ni poco. ◀

De los forajidos de leyenda a los gangsters urbanos

▶Penn aplica la mitología del *'western'* a muchos momentos de *'Bonnie y Clyde'*.

Delincuentes y violencia en los Estados Unidos de entreguerras

Bernardo **López**

Ciento cincuenta disparos en un minuto. Bajo esta tormenta de fuego cayeron abatidos, en 1934, dos conocidos delincuentes: Clyde Barrow, de veinticuatro años, y Bonnie Parker, de veintitrés. La escena parece envuelta en muchos de los símbolos característicos de la mitología de los bandidos del lejano oeste que luego el cine popularizaría en numerosos ***westerns:*** una patrulla de agentes de la ley, dirigida por un ***ranger*** de Texas y con el apoyo del ***sheriff*** local, se embosca junto a un camino rural para sorprender a dos populares fugitivos que han caracterizado su trayectoria delictiva por el asalto a bancos de pequeñas poblaciones del medio oeste. Este aroma a las historias de forajidos del ***far west*** como las protagonizadas por Jesse James contrasta con los nuevos elementos que aparecen en el suceso y que nos hablan de los importantes cambios que se estaban produciendo en los Estados Unidos del periodo de entreguerras. Tanto el potente Ford V8 que conducía Clyde, como el uso de ametralladoras Thompson o la gran repercusión en la opinión pública de esta historia a través de los medios de comunicación de masas (periódicos, fotografías, las ***pulp magazines*** o el cine[2]) nos acercan a la contemporaneidad en lo que supone una actualización de las historias del ***far west*** para conectar con otro género llamado a tener gran éxito y vigencia: el cine de ***gangsters.***

En este mundo en tránsito entre lo nuevo y lo viejo de la América de entreguerras surgirán una serie de criminales, de forajidos, que, como Bonnie y Clyde o J. Dillinger, continuaban bebiendo de los mitos del pasado cultural americano con el que se sentían identificados y, al mismo tiempo, incorporaban, en mayor o menor medida, elementos novedosos creando modelos híbridos. Simultáneamente se estaba desarrollando un tipo de delincuencia diferente, más urbana, vinculada al desarrollo de grupos del crimen organizado, los famosos *gangsters.* Ambos grupos proporcionarán un rico sustrato de personajes, temas e imágenes que servirán tanto a la literatura como al cine para crear una serie de géneros característicos y reconocibles que aún perduran.

2 La primera película inspirada en la vida de Bonnie y Clyde fue ***Solo se vive una vez***, dirigida por Fritz Lang. Su estreno en 1937, algo menos de tres años después de la emboscada, nos indica la popularidad de esta historia en la sociedad americana. Esta atracción explica las ocho adaptaciones cinematográficas que se han realizado (incluida una versión de Bollywood de 2005) aunque la más significativa fue la de Arthur Penn de 1967 que contribuyo a fijar el mito de la célebre pareja y su iconografía.

Tras la I Guerra Mundial, Estados Unidos quedó convertida en la principal potencia económica mundial, aunque en el terreno político optó por un aislacionismo, promovido por los republicanos, que los llevó a rechazar su entrada en la SDN (Sociedad de Naciones). Esta nueva situación internacional coincidió en el interior con dos tendencias de gran importancia. Por un lado, se produjo un importante crecimiento económico, no exento de problemas como veremos más adelante, que daría lugar a los que se conoció como la *prosperity* o los felices veinte. De otra parte, surgió una reacción política conservadora apoyada principalmente por la clase media urbana y los granjeros que sentían amenazados su *status* y valores por una inmigración masiva y por los cambios sociales políticos y económicos que se estaban produciendo. Su reacción ante estos cambios fue la defensa de unos supuesto valores americanos que se identificaban con la población WASP (Acrónimo del inglés: White, Anglo-Saxon, Protestant). Estos valores nativistas o *yankees* implicaban el rechazo del radicalismo, la corrupción y el desorden moral (por ejemplo, la bebida y sus consecuencias) que se atribuían a los inmigrantes. Una auténtica guerra cultural entre dos Américas ante un mundo en transformación que quizá no nos suene tan lejana. Algunos frutos de esta visión conservadora apoyada por los republicanos en el gobierno fueron la famosa Ley Volstead de 1919 (conocida como *ley seca,* y que tanta importancia tendrá en el desarrollo del crimen organizado), el resurgimiento del Ku Klux Klan o la persecución del sindicalismo (recuérdese el caso Sacco y Vanzetti de 1927 que supuso la ejecución de dos inmigrantes sicilianos de ideología anarquista).

Pese a esta reacción conservadora y los problemas que suscitó en la sociedad americana, la sensación reinante en la década de los veinte era de gran optimismo ante una bonanza económica que permitía a sectores cada vez más amplios el acceso a una creciente variedad de bienes de consumo, desde coches a electrodomésticos. Sin embargo, bajo esta aparente materialización del sueño americano existían sombras. En el entorno urbano, los grupos llegados del campo y los inmigrantes de segunda generación se encontraban con más problemas para el acceso a esta prosperidad material y el ascenso social. La corrupción política presente en muchos ámbitos del poder, desde el gobierno federal[3] hasta las autoridades municipales, mostraba la debilidad de la autoridad federal y la venalidad de la local en un momento en el que la "ley seca" favorecía el desarrollo de grupos de crimen organizado. Por último, en el campo norteamericano se *larvaba* una grave crisis.

▶El atracador de bancos John Dillinger protagoniza *'Enemigos públicos'*.

Terminados ya los tiempos de la conquista del oeste, la agricultura norteamericana experimentó un gran auge desde principios del siglo XX que se intensificó ante la demanda de productos agrícolas por parte de los países europeos que luchaban en la I Guerra Mundial. Al finalizar el conflicto los agricultores americanos se encontraron con un exceso de stocks y una caída de precios que provocaron la ruina o el endeudamiento de muchos granje-

[3] Destaca la corrupción durante la presidencia de Harding con la famosa "banda de Ohio" que protagonizó sonoros escándalos político-financieros.

ros (el monto de las hipotecas de los granjeros norteamericanos en la década de los veinte ascendía a 7.857 millones de dólares). Esta situación se vio agravada por la Gran Depresión que asoló Estados Unidos tras el *crack* bursátil de 1929. En la zona del medio oeste, a los problemas económicos se les sumó el empeoramiento de las circunstancias climáticas en lo que se conoció como el *dust bowl*. Todo ello provocó que muchos granjeros se arruinaran y perdieran sus tierras hipotecadas que fueron a parar a manos de los bancos que les habían prestado dinero. Esto hizo que estas entidades financieras fueran vistas por los granjeros como culpables de su situación por su avaricia despiadada y sin alma. Sin tierras, afectados por la sequía y las tormentas de polvo, muchos prefirieron marcharse como la inolvidable familia de Tom Joad protagonistas de la novela ***Las uvas de la ira***[4]. Este gran éxodo rural supuso la emigración de más de un millón de agricultores hacia California o hacia la periferia de las grandes ciudades donde despectivamente eran llamados *okies*.

Esta crisis rural contribuyó a poner en cuestión el mito fundacional jeffersoniano del granjero libre propietario de sus tierras provocando, por un lado, un desapego hacia unas autoridades que no solo no evitaban su ruina sino que se mostraban aliadas de las grandes corporaciones y bancos que se quedaban sus tierras y, por otra parte, reforzaba la visión conservadora, nativista, de muchos granjeros de la que ya hemos hablado. Esta situación se tradujo en un incremento de la conflictividad social en el campo estadounidense, en especial en las zonas más afectadas del medio oeste. En 1932, se registraron protestas de campesinos en Iowa y Nebraska y, un años después, granjeros armados con escopetas y horcas impidieron la ejecución de hipotecas en varias localidades. En paralelo, la delincuencia aumentó por la crisis económica y los efectos de la *ley seca* lo que hizo que el número de detenidos experimentase un notable aumento[5]. Este fue el contexto en el que aparecieron grupos como el *gang* de los Barrow llamado a ser célebre por dos de sus integrantes Bonnie Parker y Clyde Barrow.

> La crisis rural contribuyó a poner en cuestión el mito fundacional ***jeffersoniano*** del ***granjero libre propietario*** de sus tierras

Los miembros de la banda procedían de familias de campesinos pobres y clases trabadoras de la periferia de la tejana Dallas y su comportamiento representaba una especie de anacronismo, de vuelta atrás, ya que difería en múltiples aspectos con otro tipo de delincuencia que se están desarrollando de manera simultánea en los entornos urbanos en crecimiento y de la que hablaremos más adelantes. Bonnie y Clyde entroncan con lo que Hobsbawm denominó como *bandolerismo social* cuyas raíces alcanzan a personajes como Jesse James o Robin de los Bosques, aunque adaptado a sociedades

4 Novela de John Steinbeck publicada en 1939 que fue llevada al cine en 1940 bajo la dirección de John Ford. En este mismo contexto se sitúa la impactante colección de fotos realizada por Dorothea Lange durante la Gran Depresión para la oficina de Administración de Seguridad Agraria. En la película sobre Bonnie y Clyde de Penn aparecen varias referencias a estos granjeros que se veían obligados a emigrar tras perder sus tierras y que actúan a modo de factor legitimador de la acción de los bandidos contra los bancos.

5 Durante los años treinta la población de las cárceles del país ascendió un cuarenta por ciento. Los robos con allanamiento de morada, los hurtos y otros delitos contra la propiedad aumentaron de forma pronunciada, al igual que las detenciones por vagancia y ebriedad. A esto contribuyo la ***ley seca*** que triplico el número de presos federales entre 1920 y 1930, muchos de ellos pequeños infractores en zonas rurales de Illinois u Oklahoma que destilaban o distribuían alcohol en sus pequeñas comunidades.

capitalistas e industrializadas[6]. En el convulso clima social de la Gran Depresión en el que nacen estas figuras muchos granjeros, afectados por la crisis y la pobreza, revivían la tradicional hostilidad del campo frente a fuerzas exteriores que se perciben como hostiles y que se materializan en, por ejemplo, los bancos e hipotecas que ejemplifican los abusos del capitalismo impersonal frente a la comunidad campesina. En este contexto, el atraco a los bancos se podía percibir como justo. A este factor, se le sumaba la pervivencia en la cultura popular norteamericana del recuerdo de la leyenda de los bandidos buenos como Jesse James o Al Jennings. Ávidos lectores de novelas populares de forajidos del siglo XIX, en especial Bonnie Parker fascinada con la figura de Jesse James con quien se sentía identificada, se consideraban herederos a una tradición que influyó en ellos y en su comportamiento. Trataron de presentarse como chicos humildes, bandidos nobles que robaban a los bancos en una especie de acto justiciero sin dañar ni perjudicar a los suyos, a la comunidad con la que se sienten identificados y que le reconoce como de los suyos. Los medios de comunicación de masas como prensa o nóvelas populares (los famosos *pulp fiction*) contribuyeron, durante un tiempo, a la idealización de estas figuras. La pervivencia de estas imágenes es tal que incluso en películas posteriores sobre Bonnie y Clyde como la dirigida por A. Penn en 1967 se dota a los personajes de algunos de estos atributos (robos a bancos, pero sin tocar el dinero que el granjero que iba depositar el suyo, su identificación con los campesinos desposeídos de su tierra que los acogen o se habla de un supuesto alzamiento de los habitantes del pueblo tejano de Duncanville para protegerlos en su huida de la policía). Algo similar se puede ver en el film ***Enemigos públicos*** (Michel Mann, 2009) donde aún se hallan restos de esta cultura popular qua ayuda a identificarse y a simpatizar con el bandido convertido en héroe trágico.

Sin embargo, el tiempo de este tipo de bandidos había terminado. El desarrollo de los transportes y las comunicaciones, así como la voluntad y los mayores medios de las autoridades para hacer cumplir la ley los hacía anacrónicos. Si atendemos a la verdadera historia del *gang* de los Barrow dista mucho de su imagen de bandidos románticos. Su trayectoria duró tan solo unos dos años en los que su recorrido delictivo se centró más en la supervivencia con más atracos a pequeñas tiendas y gasolineras que a bancos. El tramo final de su carrera apenas duró un año. Fue una huida desesperada en la que fueron acosados por las fuerzas policiales y durante la cual su creciente violencia les hizo perder buena parte de la popularidad que había logrado inicialmente.

La muerte de Bonnie y Clyde coincide con la caída de la mayor parte de los enemigos públicos número uno

La muerte de Bonnie y Clyde en mayo de 1934 coincide con la caída de la mayor parte de lo que podemos denominar el grupo de los enemigos públicos número uno[7]. Estos últimos y sus bandas supusieron la culminación del clima de violencia que se había generado en la sociedad americana desde los años veinte y que alcanzó su máximo nivel en los primeros años de la década de los treinta, con el inicio de la Gran Depresión[8]. En ellos confluían elementos como sus orígenes (solían provenir de pequeñas comunidades rurales del medio oeste o de los suburbios pobres de la periferia de las grandes ciudades a los que muchos habían llegado desde el campo), algunas de sus formas de actuación (especialización en el robo de bancos sin desdeñar otras actividades

6 Según Hobsbawm, los bandidos sociales son bandas de hombres fuera del alcance de la ley y la autoridad que, violentos y armados, imponen su voluntad mediante la extorsión y el robo desafiando el orden social, económico y político. Son marginados, rebeldes que se niegan a aceptar la pobreza de su posición y con su fuerza, valor y astucia se oponen a los poderosos lo que hace que acaben siendo mitificados como héroes populares que atacaban al poderoso y ayudaban al pobre. No obstante, el historiador inglés matiza que no siempre es nítida la línea que separa al bandido social del maleante.

7 J. Dillinger fue abatido en julio, ***Pretty Boy*** Floyd en octubre y ***Baby Face Nelson*** en noviembre. La familia Barker (*los bloody Barkers*) cayó en 1935 y, el último, Alvin Karpis, fue detenido en mayo de 1936.

8 En 1933 la tasa de mortalidad por homicidios alcanzó el máximo del siglo XX con 9,7 muertos por cada cien mil habitantes.

como secuestros de ricos empresarios) o su propia educación sentimental (John Dillinger tenía gran afición a las novelas del salvaje oeste y también admiraba a Jesse James) que les hacía sentirse partícipes de la tradición cultural americana del mito del bandolero social. Pero, al mismo tiempo, se estaban adaptando a los nuevos tiempos. Su trayectoria presenta una serie de nuevos elementos como su preferencia por entorno urbanos para esconderse, lejos ya de los espacios abiertos y la ayuda de las comunidades rurales que los veían como uno de los suyos, o los contactos con el nuevo tipo de delincuencia organizada que se había desarrollado en las ciudades y sobre la que luego volveremos. No obstante, estos bandidos híbridos, a los que ya se denomina como *gangsters,* aún gozaron de popularidad. Sus aventuras fascinaron al público que a través de los medios de comunicación seguían sus espectaculares atracos y fugas de las autoridades en carreras meteóricas y autodestructivas cargadas de violencia. En el caso de Dillinger, uno de los principales representares de este grupo, desde que atracó su primer banco hasta su muerte trascurrieron tan solo siete meses con un balance de trescientos mil dólares robados y dieciséis asesinatos. Esta violencia, unida al auge del crimen organizado durante la *ley seca,* obligó a las autoridades a intervenir ante el desafío que esto suponía a los valores estadounidenses de libre empresa y propiedad privada y el propio reto a la autoridad del estado. Esto hizo desarrollarse un nuevo organismo federal: la Oficina Federal de Investigación (FBI). Nacido en 1908, este contexto de violencia le permitió alcanzar un enorme desarrollo y convertirse, merced a un hábil uso de recursos publicitarios y de los medios de comunicación, en una institución poderosa y respetada en la lucha contra la criminalidad al tiempo que dotaba al gobierno federal de un instrumento policial del que carecía hasta ese momento. Uno de esos recursos fue la persecución de esto forajidos híbridos, figuras menores y marginales, a los que se caracterizó como extremadamente perjudícales para la sociedad y a los que se sometió a persecuciones implacables que justificaban el desarrollo del FBI bajo la batuta del su nuevo director E.H. Hoover.

El desarrollo del FBI, no obstante, es indisociable de la "ley seca" y del auge del crimen organizado urbano que esta propició con el auge de lo que vulgarmente se ha denominado como mafias o *gangsters* y cuyo representante quizás más conocido fuese Al Capone. Esta nueva delincuencia tenía un origen antiguo y caracterís-

►Scorsese y las primeras bandas criminales en *'Gangs of New York'.*

ticas propias y diferentes a las de los bandidos rurales del lejano oeste. Su origen debemos buscarlo en las ciudades de la costa este a lo largo del siglo XIX. En sus barrios más pobres empezaron a instalarse comunidades de inmigrantes vinculados por su origen o religión como irlandeses, judíos o italianos (estos trajeron con ellos sus propias asociaciones secretas denominadas mafias) que empezaron a conformar *gangs* o bandas que se dedicaban a múltiples actividades ilícitas como prostitución o juego y, sobre todo, a la extorsión de sus paisanos en sus barrios. Al tiempo fueron estableciendo lazos de cooperación con los aparatos de los partidos en las ciudades que ofrecían favores, servicios y empleos a los pobres y, sobre todo, a los nuevos inmigrantes a cambio de la fidelidad en el voto mientras que las autoridades locales actuaban en connivencia con estas bandas en negocios como la prostitución o el juego como se apunta en la película ***Gangs of New York*** (M. Scorsese, 2002). Los jefes de estas bandas urbanas, a diferencia de los bandidos sociales rurales a los que nos hemos referidos anteriormente, no luchaban contra los centros de riqueza y poder si no que buscaban su connivencia para mantener su posición de jefatura en su comunidad, sostenida cuando era necesario con la violencia, a la que no dudan en extorsionar. No se alzan para luchar contra lo que su comunidad, con la comparten valores, considera una agresión o amenaza si no que se alían con los poderosos buscando mantener su poder en su comunidad.

▶ *'Érase una vez en América'*, los *'gangs'* según Sergio Leone.

Tras el fin de la I Guerra Mundial, dos factores contribuyeron al gran crecimiento de estas bandas del crimen organizado. Por un lado, la irrupción de una nueva generación de jóvenes descendientes de inmigrantes italianos o de otros orígenes (recuérdese la película ***Érase una vez en América*** de Sergio Leone) que habían asimilado los valores americanos de cultura del éxito y de ganadores hechos a sí mismos y que veían en el crimen su única posibilidad de un ascenso social que les sacase de sus barrios étnicos. Siguiendo esta línea empezaron a actuar fuera de sus comunidades de inmigrantes y estrecharon los lazos con las organizaciones locales de los partidos y con la policía. Esta expansión se vio favorecida, y este sería el segundo factor, por la denominada *ley seca* de 1919 por la que se prohibía fabricar, distribuir o vender alcohol. Esta prohibición les resultómuy beneficiosa y empezaron a ganar grandes cantidades de dinero ante unas autoridades federales y locales sin recursos para conseguir la aplicación efectiva de esta ley y con una parte significativa de la sociedad que demandaba alcohol y no asumía una ley tan restrictiva.

La implicación creciente de estas bandas en el ilegal y suculento negocio del alcohol produjo un aumento de la criminalidad y la intensificación de la corrupción política. Lo lucrativo del negocio provocó que las distintas bandas de delincuentes, *gangsters,* tratase de imponer en el negocio criterios monopolísticos lo que generó un aumento de enfrentamientos entre ellas por el control del negocio (entre 1920 y 1933 se produjeron unos mil asesinatos en Nueva York y ochocientos en Chicago). Aunque la violencia se mantuvo, fue perdiendo intensidad con los años al llegarse a acuerdos y repartos del mercado. Al mismo tiempo, para operar los gangsters necesitaban la connivencia o la inhibición de autoridades[9]. La personificación de estos males fue uno

La denominada ***ley seca*** de ***1919*** prohibía fabricar, distribuir o vender ***alcohol***

de los *gangsters* con más éxito: Al Capone. Gracias a su combinación de buena organización del negocio, de violencia y de complicidad con las autoridades consiguió extender su influencia no solo por la ciudad de Chicago y sus alrededores si no por todo el estado de Illinois. La figura de Capone sirvió para crear el arquetipo de *gangster* que, casi simultanéame, contribuyó a extender el cine de *gangsters* que gozó de gran éxito desde principios de la década de los treinta con títulos como ***Hampa dorada, Scarface, Enemigo público,*** entre otras. Pese a su intento por mejorar su imagen controlando varios periódicos o entregando ayudas o donativos, en la línea del bandido bueno, Capone fue el primer delincuente en recibir el calificativo de enemigo público número uno. Un título ideado más como denuncia ante la opinión pública que como acusación por delitos concretos para de esta manera provocar las investigaciones policiales.

La violencia *gangsteril* (matanza de San Valentín en 1929) a la que se sumaba la ciega furia de los enemigos públicos número uno, la corrupción política, la aparente impunidad de *gangsters* como Capone y el incremento del incumplimiento de la *ley seca* fueron vistos por el presidente H. Hoover como un desafío a la legitimidad del estado. A partir de 1929, la administración intensificó los recursos destinados a combatir el crimen organizado reforzando los organismos policiales federales como el FBI. Su director, en plena campaña de autopromoción de la institución, rescató el título de enemigo público número uno para aplicarlo a fugitivos notorios a los que se perseguía con denuedo por múltiples delitos. La mayoría de ellos pertenecían a los que anteriormente hemos denominado como bandidos híbridos, entre lo nuevo y lo viejo[10]. Sin embargo, Bonnie y Clyde nunca recibieron tal título ni fueron perseguidos por el FBI.

Este esfuerzo policial (representado por figuras como los célebres Elliott Ness o Melvin Purvis) tuvo sus frutos con la caída de Capone en 1932 lo que se presentó, junto con la eliminación de los enemigos públicos número uno, como una victoria del estado frente a la delin-

▶La primitiva 'Scarface, el terror del hampa' (Howard Hawks).

cuencia. La victoria de Roosevelt en 1932 como resultado de los efectos de la Gran Depresión y de la creciente te oposición social a la *ley seca* supuso un notable cambio. En abril de 1933 se abolió la prohibición y los *gangsters* perdieron una de sus grandes fuentes de ingresos. Este cambio de paradigma obligo al mundo del hampa a adaptarse. Esta mutación está representada por la conocida figura de *Lucky* Luciano. Este mantuvo la urdimbre básica que diseñó Capone (protección legal, sobornos incluidos, reparto de zonas, la amenaza del uso de la violencia) pero huyendo de la notoriedad. Las nuevas redes criminales, en las que la mafia italiana adquirió un considerable poder, se reconvirtieron de espaldas al público. Este disimulo se convirtió en esencial para el desarrollo de sus actividades delictivas. Este ocultamiento buscado, el descenso de la violencia y la mitigación de los efectos de la Gran Depresión coincidieron con el declive del cine de *gangsters* de los años treinta y el auge del cine negro que canalizaba la violencia explícita hacia situaciones más complejas y ambiguas. No obstante, Capone continúo siendo la imagen del jefe criminal en el imaginario colectivo hasta que la figura de Vito Corleone los sustituyó como icono del jefe mafioso. Pero eso ya es otra historia... ◀

9 Hasta 1929, James Walker, el alcalde Nueva York y jefe de Tammany Hall (maquinaria política del parrido demócrata en la ciudad) disfrutó de una cómoda relación con el hampa. Algo muy similar ocurrió en Chicago durante los tres mandatos como alcalde de ***Big Bill*** Thompson. En agosto de 1931 veinte mil personas reunidas en Nueva York para protestar contra los servidores públicos que habían traicionado la ciudad dejándola en manos de los mafiosos exigieron al alcalde, al Gobernador y al jefe de policía apartar a los políticos de la ejecución de la ley y acabar con los ***gangsters.***

10 El enemigo público número uno John Dillinger fue a abatido por el FBI en Chicago cuando salía de del cine tras ver la película ***Enemigo público número uno*** (W. S. Van Dyke y George Cukor, 1934)

mujeres *fatales* de serie *B*

Las diosas del Arrabal

Pepe **Alfaro**

▶Rita Hayworth, uno de los arquetipos de mujer fatal.

"Para mí el cine negro es un movimiento, genéricamente estadounidense, que se dio entre 1945 y 1958, y que tenía un gran tema. El tema es que estás jodido, acabas de conocer a una mujer y estás a un paso de tener el mejor sexo de tu vida, pero después de seis semanas te culparán de un crimen que no has cometido y acabarás en la cámara de gas. Mientras te atan las correas y estás a punto de respirar cianuro agradeces las semanas que pasaste con ella".

James Ellroy

A nivel conceptual ningún teórico parece haber encontrado la fórmula precisa para encorsetar el ***film noir,*** un término que se mueve en una especie de nebulosa entre géneros, estilos y movimientos cinematográficos. Estamos ante una ecuación trascendente sin solución evidente, es como un pozo sin fondo, cuanto más te adentras en la oscuridad más abducido y atrapado quedas por la experiencia, una vivencia mistificadora en un magma poblado de detectives taciturnos, policías deshonestos, políticos corruptos, pícaros adorables, inquilinos viciosos, canallas celosos, amables timadores, mafiosos desalmados, pobres diablos, diosas enjoyadas, rubias imponentes, cantarinas sensuales, trepadoras preciosas, malvadas insensibles y, también, enamoradas sacrificadas dispuestas a todo para demostrar la inocencia de su hombre; en fin, una fauna idiosincrásica deambulando entre calles oscuras, tugurios disolutos, melodías jazzísticas, sombras amenazadoras, viviendas de lujo y pensiones de mala muerte. Un cóctel aderezado con los elementos melodramáticos que aportan las desventuras amorosas, los dramas personales y las aspiraciones sociales, porque si algo caracteriza a una gran parte del cine negro es la conciencia amoral de sus personajes, la lucha por culminar el "sueño americano", abandonar la miseria de su clase social y triunfar a cualquier precio. Es precisamente aquí donde entra en juego la efigie más poderosa y seductora: la ***femme fatale,*** la penitencia más deseable, una condena divina para cualquier mortal según James Ellroy, autor, entre otras, de la novela ***L.A. Confidential.***

Sensualidad

La mujer fatal constituye una especie única, el icono más potente de cuantos ha configurado el *film noir*. Sus raíces se han rastreado desde la Biblia, empezando por Eva (junto a Lilith, su alter ego hebreo) y siguiendo por Salomé, Astarté, Dalila, Proserpina…, todas resultaron fatales para el hombre. Otros antecedentes se van perfilando en la literatura romántica del siglo XIX, pero los estudiosos vinculan la génesis del mito directamente con la obra ***La mujer y el pelele*** (***La femme et le pantin,*** Pierre Louÿs), editada en 1898, una "novela española" cuyos hechos aparecen relatados en pasado, en forma de *flashback* literario, anticipando uno de los recursos narrativos más característicos del cine negro. También el cine mudo, que las señaló con la fauna más depredadora (desde arañas a vampiresas), y la literatura *pulp* americana de los años veinte y treinta terminaron de amoldar y concretar el personaje.

Sea como fuere, lo cierto es que ha sido el cine negro quien le ha otorgado carta de naturaleza, configurando el potente sello distintivo del personaje: su carácter, iconografía, y atributos, de manera que el término *femme fatale* va unido indefectiblemente al *film noir,* no es posible concebir el uno sin el otro. Otro punto de debate surgido en torno a la figura de la mujer fatal es si representa la rémora de una misoginia palpable, en contraposición a la imagen de esposa ideal dedicada a cuidar los hijos y la casa; o más bien se trata de un personaje que ha permitido a la mujer tomar las riendas de su destino, ser responsable de sus decisiones y convertirse en protagonista de la función. También cabe considerar que desde el momento que la sexualidad femenina se desvincula de la mera actividad reproductora, la mujer adquiere una libertad que se concibe como una amenaza por la sociedad patriarcal. Cada espectador, en función de su incentivo personal, debe valorar hacia donde inclina la balanza, teniendo en cuenta que de forma casi exclusiva las ideas, los guiones, los patrones, los planos, la fotografía y la dirección fueron cosa de hombres.

▶*Joan Fontaine, con Robert Ryan, en 'Nacida para el mal'.*

Ciñéndonos al cine negro del periodo clásico norteamericano podemos encontrar una galería inabarcable de sensuales féminas bien diferenciadas: desde la sugestiva pécora que representa Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor) en el título seminal ***El halcón maltés*** (John Huston, 1941) hasta la caduca Tania (Marlene Dietrich) de ***Sed de mal*** (Orson Welles, 1958), considerado en muchos aspectos el film que cierra el ciclo. Entremedias, un puñado de fascinantes hembras ha quedado prendido en la memoria del espectador de manera indeleble, conformando un código mítico a base de condenatorios (y divinos) sueños húmedos: Kitty Collins (Ava Gardner en ***Forajidos***), Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck en ***Perdición***), Kitty March (Joan Bennet en ***Perversidad***), Cora Smith (Lana Turner en ***El cartero siempre llama dos veces***), Kathie (Jane Greer en ***Retorno al pasado***), ***Laura*** (Gene Tierney), ***Gilda*** (Rita Hayworth)… Poderosas féminas de clase A que destilan atributos sensuales por los cuatro costados, sin remilgos para situarse al otro lado de la ley, pero procurando utilizar a los hombres como adminículos interpuestos para los actos criminales, una de las claves selladas a su ADN.

El principal objetivo de la mujer fatal va unido al dinero, ingrediente necesario para alcanzar el lujo y los placeres inherentes al estatus social. Su arma principal reside en la capacidad de seducción y su código moral no conoce límites a la hora de alcanzar tan deseado cetro.

Por ello las películas de la serie negra destilan un gran potencial sexual, obligadamente soterrado por imposición de las normas de censura implantadas por el Código Hays, lo que incentivaba la imaginación de los creadores a la hora de emplear significantes, imágenes y metáforas mediante frases y planos cargados de doble significado. Lo más básico y socorrido era emplear objetos como un revolver o un cigarrillo, que fácilmente adquirían una dimensión fetichista con una simbología cargada de erotismo. Como mera grafía representativa, tomando uno de los títulos míticos más conocidos, podemos ver a ***Gilda*** en un plano aparentemente inocuo: cuando Johnny Farrell (Glenn Ford) enciende el pitillo de la protagonista, el director sitúa la cámara casi en la espalda, ofreciendo un plano ligeramente picado de la cabeza de la chica a la altura de la pelvis del hombre mientras succiona el cigarro, se activa la chispa y el humo desvanece la escena. Estas cosas en el cine rarísima vez suceden de forma casual.

Frigidez

La belleza felina, ambición desmedida, inteligencia camaleónica, actitud impúdica, determinación inmutable y falta de escrúpulos son los pilares que sustentan el concepto de *femme fatale*. Sí, puede que sean manipuladoras, mentirosas, ladronas, controladoras, ambiciosas, amorales, lascivas y hasta perversas, pero también atractivas, poderosas, inteligentes, atrevidas, resueltas y astutas. Una combinación alarmante que las hacía verdaderamente invencibles; de hecho, solo serían derrotadas por un enemigo mor(t)al, una especie de dios omnisciente procedente de un catecismo de raíces pacatas, restrictivas, pusilánimes e integristas recogidas en el tristemente famoso Código Hays. Esta biblia les impidió salirse con la suya en ningún caso, sin embargo no pudo evitar que despertaran los deseos más primarios en aquellos ciudadanos que tuvieron la suerte (o la desgracia) de cruzarse en su camino, haciendo soñar a miles de espectadores de barrio con una condena al infierno, eso sí, con un desvío que pasaba, siquiera brevemente, por el paraíso.

> lo que convertía a una ***femme fatale*** en un ser ***invulnerable*** es el control que ejercía sobre sus ***emociones***

Por encima de todo, lo que convertía a una *femme fatale* en un ser *invulnerable* es el control que ejercía sobre sus emociones, su inmunidad a un sentimiento tan voluble como el amor, componente romántico que por cierto figura entre las esencias primordiales del cine de Hollywood desde la misma cuna. La frigidez era, pues, el registro identitario primordial de la mujer fatal. Si caía seducida perdía la inmunidad, se deshacía el epíteto y como mucho terminaba atrapada en una conmoción sentimental; puede que no llegara a desprenderse de su particular esfera de perfidia, pero la negrura se acababa diluyendo en los confines del melodrama. Es precisamente lo que le sucede a una de las más frías, calculadoras, manipuladoras e intrigantes del *noir* llamada Christabel (Joan Fontaine), etiquetada desde el propio título como una naturaleza ***Nacida para el mal (Born to be bad)*** (Nicholas Ray, 1950), título que no llegó a estrenarse en las pantallas de nuestro país porque su amoralidad no tenía cabida en la concepción femenina del régimen franquista; pues bien, cuando Chris, casada con un millonario en permanente celo incapaz de yacer con su mujer, se enamora de un escritor (Robert Ryan) la infame dona pasa a convertirse en una víctima abandonada por todos. Lo mismo le ocurre a Tory (Shelley Winters), la chica del cabecilla de una banda de estafadores (el indispensable Dan Duryea), cuando queda prendada del lugarteniente del jefe, un perspicaz y ágil embaucador llamado Rick Maxon (John Payne); en este caso la película fue estrenada en España con el título ***Aves de rapiña*** (***Larceny,*** George Sherman, 1948), y constituye una de las obras olvidadas que merece la pena revisar, pues cuenta con unos diálogos ingeniosos y trepidantes. Cuando Rick se ve obligado a usar métodos expeditivos para desembarazarse de la *boa constrictor* de Tory, esta le espeta "no me trates así, pensarán que estamos casados"; tampoco se anda por las ramas cuando una camarera flirtea con su hombre: "¿No leíste la semana pasada en el periódico ese caso donde la esposa celosa le arrancó el corazón a la novia y se lo sirvió a su marido en el desayuno?".

Fatalismo

Lo normal es que las historias obvien el germen y la evolución del personaje que nos atañe. Cabe suponer que normalmente procedían del arroyo, como claramente

expresa Margot Shelby en la imprescindible ***Decoy,*** a la que pronto dedicaremos una atención especial. En alguna ocasión, su patología se relaciona directamente con ciertas vejaciones emocionales de la infancia, postura que entroncaba muy bien con una corriente psicoanalítica con bastante predicamento por entonces. Justo lo que le sucede a Nancy (Laraine Day) en ***La huella de un recuerdo*** (John Brahm, 1946), ocurrente propuesta que va encadenando sucesivos relatos a través de una serie de *flashbacks,* uno dentro del otro a modo de caja de muñecas rusas; pues bien, la compleja personalidad disfuncional de la protagonista, su magnitud de farsante, su ausencia de remordimiento y su perversa cleptomanía tienen origen en un trauma infantil relacionado con un relicario, al que por cierto se refiere el título original de la película: ***The Locket.***

También cabe la posibilidad que la *femme fatale* fuera una joven modélica en una vida anterior. En esta hipótesis cabe encuadrar a Marie Allen (Eleonor Parker). La película hubiera podido titularse "Enjaulada sin remisión", que fusiona a la perfección las complementarias variaciones semánticas del título original (***Caged***) y el que le puso Warner para su distribución en España (***Sin remisión***). Cuando Marie, de forma harto injustificada, es condenada a la pena de cárcel es una jovencita virginal (a pesar de su embarazo), inocente, ingenua, candorosa, apocada y franca, como una florecilla en un albañal. A partir de un documentado artículo firmado por Virginia Kellogg titulado "Inside Women's Prison", el director John Crom-well realiza una muy eficiente crítica sobre la absoluta ineficacia rehabilitadora del sistema penitenciario estadounidense, de forma que cuando la protagonista consigue al fin la libertad condicional sabemos que el gobierno ha fabricado una mujer fatal perfecta: insensible, dura, cruel, vengativa, inclemente, perversa, impúdica y, sobre todo, seductora. Una pena que justo con ese primer plano tan descriptivo se acabe la película, la historia podría continuar con cualquiera de las favoritas que aparecen reseñadas individualmente.

Pobreza

El origen de las producciones de bajo coste tiene su fundamento en el sistema industrial de Hollywood durante su época dorada, cuando para aprovechar la infraestructura material y humana abordaron la producción de películas de serie B con destino a servir de complemento en las sesiones dobles. Posteriormente, el término se aplicó igualmente a todos los filmes realizados por pequeñas productoras que siempre trabajaban con presupuestos reducidos, sin estrellas y contratando directores marginados por el sistema o bien que estaban en el despegue de su carrera. Estos modestos estudios, conocidos como *Poverty Row* ("fila de los pobres"), que se habían dedicado

principalmente a géneros como el terror y el *western,* encontraron un filón en el cine negro, facilitado por una ambientación contemporánea que permitía la realización en espacios y ambientes coetáneos, sin necesidad de decorados, atuendos ni atrezos especiales; bastaba una buena historia, unos personajes verosímiles y capacidad para armonizar el resultado en poco más de una hora, todo ello con unas semanas de trabajo, poco más o menos.

Avispadas empresas como Republic, Monogram, PCR (Producers Releasing Corporation), Eagle-Lion o AIP (American International Pictures, fundada en 1954 por Roger Corman) se repartieron una mínima porción de la tarta que les dejaron las ocho grandes compañías que, en contraposición, formaban la "fila de los ricos", las *Majors.* La inmensa mayoría de sus títulos no fueron distribuidos en nuestro país, y solo la edición videográfica y las plataformas especializadas nos han permitido recuperar y descubrir tan fascinante legado fílmico. Cualquier interesado en el tema puede encontrarlos, y también adentrarse, a través de una bibliografía especializada en constante actualización, en un género que no pasa de moda, aunque en nuestro idioma, lamentablemente, casi siempre se incide en las mismas referencias plagadas de estrellas delante y detrás de la cámara, obligando a viajar por trillados títulos y nombres; sin discusión grandes, pero no únicos. Además, en general, las producciones pequeñas destilaban ciertas dosis de perturbación, perversión y morbo obligadamente más difuminadas en los grandes títulos. Otra característica propia de la serie B es que podía poner precio a los anhelos fatales de una mujer, desde los siete mil dólares por los que Betty (Beverly Michaels) se casa con un ferroviario viudo en ***Pickup*** (Hugo Haas, 1951), hasta los 400.000 por los que Margot Shelby es capaz de revivir a un condenado.

▶Gloria Gahame, mujer fatal en 'Los sobornados', de Lang'.

Maldad

Ya lo dijo la subversiva Mae West, la principal incitadora a la puesta en marcha de la oficina Hays: "soy buena, pero cuando soy mala soy mucho mejor". Lo mismo ocurre con la *femme fatale:* cuanto peor más seductiva resulta. Sin orden de prelación (el escalafón es puramente cronológico) este puñado de mujeres fatales se caracterizan por provenir de los arrabales, probablemente de barrios marginales, aunque como veremos alguna también personifica otro prototipo, como la típica ama de casa de clase media insatisfecha. Todas emanan de producciones de serie B, algo así como la segunda división (en ocasiones oasis festivo), y se reconocen por carecer del estilo, la clase, el refinamiento, el porte, la elegancia, la distinción y ese carácter casi etéreo que imprimían los grandes y lujosos estudios, en una palabra, no tienen el encanto sensorial que segregan las estrellas, pero lo compensaban con otras aptitudes y talantes tanto o más delectables, entre otras cosas porque podían superar la pulsión sexual de sus hermanas ricas, debido a que los burócratas de la oficina que aplicaba las normas de censura siempre eran menos metódicos y puntillosos con las producciones *Poverty Row.* Por otra parte, estas fatales de barrio eran conscientes de su origen, es-

tatus del que renegaban, lo que añadía un valor de conciencia de clase como reflejo de un anhelo social que representaba el camino de atrás para alcanzar el "sueño americano", suponiendo que en ese ambiente cargado de pesimismo hubiera alguna forma de llegar a la cúspide sin infringir ninguna norma moral ni legal.

Tampoco se mueven en mansiones con ostentosas escaleras que simbolizan la vía de ascenso a una clase social elevada, por un lado, y la constante amenaza que podía precipitarlas desde su prominencia prestada hacia el fango de marginación y pobreza sellado en los gérmenes, por el otro. Bajo ningún concepto pensaban regresar al barrio de donde procedían, sin entrar a valorar siquiera el fatídico precio que pudieran pagar. Se lo dijo concisa y certeramente Debby Marsh (Gloria Grahame) al probo sargento Banion (Glenn Ford) en ***Los sobornados:*** "Yo he sido pobre y he sido rica, y créame es mucho mejor ser rica", conciso mensaje ampliado y amplificado en el discurso de Margot Shelby, una de nuestras pécoras de barrio preferidas. Cierto que, aunque no lo parecieran, algunas de las glamurosas pertenecían a la clase obrera, como Cora (Lana Turner en ***El cartero siempre llama dos veces***) o Vicki (otra vez la imprescindible Gloria Grahame, ahora en ***Deseos humanos***), pero los encargados del vestuario, la iluminación y la fotografía cubrían sus figuras de artificio hasta transmutarlas en divas de celuloide. Otra característica es que, al contrario de sus aventajadas congéneres, *las proletarias del mal* carecían de prejuicios y eran capaces de ejecutar cualquier procedimiento; no tenían problemas para conseguir un arma y encargarse personalmente de sus asuntos, por cruentos que fueran. Por último, un detalle no menor, como veremos el fatalismo inherente a muchos de los personajes *noir* traspasó la pantalla para impregnar la vida de los propios actores.

VERA. Genuinamente salvaje

Título: ***Detour.*** **Año:** *1945.* **Director:** *Edgar G. Ulmer.* **Guion:** *Martin Goldsmith.* **Productor:** *León Fromkess, para PRC (Producers Releasing Corporation).* **Director de Fotografía:** *Benjamin H. Kline.* **Música:** *Leo Erdody.* **Director de arte:** *Edward C. Jewell.* **Reparto:** *Tom Neal (Al Roberts), Ann Savage (Vera), Claudia Drake (Sue), Edmund MacDonald (Charles Haskell Jr.). Tim Ryan (propietario del restaurante), Roger Clark (policía) Pat Gleason (Joe, camionero).* **Duración:** *68 minutos.*

▶Poderosa atmósfera negra en 'Detour', de Ulmer.

La secuencia inicial nos presenta a Al Roberts (Neal) en un bar de carretera en el límite de la autocompasión; un detalle banal muestra su carácter impulsivo, casi violento. Mediante un *flashback* reflexiona sobre las circunstancias que le han arruinado la vida, y a partir de ese momento se convierte en el relator de la historia. Trabajaba como pianista en un club de Nueva York donde su novia Sue actuaba como cantante, pero la chica decidió probar suerte en Hollywood, así que más tarde Roberts determina cruzar el país en autostop para unirse a ella. En un golpe de suerte, Haskell, un automovilista camino de Los Ángeles, lo recoge, pero al parar el coche se desploma, se golpea en la cabeza y muere. Pensando que lo acusaran de asesinato, oculta el cadáver, le quita la cartera repleta de billetes y sigue conduciendo. Al día siguiente recoge a Vera (Savage), casualmente la misma mujer con la que Haskell tuvo un incidente brusco, que comprende lo que ha sucedido y

aprovecha la oportunidad para chantajear a Roberts y utilizarlo en un descabellado plan para hacerse pasar por el hijo perdido de un millonario moribundo, precisamente el presunto padre de Haskell. Enferma y exasperada, la crueldad de Vera no tiene límites y le hace la vida imposible a su compañero de viaje, quien rechaza sus insinuaciones sexuales a pesar de mostrarse fascinado por su belleza. Tras una discusión y la amenaza de llamar a la policía, Vera se esconde en el dormitorio con el teléfono y cierra la puerta, Roberts tira del cable y la estrangula sin querer. En la escena final se lamenta de tanto fatalismo intentando avisar al espectador: "el destino o alguna fuerza misteriosa puede ponernos el dedo encima a ti o a mí sin ninguna buena razón".

Detour presenta a Roberts impregnado de un determinismo fatalista, deprimido y nihilista que no esconde cierto carácter virulento, pero a partir del momento que la cámara comienza a recrear su relato, su personalidad se torna blanda y complaciente, al borde de la pusilanimidad. Según él, las dos muertes fueron fruto de una confluencia de mala suerte, sin participación voluntaria; además, rechazó de plano las insinuaciones de Vera, a quien retrata, sin paliativos, como una *femme fatale* desalmada, chantajista y despótica, alcanzado por méritos propios (y alguno ajeno achacable a la fabulación de su partenaire) el podio de las fatales arrabaleras. A su ambición y perversidad suma una decisión inquebrantable y una extraña belleza dual, no exenta de fascinación, que a Roberts le parece "casi hogareña de lo real que es", resultando en general más sofocante que sugestiva; domina la situación de manera tan resuelta como fatídica, pero también tiene un lado vulgar, chillón y estridente; claro, que solo la conocemos a través de la exposición subjetiva del narrador. Una vez situados en el discurso de Roberts, como mucho, se le podrá acusar de ser un referente poco fiable, pero ¿quién no intentaría encubrir o disfrazar sus propios delitos? Ahí reside la clave de la historia.

Convertido en un film de culto, su aura mítica no ha parado de agigantarse, especialmente considerando las circunstancias casi mágicas de una producción que se completó en seis días con un modestísimo presupuesto de 20.000 dólares. Evidentemente la cámara no se movió de Nueva York a Los Ángeles y los exteriores aparecen figurados en las imágenes casi de forma metafórica. El director, que parece sacar virtud de la escasez, desplegó en ***Detour*** toda su imaginación y su capacidad para mostrar las implicaciones subversivas del cine negro de forma más compleja y lograda que la mayoría de las producciones del género, por muy distinguidas que fueran. Aunque posteriormente se haya cuestionado tanto la duración del rodaje (la hija del director presentó un guion con una anotación de 14 días, y el contrato de Ann Savage superaba las tres semanas) como el presupuesto real (según algunos estudiosos pudo llegar a multiplicar por cinco la cantidad citada), lo cierto es que nos encontramos ante una producción hecha de forma rápida y económica, utilizando la agudeza y la innovación para sortear las limitaciones económicas. Si no se podía construir un decorado, la escena se cubría de una niebla misteriosa, y si era imposible rodarla se mudaba por una elipsis narrativa, aunque en algún momento pudiera resentirse la continuidad. El resultado es una fábula moral sobre un *loser* total atrapado por un destino aciago, sin posibilidad de evadirse, una pesadilla de sustancia kafkiana.

El argumento de ***Detour*** se ha considerado plagado de una serie de coincidencias inverosímiles y ridículas que desacreditaban el resultado. La atenta lectura del texto fílmico nos descubre una obra maestra sin fisuras, amalgamada a partir de un guion redondo, perfectamente encadenado por la creativa cámara de Ulmer, que al mismo tiempo es capaz de forjar un estado de gracia para dos actores anodinos que bordan el papel de su vida. Neal y Savage acariciaron las estrellas por única vez en su carrera, completando la atmósfera de sordidez y desesperación creada por el director con dos personajes equidistantes entre la crueldad y la vulnerabilidad. También cabe la posibilidad de que Neal se metiera a fondo en el papel, pues años después (ahora en la vida real) sería acusado de la muerte de su esposa, en uno de tantos giros donde la realidad acaba imitando a la ficción. La modesta carrera cinematográfica de Tom Neal prácticamente acabó en 1951, tras una pelea donde casi mata a puñetazos al actor Franchot Tone, a cuenta de una disputa por Barbara Payton, una aspirante a estrella con la que ambos compartieron sus historias. Posteriormente, en 1965, fue condenado a doce años por la muerte a tiros de su tercera esposa, pasó siete años en prisión y falleció a los pocos meses de salir, en 1972, a los 58 años. Neal y Savage compartieron la pantalla en tres ocasiones más, siempre en producciones pequeñas, pero si aparecen sus nombres reseñados en la historia del cine se debe exclusivamente a esta película.

MARGOT SHELBY. La perversión personificada

Título: ***Decoy.*** **Año:** *1946.* **Director:** *Jack Bernhard.* **Guion:** *Ned Young, a partir una historia de Stanley Rubin.* **Productor:** *Jack Bemhard y Bernard Brandt para Monogram.* **Director de fotografía:** *L.W. O'Connell.* **Música:** *Edward J. Kay.* **Director de arte:** *Dave Milton.* **Reparto:** *Jean Gillie (Margot Shelby), Edward Norris (Jim Vincent), Herbert Rudley (Dr. Lloyd Craig), Robert Armstrong (Frank Olins), Sheldon Leonard (Sargento Joseph Portugal).* **Duración:** *76 minutos.*

▶Jean Gillie, la novia del 'gangster' en 'Decoy'.

El intrigante plano de apertura, montado en una sola toma, muestra a un hombre derrotado frente al infecto espejo en un retrete de gasolinera; el enajenado doctor Craig consigue llegar a un apartamento, la puerta se cierra y se escuchan disparos. Cuando entra el sargento Portugal encuentra al médico muerto y a la chica gravemente herida. Lo que sigue es la historia narrada en un largo *flashback* por Margot Shelby, la novia de un gánster que espera en el corredor de la muerte por haber matado a un policía durante un atraco que le reportó 400.000 dólares, escondidos en algún lugar que solo él conoce. Dispuesta a hacerse con el botín traza un intrincado plan para rescatar el cuerpo de Frankie tras la ejecución con gas cianuro y hacerlo revivir con azul de metileno, un poderoso antídoto. Para ello necesita la ayuda de un médico comprometido con su labor social, al que seduce con especial complacencia, y del mafioso Vincent, al que utiliza como financiador y matón. Margot se deshace primero de Frankie cuando, tras ser resucitado, dibuja el plano señalando el lugar donde ocultó el botín. En el camino atropella a Vincent tras simular una avería, dando muestras de una frialdad que amplifica su sadismo y codicia; después dispara sobre Craig una vez ha desenterrado el cofre, al tiempo que una risa patológica delata su codicia y falta de remordimiento. Antes de despedirse de este mundo aún tiene tiempo de ridiculizar al policía que la asiste, enfatizando el comportamiento destructivo de Margot hasta el último aliento, justo antes de descubrir que Frankie, en una última jugada previsora, solo dejó un dólar en la caja. El dos veces muerto es el último en reír.

Decoy (término que podría traducirse como "señuelo") es consciente del espacio narrativo donde se mueve desde el primer minuto, jugando sus bazas para atrapar al espectador y optimizar los delimitados recursos disponibles, tarea en la que se aplicaron con ingenio dos verdaderos estajanovistas de la serie B, por un lado la atmósfera brumosa del director de fotografía L.W. O'Connell y, por otro, el diseño de producción de Dave Milton, especialista en armar decorados aparentes muy resultones con unos pocos dólares.

Margot Shelby se erige por méritos propios en la hechicera más seductora y perversa del ciclo, utilizando a los hombres con delectación y sin escrúpulos. También fue la única capaz de resucitar a un muerto, en un giro argumental que trasluce una consciente reelaboración del mito de Frankenstein, otorgándole un aura única. Personifica como pocas la capacidad destructiva, el deleite perverso y el talento para ridiculizar a un patriarcado representado por el policía y el doctor, cuyos principios acaban destruidos por el

deseo sexual. Margot no solo utiliza sin escrúpulos a los hombres, también admite un especial placer en seducirlos para arruinar sus ideales. En este sentido, los guionistas de ***Decoy*** expresan una de las mejores declaraciones sobre los valores que sustentan el concepto de la *femme fatale* de cine negro, estableciendo los cimientos, las esencias, y la decidida voluntad por escapar de la miseria de donde proceden. Margot consigue vencer la tibieza y los buenos sentimientos de su amante el doctor Craig con evidencias que conducen directamente al patíbulo:

> *"¿Recuerdas la primera vez que fui a tu consulta? Tu depresiva consulta en esa demacrada y sucia calle, el olor podrido de las chimeneas de las fábricas cayendo sobre las despreciables casuchas, las viejas mugrientas, los niños pálidos y sucios con todo en su contra. Recuerdo esa calle (…), cada pequeño detalle (…), esas calles están en todo el mundo. Lo sé porque yo vengo de una calle como esa a seis mil millas de distancia en una pequeña ciudad inglesa. La misma calle sucia, las mismas fábricas, la misma gente… No puedo volver a esa calle insalubre y mugrienta, no lo haré. ¿Te gusta la ropa y la fragancia que llevo? Pues el perfume cuesta setenta y cinco dólares, tanto como ganas en una semana curando catarros".*

El principal soporte de la película reside en el papel de este personaje maligno, impenitente y de mirada fulminante al que dio vida la actriz Jean Gillie, equilibrando a la perfección la vulgaridad anexa a sus orígenes con el calculado esnobismo de sus aspiraciones sociales, sobre todo porque su estilo se aleja del sello de sofisticación que los diseñadores de vestuario con más recursos imprimían a sus estrellas, un detalle significativo de clase. ***Decoy*** supuso el debut de Gillie en el cine norteamericano tras filmar una veintena de comedias ligeras interpretando a ingenuas jovencitas en su Gran Bretaña natal. Durante la segunda guerra mundial conoció a Jack Bernhard, se casaron y se trasladaron a los Estados Unidos, donde su marido, esperando demostrar el talento de su esposa, produjo y dirigió la película. A pesar de su creíble reinvención frente a la cámara, el debut de Gillie en el Hollywood pobre resultaría fatídico para ella. Un año después la pareja se separó y la actriz regresó a su país donde fallecería de neumonía con solo treinta y tres años, sin llegar a ver estrenada su última interpretación (***Pasión en la selva,*** Zoltan Korda, 1947), grabada antes de regresar al Viejo Continente. Tras el modesto periplo comercial del estreno, ***Decoy,*** definido por la crítica como un cuento extraño pero fascinante, se vio cubierta por un manto de olvido, permaneciendo prácticamente desconocida para el gran público hasta que el DVD fue incluido en un volumen de la serie ***"Film Noir Classics Collection"*** de Warner en 2007, ofreciendo la oportunidad de revivir como un título de culto para los nuevos entusiastas del género.

IRENE WILLIAMS. Una muñeca peligrosa

Título: ***Impact.*** **Año:** *1947.* **Director:** *Arthur Lubin.* **Guion:** *Dorothy Reid y Jay Dratler.* **Productor:** *Leo C. Popkin (Cardinal Pictures), para United Artists.* **Productor ejecutivo:** *Harry M. Popkin.* **Director de Fotografía:** *Ernest Laszlo.* **Música:** *Michel Michelet.* **Director de arte:** *Rudi Feld.* **Reparto:** *Brian Donlevy (Walter Williams), Ella Raines (Marsha Peters), Tony Barrett (Jim Torrance), Charles Coburn (teniente Tom Quincy), Helen Walker (Irene Williams), Anna May Wong (Su Lin), Robert Warwick (Capitán Callahan).* **Duración:** *111 minutos.*

▶Helen Walker, con un vestuario típico de cine negro, en 'Impact'.

Williams (Donlevy) es un agresivo hombre de negocios casado con Irene (Walker), una caprichosa y atractiva jovencita, de la que está profundamente enamorado, a la que venera y colma de agasajos. La mujer, con la ayuda de su amante Jim Torrance (Barret), intenta matarlo, pero el plan se desmorona cuando Williams sobrevive y todo apunta a un posible asesinato, aunque el cuerpo carbonizado en su coche es realmente el de Torrance. Aquejado de amnesia a consecuencia del golpe que le propinó su frustrado asesino, Williams comienza una nueva vida trabajando en una gasolinera de un pequeño pueblo al servicio de Marsha (Raines), una viuda de guerra de la que acaba enamorándose. Mientras, Irene es acusada de su *asesinato,* lo que destapa la memoria y la conciencia de Williams; cuando le cuenta la verdad a Marsha, esta le convence para regresar y esclarecer los hechos, pero las tornas cambian y el fiscal acusa ahora a Williams de la muerte de Torrance. Será la abnegada Marsha quien, con la ayuda de un veterano policía (Coburn), investigue por su cuenta hasta descubrir el montaje, librando a su amado y condenando a la mujer fatal de la historia.

Como se puede apreciar, el argumento, que parte una vez más del esquema triangular marcado por ***Perdición,*** va evolucionando hasta recobrar la figura del "asesinado vivo", a su vez anticipado por Fritz Lang en el *proto-noir* ***Furia*** (1936). La apacible actriz de ojos transparentes Ella Raines repite el mismo papel de mujer abnegada dispuesta a demostrar a toda costa la inocencia de su amado, que ya había desempeñado en la imprescindible ***La dama desconocida*** (***Phantom Lady,*** Robert Siodmak, 1944), su interpretación más recordada dentro del género. La historia, que en la primera parte se sigue con creciente interés, demuestra las posibilidades de la amnesia como un excelente vehículo narrativo, jugando a favor del suspense; lamentablemente, el desarrollo argumental de la parte final, hasta el desenlace, es más convencional y deja poco espacio para registrar alteraciones imprevistas o sorpresas descriptivas.

La ciudad de San Francisco constituyó la principal localización de esta muestra pudiente dentro de la serie B, en comparación con el resto de producciones reseñadas, pues contó con un presupuesto que se acercaba a las siete cifras (se cita un coste de 900.000 dólares). La dirección de Lubin es sencilla y directa pero efectiva, mientras que la paleta de grises ofrecida por Laszlo prescinde de los acuciados contrastes propios del género. Con todo, estamos ante una convincente y genuina muestra del *noir,* que aúna algunos de sus principales ingredientes: un pasado desdeñable, un héroe en conflicto consigo mismo, una viuda de guerra idealista y enamorada, la posibilidad de redención y, por encima de todo, la presencia de una *femme fatale* que, como veremos, fue como un cáncer (perdón por el chiste negro).

Impact figura en esta relación por la inquietante presencia de la mujer fatal creada por la actriz Helen Walker, convirtiendo a Irene Williams en una figura única y turbadora, como una muñeca de porcelana (lo que se ve) con un corazón de hierro oxidado (lo que oculta), que usa su aparente fragilidad para engatusar a cuantos incautos se cruzan en su camino, personificando como ninguna la indolencia revestida con fruncidos de seda. Su papel es pequeño, pero el personaje ofrece una dimensión mística al alcance de pocas de sus hermanas de raza. Claro que en la vida real personificó la negrura de la fatalidad como ninguna otra. Cuando su irregular carrera empezaba a despegar, un desafortunado accidente de tráfico cercenó de raíz sus aspiraciones; durante la nochevieja de 1945, mientras conducía un descapotable propiedad de H. Bruce Humberstone (director, entre otros títulos, del *noir* ***¿Quién mató a Vicki?,*** 1941) recogió a tres jóvenes soldados regresados de la guerra que hacían autostop, sufriendo un accidente que causó la muerte de uno de ellos y graves heridas a los otros dos, mientras Walker se fracturó la pelvis y la clavícula, rompiéndose diversos dedos de los pies. Las demandas judiciales de los sobrevivientes y la labor de la prensa amarillista, en un momento de máxima exaltación de ultranacionalismo patriótico, hizo el resto. Fue despedida de la película que protagonizaba (***Heaven Only Knows,*** Albert S. Rogell, 1947), obligando a la productora a rodar de nuevo la mayoría de las escenas con

La ciudad de ***San Francisco*** constituyó la principal ***localización*** de esta muestra pudiente dentro de la ***serie B***

otra intérprete. Apartada por los estudios, se sumió en un tobogán de autodestrucción que encontraría un nuevo punto infernal durante el incendio de su casa y la destrucción de todos sus bienes en el año 1960. Con solo 47 años, Helen Walker falleció en 1968 víctima del cáncer, la misma enfermedad que se fue cobrando las vidas de sus compañeros de reparto en ***Impact:*** Brian Donlevy (71 años) en 1971, Tony Barret (58) en 1974 y Ella Raines (68) en 1988.

CLAIRE CUMMINGS. La rubia de hielo

Título: ***Blonde Ice.*** **Año:** *1948.* **Director:** *Jack Bernhard. Guion: Kenneth Gamet, Dick Irving Hyland, Raymond L. Schrock, basado en la novela* ***Once Too Often*** *de Whitman Chambers.* **Productor:** *Martin Mooney, para Films Classics.* **Director de Fotografía:** *George Robinson.* **Director de arte:** *Joseph Kish.* **Música:** *Irving Gertz.* **Reparto:** *Leslie Brooks (Claire Cummings), Robert Paige (Les Burns), Michael Whalen (Stanley Mason), James Griffith (Al).* **Duración:** *73 minutos.*

▶*La lucha de sexos en 'Blonde Ice'*

Claire (Brooks) es una columnista de sociedad que arrastra a varios hombres como perros en celo. Tras situar al espectador en el entorno de San Francisco, la cámara penetra en una lujosa mansión donde está a punto de celebrarse la boda de la periodista con el adinerado Hanneman (Holland), pero antes de terminar la ceremonia ya está besando a su colega Les Burns (Paige), uno de sus amantes, asegurando que le quiere, aunque se case con otro. Durante la luna de miel, el marido descubre el juego de la chica y decide dejarla, así que antes de perder la fortuna urde un plan para matarlo, ingeniando una coartada que implica a un piloto (Vincent) de oscuro pasado, asegurándose, además, que Burns esté presente cuando encuentren el cuerpo del desdichado esposo. Claire y Burns reavivan su romance y una noche conocen a Mason (Whalen), un ambicioso abogado que se postula para el Congreso, a quien la chica pide ayuda para sus contrariedades legales y que acaba convertido en su siguiente amante. Es entonces cuando, abandonado por segunda vez, el "tonto útil" de Burns parece darse cuenta de su verdadero papel en este juego; dolido y desairado le dedica a Claire sus mejores *alabanzas:* "No eres una mujer normal. Eres fría, fría como el hielo. Sí, como el hielo rubio"; o esta otra para expresar la superación de la fase crítica de desenamoramiento: "Eres como un veneno, tomas un poco y ya está, pero demasiado se convierte en un antídoto". Durante la fiesta de celebración de la victoria electoral, un nuevo giro lleva a Mason a romper de manera irrevocable su compromiso con Claire, una decisión que condena al político a morir con un cuchillo en la espalda; la entrada en escena del siempre oportuno Burns le convierte en el celoso chivo expiatorio idóneo. Al final, con la intervención de un excéntrico psiquiatra, se desvelará la despiadada personalidad patológica de la protagonista y su irremisible condena a una muerte casi de comedia. Su cuerpo inerte, rodeado de hombres ávidos de deseo hasta un instante antes, constituye una de las mejores metáforas sobre la magnitud mítica de la *femme fatale,* valoración reforzada por el catártico epitafio de la última frase del film: "Ni siquiera era una buena periodista". Ni falta que hacía.

En mitad de la acción volvió a aparecer en escena el piloto encubridor de la coartada para chantajear a la asesina, que no tuvo más remedio que deshacerse de tan inoportuno personaje interpretado por el actor de tercera fila Russ Vincent, que en ***Blonde Ice*** parece un remedo sombrío de Bogart. La cuestión

es que, tras abandonar la interpretación prácticamente con este título, Vincent y Brooks se casaron en 1950 para dedicarse a negocios inmobiliarios mucho más rentables. Una pena, porque la actriz ya había dado muestras de su cualidad *noir* en el malicioso personaje de la modesta ***The Secret of the Whistler*** (George Sherman, 1946). Además, las generaciones posteriores estuvieron a punto de verse privadas permanentemente de la presencia deliciosamente desagradable, en la pantalla, de Claire Cummings, pues ***Blonde Ice*** fue producida por Classics Films una pequeña compañía especializada en hacerse con viejas películas, mayor o menormente conocidas, para reestrenarlas en el mercado norteamericano. Tras su breve periplo comercial durante el estreno, todas las copias del film se daban por perdidas, hasta que en el año 2003 fue redescubierta en manos de un coleccionista privado, lo que permitió su restauración y lanzamiento al mercado videográfico.

El personaje de mujer fatal creado por Leslie Brooks constituye toda una rareza, especialmente por su gélida seguridad en sí misma, su capacidad para engañar, mentir y fingir, y, sobre todo, su letalidad asesina sin el menor rescoldo de arrepentimiento. En este sentido, se anticipa varias décadas a algunas de las perversas *killers* exhibidas en *thrillers* mucho más recientes. Claire personifica con una rotundidad pocas veces igualada la decisión firme e inajenable por alcanzar el dinero, la fama y el poder, mostrándose dispuesta a casarse con cualquiera que pueda proporcionarle tan ansiado ascenso social. Pocas veces los hombres son usados de forma tan utilitaria, como chupachús usados a los que solo les resta el palo, una actitud impúdica que, una vez más, solo puede conducir a la autodestrucción.

Pocas películas ofrecen, en tan reducido metraje, tal avalancha de acontecimientos, sucesos y personajes; en resumen, un aporte de información continua que obliga al espectador a prestar especial atención a cada detalle, tanto oral como visual, que ayudan a comprender todos los aspectos de una puesta en escena donde nada se desperdicia, haciendo progresar sin respiro el desarrollo de la historia. En este sentido, Bernhard parece haber desarrollado de manera eficaz su pericia como director para optimizar al máximo los magros recursos disponibles.

JANE PALMER. La tigresa impávida

Título: ***Too Late for Tears.*** **Director:** *Byron Haskin.* **Año:** *1949.* **Guion:** *Roy Huggins, del serial de su novela en el* ***Saturday Evening Post.*** **Productor:** *Hunt Stromberg, para United Artists.* **Director de fotografía***: William Mellor.* **Música:** *Dale Butts.* **Director de arte:** *James Sullivan.* **Reparto:** *Lizabeth Scott (Jane Palmer), Don DeFore (Don Blake), Dan Duryea (Danny Fuller), Arthur Kennedy (Alan Palmer), Kristine Miller (Kathy Palmer), Barry Kelley (Teniente Breach).* **Duración:** *98 minutos.*

►El lujo de Lizabeth Scott en 'Too late for Tears'

La música de apertura y las imágenes nocturnas que sirven para estampar los créditos, con la ciudad iluminada en la lejanía, adelantan a los espectadores los oscuros problemas que se avecinan. Ese camino sombrío y solitario solo puede conducir al abismo. Jane Palmer (Lizabeth Scott) dispone de un cómodo apartamento y un coche descapotable pero su insatisfacción endémica y su gusto desmesurado por cosas con las que solo puede soñar queda patente desde el primer momento, cuando camino de una fiesta, hace dar media vuelta a su marido (Arthur Kennedy) porque siente que sus amigos *la miran por encima del hombro.* Jane representa el mejor ejemplo de la frustración de la clase media norteamericana, invocando la autocompasión como elemento justificativo

de sus maquinaciones: "Éramos pobres de cuello blanco, (…) el tipo de personas que no pueden vivir al día". Después sabremos que la semilla del mal estaba sembrada desde hace tiempo, pues ciertos indicios señalan a que enviudó de su primer marido con algo de autoayuda. Está convencida de su derecho a la ropa costosa y a otros bienes suntuosos para convertir su vida en un sueño.

La oportunidad le llega servida en bandeja cuando le cae, como llovido del cielo, un maletín que contiene sesenta mil dólares. Una oscura casualidad disfrazada de aparente buena suerte, una ocasión que no puede desaprovechar, la vía perfecta para abandonar su monótona existencia y disfrutar de lujos y placeres hasta entonces vedados, un sueño hecho realidad. Su marido le advierte que "el dinero solo te hará sentir miserable e infeliz". Pero el espejismo sigue ahí. El momento decisivo queda sellado cuando la chica mira los fajos de billetes sobre la cama y le contesta: "Aquí está la solución para el resto de nuestras vidas". La respuesta del esposo le condena irremisiblemente: "Si no informamos es un delito grave. Es lo mismo que robarlo, un callejón sin salida hacia una gran puerta con barrotes al final". Ya es tarde, Jane acaba de tomar el control y no está dispuesta a perderlo.

De forma fría y calculadora se deshará del *tarado* a quien la conciencia moral le impide quedarse con un capital que no le pertenece; de forma inteligente y sibilina implica como cómplice al presunto detective Danny Fuller, que se ha presentado reclamando la propiedad de la pasta, y con quien acuerda un reparto ventajoso. Aquí encontramos a Dan Duryea, uno de los rostros más recurrentes, ambiguos y turbios del cine negro, un actor cuyo pelaje le encasillaba casi siempre en roles de villano, especialmente desde el díptico firmado por Fritz Lang con ***La mujer del cuadro*** (1944) y ***Perversidad*** (1945), dos papeles casi intercambiables. En esta ocasión su personaje tiene la desgracia de caer engatusado por una Tigresa (así la llama él, y así se tituló el film en Francia) que sabe acabará devorándolo como a un conejo; no lo puede evitar, otra polilla atraída por el fuego. La expiación llegará cuando no le sea de utilidad, mientras tanto Jane desplegará una gama de enredos, mentiras, farsas, simulacros y añagazas difícilmente superable. Cuando Danny no le sirve lo factura sin remordimientos al otro mundo.

Al tiempo, la película esconde algunos giros cuya finalidad parece desorientar a los espectadores, como la aparición a mitad del metraje de un ambiguo personaje llamado Don Blake (Don DeFore), que viene a añadir elementos de despiste a la trama. En cualquier caso, la chica consigue su objetivo, deshaciéndose de cuantos pretendían apartarla del botín, al fin podrá quedarse con todo el dinero. La última escena nos muestra a una Jane, que ha ganado en sofisticación, disfrutando en un hotel de México los placeres mundanos tan arduamente trabajados. Tras la fiesta se despide de un atractivo y bronceado dandi mexicano, sin que sepamos si se trata de un gigoló dispuesto a desplumarla (cosa improbable) o más bien se presenta una nueva víctima forrada en el altar de su inmolación. Sobre ese último fundido debería haber aparecido el rótulo **THE END.** ¡Imposible! El delincuente nunca podía salirse con la suya, debía pagar por sus actos. Obligado a cumplir este designio superior, Byron Haskin, uno de tantos imaginativos, solventes y admirables directores especialistas en bregar con la escasez, decidió tirar a la protagonista por la ventana del hotel, en uno de los finales más absurdos e inconsistentes que cabe imaginar. Todo un detalle de rebeldía contra el encorsetamiento moral obligado por las circunstancias.

La filmografía *noir* de Lizabeth Scott es probablemente más rica y extensa que la de cualquier actriz de la época. La mitología hollywoodense la consideraba una creación de Paramount para contrarrestar el éxito de Lauren Bacall en Warner, pero Scott ya contaba con una carrera previa frente a la cámara. Pocas pueden competir con un registro tan diversificado que, sin salirnos del noir, incluye títulos como ***El extraño amor de Martha Ivers*** (1946), ***Al volver a la vida*** (1947), ***Callejón sin salida*** (1947), ***Pitfall*** (1948), ***Ciudad en sombras*** (1950) o ***El soborno*** (1951), por citar solo los más notables. Su rostro anguloso, su mirada penetrante y su voz rugosa no le impidieron sacar réditos de cualquier papel que le encomendaran, por oscuro o enigmático que fuera, sin renunciar a otros registros más vulnerables que la

la película esconde algunos ***giros*** cuya finalidad parece desorientar a los ***espectadores***

ayudaron a empatizar con el público. Entre este ramillete de flora variada destaca el cardo venenoso que representa en el film ***Too Late for Tears*** (***Demasiado tarde para lágrimas*** es el título de la edición en DVD, traducción literal del original), aunque cuando el productor quiso contratarla la actriz estaba fuera de sus posibilidades, así que el director Byron Haskin, con la complicidad de William Mellor, propuso recortar en partes de los decorados que el público ni vería, lo que finalmente les permitió contar con Lizabeth Scott, consiguiendo imprimir a su personaje un hálito casi aterrador que constituye el principal sustento de una historia donde las lágrimas siempre llegan tarde.

BILLIE NASH. Una sensualidad tóxica

Título: ***Wicked Woman.*** **Año:** *1953.* **Director:** *Russell Rouse.* **Guion:** *Clarence Greene y Russell Rouse.* **Productor:** *Clarence Greene (Edward Small Productions), para United Artists.* **Director de fotografía:** *Eddie Fitzgerald. Música: Buddy Baker.* **Diseño de producción:** *Joseph St. Amand.* **Reparto:** *Beverly Michaels (Billie Nash), Richard Egan (Matt Bannister), Percy Helton (Charlie Borg), Evelyn Scott (Dora Bannister), Robert Osterloh (Larry Lowry).* **Duración:** *77 minutos.*

►Amor loco frente a amor interesado en 'Wicked Woman'.

La canción interpretada a pleno pulmón por Herb Jeffries mientras se presentan los títulos de crédito supone uno de los *spoilers* más delirantes de la historia del cine; suerte que para la mayoría de los espectadores españoles solo es una melodía sin significado, aunque si se llega a descifrar el sentido también ofrece perlas jugosas sobre la naturaleza humana del personaje que nos ocupa:

> ***"Mujer depravada, un juego fascinante que un hombre no puede dejar pasar; antes de empezar ya sabes que te va a romper el corazón, pero te atrae como el fuego a las polillas… Su mirada te envuelve en un hechizo del que es imposible huir… Provocará tu ruina, pero sigues escuchando sus mentiras… El amor que te dan sus labios es falso y traicionero… Es un demonio dispuesto a llevarte a la locura… Se irá de tu lado causándote un terrible dolor…"***

La balada termina cuando el autobús se detiene en un pueblo perdido de la América profunda y una sensual figura femenina se apea portando una maleta. A la chica se le intuye un turbio pasado, el semblante de la actriz Beverly Michaels desvela su procedencia, al remitir directamente al desenlace de una película anterior titulada ***Pickup*** (Hugo Haas, 1951), donde daba vida a una joven desesperada y sin recursos que se casa con un ferroviario viudo para desplumarle los ahorros que tiene reservados para la jubilación, un plan en el que acabará enredando a un joven incauto rendido a sus encantos, otro de tantos "tontos útiles", una vez más el elemento necesario que puede ayudarle a conseguir la ansiada viudedad, otro propósito más abocado a la ***Perdición*** (Billy Wilder, 1944). En aquella ocasión, el fracaso le obligó a poner pies en polvorosa; la providencia y el menguado bolsillo a la hora de conseguir un billete le han reservado este nuevo y azaroso destino. Ahora se hace llamar Billie, pero es la misma mujer dispuesta a seguir apostándolo todo a la misma carta con tal de mejorar su suerte, olvidando que ***El cartero siempre llama dos veces*** (Tay Garnett, 1946). Como resulta previsible, nos encontramos ante uno de tantos triángulos adúlteros con un vértice sentenciado, solapadamente emanados desde las fuentes de las dos obras maestras del *noir* enumeradas.

Billie, siempre vestida de blanco para resaltar su figura en un ambiente especialmente grisáceo, solo porta en el equipaje una botella y una gramola donde no para de sonar "Las noches de Acapulco", la Arcadia mexicana de sus sueños. Entra en jue-

go Charlie, su lascivo vecino en la pensión, un sastre jorobado y enano con quien encuentra la posibilidad de saciar su hambre y mejorar su vestuario. Conseguirá quitarle la comida y algo de dinero, pero a cambio el pequeño actor de carácter Percy Helton le robará los mejores momentos de la película, y eso a pesar de la provocativa carga de sensualidad que desprende la poderosa Michaels frente a la cámara, con su cabello rubio, su falda ajustada y sus largas piernas. Con tales atributos no le resulta difícil captar la atención de los clientes del bar donde empieza a trabajar, manejándolos con habilidad. Al cruzar la mirada con su jefe ambos sellan una apuesta fatídica. El proceso de seducción se concreta en una sola escena, donde un cigarro compartido juega de fetiche natural para trabar la tórrida relación que establece con Matt (Richard Egan), propietario junto a su alcohólica mujer del negocio. Tras desechar la idea de matar a la esposa deciden vender el bar, quedarse con el dinero y marcharse juntos a México. Un plan perfecto que solo tiene un obstáculo, el adulador y sicalíptico Charlie, enterado del propósito de la pareja, chantajea a la chica para obtener sus favores sexuales, una situación que desencadenará un inesperado y violento final, en una apoteósica pelea que llega en el momento que Billie se ve obligada a soportar los repelentes besos húmedos y babosos de su vicioso vecino. Aunque el director del film acierta al reflejar los sentimientos de la protagonista de forma algo ambigua, todo apunta a que el pobre Matt estaba destinado, si no a la cámara de gas como pronosticaba James Ellroy, a pasar un tiempo a la sombra regodeándose con los días que tuvo la fortuna de hacerle el amor a aquella beldad.

Al final, igual que llegó, la chica toma un autobús hacia un destino incierto, cerrando el círculo narrativo. En algún lugar encontrará otra partida donde apostar su capacidad de seducción, su único capital, empezando por un ingenuo compañero de viaje. Por segunda vez Michaels consigue evadirse de la justicia, o lo que es lo mismo del castigo reservado por el Código Hays a los que osaban quebrantar la ley, teniendo en cuenta que Billie se había mostrado dispuesta a cometer un asesinato y había firmado un contrato fraudulento; por mucho menos otras congéneres más pudientes y con menor carga de maliciosa sensualidad habían acabado mal. Era una de las ventajas de la serie B, en principio destinada a un número reducido de *feligreses;* como se ha señalado, en estos casos los funcionarios encargados de la vigilancia eran menos rigurosos a la hora de aplicar sus mandamientos.

No habrá muchas oportunidades para descubrir si la imponente Michaels, que medía un metro ochenta, hubiera podido ofrecer más registros interpretativos, poco después se casó con el director de ***Wicked Woman,*** abandonando el cine tras un par de años sin salirse de papeles similares cada vez más menguados. En cualquier caso, en este film ofrece una creíble encarnación, la combinación puntual entre la fragilidad de una persona hambrienta y la decidida voluntad por saciar su apetito (tanto en un sentido metafórico como realista), acopiando, además, el necesario equilibrio entre una mirada cubierta de pucheros y otra cargada de férreo carácter, utilizándolas indistintamente en función de la partida que le toca jugar. Bien es cierto que en ocasiones sus pausados andares pueden resultar algo forzados, una actitud no exenta de cierta impostación que sigue llenando la pantalla.

El ***proceso*** de ***seducción*** se concreta en una sola ***escena***

Para valorar el film en su justa medida es preciso reseñar que nos encontramos ante una producción de presupuesto muy limitado, donde la mayor parte de la acción transcurre en modestos interiores, desde una pensión de mala muerte, plagada de pobres inquilinos en permanente conflicto por ocupar el baño compartido, a un vivaracho bar de barrio con los mismos parroquianos cada día. Los fondos que enmarcan la acción aparecen fotografiados de manera algo superficial y plana, como en general corresponde a la limitada serie B, lo que no le resta autenticidad. Destacan los diálogos directos y duros, así como la capacidad del director para acentuar los momentos de suspense a partir de exiguos elementos, haciendo que los personajes se sientan "sobre un barril de pólvora": la alianza que falta en el dedo anular al firmar el falso contrato, la inesperada visita del comprador al bar… Tampoco desaprovecha Rouse la ocasión para desgranar, en una época especialmente complicada, detalles que refuerzan la conciencia social, en una película cuyos ambientes y personajes destilan por sí solos subtextos cargados de compromiso, como sucede en la escena donde se presenta en el bar el responsable de la agencia de colocación a cobrar su comisión, que supone un tercio del salario de Billie. ◀

10 clásicos del noir español

▶ *'De cuerpo presente', de Eceiza, sufrió los caprichos de la censura.*

Francisco **Mora**

Conviene anotar desde el principio que al hablar de "clásico" me refiero al periodo, de tres lustros largos, comprendido entre los años 1950 y 1965; esto es, a aquel tiempo en el que eclosiona el género negro (criminal, policíaco…) en la cinematografía de nuestro país –siguiendo, aguado y con sordina, el modelo americano– y produce cientos de películas que, si bien contaminadas de otros géneros en la mayoría de las ocasiones –son muy escasos los títulos ajustados a los cánones más ortodoxos del género– en sus momentos álgidos da una serie de filmes, hablando en términos estrictamente cinematográficos (puesta en escena, gramática narrativa y fílmica, etc.) muy dignos, cuando no tan logrados como los que llegaban de Norteamérica o de nuestros vecinos europeos; y eso que, en lo que se refiere a actores, por ejemplo, era imposible competir con figuras míticas de la talla de los Cagney y Bogart de Hollywood o los Gabin y Ventura de la vecina Francia.

Lo cual no es poco si tenemos en cuenta la precariedad de recursos de una industria que, entre nosotros, nunca ha sido tal industria y de la situación socio-política en la que nuestros cineastas tuvieron que desarrollar su trabajo: un país sometido a una férrea dictadura que miraba con lupa de cien aumentos cada línea de guion y cada plano rodado de un género "potencialmente muy peligroso" que debía controlarse hasta el extremo y que, en consecuencia, hubo de moverse siempre, como cualquier otro producto cultural nacido bajo la sombra de un régimen opresivo, en un terreno resbaladizo, ambiguo y muy amenazado: las productoras fueron controladas desde todos los estamentos del poder con una serie de mecanismos institucionales perfectamente engrasados (gratificaciones, premios, sanciones, parálisis…) lo que, unido a una capacidad intimidatoria más que notable llevó a las gentes de nuestro "cine negro" a perder buena parte de la "negritud" inherente al género, haciendo concesiones, a veces poco menos que vergonzantes, e imponiéndose un nivel de autocensura casi intolerable por momentos: de lo contrario nunca habrían visto la luz sus obras. Debe tenerse en cuenta que, "oficialmente", en la España del momento *no se cometían ciertos pecados 'delictivos'* (pongamos el adulterio), no había determinada clase de mujeres (digamos la *femme fatale* o *la señorita bien de vida disoluta,* salvo que la tal fuese extranjera) ni, por supuesto, se cometían crímenes espeluznantes, todo

lo más se trataba de delincuentillos de medio pelo que siempre pagaban por su conducta *torcida* –en la que cabía, eso sí, el arrepentimiento y la redención–o, cuando el delito subía de grado, este era reprimido atrozmente y sin concesiones, tras ser perseguido el delincuente y esclarecido el crimen por una policía ejemplar y eficacísima que se sobraba y se bastaba por sí sola para mantener el orden establecido, sin tener que echar mano de otros personajes *neutros,* como el clásico detective privado, que pudieran poner en evidencia las muchas grietas del sistema. La ambigüedad moral característica del cine negro, que obviamente no encajaba con la idiosincrasia oficial de aquella España, y los planteamientos críticos frente a la sociedad que genera este tipo de cine, como es natural y por definición no eran posibles en nuestro país entonces y, en gran medida, habían de ocultarse bajo demasiadas capas de *barniz* –que no siempre logramos desvelar– de ese otro cine con moraleja que, desde una óptica maniquea y simplificadora, debía defender un orden moral inmaculado donde el castigo de los malos y la exaltación de los buenos eran normas de obligado cumplimiento.

Obsérvese que en la ley de censura de la época –fuertemente influenciada por el lamentable Código Hays norteamericano– se prohíben expresamente, entre otras muchas cosas, y copio de forma literal a modo de ejemplo: "la justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general, de cuanto atente contra la institución matrimonial y contra la familia" y "aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo"; de tal modo que "cuando la acumulación de escenas o planos, que en sí mismo no tengan gravedad, cree por la reiteración un clima lascivo, brutal, grosero o morboso, la película será prohibida.", etcétera. Y es que, a fin de cuentas, ya en las normas generales de la ley se especificaba que "el mal se puede presentar como simple hecho o como elemento del conflicto dramático, pero nunca como justificable o apetecible, ni de manera que suscite simpatía o despierte deseo de imitación. (…) La presentación de las circunstancias que pueden explicar humanamente una conducta moralmente reprobable deberá hacerse de forma que esta no aparezca ante el espectador como objetivamente justificada. (…) La película debe conducir lógicamente a una reprobación del mal, considerado al menos como atentado contra los principios de la moral natural…", etcétera. Cabe recordar que, además de la censura institucional, los filmes españoles debían pasar el filtro de la censura eclesiástica, esto es, de lo que dio en llamarse *clasificación moral de las películas;* una censura, por lo general, aún más dura que la gubernamental y que, como recordarán los lectores de cierta edad, etiquetaba las cintas así: 1 (para todos incluso niños), 1R (para niños con reparos), 2 (para jóvenes), 3 (para mayores), 3R (para mayores con reparos) y 4 (gravemente peligrosa). Un cine que ponía el foco en el crimen, poblado de personajes de vida *encenagada* y de conducta *moralmente reprobable* puede imaginarse qué clasificación recibiría, por lo común, de la Iglesia.

> los ***filmes españoles*** debían pasar el filtro de la ***censura eclesiástica***

Así las cosas, no extrañará si digo que, a pesar de todos los controles previos al rodaje de una película, una vez concluido este se censurasen "momentos" como estos que pongo de ejemplo siquiera sea de manera anecdótica: En el rollo quinto de ***La herida luminosa*** (Tulio Domicheli, 1956) "aligerar la efusión pasional de Adela y el doctor, suprimiendo el contraplano de ella cuando se aproxima para besarle y acortando el beso"; en el rollo séptimo de ***Las manos sucias*** (José Antonio de la Loma, 1957), "suprimir los planos de Teresa quitándose las medias dejando solo el final de un plano medio cuando Miguel se sienta en la cama"; en el rollo sexto de ***Horas de pánico*** (Arturo Ruiz Castillo [versión española], Donald Taylor [versión inglesa], 1957), "suprimir la frase referente a Colón: al que tanto debemos los españoles" o, en el rollo noveno de ***De cuerpo presente*** (Antonio Eceiza, 1965), en la frase: "Buscáis experiencias, ¿por qué no las buscáis con vuestra madre?", sustituir la palabra *madre*".

Así y todo, como digo, en aquel periodo, sorteando como buenamente se pudo los mil y un obstáculos que en cada proyecto salían al paso, van a producirse una serie de películas negras –o policíacas– notables, en buena parte surgidas en Barcelona de la *factoría* de Ignacio F. Iquino y sus entusiastas seguidores (Julio Salvador, Antonio Isasi Isasmendi, Juan Bosch, Julio Coll, José Antonio de la Loma o Josep María Forn) que se extenderá de inmediato y de forma paralela a Madrid con el estreno casi simultáneo (en diciembre de 1950) de las dos películas que, reconocidas unánimemente por la crítica, dan el pistoletazo de salida del género: ***Apartado de Correos 1.001*** y ***Brigada criminal.*** A partir de aquella fecha son muchos los directores (algunos jóvenes que empezaban entonces a dar sus primeros pasos en el cine) que se van a *especializar* en el *noir* –hay casos como el de Julio Coll, Antonio Santillán o José María Forqué que llegarán a filmar hasta siete, ocho y nueve películas "criminales"–, y entre los que cabría destacar, además de todos los mencionados en este párrafo, a Miguel Iglesias, Pedro Lazaga, Juan Fortuny, León Klimovsky, José Antonio Nieves Conde, Miguel Lluch, Pedro L. Ramírez, José María Elorrieta, Ricardo Franco, José Luis Gamboa, Ricardo Gascón, Luis Marquina, José Ochoa, Francisco Rovira Beleta, Ricardo Blasco, Julio Buchs, Antonio Eceiza, Fernández Ardavín, Jesús Franco y Juan Xiol, entre otros.

Del particular catálogo que aporto excluyo títulos tan sobresalientes –y de obligado visionado para cualquier aficionado al cine, en general– como ***Surcos*** (José Antonio Nieves Conde, 1951) o ***Muerte de un ciclista*** (Juan Antonio Bardem, 1955) y aun otros apreciables como ***Hay un camino a la derecha*** (Francisco Rovira Beleta, 1953), pues admitiendo que contienen algún que otro elemento del *noir,* en rigor trascienden en mucho sus presupuestos y no pueden tomarse como obras de género. De los diez títulos seleccionados aporto un breve comentario (por motivos de espacio es imposible extenderse al respecto) pero completo la relación con veinticinco títulos más de los que simplemente ofrezco título, año de realización y director para disfrute de todos aquellos aficionados al género a los que, quizá, estas líneas apresuradas acerquen a una filmografía a menudo infravalorada y, desde luego, escasamente revisitada en nuestros días. Podría haber elegido varias de estas otras películas para figurar en el podio de las destacadas pues, sin duda alguna, entre ellas figuran algunas de las más emblemáticas del *noir* español, pero el espacio (y la prudencia) aconsejaban no extenderse con más de diez títulos para la ocasión.

1. Apartado de Correos 1.001
(Julio Salvador, 1950)

Como apuntábamos, es la película pionera del cine policíaco español. Interpretada por Conrado San Martín, Elena Espejo y Tomás Blanco, el film se centra en la investigación policial del asesinato de un joven en Barcelona, ocurrido en plena calle (la agilidad con la que se narra la secuencia del asesinato es admirable). Estructurada como un rompecabezas y partiendo de un tono documental, que se intensifica con el uso de la voz en off, la película es un honesto policíaco (debemos el notable guion a Julio Coll y Antonio Isasi-Isasmendi) que cuenta con el añadido de mostrarnos en imágenes la Barcelona de principios de los 50 (para José Antonio Nieves Conde, en esta película Julio Salvador enseña la ciudad de aquel tiempo como nadie). Para Fernando Méndez-Leite, en su ***Historia del cine español,*** el film es un "magnífico exponente del cine policíaco", en el que el relato "fluye con espontaneidad y a un ritmo impresionante", y en el que "la realización responde a una calidad de cine de la mejor clase". Augusto M. Torres, por

su parte, en su libro ***El cine español en 119 películas,*** lo tiene claro: "***Apartado de correos 1.001*** es la obra maestra de Julio Salvador".

2. Brigada criminal
(Ignacio F. Iquino, 1950)

Fernando Olmos, recién titulado en la Academia de Policía de Madrid, es testigo de un atraco en una entidad bancaria. El novato agente pide a sus superiores que le dejen hacerse cargo del suceso, pero estos se muestran inflexibles y su primer servicio, supervisado por el inspector Basilio Lérida, será el de infiltrarse en un garaje para intentar atrapar a un ladrón. Este es el argumento de la película protagonizada por José Suárez, Alfonso Estela, Manuel Gas y Soledad Lence con la que, junto a la anterior, arranca aquel (entonces) nuevo cine negro español. Es, quizá, el *thriller* que más se ha magnificado o, cuando menos, del que más se ha reconocido su importancia como precursor del género. Si, como ***Apartado de correos 1.001,*** nos hallamos de nuevo frente a la clásica investigación policial, en este caso "los malos" cobran un mayor relieve, lo que la hace más interesante. Se trata, en definitiva, de un film que sorprende por su precisa planificación, un ritmo trepidante en las persecuciones, una utilización de la cámara con angulaciones insólitas y movimientos de gran fluidez, y una ambientación perfecta, en el que reconocemos algunos temas arquetípicos del *cine criminal:* la apología de la policía, el infiltrado, el atraco, la eliminación de testigos, el cerco, etc., concebido todo ello, claro es, como mero entretenimiento, sin ánimo de provocar el menor desasosiego ni asomo alguno de la más mínima crítica social.

Para Emilio García Fernández, en su ***Historia ilustrada del cine español,*** el film es "un extraordinario exponente del buen hacer de su realizador, y sin duda el trabajo más logrado de toda su trayectoria". Para Méndez-Leite, en su libro citado, "todo es acción, llevada a un ritmo impresionante. Predomina en todo momento la medida exacta en lo que podemos considerar como una lección de buen cine. Basta recordar la secuencia de la persecución del criminal refugiado en un edificio en construcción: he aquí un fragmento del mejor cine policíaco de todos los tiempos". Decir, por cierto, que en esta ocasión se rueda principalmente en las calles de Madrid y en un sorprendente barrio de Vallecas en pleno auge de la construcción.

3. Los ojos dejan huellas
(José Luis Sáenz de Heredia, 1952)

Protagonizada por Raf Vallone, Elena Varzi, Julio Peña, Fernando Fernán Gómez, Emma Penella y Félix Dafauce, ***Los ojos dejan huellas*** descansa sobre un excelente texto de Carlos Blanco –uno de los grandes guionistas de la historia de nuestro cine– en el que se nos presenta un crimen casi perfecto (no desvelaré el

argumento) y que, a la postre, nos relata la historia de la terrible ambición de un sujeto fracasado pero también la de una venganza calculada.

Para muchos es uno de los más eficaces *noirs* españoles; para no pocos una de las mejores películas de la década y un referente ineludible del género en España. Resulta chocante que una historia con una trama en la que la ambigüedad preside la mayor parte del drama que la película plantea, plagada de personajes inmorales, despreciables y repulsivos –es evidente que la preocupación fundamental del director era mostrar la amoralidad en imágenes– lograse, ante tal ausencia de límites morales, pasar la censura. La única explicación es que, en definitiva, era obra de un hombre afecto al régimen –Sáenz de Heredia pasaba por ser el *cineasta oficial del régimen*– y que en todo caso sabía hasta dónde podía tensar la cuerda, pues conocía como nadie los resortes del sistema y sus mecanismos y, desde luego, manejar sus contactos con los miembros de la Junta de Clasificación y Censura, quienes tratándose del director del que se trataba bien podían permitirse manga ancha.

4. Los peces rojos
(José Antonio Nieves Conde, 1955)

Quizá la película más *hitchcockiana* de cuantas aparecen en esta lista –José Antonio Luque, autor del libro ***El cine negro español,*** afirma que "si la hubiera filmado Hitchcock sería una de sus películas más exitosas"–, ***Los peces rojos*** es una pequeña joya semidesconocida de nuestra filmografía y uno de sus mejores filmes de serie negra. Este desconocimiento es debido, tal vez, a la condición de falangista de su director, Nieves Conde; un cineasta, por otra parte, ninguneado y no muy bien visto por el régimen tras el rodaje de la estupenda ***Surcos*** (1951), pues en resumidas cuentas el Madrid que presentaba en aquella película encajaba mal en la hoja de ruta que sobre la imagen de España quería mostrar la dictadura. ***Los peces rojos,*** aunque como retrato social de época tenga menos interés que ***Surcos,*** sigue siendo, gracias a la potencia de sus imágenes, una buena muestra de lo que era la España de aquel tiempo, lo que unido al peliagudo y enrevesado argumento que la película plantea (nada menos que un triángulo amoroso), explicaría que Nieves Conde siguiera siendo, entre los suyos, una oveja negra, y también el fracaso comercial de la película –que nadie entendió– y que la censura arremetiera contra la amoralidad de sus personajes, aunque la película saliera adelante, en definitiva, con el final cambiado. A destacar el guion lleno de matices, giros argumentales y de múltiples lecturas de Carlos Blanco, la gran dirección de fotografía de Francisco Sempere que crea una atmósfera logradísima, el uso milimétricamente medido de los ***flashbacks,*** donde incluso se nos cuenta la misma escena desde distintos puntos de vista, y una dirección llevaba a cabo con un pulso exquisito y un ritmo trepidante. Y la gran interpretación de sus actores principales, Aturo de Córdova y, sobre todo, una Emma Penella espléndida (aunque lamentablemente doblada) que logra colar a la censura (una de las pocas excepciones a la regla) un papel de mujer fatal prohibido para una actriz española.

Apuntar finalmente que ***Los peces rojos*** contiene un giro argumental a la altura de los finales de ***Testigo de cargo, El sexto sentido*** o ***Seven,*** pongo por caso, lo que hace aún más incomprensible el escaso reconocimiento de un cineasta de cuerpo entero como Nieves Conde.

5. El Expreso de Andalucía
(Francisco Rovira Beleta, 1956)

Película basada en unos hechos reales que conmocionaron a la sociedad española de los años 20 (en plena dictadura de Primo de Rivera), pero cuya acción se traslada al Madrid de los años 50 (bajo otra dictadura), esta historia sobre el robo de un vagón repleto de joyas, con Jorge Mistral, Marisa de Leza y Vicente Parra de protagonistas, está contada a medio camino entre el neorrealismo y el cine negro americano de serie B, y se configura, a mi entender, ya no como una de las mejores películas de su director, Francisco Rovira Beleta, que ya había hecho sus pinitos en el género con ***Hay un camino a la derecha*** (1953) y que lo continuará después con la estupenda ***Los atracadores*** (1962), sino como una de las cumbres de *noir* español y, probablemente, una de las mejores películas europeas sobre atracos del pasado siglo.

Rovira Beleta diseña esta producción con precisión casi quirúrgica, perfila cada personaje con minuciosidad de orfebre, y con un pulso narrativo que no decae jamás nos va aportando en cada plano, en cada secuencia, la información precisa para ir construyendo un relato que crece, según avanza, en suspense y ritmo; poniendo, de otro lado, el dedo en la llaga al mostrarnos un Madrid –trasunto del país entero– inmerso en la desigualdad social y en la pobreza, sin que por ello le falten a su película todos los ingredientes que hicieron grande el cine negro americano desde los años cuarenta: robos, atracos, huidas, persecuciones policiales, traiciones, *femme fatale,* etc., además de esa radiografía social, inherente al género, que destapa sin rubor y de forma entretenida las cloacas de la sociedad de aquella época, y que en este caso se manifiesta fundamentalmente en la falta de expectativas de una juventud madrileña cuyo futuro era más que incierto. Una película, en fin, muy recomendable y sin desperdicio alguno.

6. Manos sucias
(José Antonio de la Loma, 1957)

Thriller psicológico protagonizado por Amedeo Nazzari, Katia Loritz, Francisco Piquer y Lidia Alfonsi con el que debuta en la dirección de largometrajes José Antonio de la Loma, ya conocido guionista en aquellos años y que, en definitiva, resulta un noir con todas las de la ley de lo más canónico. Con algo de ***El cartero siempre llama dos veces*** (Tay Garnett, 1946), un poco de ***La pasión ciega*** (Raoul Walsh, 1940) y ciertas briznas de ***Retorno al pasado*** (Jacques Tourneur, 1947), De la Loma (guionista también del film) construye una trama aparentemente internacional pero, a su vez, con un indiscutible sabor local: una gasolinera situada en una carretera en medio de ninguna parte será escenario de un juego de pasiones en las que la culpabilidad, la venganza, la soledad, la ambición, los celos, el chantaje y el odio fermentan a fuego lento y sin adorno alguno, hasta la violenta explosión final.

Manos sucias es, pues, un acercamiento directísimo a la esencia dramática y estética del cine negro norteamericano: una película desesperanzadora y muy oscura altamente recomendable para todos los amantes del cine, en general, y de visionado obligado para los devotos del género.

7. Distrito quinto
(Julio Coll, 1957)

Julio Coll es un nombre fundamental del cine español de los años de 1950 y 1960 y, desde luego, un verdadero artesano del género que llegaría a rodar hasta siete títulos *negros*. Suyo es el guion, además, de la película seminal, ***Apartado de correos 1.001,*** origen del noir español, como vimos. Con ***Distrito quinto,*** filmada íntegramente en interiores –marca de la casa, el director tiene una querencia absoluta por rodar casi siempre en espacios cerrados– y protagonizada por Alberto Closas, Arturo Fernández y Jesús Colomer, Coll firma su mejor trabajo: una excelente narración cinematográfica (a pesar de su origen teatral) que consigue mediante una cuidadosa planificación, los elegantes movimientos de una cámara que, por momentos, parece adentrase en las *sinuosas* conciencias de los personajes y, sobre todo, mediante una estructura narrativa caleidoscópica a base de *flashbacks* y de un eficacísimo montaje. La cámara actúa a modo de bisturí diseccionando la densa atmósfera que oprime como prisioneros (cada vez más desesperanzados) a los personajes del drama: una banda de delincuentes de poca monta que acaban de perpetrar un robo y, reunidos entre las cuatro paredes de un ático (una auténtica ratonera), esperan la llegada del líder con el botín, un tal Juan que parece no llegar nunca durante las tres horas y media –marco temporal en el que se desarrolla la acción– de tensa espera en las que la tensión se hará cada vez más palpitante, propiciando un ritmo *in crescendo* hasta el final del film.

Son de destacar, también, la buena factura y la sobriedad de la película (formalmente más que notables) y el muy inteligente uso de la profundidad de campo, esencial moviéndose como se mueve en un espacio tan opresivo.

Para la mayor parte de críticos ***Distrito quinto*** sigue siendo una de las películas más emblemáticas de la serie negra española.

8. El cebo
(Ladislao Vajda, 1958)

Coproducida por España y Suiza y rodada en alemán, ***El cebo*** es, en mi opinión, ya no un referente del *noir* español, sino una pequeña joya del cine europeo de los años 50; una película sobre la naturaleza del mal, en su lucha contra la inocencia, que transcurre en un lugar idílico donde, a priori, todo debiera ser maravilloso: un asesino trastornado está causando el terror en un cantón suizo tras haber asesinado a varias niñas y el inspector Matthäi, obsesionado con el caso, se hace cargo de la investigación intentando atrapar al psicópata.

Con esta película de intriga criminal el cineasta de origen húngaro (nacionalizado español) Ladislao Vajda rueda (quizá con ***Mi tío Jacinto*** y ***Séptima página***) su mejor trabajo, sobre un guion que, junto a Hans Jacoby y al propio director, firma el excelente dramaturgo y novelista suizo Friedrich Dürrenmatt (quien, por cierto, inmediatamente después transforma la historia en una buena novela que publica con el título [español] de ***La promesa***, pues al parecer el final de la película no le había parecido realista).

Con una habilísima puesta en escena que nos remite al cine de Fritz Lang, Vajda nos ofrece en realidad con su película un cuento macabro sobre un mundo que ha perdido la inocencia, un mundo donde los *magos* que ofrecen chocolate a las niñas pueden transformarse en monstruosos asesinos en serie o, lo que sería lo mismo, en lobos feroces dispuestos a devorar a cuanta *caperucita roj*a les salga al paso (otro referente del film).

> ***Vajda*** nos ofrece un cuento ***macabro*** sobre un mundo que ha perdido la ***inocencia***

A destacar también el interesante montaje paralelo de la película: si por un lado vemos al comisario en su búsqueda obsesiva del asesino, de otro se nos muestra al asesino maltratado psicológicamente por su esposa, de modo que conoceremos a la *bestia* antes que Matthäi, (un atractivo más) e iremos descubriendo cómo se estrecha el cerco a pesar de que presa y cazador lleguen incluso a coincidir en un momento sin reconocerse. Es este otro de los grandes aciertos de Vadja, presentar al asesino a mitad del metraje. "La descripción del criminal –un asesino incitado a la perversidad por un supuesto complejo en sus relaciones matrimoniales–", escribe Méndez-Leite, "está tan bien hecha que impresiona profundamente al que va siguiendo la emocionante trama".

Huelga añadir que, tras el estreno de ***El cebo*** –una estupenda rareza muy recomendable–, más de un crítico español recordará que crímenes tan horripilantes como los que presenta este film no sucedían en nuestro país.

9. Los culpables
(José María Forn, 1962)

Un *thriller* clásico protagonizado por Susana Campos, Yves Massard, Tomás Blanco y Félix Fernández que, si bien no es una cima del género, sí es una película más que digna y, desde luego, uno de los ejemplos más *puros* del *noir* español al que no le falta ni su *femme fatale* ni su policía metomentodo.

Un hombre al borde de la ruina finge su propia muerte para cobrar el seguro, con la complicidad de su mujer y del amante de esta, un médico que se encargará de firmar el certificado de defunción. Pero no todos los cabos parecen estar bien atados. Un sabueso llegará a la ciudad de provincias para investigar. Con estos ingredientes argumentales el centro de la historia lo constituye, como es de prever, el triángulo amoroso formado por el empresario sin escrúpulos Pablo Ibáñez (Tomás Blanco), su mujer (Susana Campos) y el amante de esta, el doctor Laplaza (Yves Massard), a los que se une el comisario Ruiz (un Félix Fernández espléndido en un personaje hecho a su medida).

En el contexto de la época, hacer recaer el peso de la acción sobre una mujer que mantiene relaciones amorosas con dos hombres resulta, más que inusual, una osadía. Forn lograría sortear la censura total del film cambiando la nacionalidad de la protagonista: en la obra teatral original de Jaime Salom (en la que se basa) responde al nombre de Elena y es española; él la hizo francesa, llamándola Arlette.

Planteada como un desafío deductivo (una auténtica partida de ajedrez en la que *buenos* y *malos* juegan al ratón y al gato) la película está pensada para un público culto de clase media y poco tiene que ver con las consabidas reglas de acción –prácticamente no existen escenas de acción propiamente dichas en todo el metraje– tan propias del género.

10. A tiro limpio
(Francisco Pérez-Dolz, 1963)

Para muchos es otra de las mejores muestras del cine negro español. Una película violenta, audaz, frenética y repleta de acción que se atrevió a retar a la censura con una trama política sobre el regreso a Barcelona de un anarquista que planea un atraco; aunque, por motivos obvios, no pudiera explicitarse que los cuatro atracadores protagonistas son miembros del maquis en lugar de delincuentes comunes, a lo largo del metraje de la película se dan suficientes indicios que revelan tal circunstancia. A la postre, A tiro limpio es un film sobre la lealtad, los ideales y el miedo, con un final inolvidable. Con una puesta en escena sobria y limpia, la cinta se mira en la tradición americana (fotografía contrastada, profundidad de campo, violencia, realismo, descripción de tipos y entorno…), luego lo más probable es que lograra, aun con cortes, pasar la censura (una institución que el propio Dolz calificaría de "sinuosa y caprichosa") porque coincide con una cierta apertura del régimen.

A tiro limpio es, por otra parte, un film de gran modernidad, de acción imparable, de amistad y venganza, que pretende realizar el retrato ajustado de una ciudad que empieza a tomar el pulso a la sociedad de consumo y que, como valor añadido, tiene una notable capacidad de condensación de las diversas tendencias del noir español, emanando un pesimismo y una amargura de una sequedad notable.

Martín regresa a España desde Francia junto a un compinche de aquel país llamado Antoine. Su objetivo es perpetrar una serie de golpes. Para tal fin contactan con Román, encargado de conseguir las armas y reclutar a un cuarto hombre. Román convencerá a El Picas, un antiguo camarada que ahora trabaja en una masía junto a su madre y su esposa. Con este argumento, lo cierto es que la película de Francisco Pérez-Dolz, protagonizada por José Suárez, Luis Peña y María Asquerino, en su momento pasó prácticamente desapercibida: debió estrenarse de tapadillo en un programa doble veraniego, lo que no ha impedido que el tiempo la pusiera en su lugar. Buena muestra de la relevancia que ha ido adquiriendo A tiro limpio es que ha propiciado varios documentales e incluso un remake que, con el mismo título, dirigió Jesús Mora en 1996. ◀

Y otros 25 títulos...

1. Séptima página *(1950), Ladislao Vajda*
2. La corona negra *(1951), Luis Saslavsky*
3. Juzgado permanente *(1953), Joaquín Romero Marchent*
4. ¿Crimen imposible? *(1954), César Fernández Ardavín*
5. El cerco *(1955), Miguel Iglesias*
6. Los agentes del quinto grupo *(1955), Ricardo Gascón*
7. El ojo de cristal *(1955), Antonio Santillán*
8. Miedo *(1956), León Klimovsky*
9. Cita imposible *(1958), Antonio Santillán*
10. De espaldas a la puerta *(1959), José María Forqué*
11. A sangre fría *(1959), Juan Bosch*
12. Llegaron dos hombres *(1959), Eusebio Fernández Ardavín y Arne Mattsson*
13. 091, policía al habla *(1960), José María Forqué*
14. Muerte al amanecer *(1960), Josep María Forn*
15. No dispares contra mí *(1961), José María Nunes*
16. Regresa un desconocido *(1961), Juan Bosch*
17. La muerte silba un blues *(1962), Jesús Franco*
18. Al otro lado de la ciudad *(1962), Alfonso Balcázar*
19. A hierro muere *(1962), Manuel Mur Oti*
20. Los atracadores *(1962), Francisco Rovira Beleta*
21. Rififí en la ciudad *(1963), Jesús Franco*
22. El salario del crimen *(1964), Julio Busch*
23. Crimen *(1964), Miguel Lluch*
24. Crimen de doble filo *(1964), José Luis Borau*
25. De cuerpo presente *(1965), Antonio Eceiza*

José Giovanni, Lino Ventura y el gangster acorralado en el polar francés

▶'A todo riesgo', de Claude Sautet, un clásico del 'polar' francés.

Pedro **Triguero-Lizana**

Viviendo como vivimos en una sociedad multipantalla, en la que podemos ver cine en múltiples formatos –incluso, en una numantina y muy sana afirmación, en la tradición, en las salas de cine de toda la vida–, el cinéfilo, si está lo suficientemente armado de paciencia, tiempo y dinero, tiene a su entera disposición casi toda la historia del cine. Acostumbrados a las series de televisión, a las sagas audiovisuales, a secuelas, precuelas y *remakes,* algunas veces tendemos a ver filmes que en su día eran entendidos como obras autónomas e independientes como parte de una red más amplia de ficciones, una red en la que todo está interrelacionado y todo tiene conexiones con todo, porque todo nos recuerda –o nos remite– a todo.

Una forma de ilustrar la cuestión anterior –sin ánimo ni pretensión de agotar ninguna de las muchas e importantes cuestiones planteadas por las películas a tratar en este artículo– es el estudio de dos títulos muy destacados del cine policíaco francés de los años 1960, ***A todo riesgo*** (***Classe tous risques,*** 1960), largometraje dirigido por Claude Sautet, y ***Hasta el último aliento*** (***Le deuxième souffle,*** 1966), largometraje dirigido por Jean-Pierre Melville. Es interesante que sean dos obras dirigidas por dos directores distintos, y producidas con un cierto lapso de tiempo, porque, pese a ello, están conectadas entre sí, y lo están hasta tal punto que configuran un mismo universo, un universo en el que se evidencia el deseo –totalmente legítimo, y además la historia del séptimo arte está repleta de ejemplos de esto– de contar otra vez las mismas cosas, pero de una manera diferente. Esta evidente conexión es a su vez muestra de una autoría común, que unifica ambas ficciones en torno a los mismos elementos. Esa autoría común es, por supuesto, la del escritor y cineasta francés José Giovanni (nacido con el nombre de Joseph Damiani), puesto que él era el autor de las dos novelas en las que se basaron estas dos películas, ***Classe tous risques*** y ***Le deuxième souffle***–ambas publicadas en 1958, y ya clásicos de la literatura policíaca–, y además colaboró también en los guiones que adaptaban estos dos libros a

la pantalla grande. ***A todo riesgo*** es un film en cierto modo apadrinado por Jacques Becker, que ya había dirigido a Lino Ventura en su debut en el cine, ***No toquéis la pasta*** (***Touchez pas au grisbi,*** 1954); Becker fue quien animó a Ventura a participar en la película de Sautet –rodada un poco después que ***La evasión*** (***Le trou,*** 1960), la última película de Becker– y además fue él quien presentó a José Giovanni (colaborador de Becker en el guion de ***La evasión*** y autor de la novela homónima en la que se basaba la historia de la citada obra de Becker) a Claude Sautet. La relación de amistad desarrollada entre Sautet, Giovanni y Ventura explicaría, por lo demás, la fuerte implicación de los principales responsables de ***A todo riesgo*** en este film.

José Giovanni no es el único punto en común entre los dos filmes que centran este artículo, ya que el mismo actor, Lino Ventura, es el protagonista en ambos casos, y aunque el nombre de su personaje sea distinto, realmente es como si Abel Davos (en la película de Sautet) y Gustave *Gu* Minda (en la de Melville) fueran casi el mismo hombre, con ligeras variantes. Con su robusto físico de luchador de lucha grecorromana, sus ojos penetrantes, sus hombros anchos y su aspecto de tipo duro, Lino Ventura se convirtió rápidamente en uno de los actores más reconocibles y creíbles del cine policíaco francés, el polar, precisamente en unas décadas, las de los 1950, 1960 y 1970, que marcan una edad de oro del género, antes de la relativa decadencia que vive a partir de la de 1980. Su imagen algo tosca, unida a su falta de belleza o atractivo físico –frente a un Alain Delon o un Jean-Paul Belmondo– y a una madurez muy bien llevada, proporcionaba a sus personajes una credibilidad muy especial, que se transmitía a la historia que se contara en cada ocasión.

Esa curiosa ambivalencia entre su imagen de tipo duro y la posibilidad de pasar, sin embargo, por un hombre común y corriente, es explotada en las dos películas estudiadas aquí, pero en todo caso sirve para jugar a las apariencias, puesto que ni Abel Davos ni Gu Minda son hombres comunes y corrientes: en ambos casos, son ***gangsters*** muy peligrosos, que no dudan en disparar a sangre fría al que consideran su enemigo. En tanto que enemigos públicos números uno, el uno y el otro son gangsters acorralados que llevan la tragedia y la muerte bajo una máscara de relativa inexpresividad –aspecto este, por cierto, muy propio del cine de Melville: recordemos al gélido asesino a sueldo interpretado por Alain Delon en ***El silencio de un hombre*** (***Le Samouraï,*** 1967), o el ladrón encarnado por Serge Reggiani en ***El confidente*** (***Le doulos,*** 1962), que es un claro anticipo del rol de Lino Ventura en ***Hasta el último aliento***–, que viven en una fuga permanente, que vuelven del pasado para tratar de poner las cosas en orden, que deben esconderse en pisos miserables, que se encuentran con aliados y traidores, y que dan un último golpe antes de desaparecer, aunque las cosas no les salgan como habían planeado, pues ambos acaban encontrando la muerte. En ambas películas cobran una gran importancia las escaleras como es-

cenarios de la puesta en escena, y en las dos obras se habla de un misterioso *señor Nevada,* que nunca aparece pero que parece mover algunos hilos, y tenemos a un mismo comisario Blot (Paul Meurisse), interpretado por actores distintos, si bien es en la película de Melville donde Blot alcanza una gran importancia en la trama, seguramente por el interés puesto por este director en tramas polarizadas entre un protagonista y un antagonista.

A todo riesgo es un film policíaco muy poco complaciente en cuanto a la imagen que da del *gangster,* pese a darle el protagonismo de la historia. Desde el principio, cuando vemos a Davos y a su compinche robar a dos hombres en plena calle en Milán, Italia –una secuencia rodada, por cierto, con cámara oculta; recordemos que el rodaje, a fines de 1959, coincide con el nacimiento y auge de la *Nueva Ola*–, las imágenes nos pintan ya a un tipo muy duro, que no duda en golpear, empujar y disparar cuando considera que debe hacerlo, que tampoco duda en poner a su familia en peligro haciendo que su mujer y sus hijos, dos niños pequeños, viajen con él de Italia a Francia, y que incluso provoca la muerte de su mujer al disparar contra unos aduaneros franceses, cuando desembarca de manera clandestina en una playa de la Costa Azul. La película de Sautet se adelanta así, por ejemplo, a la descripción de la fría crueldad del *gangster* de posguerra interpretado por Jean-Louis Trintignant en un título magistral como ***Historia de un policía*** (***Flic Story,*** 1975), de Jacques Deray.

Con todo, y a pesar de lo anterior, el guion nos muestra también el lado humano del *gangster,* pues queda claro que Abel Davos quiere a sus hijos y a su mujer; y la pérdida de esta y de su amigo Raymond Naldi (Stan Kroll), primero, y el hecho de dejar a sus hijos con un matrimonio de conocidos, después, marca la progresiva soledad del protagonista, que además no recibe toda la ayuda que esperaba de sus antiguos compinches del hampa parisina: sus viejos amigos, ya retirados y aburguesados, se comportan como unos cobardes, y solo un desconocido, Eric Stark (Jean-Paul Belmondo) se arriesga a llevarle a él y a sus hijos en una ambulancia desde Niza a París. Stark, además, proporciona un techo al fugitivo y le ayuda en todo lo que puede hasta ser detenido por la Policía. Es interesante, por otro lado, ver cómo Davos aprovecha su vuelta a París para reflexionar sobre su propia vida, lo que no impide que dé un nuevo golpe, el robo a un viejo conocido, Arthur Gibelin (Marcel Dalio), al que acabará matando. En las acciones criminales de Davos hay un componente de venganza y de ajuste de cuentas con sus amigos. No falta, por lo demás, alguna reflexión que anticipa el juego de astucias de un sólido film policíaco dirigido posteriormente por el propio Sautet, ***Max y los chatarreros*** (***Max et les ferrailleurs,*** 1971).

A todo riesgo culmina paradójicamente, pese a toda su carga de violencia, no en un violento clímax, sino en un pacífico anticlímax en el que Davos se pierde entre la multitud, y una voz en *off* nos informa de que será detenido unos días después, para luego ser juzgado y ejecutado. La película termina como empieza: un hombre aparentemente normal y corriente camina entre la multitud, hacia un destino que el espectador debe poner en imágenes por sí mismo. Por debajo de los códigos y las convenciones del género, este film plantea un malestar casi existencial: el *gangster* protagonista no encaja en ningún sitio, y se va quedando

▶Genuina atmósfera 'noir' en 'Hasta el último aliento'.

▶*Lino Ventura en 'Hasta el último aliento'.*

solo, y la única solución que halla es una huida hacia delante, con un único objetivo –una huida del país que no llega a conseguir– que tiene mucho de deseo, imposible, de huir de sí mismo.

Hasta el último aliento es una de las cintas más largas en duración de la filmografía de Melville –la versión que he visto duraba poco más de 143 minutos–, es la primera película que Melville rueda con Lino Ventura –si bien el rodaje de este film marcó un desencuentro personal entre ambos que tal vez se tradujo, poco más tarde, en la frialdad de ***El ejército de las sombras*** (***L´armée des ombres,*** 1969), en cuyo rodaje Melville y Ventura se hablaban solo a través de intermediarios–, es la última película con fotografía en blanco y negro de la filmografía de Melville, y es también, con seguridad, su film más violento, junto con el ya citado ***El ejército de las sombras.*** El Abel Davos de Sautet se convierte ahora en Gu Minda, un peligroso y veterano *gangster* de métodos expeditivos que, ya desde el principio, y al igual que Davos, va dejando un rastro de muertos tras él, desde que, al escapar de la cárcel, uno de sus acompañantes cae al suelo desde un muro, y fallece. Pese a la continua alternancia de la acción entre París y Marsella, este film se narra con un estilo mucho más meticuloso y pausado que el de Sautet, ajustándose al esquema del *gangster* que se redime en un sacrificio definitivo: el ajuste de cuentas final es más heroico, como el narrado poco antes por Don Siegel en ***Código del hampa*** (***The Killers***, 1964). En todo caso, la idea es la misma que la de la película de Sautet y el hincapié de la fuente literaria (la novela de José Giovanni) puesto en ella muestra un fuerte interés en el desarrollo de la misma: reencontrarse con el pasado para ajustar cuentas con este, y, después, desaparecer para siempre. Como Abel Davos, Gu Minda tiene un código ético, una moral que le lleva a actuar como actúa, siendo implacable con los enemigos y leal con los pocos amigos que tiene (los interpretados por Michel Constantin y Pierre Zimmer).

El texto aclaratorio inicial, que indica que el autor de la película, es decir, Jean-Pierre Melville, no pretende establecer un paralelismo entre la moral de Gustave Minda y la moral en sí, viene a decir que no se pretende enaltecer ningún "código del hampa"; el siguiente texto, en el que se dice que el único derecho del hombre al nacer es la elección de su propia muerte, viene a ser una explicación del desenlace final, en el que Gu Minda mata a Jo Ricci (Marcel Bozzuffi) y su banda, y luego es acribillado por la Policía en el rellano de una escalera, librando a su amigo Orloff (Pierre Zimmer) de una encerrona. El deseo de Minda de huir a Italia con su viejo amor, Manouche (Christine Fabréga), se verá tan frustrado aquí como el deseo de su álter ego, Abel Davos, de viajar hasta el otro lado del Océano Atlántico. La huída definitiva se va posponiendo porque importa más lavar el honor y hacer justicia, por ejemplo al sacar al Comisario Fardiano (Paul Frankeur) una confesión de sus dudosos métodos policiales, confesión que irá a parar a la prensa gracias al irónico y descreído Comisario Blot (Paul Meurisse), elegante antagonista del rol protagonista.

La película de Melville es, como la de Sautet, tanto un film sobre la lealtad y la traición como una reflexión sobre la verdad y la mentira. Minda es atrapado por la Policía con un engaño, y ese engaño le *mancha* como un supuesto traidor, como un delator, lo cual motiva la violenta reacción de Minda al tratar de salvar su honor de criminal: es un jugar al gato y al ratón en el que la Policía parece tener tan pocos escrúpulos como el hampa. Gu Minda también engaña al disfrazarse con corbata, sombrero y gafas en su viaje de París a Marsella, como si fuera un hombre común y corriente.

Los textos iniciales de ***Hasta el último aliento*** no solo son advertencias sobre lo que el espectador va a ver; el segundo de ellos es un signo premonitorio y define rápidamente el sentido del fatalismo *melvilliano*. Gu Minda, en cierto modo, elige su forma de morir, como Alain Delon en la ya mencionada ***El silencio de un hombre.*** No importa: importan más la venganza, la justicia y la imposición de un particular código de honor que la misma muerte. ◀

▶'Asesinato en el comité central', crónica de la transición.

Relato de la transición en negro

Pablo **Pérez**

Al margen de la siempre superviviente comedia, el desmantelamiento de la política española de coproducciones a partir de 1971 marcará el declive de algunos géneros populares que se habían desarrollado con profusión gracias a esa fórmula en la década anterior, en especial el ***western,*** el terror, la ciencia-ficción o el cine de espías. Por ejemplo, 1973 será el año en que prácticamente desaparecen los ***westerns*** hispano-italianos, después de un decenio de una prodigalidad abusiva en el marco absoluto de la subproducción. De toda esta nómina genérica tan solo el cine de terror (el de Klimovsky, Paul Naschy, De Ossorio, Eugenio Martín, Grau o Aured) parece perdurar unos años más, especialmente como vehículo ***ad hoc*** para la exhibición de sexo y violencia con cierto espíritu morboso y búsqueda de réditos en la taquilla.

También el *thriller* luchará por pervivir, y lo hará recurriendo a su habitual inclinación a erigirse en ilustración crítica de su sociedad coetánea: el cine negro como *síntoma* de una sociedad. Por ello, la serie negra parece convertirse, en los más diversos ámbitos y culturas cinematográficas occidentales (pensemos, sin ir más lejos, en Italia o el *polar* francés), en una especie de termómetro inconformista que pone en escena las grietas y supuraciones del orden político establecido; de ahí que el género sea asimilado de buen grado por diversos sectores de la izquierda intelectual. En España, el cine parece hacerse reflejo (aunque de manera cuantitativamente bastante

reducida) de lo que sucede en el campo literario, donde se experimenta –como bien ha estudiado José-Carlos Mainer– un renacimiento del relato negro: "El éxito considerable de la novela negra y policíaca podría atribuirse a la acusada perplejidad ante los nuevos horizontes colectivos y la desconfianza ante los factores imprevistos que pueden alterarlos"[11]. Entre los títulos impresos más destacados cabe recordar ***El misterio de la cripta embrujada*** (Eduardo Mendoza, 1979; adaptada al cine como ***La cripta*** por Cayetano del Real dos años después, con la colaboración del propio novelista, pero con muy escaso éxito) y ***El laberinto de las aceitunas*** (1982, del mismo autor); ***Las estaciones provinciales*** (Luis Mateo Díez, 1980), ***El aire de un crimen*** (Juan Benet, 1980), relatos de Juan Madrid, Andreu Martín, Jorge Martínez Reverte y Carlos Pérez Merinero o las populares novelas de Vázquez Montalbán de la serie sobre el detective Pepe Carvalho. Esta última, calificada precisamente por no pocos autores como "fresco sobre la transición", tuvo un cierto impacto en el cine con adaptaciones de Bigas Luna (***Tatuaje,*** 1976), Vicente Aranda (***Asesinato en el Comité Central,*** 1981) y varias series de TVE.

El Carvalho presentado por Bigas Luna representa la cutredad del momento, muy lejos del *glamour* del negro hollywoodiense; desaseado y grasiento, mal vestido y astroso, Carlos Ballesteros quizá no era el actor idóneo para encarnar al detective que se maneja tan bien en antros, burdeles, tascas y peluquerías de la España preconstitucional y de la rumba catalana, que se alimenta de paellas y de purrusalda. ***Tatuaje,*** la novela inaugural de la serie de Vázquez Montalbán, es ilustrada por Bigas Luna con una estética feísta, rodada en escenarios naturales, y responde a los muy escasos medios con que fue producida, pero ostenta no pocas virtudes, casi todas ajenas a una óptica de género fílmico, al que aporta pocos ingredientes.

Un aspecto bien distinto presenta el Carvalho de Aranda (Patxi Andión), más cercano –salvando las distancias– a ser el Philip Marlowe de la transición española. El detective es contratado por el PCE cuando su secretario general (de enorme parecido con Santiago Carrillo) es asesinado en unas circunstancias que solo permiten sospechar de sus compañeros del Comité Central. Aranda retoma el relato irónico de Vázquez Montalbán, y respeta el entramado narrativo esencial (aunque solo se desarrolla en Madrid, lejos del hábitat natural de Carvalho), pero no se toma en serio el relato original y lo que pretende ser ese fresco de la transición que se sirve del *thriller* político termina siendo una farsa inverosímil que conjuga secuencias casi grotescas (algunas escenas de acción sonrojarían no solo a Howard Hawks, sino también a Robert Montgomery, Robert Altman o Dick Richards, otros directores de Marlowe) con hallazgos sardónicos francamente divertidos, pero que funcionan como guiños coyunturales y tampoco en este caso como aportaciones a un posible cine negro español del momento.

▶'Demasiado para Gálvez', fallida experiencia detectivesca.

No es detective profesional, pero actúa como tal, el protagonista innominado y muy *mendociano* de ***La cripta,*** que es rescatado por la policía del psiquiátrico para delincuentes en el que vive para que ejecute una misión como *soplón* y confidente. José Sacristán encarna con denuedo a este vagabundo asocial y desequilibrado que resolverá en tiempo récord el complicado caso, que servía a Mendoza para efectuar una

11 En José Carlos Mainer y Santos Juliá, ***El aprendizaje de la libertad. 1973-1986,*** Madrid, Alianza, 2000, p. 241.

radiografía social de la Barcelona de 1979 y sus enormes diferencias sociales, pero que en manos de Cayetano del Real se convierte en un relato policial que avanza a trompicones y peca de falta de verosimilitud interna.

Las novelas criminales adaptadas a la pantalla serán muy escasas, aunque quepa destacar ***Demasiado para Gálvez*** (Antonio Gonzalo, 1981) a partir del texto de Martínez Reverte, rodada prácticamente a la vez que la película de Aranda. Gálvez (Teddy Bautista) no es un detective sino un periodista mediocre y conformista que se ve envuelto en una trama criminal en torno a la estafa de la empresa Serfico (en alusión clara a la real Sofico). También hay un problema de verosimilitud narrativa en el film, pues ni Bautista es capaz de conferírsela al protagonista ni Gonzalo tiene la habilidad fílmica suficiente para aunar lo detectivesco y lo político con una mínima pericia. Gálvez es inseguro, tímido, poco inteligente, temerario e incluso impotente sexual, pero la película tampoco alcanza a ser una parodia del género, y se queda en un territorio híbrido e incierto que le hace naufragar. Algo parecido ocurre en la desvalida adaptación de la novela criminal ***El ángel triste*** de Carlos Pérez Merinero filmada por Raúl Artigot, ya en 1983, con el título ***Bajo en nicotina.*** Aun así, sus hallazgos más interesantes tienen más que ver con la trama criminal asociada al entorno social que con los elementos que la vinculan –incluida la interpretación de Óscar Ladoire– con la recién finiquitada comedia madrileña de la movida, que resultan especialmente avejentados a ojos de hoy.

Pero el mayor delirio detectivesco del cinema español del momento correrá a cargo de Juan Bosch, que escribe y realiza sin pudor una versión de la magistral ***Cosecha roja,*** de Dashiell Hammett en clave de *¡spaghetti western!* Un desafortunado desatino –en coproducción con Italia– llamado ***La ciudad maldita,*** con un agente de la Continental a caballo, con pistoleras y sombrero de *cowboy,* que en 1978 ya resultaba anacrónico y bastante rancio. Mal dirigido, peor interpretado, este film adapta fielmente la novela original (un proyecto que desestimó Bernardo Bertolucci por su gran dificultad conceptual), incluido un combate de boxeo con tongo, en la que el agente sin nombre consigue enfrentar a todos los oligarcas de Personville y que se maten entre sí por su codicia y ansia de poder. ***La ciudad maldita*** haría asimismo sonrojar a Nicholas Ray, Raoul Walsh o Anthony Mann, que tan bien supieron combinar los códigos del *western* con los del género negro.

▶'La cripta'. Eduardo Mendoza en clave negra.

A la conclusión de este periodo florecerá el género policial como manifestación de un cierto espíritu *revival* o como espejo anticipatorio del sentimiento de desilusión política en que se sumirá toda una generación de escritores y cineastas desde mediados de la década de 1980 (adaptaciones de escritores como Juan Madrid o Andreu Martín). Justo en el gozne entre ambas etapas se encuentran las dos primeras partes de ***El crack*** (José Luis Garci, 1981 y 1983), deudoras conscientes, hasta el mimetismo manierista, de los títulos más reconocidos del género en Hollywood (y dedicadas, respectivamente, a Hammett y Chandler), pero también reflejo del poso de amarga desilusión que la nueva situación política había dejado en algunos sectores de la sociedad española, casi desde una perspectiva generacional: abundan, sobre todo en la

el mayor ***delirio detectivesco*** del cinema ***español*** del momento correrá a cargo de ***Juan Bosch***

segunda de ellas, las referencias a Rumasa, al escándalo del aceite de colza o al abuso de poder y la corrupción de la clase dirigente. Todo ello con la habitual e irritante tendencia de Garci –menos acentuada en aquella época que posteriormente– al subrayado, el sentimentalismo y la infección afectiva.

Igualmente, ***El arreglo*** (José Antonio Zorrilla, 1981-83) es un film que se aprovecha de los códigos genéricos para certificar ese mismo desencanto, aquí escenificado en torno al microcosmos policial de una corrupta y aún ultrafascista Dirección General de Seguridad. Si todas las películas del periodo hablan de las recién estrenadas libertad y democracia, esta lo hace de una manera más explícita: todos los policías que aparecen sienten nostalgia del régimen entonces (más o menos) finiquitado, desprecian el periodismo independiente –representado explícitamente por el diario *El País,* surgido en 1976–, no soportan someterse al poder político constitucional y tener que abandonar ciertas prácticas y, sobre todo, no admiten haber dejado de gozar de su antigua impunidad. Así es Crisanto Perales (Eusebio Poncela), que regresa al trabajo tras más de dos años de baja por un *accidente* laboral y se enfrenta al modo en que las cosas han cambiado en "la casa" con el gobierno de UCD en el Ministerio del Interior; no importa demasiado la trama criminal: Zorrilla hurta información al espectador (en parte, porque tuvo que cortar escenas por razones de distribución) y se centra en una suerte de interesante cuadro de la transición visto desde la desencantada –de nuevo– óptica policial. Y una incómoda lectura final: el policía de la democracia es tan corrupto como lo eran los franquistas.

el ***policía*** de la ***democracia*** es tan ***corrupto*** como lo eran los ***franquistas***

Dejamos para el final tres obras sin demasiada sustancia como cine de género, pero no del todo exentças de interés. ***El poder del deseo*** (Juan Antonio Bardem, 1975) se inspira en la novela ***Joc brut*** de Manuel de Pedrolo, aunque realmente parece una nueva readaptación de ***El cartero siempre llama dos veces*** de James M. Cain, con seductora inmoral (muy despistada Marisol), asesinato del marido y trágico final. ***La muerte del escorpión*** (Gonzalo Herralde, 1976) es un *thriller* apagado y previsible que desarrolla una historia de chantaje de aficionados en el contexto del mundo del cine de producción B, y en el que se confunde (poco original juego de realidad y ficción a cargo de un guionista encarnado por Eusebio Poncela) la trama del relato con las de las películas que ruedan los protagonistas. Finalmente, ***Larga noche de julio*** (Lluís Josep Comerón, 1975) deviene el triste relato de un desventurado atraco, también con Poncela y también en Barcelona, a cargo de un piloto motociclista que se lleva a cabo mientras se corren las 24 Horas de Montjuïc.

En 1984, Vicente Aranda filma una de sus películas más sólidas, ***Fanny Pelopaja,*** según la novela ***Prótesis*** de Andreu Martín. Hace ya dos años que el PSOE gobierna el país: la transición se ha dado por acabada y Aranda opta por filmar un policiaco seco, duro, áspero, sin apenas connotaciones de tipo político. Una historia de *amor fou,* venganzas y traiciones en la que poco importa la extracción de los personajes, el contexto o la determinación social. Era ya la época de la recuperación del placer de relatar; pero el desencanto no tardaría en llegar, y con él nuevas formas de contestación artística. ◀

▶Nostalgia del cine negro en 'El crack' de Garci.

TENDENCIAS del cine contemporáneo

TM

Y el cine sigue. La digitalización del mundo ha cambiado los modelos y hábitos de visionado, introduciendo el cine en los hogares de forma masiva y convirtiendo la ley de oferta y demanda en algo más mercantilizado pero, también (y paradójicamente) más libre para el aficionado. Nada volverá a ser como en los años de 1970 o 1980, en los que muchos nos educamos sentimental y culturalmente con el que entonces era llamado séptimo arte. Pero la consolidación de las plataformas, el streaming, el VOD y el visionado en dispositivos móviles no está logrando acabar de manera definitiva con la proyección colectiva en salas. Por eso muchas de ellas resisten, como resisten las filmotecas y los cineclubes como supervivientes de una forma de entender el hecho cinematográfico que muchos no se resignan a abandonar. Filmin, Netflix o Prime son compatibles (por lo menos todavía) con la asistencia grupal para ver cine en la gran pantalla. Prueba de ello es la persistente afluencia de espectadores asiduos al Cineclub Chaplin y prueba de ello es también la cosecha de películas programadas en el curso 2021-2022, de la que aquí ofrecemos, como siempre, una antología que puede verse como síntoma de las principales tendencias, modelos, latitudes y estilos del cine contemporáneo.

La mujer que escapó

HONG SANG-SOO

Una chica se mira al espejo. Pero no a un espejo de azogue, sino al espejo de su pasado. Se libera durante un par de días de su marido posesivo y se reencuentra con tres viejas amigas en tres segmentos asimétricos que le hacen ver dos cosas: en qué podía haberse convertido su vida si el azar y sus propias decisiones hubieran sido otras; y qué puede hacer todavía para intentar ser feliz (que evidentemente no lo es). Para ello, Hong Sang-soo recurre a su habitual musa Kim Min-hee, por lo que la película tiene un aire familiar incontestable. En el peregrinar de la mujer, el cineasta, uno de los indiscutibles maestros del cine de este siglo, compone unas cuantas piezas de cámara de duración variable, casi siempre rodadas en plano único, y con esos extraños movimientos de *zoom* de reencuadre que se han convertido en marca de la casa.

Diálogos brillantes y gestualidad sutil de las actrices conforman el potencial del film, que no puede ocultar una precisa e inteligente mirada de antropólogo (aficionado y libre) y de zoólogo-etólogo que estudia el comportamiento de los animales (gallinas, gatos, pájaros, vacas) en comparación con las humanas, quizá en el fondo no tan diferentes entre sí. La chica descubre durante esos días el egoísmo de su marido, la futilidad de su vida, la escasez de ambiciones personales que la preside, a la vez que tiene la sensación de que a sus tres amigas les ha ido mejor y son más felices. Sin envidia, ni rencor, perdona incluso a la mujer que le quitó el gran amor de su vida, y comprueba que este se ha convertido en un ser egocéntrico, cobarde y displicente, en una secuencia antológica en la que al hombre (como al resto de varones de la función, salvo al marido ausente y elidido) Hong solo muestra de espaldas o en ligero escorzo, como queriendo minimizar su impacto en el relato. El minimalismo de la narración se alía con el minimalismo de decorados y vestuario, hasta hacer de ***La mujer que escapó*** un texto fílmico abstracto y despojado de todo artificio, vaciado de significantes (salvo el citado recurso al *zoom*), de una depuración proverbial. Pocas veces en el cine se puede decir tanto con tan pocos elementos expresivos. Referentes: Ford, Ozu, Dreyer, Bresson, Rohmer. Así se explica la antológica conversación entre la mujer que alimenta a los gatos del vecindario y el hombre que protesta (de espaldas a la cámara) porque su esposa les tiene miedo; al final de la misma, Hong se queda a solas con un gato gordo y pacífico, acerca la cámara a él y lo observa durante un rato. Cine de observación, el del coreano indaga es esos pequeños misterios que ofrece la vida y los deja sin resolver, expresando con ellos el carácter enigmático de un mundo extraño y lleno de sorpresas cotidianas. ◀

Pablo **Pérez**

Jinetes de la justicia

ANDERS THOMAS JENSEN

De forma totalmente aleatoria el Cineclub empezaba su temporada número 51 con la presentación de un díptico conformado por dos producciones que bajo una apariencia disimulada albergaban bastantes puntos de encuentro. Ambas se miraban en el espejo de nuestra sociedad desde una perspectiva socarrona, irónica y pesimista, para analizar el mundo donde vivimos a través de un grupo de personajes desconcertados e inadaptados, reinterpretando algunas derivas genéricas evolucionadas a partir del cine negro.

En ***Jinetes de la justicia*** los cinco personajes actúan en grupo, centrado en la singular idiosincrasia de unos anti-héroes rotos, desclasados y discriminados: Markus (creado por el actor danés Mads Mikkelsen, capaz de meterse en la piel de cualquier bicho viviente), un expeditivo militar con uniforme de campaña de misión en algún conflicto en el manto desértico; Otto, un experto matemático especializado en cálculos probabilísticos que acaba de ser despedido junto a su colega Lennart, un *lumbrera* en destripar claves para acceder a cualquier sistema informático, digno sucesor de la *hacker* Lisbeth Salander creada por el malogrado escritor sueco Stieg Larsson en la saga ***Millennium;*** Emmenthaler, redondo como el queso del que toma el nombre, otro friki de la computación con una habilidad especial para manejar aplicaciones de reconocimiento facial; el inefable equipo vengador se completará con la incorporación, durante la primera acción, de un chapero ucraniano convertido en imprevisto e involuntario testigo.

La historia, desarrollada en Dinamarca, comienza con el robo de una bicicleta en Tallin, la capital de Estonia. La bicicleta pertenece a una estudiante que al verse privada de su medio habitual de transporte se ve obligada a recurrir a su madre para llegar a casa, para ello toman un tren abarrotado y un amable pasajero llamado Otto cede su asiento a la mujer, circunstancia que le costara la vida tras un fatal accidente. Una serie de circunstancias puramente coyunturales llevan al experto estadístico a concluir que en realidad se trató de un atentado. Tras convencer a Markus, cuya esposa falleció en el presunto atentado, y que de esta manera encuentra la vía propicia para dar salida a la rabia y al trastorno de estrés postraumático, los "jinetes de la justicia" se embarcan

en una venganza que al final resultará una solución inexistente.

Para reflejar determinados aspectos de nuestra sociedad el director recurre a una especie de espejo deformante que permite más fácilmente apreciar esas taras, lacras o desperfectos del mundo que habitamos, más gratificante desde una perspectiva irónica y socarrona, a la vez que también pesimista. Un análisis sobre la irracionalidad de la vida, presentado a través de un grupo de personajes desconcertados e inadaptados, en una medida de acercamiento a la comedia negra. El problema es que, aunque suene a tópico, no siempre resulta fácil pillar la ironía a los europeos del norte; lo que no es óbice para reconocer la astucia del director en el tratamiento del tema, equilibrando los momentos violentos con otros no exentos de cierta ternura.

A partir de una obra propia, Jensen (junto a Nikolaj Arcel) consigue dar vida a un perspicaz guion que no ofrece lagunas narrativas, consiguiendo que el espectador permanezca atento a cuanto aparece en la pantalla, provocando diversas reacciones, especialmente en lo que se refiere a la sugestión a la hora de captar las pinceladas del humor negro danés. Lo mejor es que en el panorama, algo adocenado, en el que se mueve el cine comercial actual, ***Jinetes de la justicia*** supone un soplo ingenioso, agudo y transgresor, al que fácilmente podemos acoplar el epíteto de "políticamente incorrecto", una de las contravenciones sociales que más se echan en falta en una pantalla de cine. Una mezcolanza de géneros estimulante que también puede resultar una propuesta hilarante, incluso como sesión de terapia emocional para tratar aspectos de la psicología relacionados con el dolor y la venganza, la culpa y el pecado, el azar y el destino… Si la cosa no les suena vuelvan a ver la película, lo agradecerán. ◀

Pepe **Alfaro**

Seis días corrientes

NEUS BALLÚS

Neus Ballús (Mollet del Vallès, 1980), tras finalizar los estudios de Comunicación Audiovisual y máster en Documental de creación en la Universidad Pompeu Fabra, trabaja como editora y presentadora de informativos. Inicia su carrera como guionista, directora y productora (El Kinograf) de forma regular a partir de su primer cortometraje documental en 2005, *L'avi de la càmera* al que le siguieron *Pepitu Ricu* (2008) e *Immersió* (2009). En su primer largometraje, *La plaga* (2013), ya deja una firma muy personal mezclando ficción y documental. En 2019 nos ofrece su primer largometraje de ficción *El viaje de Marta (Staff Only).*

Con ***Seis días corrientes*** (2021), su tercer largometraje, vuelve a ese lugar que Ballús maneja bien. Este documental ficcionado o ficción documentada, como queramos llamarle,

Seis días corrientes narra de una manera sencilla, natural, prácticamente sin filtros, los seis días laborables de tres trabajadores de la "chapa", fontaneros. Podrían ser los seis días de cualquiera de nosotros y de nosotras en nuestros entornos laborales o familiares porque las situaciones que se plantean, por más rocambolescas que nos parezcan, no dejan de ser "corrientes".

Moha, Mohamed Mellali, es un inmigrante marroquí que se enfrenta a una semana de trabajo en la que estará a prueba para ser contratado. Su jefe de equipo, Valero, castellano parlante y descendiente de migrantes, lleno de prejuicios y "baqueteado" en el oficio no se lo pone fácil. Pep, el tercero del equipo, catalán, más pendiente de su inmediata jubilación no quiere complicaciones. Hasta aquí todo parece sencillo, la historia, la posible trama e incluso el tono, calificado mayoritariamente como "comedia".

Todo se complica cuando tenemos a un elenco de actores y actrices, no solo los principales, que no son actores ni actrices, nunca antes habían actuado y probablemente no volverán a hacerlo, según manifiesta Neus Ballús a Pepa Fernández en RNE. Unido a cientos de anécdotas reales recopiladas de experiencias vividas por el que es pareja de la madre de la directora y fontanero de profesión.

Para llevar a cabo esta "locura", Neus Ballús no hizo *casting,* compartió espacio y tiempo durante seis años con más de mil

alumnos de los cursos que organiza la Escuela de Instaladores del Gremio de Barcelona. Durante los últimos dos años de este periodo trabajó procesos y situaciones en un taller de improvisación con un grupo reducido seleccionado a partir de este alumnado.

Ballús preparó a los actores y actrices descubriendo sus conflictos, sus heridas, aquello que les enternece… En definitiva, sus creencias, opiniones y planteamientos vitales para después enfrentarles a situaciones que el día del rodaje desconocían y que, aunque sus reacciones podían ser previsibles, el resultado final se desconocía.

Todo el proceso determinó un metraje *útil* de setenta horas: "Con tantas horas de material el proceso de montaje ha sido lo más complicado. Podía hacer cualquier película, drama, comedia, documental, ficción pura, era un rango casi infinito. Encontrar el equilibrio ha sido lo más complicado".

Las directrices de Neus Ballús a todos los departamentos de evitar protagonismo en cada uno de ellos y favorecer la naturalidad han dado como resultado una película que ha gustado tanto a crítica, muchos sorprendidos por su ausencia en los Goya, como al público.

Quizá esta conexión con la cotidianeidad mostrada desde el principio y repetida a lo largo de la película, balcones, ventanas, individuos, vidas, unas colmenas unidas por redes eléctricas, de agua, de alcantarillado, de información…, no deja de ser una metáfora de que todos y todas compartimos deseos, preocupaciones, necesidades…, lo que ocurre a nuestro alrededor también nos ocurre a nosotros.

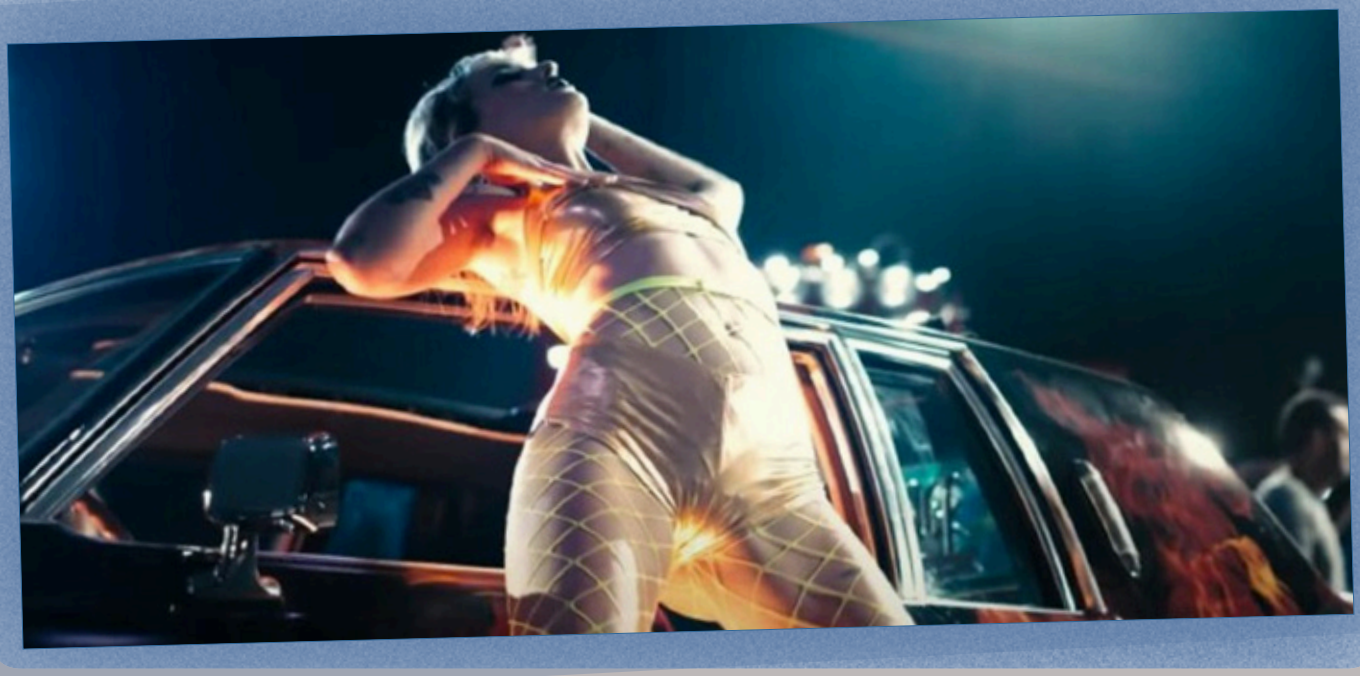
Como bien dice Jordi Costa en su crítica para El País sobre su primera película es perfectamente aplicable a esta su tercera: "***La Plaga*** parece no estar contando nada para contarlo todo".

Como ya indicaba anteriormente, la película está clasificada como "comedia", pero ¿todo lo que nos hace reír o sonreír es comedia? La obra viaja más por los caminos de "lo social" que por lo puramente cómico. La diversidad cultural y lingüística, el racismo, los prejuicios, cómo vemos y nos ven, son las claves para arrancarnos la sonrisa, que no deja de ser un mecanismo de defensa al enfrentarnos a situaciones en las que hemos reaccionado de forma parecida o las hemos consentido y que públicamente nos avergonzarían.

El cine no solo es diversión, entretenimiento, hay que aprovechar su poder para invitar a la reflexión y afortunadamente personas como Neus Ballús, Isaki Lacuesta con ***La leyenda del tiempo*** (2006) y ***Entre dos aguas*** (2018) y Carla Simón con ***Alcarrás*** (2022), entre otros, nos invitan a ello.

Seis días corrientes ha sido premiada en el LXXIV Festival de Locarno de 2021, premio a mejor actor (ex aequo) a Mohamed Mellali y Valero Escolar, así como el Europa Cinemas Label; en la LXVI Semana de Cine de Valladolid (SEMINCI) del mismo año, con la Espiga de plata y el premio del público; en los XIV Premios Gaudí, como mejor película, mejor dirección (Ballús), mejor actor (Mellali), mejor actor de reparto (Valero Escolar) y mejor montaje (Neus Ballús, Ariadna Ribas); o en la XXIII BAFICI - Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente de 2022, a la mejor dirección. ◀

Josefélix **López**



Titane

JULIA DUCOURNAU

¿Se puede ensayar un relato que haga referencia a la nueva femineidad, las teorías actuales transgénero y la realidad cultural ***queer*** y a la vez sea una clásica historia de amor total sin límites? Ducournau lo ha intentado en ***Titane*** y ha conseguido una película agotadora e inagotable, cargada de ideas brillantes, que provoca incomodidad y placer visual al mismo tiempo. El título juega con una suerte de evocación polisémica, al remitir a la vez a la placa de titanio que la protagonista Alexia lleva insertada en el cráneo tras un accidente de carretera y al carácter titánico (en el sentido mitológico) de los dos protagonistas, la chica y su padre adoptivo Vincent. Pero ***Titane*** es también una fábula ***cyberpunk*** en la que ella tiene sexo con un automóvil (¿quizá con su palanca de cambios de marcha?) y queda embarazada de él. Y un film transgénero en el que Alexia, tras cometer varios horribles crímenes de una violencia al límite de lo soportable, oculta su sexo femenino y se convierte en Adrien, supuesto hijo del comandante de un parque de bomberos mientras vive su espantoso embarazo en soledad. Y, finalmente, es una prodigiosa historia de amor incondicional entre Alexia y Vincent que trasciende la sexualidad, los avatares de la edad, los condicionantes biológicos de la genética y el entorno social.

Ducournau bebe del primer Cronenberg (el de ***Rabia, Cromosoma 3, Scanners*** o ***Videodrome,*** aunque asimismo, y mucho, del de Crash) pero también de la ciencia-ficción, el melodrama, ***Blade Runner,*** David Lynch, Claire Denis y Bertrand Bonello (que en Titane interpreta al padre biológico de Alexia). Y Caravaggio, Asimov, los vídeo-juegos, Robocop, la música electrónica y los relatos distópicos e hipertecnológicos contemporáneos. En este *revolutum* cultural, la realizadora sale airosa contra todo pronóstico, pues es capaz de llevar cada secuencia a un paroxismo controlado: la sustancia aceitosa que emana del cuerpo embarazado de la mujer, las escenas de fuego de los bomberos, los bailes de Alexia en la feria automovilística, los gratuitos crímenes, el sostenido dolor físico de la chica, etc. Ducournau introduce un ligero tono irónico a estos episodios, que se mezclan con los rituales carnales que incluyen fluidos corporales, sangre, leche materna (de asqueroso color negro), excrementos e inyectables, pero también fuego, agua impura y otros elementos morbosos que hacen de ***Titane*** una película enfermiza que podría encuadrase en lo que se ha venido denominando *horror corporal* que no rehúye lo gótico, el feísmo y lo naturalista extremo. Con todos estos componentes, Ducournau ha compuesto un cuento de hadas a la contra que señala de manera directa algunos de los grandes conflictos de la modernidad y, sobre todo, reflexiona sobre una de sus más terribles búsquedas: la de la identidad individual.◀

Pablo **Pérez**

Queridos camaradas

ANDREI KONCHALOVSKI

Todo ser humano tiene pleno derecho a cambiar de opinión a lo largo de su vida y más en un tiempo tan convulso como el que nos ha tocado conocer, donde hasta los más firmes principios se tambalean ante cualquier soplo importado por la moda del momento. Cierto que también existen los dogmáticos, capaces de aferrarse a una idea y mantenerla incólume contra viento y marea, resistiendo impávidos los avatares del destino. Andrei Konchalovski pertenece al primer grupo, y por ello ha sabido renunciar a sus inicios como artista, encajado en la estructura controladora de la Unión Soviética de los tiempos más duros para pasar si no abiertamente al otro lado sí para adoptar unas posiciones críticas con el sistema, por otra parte ya entonces orientado hacia su liquidación (o transformación, si se quiere llamar así a lo que ahora encabeza Vladimir Putin) lo que le hizo vincularse al proceso de producción occidental y arraigar en Estados Unidos, con retornos esporádicos a su país de origen.

De esa forma, su filmografía de los últimos años suele incidir en cuestiones que pueden encajar en los conceptos revisionistas que ponen en cuestión los contenidos y las actitudes del régimen soviético, aunque hasta ahora Konchalovski no se ha atrevido a llevar a cabo un auténtico revulsivo de esa etapa de la historia reciente. Lo intenta, seguramente con honestidad, hasta dónde puede llegar desde su óptica personal, en ***Queridos camaradas,*** donde realiza una especie de disección del régimen soviético a partir de una anécdota concreta, basada en un hecho real. El episodio sucedió en 1962 en Novocherkask, una ciudad de tipo medio situada en la región de Rostov, a orillas del río Don, conocida por ser un importante emporio industrial, especializado en la fabricación de locomotoras. En así, en esa fábrica, donde se plantea un conflicto sindical con características impensables en el rígido sistema impuesto por el Partido Comunista y que deriva, en la versión llevada a cabo por Konchalovski, hacia situaciones personales de conflicto en el seno de una familia, donde la madre, inicialmente, asume los postulados de orden y disciplina que imparte las consignas del partido, posición contraria a la que mantiene su hija, joven rebelde y contestaría, más cerca de la

realidad social que se está sufriendo. Como se puede deducir de este sencillo resumen nos encontramos ante un planteamiento de tipo clásico, en que lo general deriva hacia lo particular para desde esta visión y a través de situaciones parciales concretas intentar trascender para volver a llegar al conjunto del problema. El riesgo es que en ese desmenuzamiento se pueda olvidar el problema de fondo para reducirlo a una situación dramática concreta: madre busca hija desaparecida, si bien el director no pierde en ningún momento el sentido de la realidad que pretende comunicar, a partir de la exposición, en verdad sin límites, de la brutal represión que las fuerzas del orden aplicaron para reprimir la manifestación de los obreros, con la consecuencia de docenas de muertos. Esa barbarie hace que Ludmilla reconsidere su obediencia ciega hacia las consignas del partido para admitir que, a lo mejor, es posible la disidencia e incluso la desobediencia, pero siempre está latente la sospecha de que ese cambio de actitud esté condicionado por la desaparición de la hija, no por el convencimiento expreso de que el régimen está actuando mal. Y ahí es donde el relato, en la transmisión de Konchaloski, flaquea con tibieza, sin llegar a comprometerse con la firmeza que será deseable. De esa manera, *Queridos camaradas* queda como un testimonio, una foto del momento, pero poco más. ◀

José Luis **Muñoz**

Fue la mano de Dios

PAOLO SORRENTINO

Filippo Scotti: *"Me siento muy afortunado con este proyecto, me está cambiando , aunque aún no entienda cómo. Supongo que me daré cuenta cuando pueda volver a mi vida habitual".*

Sorrentino: *"Él me recordaba a mí mismo a esa edad: era tímido y no me sentía cómodo con el resto del mundo... Aunque es muy joven, tiene pasta de gran estrella y una asombrosa claridad respecto a su oficio. Algo interesante es que todo el mundo tiene un método. No existe el método correcto para trabajar: un actor usará un método para actuar y otro tiene otro de otro tipo".*

Dice Sorrentino que no buscaba una copia de sí mismo, ni siquiera que le recordara a él cuando era joven. Sin embargo, teniendo delante al director de *La gran belleza* (2013) y *La juventud* (2015), y a Filippo Scotti, actor que protagoniza su último film *Fue la mano de Dios* (2021), es inevitable ver alguna reminiscencia física: ese pelo rizado y naturalmente despreocupado, una nariz con personalidad y, sobre todo, su timidez. Si se parecen ahora con treinta años de diferencia, es fácil descubrir por qué el cineasta vio en este chaval a su yo adolescente.

Y aun así no fue fácil para Scotti conseguir el papel. "Pasé por unas cuatro o cinco pruebas de *casting*. Al principio solo sabía que era una película de Sorrentino que contaba la vida de alguien, y yo pensaba que iba a interpretar un capítulo dentro de ella", recuerda el intérprete italiano, sentado en una habitación del hotel María Cristina de San Sebastián durante el festival de cine. En la segunda prueba ya apareció Paolo, y el actor fue intuyendo que el personaje sería más importante en la historia y que se trataba de la vida del cineasta: "Fue un proceso duro, pero solo formar parte de él ya era un sueño. No podía dormir, sentía un huracán de emociones dentro".

En una de las pruebas, Sorrentino lo citó a las ocho de la mañana. Solo estaban los dos y el director de casting. "Era un espacio enorme y no me dio guion, me explicó de qué iba la escena y que improvisara", recuerda

Filippo. La escena en cuestión es la más dura: cuando el protagonista, Fabietto, y su hermano mayor, Marchino, llegan al hospital y se enteran de la muerte de sus padres (un accidente doméstico por inhalación de monóxido de carbono). Así murieron los padres de Paolo Sorrentino, cuando él estaba a punto de cumplir los 17 años. Recrear aquella escena debió de ser definitivo para que el director confiara en este actor que entonces aún no había cumplido los veinte, pero que llevaba ya una década dedicado a la interpretación. Scotti debía interpretar el momento en que el personaje se entera del trágico accidente de sus padres, y salió airoso. El director lo eligió y luego tuvo meses para profundizar en el personaje de Fabietto, debido a la demora del rodaje que provocó la pandemia. Por otra parte, también tuvo la oportunidad de sumergirse en su papel gracias a que sus padres se fueron de vacaciones y lo dejaron solo al cuidado de la casa durante algunas semanas. El actor, además, aprovechó para escuchar los grupos musicales que Sorrentino seguía en su juventud –Talking Heads, U2 y The Cure–. También le pidió a Scotti que viera ***El hombre que amaba a las mujeres,*** de Truffaut, y ***Camino a la perdición,*** de Sam Mendes, para que imitara el andar melancólico de Jude Law.

Scotti nació en Dongo, en un pueblo del norte de Italia, y cuando cumplió seis años la familia se mudó a Nápoles. Poco después, empezó a trabajar en teatro como un *hobby* o una forma para escapar del colegio, "porque no era buen estudiante", confiesa. Su padre le introdujo en el cine: "Él me puso ***La ventana indiscreta*** cuando probablemente no debía verla aún. Y tenía trece años cuando me llevaron a ver ***La gran belleza,*** de Sorrentino. También era demasiado joven, era el único chaval en aquella sala llena". Filippo no bebe café y no es un gran fanático del fútbol. No conocía en detalle la historia del gol que con la mano Diego Maradona metió a Inglaterra en el Mundial de México de 1986, ni tampoco el glorioso paso del argentino por la ciudad de Nápoles entre 1984 y 1992, inspiración crucial para el realizador italiano en el largometraje más personal de su carrera: "Todo lo he hecho por mí mismo, sin contactos, aunque pronto me di cuenta de que tenía que conocer a la gente adecuada para avanzar en esta profesión. Gente que confíe en ti y te dé una oportunidad, como me la dio la actriz Patrizia di Martino en 2016 o el director del Teatro Bellini, que me dio un papel en ***Tito Andrónico.*** Yo tenía solo 16 años, el resto de actores como poco me doblaba la edad. Pasábamos el día entero ensayando y llegaba a casa a las diez de la noche y seguía estudiando, con lo mal estudiante que he sido".

A su paso por el Festival de Venecia, Scotti ganó el premio Marcello Mastroianni como promesa actoral y empezó un tour internacional que le ha llevado a Los Ángeles, Nueva York y Londres. El éxito de la película le sorprendió en París, donde está estudiando literatura moderna en la universidad. Pero ahora quiere regresar a Roma y establecerse allí. Desde entonces ha conocido a estrellas como Leonardo Di Caprio y al mismo tiempo han comenzado las comparaciones. "Soy una persona diferente y no soy tan bueno como Timothée Chalamet" (***Dune*** y ***Llámame por tu nombre***).

Fue la mano de dios se filmó en el otoño de 2020, después del confinamiento, reflejando el director en la película más de 30 años de dolor. Sorrentino espera que sea su forma definitiva de curación y también un punto y aparte en su filmografía. Con respecto a sus

anteriores filmes, resulta ser una película más íntima, más contenida, dramática, aunque también presenta personajes exagerados, fellinianos, sarcásticos. Es una carta de amor a su Nápoles natal y a su dios, el de la ciudad y el suyo personal, Maradona. Ir a verle jugar le salvó la vida. El film se desarrolla en el Nápoles de los años ochenta, lugar donde el joven Fabietto se dedica a su pasión por el fútbol, mientras la tragedia familiar se ceba con su incierto pero prometedor futuro como cineasta.

La película se estructura en dos partes bien diferenciadas. La primera resulta coral, es un fresco familiar, descriptivo, con personajes propios que recuerdan al Fellini de ***Amarcord.*** Toda la familia resulta retratada con sus manías, sus bromas, chascarrillos, modos de vida y maneras de interrelacionarse. Y en medio vemos a un Fabietto reservado, introvertido, con hormonas a punto de eclosionar. La segunda parte, coincidiendo con la muerte de sus padres, se centra en Fabietto, en su evolución, en sus contradicciones, en sus intereses, en el descubrimiento de sus nuevas inquietudes. El contexto familiar se derrumba y se abren otras perspectivas de futro. Fabietto se convierte en el eje principal de la película. He aquí la simbiosis entre Filippo y Sorrentino.

Film de autor autobiográfico y hasta cierto punto redentor. El director revisa su pasado adolescente y en cierto sentido se produce para el cineasta una catarsis. Película italiana de carácter intimista y a la vez costumbrista, pero nunca un *biopic* cinematográfico. ◀

Juan José **Pérez**

Un segundo

ZHANG YIMOU

En 1988 una modesta producción china titulada *Sorgo rojo* se alzaba con el Oso de Oro del Festival de Berlín. Ese fue el inicio de todo, del descubrimiento de una cinematografía a la que no habíamos tenido acceso a causa de la cerrazón ideológica de un gobierno que había supeditado todas las manifestaciones artísticas e intelectuales de su pueblo a sus intereses partidistas, y del nacimiento de una nueva ola de directores (que recibieron el denominativo de "La Quinta Generación de Pekín") que, educados en el sistema represivo de la Revolución Cultural, se encontraban dispuestos a cambiar el panorama artístico vigente, desafiando las convenciones, tanto en el plano político como en el estrictamente creativo, mediante la modernización de un sistema fílmico nacional que todavía se basaba en el pasado. Se amplió así el panorama cinematográfico chino mediante relatos que intentaban:

1. analizar y criticar muchas de las tradiciones de carácter institucional de matices feudales que regían la sociedad china desde antiguo. Los directores de esta generación redescubrieron la posibilidad de explorar a través de la ficción emociones e historias particulares, alejadas de la épica colectiva. La temática va a tratar las convulsiones de la China contemporánea cohesionando la vivencia personal y la aventura colectiva; la China rural; el papel de la mujer en la sociedad tradicional; el paisaje como elemento que interrelaciona con historias y personajes…;

2. cambiar la estética y el estilo expresivo de los filmes desechando el naturalismo y experimentando de manera decisiva con los recursos de la imagen a través del cromatismo y la plasticidad. El color se convirtió en la base constitutiva de todo un sistema cargado de simbología que, al mismo tiempo, sirvió para introducir al espectador en una perturbadora experiencia profundamente sensitiva y emocional. A esta técnica se le denominó plastic expression y se encontraba presente en las dos películas fundacionales del movimiento, ***Tierra Amarilla*** (1984) de Chen Kaige y ***Sorgo rojo*** (1987) de Zhang Yimou;

3. recuperar algunas esferas de decisión personal y de privacidad que el colectivismo extremo de la Revolución cultural había anulado;

4. significar las relaciones de este nuevo cine con la literatura contemporánea china. Casi todas las películas de estos directores son adaptaciones más o menos literales de obras literarias coetáneas.

Zhang Yimou tiene ahora 71 años. Ya no es aquel joven rebelde de la Quinta Generación, cuyas películas llegaban puntualmente a las salas de

versión original españolas. De ***Sorgo rojo*** a ***Hero*** y ***La casa de las dagas voladoras,*** la filmografía de Yimou pasó del retrato sutil y costumbrista de su país a la acción y la épica con efectos especiales. La obra con la que inauguró el pasado festival de San Sebastián, ***Un segundo,*** confirma la vuelta a sus raíces, que ya anticipaba ***Regreso a casa*** (2014). Yimou vuelve a denunciar la descomposición y los desmanes de la Revolución Cultural de Mao en un film que es un bellísimo homenaje al cine, una suerte de ***Cinema Paradiso*** chino.

Su protagonista es un convicto enviado a un campo de trabajo en el desolado noroeste del país. Utilizando su ingenio y con el único fin de ver a su hija, quien ha sido filmada brevemente en una película (el segundo al que alude el título), logra escapar y huye en dirección al cine de un pueblo cercano. Allí espera encontrar esa cinta y hacerse con ella. Sin embargo, se cruza con una chiquilla vagabunda desesperada por conseguir el mismo carrete de película y que logra robarlo. El enigmático objeto, que ambos anhelan por motivos muy distintos, se convertirá en la raíz de una inesperada amistad.

Un segundo se mueve en torno a la línea del melodrama, en una historia que podríamos llamar de aprendizaje, entre sus dos personajes principales. La información se nos muestra paulatinamente, y siempre pretende tener un impacto emocional en el espectador, algo que consigue, generalmente, de forma orgánica y natural. Y esto, realmente, es muy complicado.

La película es una adaptación de una novela de Geiling Yan, escritora que Yimou ya llevó a la pantalla en ***Regreso a casa*** y ***Las flores de la guerra*** (2011).

Uno de los momentos realmente más emocionantes, se produce cuando los habitantes de un pueblo contribuyen a la restauración de un malogrado celuloide, de una de las bobinas de una película de propaganda comunista, que tienen que proyectar en una improvisada sale de cine.

Un segundo enfatiza las relaciones de las personas con el cine a través de la visualización comunitaria del mismo. Independientemente de la película y de cuántas veces la hayan visto, la gente todavía se reúne para experimentar colectivamente una gran satisfacción, que culmina con su canto junto con el tema principal de la película. Estos y otros muchos homenajes al séptimo arte se repiten, como cuando Don Películas manipula el proyector y trata de rescatar el celuloide.

Yimou nos dice que, incluso en el peor o más duro de los sistemas, la "magia del cine" es capaz de maravillar a las gentes de toda clase, cualquiera que sea la naturaleza de las imágenes. Es inevitable en este momento del filme rememorar y homenajear a películas como ***La vida es bella*** y ***Cinema Paradiso.***

La película muestra una increíble belleza plástica en el desierto, dos historias cruzadas de amor a la familia y que se encuentran con una tercera que es la pasión por el cine, y, por último, una crítica al régimen de Mao que sorprende haya conseguido superar la actual y férrea censura del gigante asiático. En resumen, un ejercicio sobre el cine como gozo colectivo, como experiencia compartida, como mecanismo de unión. Si el espectador disfruta de las imágenes y de la narrativa pausada del cine oriental, disfrutará de esta magnífica cinta. ◄

Juan José **Pérez**

El acontecimiento

AUDREY DIWAN

Con estos versos termina Anne Sexton su poema "El aborto". Y con ellos arrojaba de manera cruda y áspera su dolor más íntimo y profundo. Como representante, junto a Sylvia Plath, de eso que diera en llamarse 'poesía confesional', la estadounidense abría la literatura a la expresión directa y descarnada de un sufrimiento femenino (asociado al aborto, pero también al deseo, la sexualidad, la menstruación, el matrimonio, la maternidad…) que nunca antes había sido reflejado con aquella fuerza y honestidad. Su voz poética rompía con el estereotipo de la mujer herida y sufriente propia del imaginario masculino, para introducir un discurso iconoclasta, duro, desnudo y enérgico. Con sus textos desactivaba aquella mirada 'romantizada' del dolor femenino que, en palabras de Susan Sontag, convertía a la sufriente en "un ser melancólico, sensible, romántico" y para la que "estar triste era una señal de refinamiento, de sensibilidad". Con su gesto, Sexton, y también Plath, daban a la intimidad femenina una poderosa dimensión política.

Y desde este enfoque combativo, crítico y sin adornos es posible conectar con la ya extensa y muy valiosa obra literaria de Annie Ernaux, pionera de la autoficción, que escribe sin tapujos sobre sus experiencias íntimas y siempre dolorosas. Sus obras fueron recibidas durante años desde el rechazo y la condescendencia, bajo la etiqueta de 'literatura de mujeres' y la acusación de autoindulgencia. El estreno de ***El acontecimiento,*** segundo largometraje de Audrey Diwan basado, precisamente, en el relato homónimo a través del cual Ernaux narra de manera explícita y rotunda su propia experiencia de aborto clandestino en la Francia de principios de los años sesenta, nos permite no solo conectar el cine con toda esta tradición literaria feminista, sino recuperar también un debate, no por clásico menos vigente, que parte de la pregunta sobre los límites entre la representación del dolor y la exhibición del sufrimiento.

"Alguien que debería haber nacido
se ha ido.
Sí, mujer, esa lógica te llevará
a una pérdida sin muerte. O di lo que quisiste decir,
cobarde... este bebé que sangro yo".

"Miramos el feto. Tiene un cuerpo minúsculo y una gran cabeza. Bajo los párpados transparentes, los ojos parecen dos manchas azules (…). Así que he sido capaz de fabricar esto. O. se sienta en el taburete. Llora. Lloramos en silencio. Es una escena sin nombre en la que la vida y la muerte se dan la mano. Es una escena de sacrificio", escribe Ernaux. Y en los mecanismos de traslación de esas palabras a la imagen fílmica, la película de Diwan nos permite –parece inevitable y también apasionante– traer de nuevo la dis-

cusión de Rivette sobre la abyección para replantear, como propone Àngel Quintana en su texto sobre el 'cine de la crueldad', la necesidad de mostrar, en este caso: "Porque el horror denuncia la política infame que ha implicado prohibir a la mujer que haga lo que le plazca con su cuerpo". O para poder conectar, como explica Andrea Morán en su crítica del film, con la intención inmersiva que lleva a Diwan a hacer de él: "Una experiencia que busca ser Annie en lugar de mirarla". Desde otro enfoque se hace asimismo significativo, como señala Jaime Pena, poder seguir profundizando en la idea de la irrepresentabilidad del dolor o en la potencia expresiva de la elipsis.

Pero la llegada a las salas de ***El acontecimiento*** nos permite, además, abordar el modo en el que el cine ha representado hasta ahora el aborto, "una asignatura pendiente", como señala en su artículo Eulàlia Iglesias, por mucho que en los últimos años puedan contarse varios títulos cuyo eje central es precisamente este tema (***El secreto de Vera Drake,*** de Mike Leigh; ***4 meses, 3 semanas, 2 días***, de Cristian Mungiu o ***Nunca, casi nunca, a veces, siempre,*** de Eliza Hittman, entre otras). En cualquier caso, el debate está abierto… ¡Bienvenidas sean siempre la controversia y la discusión!, porque solo a través de ellas podremos seguir avanzando[1]. ◀

Jara **Yáñez**

[3] Bajo el título "Sobre el dolor y lo íntimo", este texto constituye el editorial que Jara Yáñez escribió para el número 164 de *Caimán. **Cuadernos de cine,*** marzo de 2022, p. 5. El resto de los artículos citados forma parte también de ese número. ***TIEMPOS MODERNOS*** agradece a ***Caimán CdC*** y a la propia Yáñez, su directora, las facilidades para su reproducción aquí.

Solo las bestias

DOMINIK MOLL

El segundo título del díptico inaugural de la temporada anterior fue ***Solo las bestias*** (***Seules les bêtes,*** 2019), donde el director nos ofrece un moderno y actualizado catálogo de desamores y patologías fácilmente reconocibles entre las gentes que habitamos. El film se presenta revestido con el ropaje de un ***thriller*** rural, con un paisaje helado al estilo visual de la mítica ***Fargo*** (hermanos Coen, 1996), una atmósfera ambiental distintiva que sirve de marco a unos personajes inmersos en una serie de acontecimientos sobre los que van perdiendo el control, hasta acabar convertidos en marionetas del destino, como imperceptible efecto de un aura telúrica que envuelve a los protagonistas en su territorio. La película aprovecha los planteamientos propios del relato noir para componer un rompecabezas donde las piezas van encajando de forma imaginativa, no exenta de cierto artificio intrínseco, por otra parte, a cualquier ficción fílmica que se precie; la cosa está en que no se note mucho.

La historia se basa en la novela homónima de Colin Niel adaptada a la pantalla por el propio director con la colaboración de Gilles Marchand; ambos reescribieron el guion manteniendo la sustancia narrativa, hasta hacerlo funcionar como una caja dentro de otras progresivamente destapadas en cada relato, con las requeridas interconexiones espacio-temporales que van moviendo al espectador por diferentes momentos que engarzan a los personajes cual eslabones de una cadena. La película está configurada en cinco capítulos encabezados por los nombres de cada uno de los personajes principales, un nomenclátor de cronistas que van dilucidando los aconteceres en primera persona, tal y como hace la novela, ofreciendo la representación de los hechos desde diferentes perspectivas personales, sin perder de vista el nexo articulador que confiere unidad a la acción a través de cada una de las narraciones.

La función se conduce a partir de la desaparición de Evelyne, una mujer rica y caprichosa cuyo coche es encontrado en medio de una carretera nevada. El primer capítulo de esta tipificación de afectos apócrifos nos presenta a Alice, trabajadora social que desempeña su labor en el *causse,* una región de Francia de ambiente gélido; para sobrellevar la monotonía de su matrimonio con Michel comienza una relación con Joseph, un solitario ganadero ovino del que acaba infelizmente enamorada. El segundo episodio, dedicado a Joseph, compila una efusión tan ilusoria como imposi-

ble, una relación necrófila que solo puede consumarse de una manera trágica. El tercer estadio lo conforma la perspectiva de Marion, una joven de espíritu bohemio que vive una aventura con Evelyne que la deja subyugada, otro amor imposible que tiene los días contados. El siguiente capítulo nos traslada hasta África, más concretamente a la populosa ciudad de Abiyán (Costa de Marfil), que en la novela no aparece identificada; el joven Armand intenta ganar dinero estafando a ingenuos europeos, entre los que muerde el anzuelo Michel, el marido de Alice, atrapado en un amor imposible por Amandine, la chica virtual que se ha ligado por internet a partir de fotos y vídeos recopilados por Armand, un buscavidas que a su vez está enamorado de Brigitte, la madre de su hija que vive en una lujosa mansión a costa de un blanco rico. Completa el laberíntico tablero de piezas imposibles de emparejar el capítulo dedicado a Michel, rendido a su musa Amandine, y dispuesto a encontrarla como y donde sea, con esa patética imagen final esperando una respuesta frente a la pantalla del ordenador, irónicamente convertido en la ventana por donde la gente busca su pareja ideal. Pero los guionistas aún se reservan otra sarcástica sorpresa; entre tantas historias de amor imposible la única relación que consigue subsistir más allá del metraje es aquella que está encadenada por los lazos de una falacia de atracción llamada necesidad; tan triste como real, tan real como la vida. En resumen, un nomenclátor de frustraciones afectivas articulado en torno a la investigación para descubrir el paradero de una mujer desaparecida sobre un manto de hielo, la disculpa argumental que sustenta las implicaciones de cada pieza del puzle en un juego supeditado a una serie de casualidades sin probabilidad estadística fuera de la magia del cine. ◀

la ***película*** aprovecha los ***planteamientos*** propios del relato ***noir*** para componer un ***rompecabezas***

Pepe **Alfaro**

El poder del perro

JANE CAMPION

No recuerdo haber visto ninguna película firmada por Jane Campion desde su aparatosa entrada en el paseo de la fama cinematográfica con su tercera obra, ***El piano*** (1993), un título verdaderamente impactante que puso al descubierto la extraordinaria calidad de esta directora neozelandesa que suele buscar y obtener un eficaz apoyo en los actores que sirven de soporte a su trabajo. Eso ocurría allí con unos impagables Holly Hunter y Harvey Keitel y eso, también, se encuentra presente, de manera sobresaliente, en ***El poder del perro,*** que ha estado a punto de escribir un episodio espectacular en la entrega de los últimos Oscar. Al final no fue tanto como se esperaba (en una carrera tan prolongada surgen continuos sobresaltos) pero sí se produjo, desde un luego, un razonable reconocimiento en favor de una película que tiene méritos sobrados para destacar con solvencia sobre las que con ella han competido. Quizá, en este caso, la ha perjudicado precisamente el considerable impacto que produjo su nominación, acompañada de unas expectativas que para muchos la encumbraban al triunfo absoluto en todas las categorías, pero ya se sabe que en este tipo de concursos nada está realmente escrito hasta que el presentador de turno abre el sobre mágico con el nombre o el título que ha recibido los votos necesarios.

En esta lotería de preferencias, ***El poder del perro*** fue castigada injustamente porque al final solo la propia Jane Campion obtuvo el premio a la mejor dirección, quedando fuera del palmarés otros conceptos que, desde una óptica estrictamente objetiva, son deslumbrantes, hasta hacer de esta una película redonda, de las que atrapan al espectador en el momento de arrancar y lo lleva, no de la mano, sino de la garganta, sin dejarlo respirar, a través de un universo de emociones en el que Benedict Cumberbatch viene a ser como el hilo conductor, el eje vitalista que arrastra en su angustia a todos los demás hasta alcanzar el éxtasis que llegará con su propia muerte. Nos encontramos, después de tanto tiempo sin verlo, en el Oeste clásico, el de Montana, pero no en el territorio fordiano que tanto llegamos a amar con sus grandes paisajes, sus gestas heroicas y los discur-

> Hay una ***tensión*** permanente, un ***viaje sentimental*** hacia terrenos ***desconocidos*** que deseamos explorar

sos patrióticos sino en un espacio menos grandioso y más cercano en el que fluyen pasiones contenidas junto a estallidos violentos. El soporte lógico de todo relato bien hecho es el guion, elaborado por la propia directora a partir de una novela de Thomas Savage (que no he leído y de la que, por tanto, no puedo hablar) y en ese texto básico se encuentra en buena medida la razón primera del buen producto elaborado con un despliegue exquisito de sensibilidad, con una estructura visual y sonora susceptibles de producir una inquietante impresión, derivada del desasosiego anímico que producen situaciones de enorme complejidad. Los hermanos Burbank son la cara y la cruz de una moneda, pero se entienden y coordinan sin problemas hasta que entre ellos se introduce el factor disonante, la mujer y no solo ella, sino el hijo que la acompaña, una turbadora criatura que, en realidad, va a ser el tercero en discordia, al provocar en el duro Phil el descubrimiento de una homosexualidad hasta entonces contenida. Hay una tensión permanente, un viaje sentimental hacia terrenos desconocidos que deseamos explorar desde la convicción de que no es un viaje a ninguna parte sino a la profundidad del alma humana, aquí sometida a una exposición radical, sin contemplaciones y, sin embargo, con una envoltura de sorprendente delicadeza, a partir de una puesta en escena en que la fotografía y la música alcanzan niveles que rozan lo exquisito. Es una obra perturbadora, pero deslumbrante. ◀

José Luis **Muñoz**

Las ilusiones perdidas

XAVIER GIANNOLI

Mantengo la teoría (que, como todas las teorías, está condenada a demostrar su irrelevancia en cuanto surge la ocasión) de que no hay por qué prolongar la duración de una película más allá del tiempo habitualmente considerado razonable (dos horas, pizca más o menos), de manera que todo lo que lo sobrepasa suele ser material prescindible. Reconozco que en no pocas ocasiones ese argumento resulta cierto y en la programación que hemos visto este año en el Cineclub hay un par de ejemplos muy llamativos, de películas que con quince minutos menos hubieran resultado más convincentes de lo que finalmente fueron.

Con esa prevención, el acercamiento a ***Las ilusiones perdidas,*** una más que notable aportación del ya veterano, aunque no muy reconocido, Xavier Giannoli produce un efecto casi contrario porque es tal la elegancia, suavidad y solvencia con que se desliza el relato que el tiempo aquí no resulta excesivo ni aparece esa escena superflua final que el crítico espectador hubiera querido no haber tenido que ver. Y ello a pesar de la considerable dificultad que supone afrontar el traslado a imágenes de un potente relato con la firma de Honoré de Balzac, probablemente el novelista francés de

más sólido prestigio y, desde luego, creador de una impresionante galería de personajes y situaciones. No parece que Giannoli haya tenido especiales dificultades para penetrar en ese paisaje social y humano que nos retrotrae a los ambientes del siglo XIX, cuando superado el trauma napoleónico el país ha vuelto a la denostada monarquía anterior, para recuperar costumbres y vicios (virtudes se ven pocas en la película) que el proceso revolucionario había querido desterrar. Como en tantas otras ocasiones, un joven afincado en un espacio rural sueña con encontrar otras perspectivas en la capital (oh, París, siempre París) soñando con penetrar en los ambientes, generalmente turbios, de la literatura y la prensa. Ofrece Giannoli un riquísimo panel de personajes que pululan entre el cinismo, la ambición, la mentira, las trampas y cuanto es posible imaginar en situaciones marcadas por la falsedad hipócrita colectiva que no parece dejar espacio por el que pueda penetrar un pensamiento limpio o una actitud honesta. En ese panorama, puede resultar especialmente impresionante el durísimo retrato que el director ofrece sobre los comportamientos de la prensa, entonces en los primeros balbuceos de lo que habría de llegar a ser una manifestación de poder y que en el film se ejerce sobre todo en el ámbito literario, impulsando autores o hundiendo prestigios sin ni siquiera haber leído las obras en cuestión. Al lado del dibujo terrible que aquí se nos ofrece, las *fake news* de nuestra época o las repulsivas redes sociales que campan alegremente de acá para allá pueden parecernos una broma inocente. A través de ese magma social, entre el lujo y la vanidad hipócrita, el joven Lucien Chardon recorre apresuradamente una trayectoria en la que se sumergió con la alegre inocencia de un puro poeta para llegar de manera precipitada a las profundidades donde anidan el vicio y la mentira, para encontrar, como única salida a su miseria económica y moral una tumba anónima, sobre la que no hay lujo ni prestigio, solo una inmensa amargura final que acentúa el relato en *off* que ha ido desgranando su amigo. ◀

José Luis **Muñoz**

Flee

JONAS POHER RASMUSSEN

Flee es una película emotiva, que nos da claves importantes para la comprensión de la historia de Afganistán y de las tensiones de los refugiados, al tiempo que nos muestra un retrato personal e íntimo de un hombre, de sus miedos y de su lucha por superarlos. Narra un periplo por ciudades como Kabul, Moscú, Copenhague, Estambul…

Dejar el propio país o el terruño natal nunca es decisión fácil, aunque siempre resulta un estímulo la esperanza de conseguir una vida mejor allá adonde uno se desplaza. Últimamente se estrenan en nuestras pantallas películas como ***Mediterráneo*** o ***Aita Mari,*** con temáticas similares sobre actuaciones de ONGs y salvamentos marítimos, de catástrofes migratorias, con el objetivo de dar a conocer situaciones extremas, llamar la atención y concienciar a la población. Son filmes que insisten en la deshumanización de la política europea migratoria. La cuestión es que la repetición de imágenes y escenas sobrecargan el mensaje que se trasmite, enfocado desde similares puntos de vista. En la película ***Styx*** de Wolfgang Fischer (Alemania, 2018), una mujer zarpa sola en velero desde Gibraltar para disfrutar de unas vacaciones en una isla paradisíaca del Atlántico. De repente aparece ante ella un barco a la deriva abarrotado de personas. Da la voz de alarma por radio, pero las instrucciones que le dan las autoridades de Salvamento Marítimo son de no intervenir.

María Andrés Marín, directora de la Oficina del Parlamento Europeo en España, reconoce que este film reflejaba "la crudeza de aquellos que han abandonado por diferentes motivos sus países de nacimiento y se lanzan al mar, muchos de ellos sin saber nadar. Y después de atravesar todo tipo de penalidades, ven como esa barrera que es el mar sigue separándoles de su sueño, que es alcanzar Europa". Para Andrés, la historia expone a la vez "ese frágil equilibrio que existe a veces en la conciencia entre cumplir con la legalidad o salvar una vida".

A lo largo de la historia de la humanidad, la migración ha sido una expresión valiente de la determinación individual de superar la adversidad y buscar una vida mejor. En la actualidad, la globalización, junto con los avances en las comunicaciones y el transporte, ha incrementado en gran

medida el número de personas que tienen el deseo y la capacidad de mudarse a otros lugares.

Esta nueva era ha creado retos y expectativas, a veces falsas, para sociedades en todo el mundo. También ha servido para subrayar el vínculo que hay entre migración y desarrollo, así como las posibilidades que ofrece para el codesarrollo, es decir, para la mejora concertada de las condiciones económicas y sociales tanto en el lugar de origen como en el de destino.

Desde que el hombre es hombre, solo o con su familia, y pertrechado de lo indispensable, ha emprendido la aventura de trasladarse a lugares desconocidos, donde existen tal vez otra lengua, costumbres y cultura que será necesario aprender. A veces la persecución política o racial han sido detonantes migratorios.

Flee, documental de animación, fue premiado como mejor película en el Festival de Annecy, principal certamen de animación del mundo, y obtuvo el Premio del Público en Visions du Réel en Nyon. La historia de la huida de un afgano gay, Amin, hasta Dinamarca y la revelación de secretos íntimos a modo de catarsis, constituyen la trama de este film.

Flee emplea de manera brillante todos los recursos que la animación y el documental ofrecen. Así se intercalan:

1. Técnicas de *animación real:* casi todo el relato, destacando la magnífica secuencia, con entidad propia, de la huida desde Moscú, por el bosque, de la madre y sus dos hijos en una tenebrosa noche, con unos mafiosos traficantes; la llegada al barco y el espantoso épico viaje; el encuentro en alta mar con un crucero de turistas, que observan y fotografían con curiosidad a los migrantes; la reclusión de los mismos en un pésimo albergue, donde viven hacinados y son deportados nuevamente a Moscú.

2. Técnicas de *animación desdibujadas,* en colores grisáceos, en blanco y negro, estilo *sfumato,* en las escenas más dramáticas (grupo de siluetas de personas en barco en movimiento, disparos y gente corriendo).

3. *Imágenes reales documentalistas* para contextualizar históricamente el film: escenas cotidianas de Kabul, retirada de los rusos, irrupción de los talibanes con armas americanas, policía recogiendo a migrantes en albergues en ciudades europeas, tránsito de pasajeros en aeropuertos, apertura de los primeros McDonald's en Moscú, imagen de apartamento con jardín…

La historia se articula como un puzle, para plasmar un relato lleno de emociones, testimonios, recuerdos y vivencias, cuyo eje conductor es Amin, el protagonista, que huye de Afganistán, escapando de un país en el que su orientación homosexual no es reconocida.

El danés Jonas Poher Rasmussen debutó como director de documental en 2006 con la aclamada ***Something about Halfdan.*** A la ficción se lanzó en 2008 tras unirse a Super16 en el Nordisk Film Studio. Su ópera prima, ***Searching for Bill,*** ganó el Nordic Dox Award en CPH:DOX, entre otros premios. ***What He Did*** se hizo con el Premio del Jurado de Documental en Oslo/Fusion. Flee ha supuesto un impresionante éxito internacional desde su estreno en Sundance, donde ganó también el Gran Premio del Jurado de Documental.

El guion de la película está escrito por el protagonista, Amin Navabi (nombre ficticio por razones de seguridad), y por su amigo e improvisado terapeuta, Jonas Poher Rasmussen. A través de las sesiones de análisis de Amin, vamos conociendo su historia, que empieza en un Afganistán anterior a los talibanes, en un país de apariencia moderna, con televisores, programas extranjeros y mujeres sin pañuelo caminando libremente por las calles. A continuación, se nos muestra la llegada de los talibanes al poder y cómo la vida del país cambia radicalmente, dando lugar al éxodo que lleva tanto a Amin como a otros miles de refugiados a emigrar lejos de su tierra natal. Pero ***Flee*** trata además otros asuntos como la corrupción policial soviética, la falta de escrúpulos de los traficantes y la problemática de un homosexual nacido en un país musulmán, con las consecuencias que conlleva el ser reconocido como tal. Su sorpresa es admitir y manifestar su identidad sexual ante su familia cuando ya se instala en Europa. De hecho, termina compartiendo su vida con Kasper, pareja del mismo sexo.

> Estructurar este ***film*** resulta ***complejo,*** por el continuo juego de tiempos ***narrativos*** presentes y ***pasados***

La simple naturaleza del film y el modo en que se reivindica la animación como mecanismo y no como género, lo convierten de por sí en una pieza cinematográfica tremendamente especial. Y es que, si Rasmussen ha dado forma a su obra, sustituyendo fotogramas por lienzos, ha sido para ayudar a mantener en el anonimato a Amín, un refugiado afgano sumido en una búsqueda permanente de un hogar y cuya condición para participar en el proyecto fue preservar su identidad.

Estructurar este film resulta complejo, por el continuo juego de tiempos narrativos presentes y pasados, relatados con rapidez y eficacia, partiendo de una entrevista que recoge la confesión del protagonista con su entrevistador. Durante la sesión, Amin va reconstruyendo su odisea jugando con recuerdos y tiempos sin una continuidad cronológica. Así se van insertando localizaciones en Kabul, lugar clave en el que Amin explica el significado de casa –sitio seguro, fijo y permanente– donde vive con su hermano Saif, su madre y sus dos hermanas. Abbas, el hermano mayor, vive en un país europeo.

Durante sus imprescindibles noventa minutos de metraje, ***Flee*** pasa de puntillas por el conflicto bélico en Afganistán, explorando sus entresijos geopolíticos y sus terribles consecuencias para la población local con acierto, pero sin ir más allá de lo contextual, para poder centrarse en su verdadero núcleo: el corazón y la vida de un Amin que transpira humanidad, y que sirve de maestro de ceremonias en una historia demoledora y llena de contrastes sobre el descubrimiento personal y el instinto de supervivencia. ◀

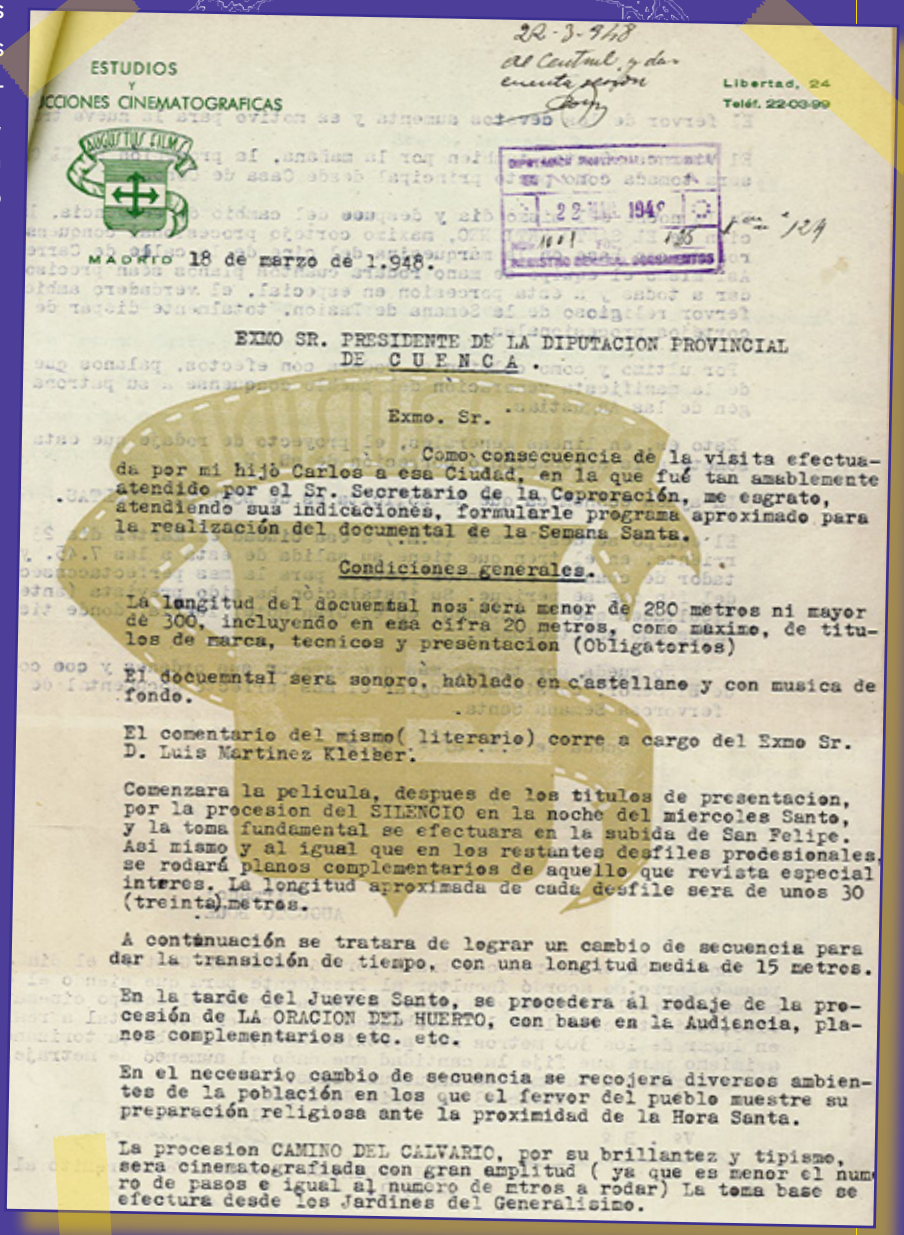
Juan José **Pérez**

† Semana Santa Conquense †

El calvario de esta PELÍCULA duró 6 años

Pepe **Alfaro**

Tras la Guerra Civil, los atribulados supervivientes de las zonas rurales como la nuestra solo pueden evadirse de la cruda realidad en las salas de cine, donde buscan historias que les ayuden a soñar. Los salones de cine van poblando poco a poco la geografía provincial hasta llegar a casi todos los pueblos, por eso no resulta extraño que las administraciones públicas intenten promocionar sus territorios financiando películas documentales que exalten la belleza de nuestros recursos naturales y monumentales, y que eran utilizadas también como eficaces instrumentos propagandísticos de la política oficial, a imitación de lo que venía haciendo el organismo editor del No-Do a nivel nacional. El caso más emblemático se produjo cuando el Ayuntamiento de Cuenca encargó a un joven aficionado a la fotografía recién egresado de la Escuela Oficial de Cine la realización de un documental sobre la provincia; como era previsible el resultado no satisfizo a las autoridades, pero ***Cuenca*** (1958), de Carlos Saura, ha quedado como un modelo canónico del género, siendo permanente objeto de revisión y estudio. Mientras, otras dos películas, promovidas más de una década antes por la Diputación Provincial, se encuentran actualmente extraviadas; esperando que algún día aparezcan para poder recuperar una parte gráfica de nuestra memoria, pues el hecho de que en su momento no gustaran a las autoridades tampoco resulta una acreditación relevante.



ESTUDIOS
Y
CCIONES CINEMATOGRAFICAS

Libertad, 24
Teléf. 22-03-99

22-3-948
al Central, y dar cuenta posterior

22 MAR 1948
Nº 135

Madrid 18 de marzo de 1.948.

EXMO SR. PRESIDENTE DE LA DIPUTACION PROVINCIAL
DE C U E N C A.

Exmo. Sr.

Como consecuencia de la visita efectuada por mi hijo Carlos a esa Ciudad, en la que fué tan amablemente atendido por el Sr. Secretario de la Coprporación, me esgrato, atendiendo sus indicaciones, formularle programa aproximado para la realización del documental de la Semana Santa.

Condiciones generales.

La longitud del docuemtal nos sera menor de 280 metros ni mayor de 300, incluyendo en esa cifra 20 metros, como máximo, de titulos de marca, tecnicos y presentacion (Obligatorios)

El docuemntal sera sonoro, hablado en castellano y con musica de fondo.

El comentario del mismo(literario) corre a cargo del Exmo Sr. D. Luis Martinez Kleiber.

Comenzara la pelicula, despues de los titulos de presentacion, por la procesion del SILENCIO en la noche del miercoles Santo, y la toma fundamental se efectuara en la subida de San Felipe. Asi mismo y al igual que en los restantes desfiles procesionales, se rodará planos complementarios de aquello que revista especial interes. La longitud aproximada de cada desfile sera de unos 30 (treinta) metros.

A continuación se tratara de lograr un cambio de secuencia para dar la transición de tiempo, con una longitud media de 15 metros.

En la tarde del Jueves Santo, se procedera al rodaje de la procesión de LA ORACION DEL HUERTO, con base en la Audiencia, planos complementarios etc. etc.

En el necesario cambio de secuencia se recojera diversos ambientes de la población en los que el fervor del pueblo muestre su preparación religiosa ante la proximidad de la Hora Santa.

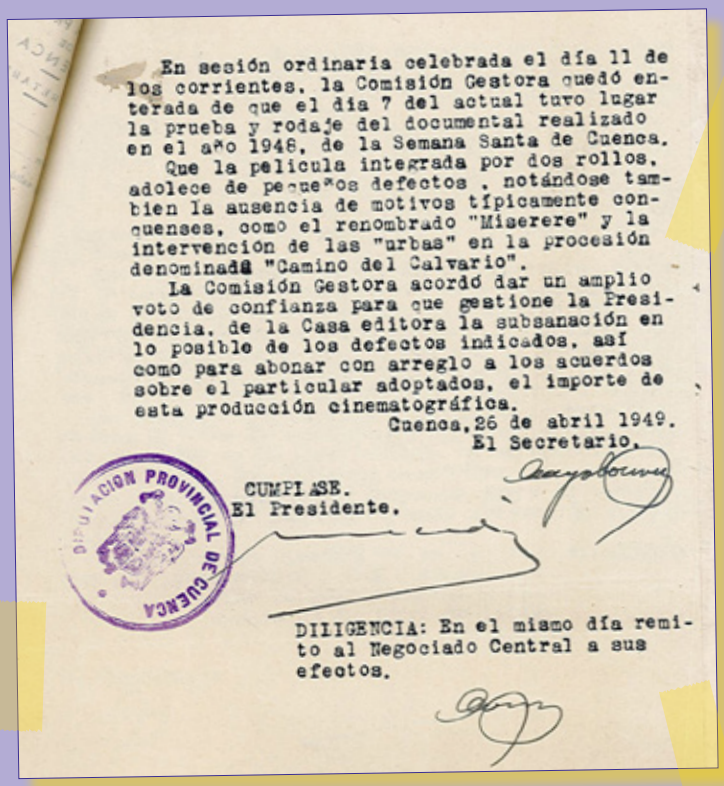
La procesion CAMINO DEL CALVARIO, por su brillantez y tipismo, sera cinematografiada con gran amplitud (ya que es menor el numero de pasos e igual al numero de mtros a rodar) La toma base se efectura desde los Jardines del Generalisimo.

1.

La apasionante intra-historia del documental comienza el 24 de marzo de 1947 con una carta dirigida al presidente de la Diputación Provincial de Cuenca por Augusto Boué Alarcón, quien tres años antes había creado la empresa Augustus Films, unos estudios de cine situados en el número 24 de la calle Libertad de Madrid; contaba con un plató para rodajes, y antes de su desaparición en el año 1955, cuando el local fue adquirido por Columbia para dedicarlo a oficinas y estudio de grabación, acogería el rodaje de algún título de nuestro cine como ***Truhanes de honor*** (Eduardo García Maroto, 1950), una producción en régimen de cooperativa protagonizada por un joven José Bódalo.

En aquella carta Augusto Boué solicitaba una subvención para "la realización de dos documentales de la Semana Santa de Cuenca, por la que tanto interés manifiesta un gran sector de público, y que por desgracia es desconocida para muchísimos en nuestra patria, y totalmente inédita para el extranjero, (…) existiendo ya el precedente en ese organismo de su digna presidencia de subvencionar este tipo de propaganda, ya que en esta s/c se realizó precisamente el documental ***Cuenca y su Ciudad Encantada***". Este film, de unos diez minutos de duración, había sido realizado por el periodista de origen burgalés Arturo Pérez Camarero en 1944, encargándose de la cámara Luis Muñoz Alcolea, música adaptada por José Forns y locución a cargo de Fernando Fernández de Córdoba. Según se deduce, pues, Augustus Films ya había intervenido previamente en la producción de ***Cuenca y su Ciudad Encantada,*** documental actualmente no localizado, y cuyo proceso creativo no le resultaría tan problemático como la nueva empresa ahora emprendida.

En el Archivo de la Diputación hay dos expedientes relativos a otras tantas solicitudes del alcalde de Villamayor de Santiago, pueblo donde funcionó con regularidad uno de los contados cines de gestión municipal en toda la provincia, para proyectar películas documentales propiedad de la Diputación. La Comisión de Cultura acordó, con fecha 24 de mayo de 1952, ceder el material solicitado, pero lamentablemente no se



En sesión ordinaria celebrada el día 11 de los corrientes, la Comisión Gestora quedó enterada de que el día 7 del actual tuvo lugar la prueba y rodaje del documental realizado en el año 1948, de la Semana Santa de Cuenca.

Que la película integrada por dos rollos, adolece de pequeños defectos, notándose también la ausencia de motivos típicamente conquenses, como el renombrado "Miserere" y la intervención de las "urbas" en la procesión denominada "Camino del Calvario".

La Comisión Gestora acordó dar un amplio voto de confianza para que gestione la Presidencia, de la Casa editora la subsanación en lo posible de los defectos indicados, así como para abonar con arreglo a los acuerdos sobre el particular adoptados, el importe de esta producción cinematográfica.

Cuenca, 26 de abril 1949.
El Secretario,

DIPUTACION PROVINCIAL DE CUENCA

CUMPLASE.
El Presidente.

DILIGENCIA: En el mismo día remito al Negociado Central a sus efectos.

mencionan los títulos. Al año siguiente se repite la petición, y nuevamente se acuerda ceder la única película de la que "se dispone en la actualidad, titulada ***Ciudad Encantada***"; cabe suponer se refiere en concreto al film de Pérez Camarero, de cuyo proceso de producción no han aparecido más datos.

Volviendo al objeto de este artículo, en las semanas siguientes se produce un cruce epistolar donde el presidente de la Diputación, Manuel Lledó (hacendado con raíces en Campillo de Altobuey que casualmente era propietario del cine España de la capital) urge a la productora, por las fechas cercana a las celebraciones de Semana Santa, indique "lo que proyectan hacer con la mayor cantidad posible de detalles y precio aproximado, o mejor dicho, cantidad con la que habría de contribuir la Diputación". El último día de marzo, el señor Boué contesta que el único desembolso sería una subvención entre diez y doce mil pesetas, lo que incluiría todos los gastos hasta la realización completa del film, reservándose la casa productora el derecho "a proyectar tanto en España como en el extranjero el documental, para resarcirnos de la diferencia entre el coste y la subvención". A lo que el presidente solicita concreción para "conocer con mayor detalle el proyecto de documental que piensan realizar".

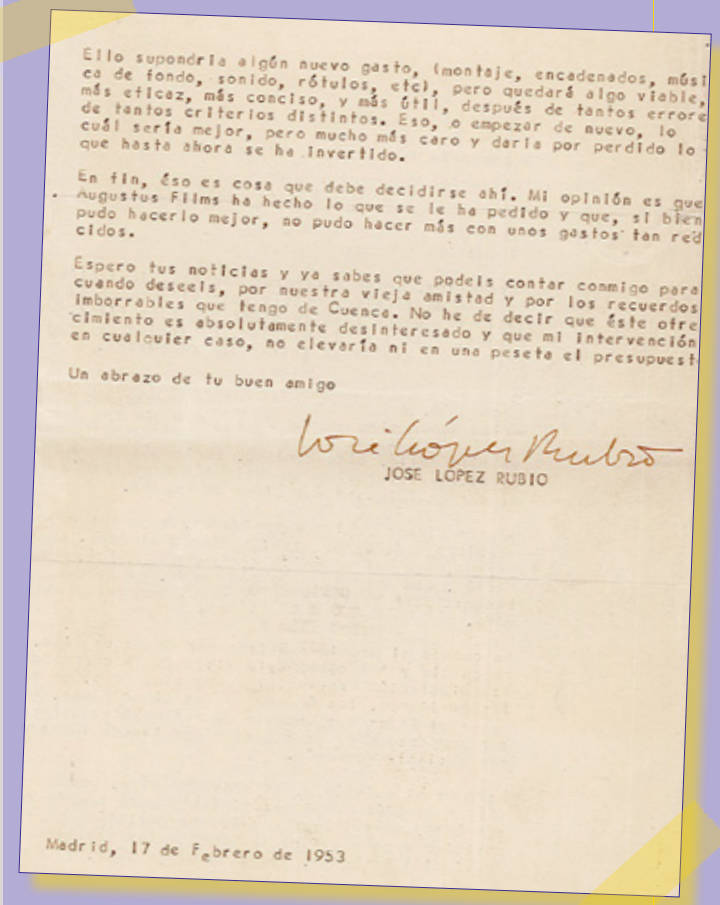
Entre tanta correspondencia pasaron los días de Cuaresma y el asunto, como tantas instancias burocráticas, se durmió un año hasta que volvió a reactivarse en febrero de 1948, cuando la Comisión Gestora de la Diputación acuerda aceptar en principio el proyecto y facultar al Pre-

sidente para iniciar las gestiones pertinentes, concretar el importe exacto de la subvención y recabar el guion de Luis Martínez Kleiser, nombre del "ilustre académico y Cronista de la Provincia" que Augustus Films había propuesto para hacerse cargo del guion literario de la película, en un evidente afán por otorgar prestigio al proyecto; un anzuelo que, como veremos, pronto resultaría reemplazado.

Sin embargo, al solicitar el texto, el Cronista de la Provincia se excusa alegando que "no se trata, pues, de un guion, porque un documental al aire libre, con luces forzadas por las circunstancias, no admite previa imposición de escenas que acaso no puedan realizarse. El procedimiento, pues, a seguir es el de tomar las vistas que las circunstancias permitan, y luego, sobre lo realizado, hacer una ilustración literaria". También se le pidió información respecto a la adecuación del proyecto a la subvención solicitada, asunto sobre el que el aludido alega carecer de competencia.

El caso es que unos días antes del comienzo de la Semana Santa se desplaza hasta Cuenca Carlos Boué, hijo del dueño de la productora y director técnico de los estudios, al objeto de revisar in situ las posibilidades para filmar los pasos procesionales; también pretendía firmar un convenio que concertara los términos del acuerdo, y que no llegó a ver la luz. Los reiterados apremios del personal de la Institución Provincial consiguen que Augustus Films desarrolle un esbozo de escaleta que llegaría al registro de la Diputación el lunes 22 de marzo de 1948, dos días antes del primer día de rodaje programado, pues según el proyecto "comenzará la película (…) por la procesión del Silencio en la noche del Miércoles Santo, y la toma fundamental se efectuará en la subida de San Felipe. Así mismo, y al igual que en los restantes desfiles procesionales, se rodarán planos complementarios de aquello que revista especial interés. (…) En la tarde del Jueves Santo se procederá al rodaje de la procesión de la Oración del Huerto, con base en la Audiencia. (…) En el necesario cambio de secuencia se recogerán diversos ambientes de la población en los que el fervor del pueblo muestre su preparación religiosa ante la proximidad de la hora santa. La procesión Camino del Calvario, por su brillantez y tipismo, será cinematografiada con gran amplitud (…). La toma base se efectuará desde los jardines del Generalísimo".

En octubre la casa productora comunica que está próxima la finalización de la película, y solicita beneplácito para que figure en los créditos el siguiente encabezado: "Patrocinado por la Excma. Diputación y Junta de Cofradías de Cuenca". La contestación es clara, y se prefiere el



Ello supondría algún nuevo gasto, (montaje, encadenados, músi
ca de fondo, sonido, rótulos, etc), pero quedará algo viable,
más eficaz, más conciso, y más útil, después de tantos errore
de tantos criterios distintos. Eso, o empezar de nuevo, lo
cuál sería mejor, pero mucho más caro y daría por perdido lo
que hasta ahora se ha invertido.

En fin, éso es cosa que debe decidirse ahí. Mi opinión es que
Augustus Films ha hecho lo que se le ha pedido y que, si bien
pudo hacerlo mejor, no pudo hacer más con unos gastos tan red
cidos.

Espero tus noticias y ya sabes que podeis contar conmigo para
cuando deseeis, por nuestra vieja amistad y por los recuerdos
imborrables que tengo de Cuenca. No he de decir que éste otre
cimiento es absolutamente desinteresado y que mi intervención
en cualquier caso, no elevaría ni en una peseta el presupuest

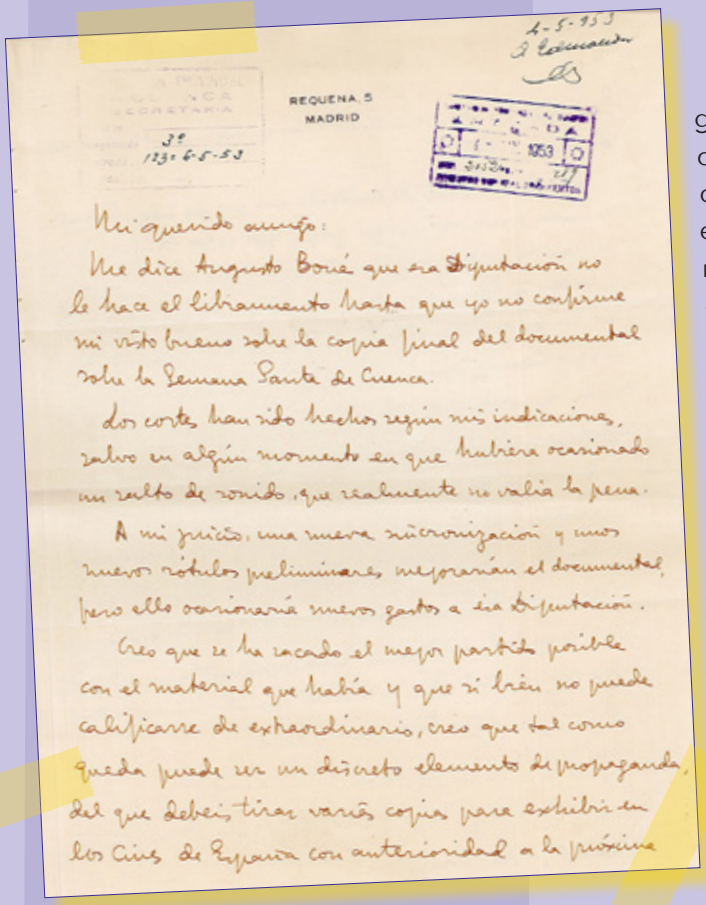
Un abrazo de tu buen amigo

JOSE LOPEZ RUBIO

Madrid, 17 de Febrero de 1953

concepto "Financiado…", una referencia más explícita a las pesetas invertidas. Finalmente, el día 8 de abril de 1949 Augustus Films deposita copia de la película en el Archivo de la Diputación. Lo que debiera poner punto y final a la historia solo era un preámbulo.

Al no tener oportunidad de ver la película, resulta difícil hacer valoraciones. Los diferentes informes recogen como principal tara, aparte de la cuestión artística, la ausencia de elementos *propagandísticos* (*leitmotiv* de los documentales institucionales por aquel entonces), carencia que desde el primer visionado conformó la raíz del chasco en las expectativas de la Corporación. Tras su visionado, el secretario Cayo Conversa, con el aval del presidente Manuel Lledó, da cuenta de que "la película, integrada por dos rollos, adolece de pequeños defectos, notándose también, la ausencia de motivos típicamente conquenses, como el renombrado *Miserere* y la intervención de las turbas en la procesión denominada Camino del Calvario". El señor Boué se excusa en "las dificultades que se tropezaron cuando se filmó el pasado año la ***Semana Santa Conquense,*** y se ofrece a realizar las rectificaciones (…) nece-



REQUENA, 5
MADRID

Mi querido amigo:
Me dice Augusto Boué que esa Diputación no le hace el libramiento hasta que yo no confirme mi visto bueno sobre la copia final del documental sobre la Semana Santa de Cuenca.
Los cortes han sido hechos según mis indicaciones, salvo en algún momento en que hubiera ocasionado un salto de sonido, que realmente no valía la pena.
A mi juicio, una nueva sincronización y unos nuevos rótulos preliminares mejorarían el documental, pero ello ocasionaría nuevos gastos a esa Diputación.
Creo que se ha sacado el mejor partido posible con el material que había y que si bien no puede calificarse de extraordinario, creo que tal como queda puede ser un discreto elemento de propaganda, del que debeis tirar varias copias para exhibir en los Cines de España con anterioridad a la próxima

sarias". Según se desprende de la información, la productora tenía previsto desplazarse a Cuenca en septiembre al objeto de realizar un documental sobre la Catedral, del que no hay más noticias. En cualquier caso, se acordó abonar a la casa productora la cantidad de 10.500 pesetas de la subvención comprometida, que se hicieron efectivas los primeros días de mayo.

2.

En vista de lo poco satisfactorio del resultado, el 23 de mayo de 1949 el Pleno acuerda encargar a la productora las rectificaciones pertinentes, estableciendo un límite de 25.000 pesetas, sin contar la cantidad ya abonada, indicándole, asimismo, que "lógicamente las modificaciones habrán de ser realizadas durante la Semana Santa de 1950".

En marzo de ese mismo año, poco antes del comienzo de los desfiles procesionales, Augustus Films solicita el adelanto de 9.000 pesetas "para el registro sincrónico del documental". En principio la Diputación justifica "no poder acceder a lo interesado, habida cuenta que desde el año 1949 que empezó a realizarse este documental, todavía no ultimado, se han hecho varios anticipos de consideración, quedando muy reducida la cantidad que resta para el pago total convenido". Finalmente, un mes después se aprueba el abono de 9.000 pesetas a Augusto Boué para atender los primeros gastos, acuerdo ratificado por el Pleno del día 28, quedando enterado de que se habían rodado diversas escenas de la Semana Santa de 1950 destinadas a reformar la película editada con imágenes filmadas dos años antes.

Interviene entonces Federico Muelas, quien según parece se habría encargado de redactar el guion. En una misiva manuscrita sin fechar dirigida a Cayo Conversa da cuenta de que Augusto Boué ha enviado la película terminada, y tras ponderar las posibilidades del cine documental para exaltar las bellezas de nuestra provincia se ofrece para ejercer como presentador en una sesión de gala. Como veremos, tampoco la segunda versión del documental tendría recorrido, finalizando con un pase privado realizado en el cine Alegría a las cinco y cuarto de la tarde el día 10 de julio de 1951.

Al mismo tiempo, para liar más el ovillo si cabe, al día siguiente una carta manuscrita enviada desde Madrid por Manuel Muñoz da cuenta de la contratación del firmante por Augustus Films "para realizar en Cuenca la toma de sonido para un documental sobre Semana Santa", de cuyo trabajo solo ha cobrado una parte, aduciendo el productor que no puede hacer frente a su compromiso porque, a su vez, la Diputación se niega a abonarle lo estipulado; asunto sobre el que el signatario solicita aclaración. No consta que hubiera respuesta.

Una vez más, tras visionar la segunda versión del documental, la Corporación considera que "adolece (…) de casi los mismos defectos que el primitivo (…) no da la sensación de la brillantez y esplendor que tienen los desfiles procesionales conquenses, siendo su fotografía débil; que no presidió el mayor acierto en la elección fotográfica de paisajes complementarios y fotografía de los desfiles procesionales; que no remotamente hay en el mismo ninguna fotografía de establecimientos provinciales o que destaque en alguna forma el esfuerzo y labor realizada por la Corporación". Por ello se insta a Augustus Films a que "con la cantidad hasta ahora percibida se dé por pagado" o bien "arregle y modifique su trabajo en forma tal que haga posible sea recibido y pueda ser abonada la diferencia entre la cantidad hasta ahora satisfecha y la convenida".

Recapitulemos, hasta esa fecha la Diputación había abonado a la empresa editora de la película la cantidad de 19.500 pesetas, pues aparte de las 10.500 pagadas en mayo de 1949 por la realización de

la primera versión y las 9.000 adelantadas en abril de 1950 para la rectificación que ahora se discutía, hay que sumar la factura abonada al hotel Iberia por una estancia en abril (1.379,95), así como otros gastos imputados a la productora: un factura de CAMPSA por la gasolina (382,50) y otra del taller de Pedro Alegría por la reparación de un coche (74,80), ambas fechadas en agosto de 1950, aunque al final estos dos últimos conceptos no serían descontados al proceder a la liquidación de la deuda.

El archivo de la Diputación custodia otro expediente iniciado a instancia de Domingo Muelas Alcocer mediante una carta manuscrita fechada el 29 de diciembre de 1951, dirigida al secretario Cayo Conversa, en la que solicita las películas disponibles para ser proyectadas en la Universidad Pontificia de Salamanca, donde el sacerdote ejercía de becario. En documento fechado el 4 de enero de 1952 se le comunica "que están a su disposición las películas sobre ***Bellezas naturales conquenses*** (?) y ***Semana Santa Conquense,*** para proyectarlas en ese colegio; debiendo tener especial cuidado de las mismas y siempre que se responda de su buena conservación". El propio Muelas, con ese lenguaje enfático y retórico tan característico de la época, reseña el éxito de la sesión en un texto publicado por el periódico local *Ofensiva* el 27 de marzo, y da cuenta de la proyección de las películas ***Cuenca y su Ciudad Encantada*** y ***Semana Santa en Cuenca*** en el cinema Salesiano y en el cine San José. El expediente se cierra con una carta del interesado acompañando talón-resguardo de haber depositado en RENFE un paquete de diez kilos con las películas. Por las fechas, cabe suponer que se proyectarían los dos rollos correspondientes al segundo montaje del documental ***Semana Santa Conquense.***

el archivo de la ***Diputación*** custodia otro ***expediente*** iniciado a instancia de ***Domingo Muelas Alcocer***

3.

El 23 de agosto de 1951 Augusto Boué presenta un nuevo presupuesto que asciende 8.950 pesetas para sustituir 150 metros de película "fotografiando los aspectos y paisajes indicados". La Sección de Educación, Deportes y Turismo, que tramita el expediente, propone aceptar el presupuesto, pues de otra forma habría que dar por perdida la inversión realizada, no considerando digno de proyectarse el trabajo tal y como está completado. Antes de resolver definitivamente se exige, por enésima vez, al Sr. Boué la condición de "presentar guion detallado lo más posible, para poder conocer cómo quedará el documento una vez realizada la reforma". Y una vez más, el interesado justifica la imposibilidad de atender la petición alegando que "el autor del guion de dicho documental, don Federico Muelas, se niega a hacer ninguna modificación, por entender que quedaría desvirtuado el tono artístico del mismo, dada la altura del tema", y propone que con un presupuesto de 9.000 pesetas, hará unos 150 metros donde "se ponga de manifiesto la labor de la Excma. Diputación en lo relativo a Obras Públicas, Enseñanza, Beneficencia, etc., y gestionar que dicho documental fuese exhibido para divulgar la labor realizada". Pero la institución provincial, harta ya del tema, acuerda dar carpetazo al asunto, y el Pleno de 25 de septiembre conviene se dé por pagado con la cantidad percibida, instándole a entregar una copia debidamente autorizada, "sin que se introduzca ninguna modificación.

En el año 1952, a las puertas de una nueva edición de la Semana Santa, Augusto Boué vuelve a la carga instando "a hacer lo necesario y terminar el documental (…) con las escenas que a juicio de la Diputación se consideren precisas". Como la Corporación se reitera en su postura de dar carpetazo al asunto según el acuerdo de 25 de septiembre pasado, la Productora manifiesta no considerar "dicho acuerdo justo ni equitativo, pues del presupuesto de 25.000 pesetas acordado solo se han recibido 9.000, afirmando "que en realidad hemos realizado dos documentales con un total de cuatro rollos". Esta petición genera un nuevo acuerdo del pleno para que "se recabe informe de la Asesoría Jurídica en relación con el cumplimiento de los compromisos contraídos por el Sr. Boué y la Diputación". A la vista del informe emitido, donde el asesor jurídico se exime de capacidad para juzgar los valores artísticos de la película, el Pleno de junio acuerda encargar un dictamen pericial para valorar la calidad de la película y las obligaciones contraídas para proceder o no al abono de la cantidad adeudada.

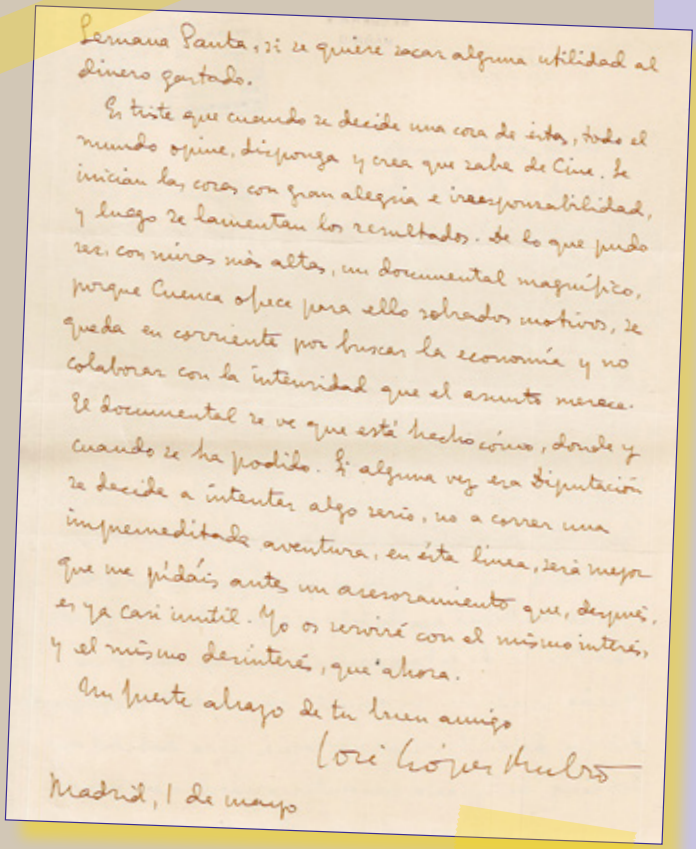
Encontrar, desde nuestra apartada ciudad de provincias, una persona con la capacidad,

la experiencia y los conocimientos necesarios no era tarea baladí, más si se pretendía que realizara su labor *gratis et amore*. Fue entonces cuando Cayo Conversa se acordó de un chico con quien había compartido amistad juvenil y aula en el instituto y que el tiempo había convertido en un reputado escritor y director de cine llamado José López Rubio, que había residido en Cuenca cuando su padre, Joaquín López Atienza, fue nombrado gobernador civil de la provincia entre 1917 y 1919. Los más de treinta años transcurridos habían diluido la amistad en la lejanía y, una vez más, fue necesario recurrir a Federico Muelas para conseguir la dirección del autor granadino, al objeto de hacerle llegar la proposición.

José López Rubio (Motril, 1903-Madrid, 1996) era un prestigioso escritor, dramaturgo y director. Considerado uno de los autores que renovó las letras españolas entre los años veinte y treinta, colaboró en diversas revistas literarias. Durante casi una década residió en Hollywood, donde realizó una muy intensa labor escribiendo los diálogos de las versiones en español para la MGM y especialmente para la Fox. En 1940 se estableció en Madrid, donde desarrolla su obra teatral y cinematográfica, que incluye la dirección de media docena de películas, entre las que figuran títulos como ***La malquerida*** (1940), ***Pepe Conde*** (1941), ***Eugenia de Montijo*** (1944) y ***Alhucemas*** (1948), con la que puso fin a su carrera tras la cámara. En 1982 ingresaría en la RAE con un discurso titulado ***La otra generación del 27,*** donde analiza el papel de los escritores españoles en Hollywood y su influencia en la nueva concepción del humor.

En esta tesitura, López Rubio, sin comerlo ni beberlo, se encontró con una encomienda poco gratificante. Para atender la petición del presidente de la Diputación, realizada a través de una antigua amistad de juventud, deberá valorar si el documental sobre la Semana Santa de Cuenca "tiene defectos artísticos, técnicos o propagandísticos que la hagan o no aceptable". El propio interesado lo expresa de forma clara y concisa cuando en la carta de aceptación escribe: "El intervenir en asuntos de esta clase no suele ser muy agradable, pero de todos modos estoy a vuestra disposición y pondré mi mejor voluntad". El nombramiento se oficializa mediante decreto firmado por el presidente el 28 de julio de 1952.

El 17 de febrero de 1953, como experto designado al efecto, firma su informe José López Rubio. Su atalaya intelectual de personaje cosmopolita y culto deja traslu-


Semana Santa, si se quiere sacar alguna utilidad al dinero gastado.

Es triste que cuando se decide una cosa de esta, todo el mundo opine, disponga y crea que sabe de Cine. Se inician las cosas con gran alegría e irresponsabilidad, y luego se lamentan los resultados. De lo que pudo ser, con miras más altas, un documental magnífico, porque Cuenca ofrece para ello sobrados motivos, se queda en corriente por buscar la economía y no colaborar con la intensidad que el asunto merece. El documental se ve que está hecho cómo, donde y cuando se ha podido. Si alguna vez esa Diputación se decide a intentar algo serio, no a correr una improvisada aventura, en esta línea, será mejor que me pidáis antes un asesoramiento que, después, es ya casi inútil. Yo os serviré con el mismo interés, y el mismo desinterés, que ahora.

Un fuerte abrazo de tu buen amigo

José López Rubio

Madrid, 1 de mayo

cir su consideración sobre el asunto, una especie de trance provinciano sobre el que expresa decisiones determinantes, y cuya inflexión contrasta con el tono casi servil que se percibe en la correspondencia firmada por Augusto Boué. La carta dirigida a su antiguo amigo Cayo Conversa expresa su valoración en estos términos: "Por el precio señalado por Augustus Films no se puede hacer más, e incluso se ha hecho demasiado. Muchos planos podrían haber sido mejores, pero son más las cosas que sobran que las que faltan. Estimo que una reducción del documental a un solo rollo, bien montado, sería más que suficiente para que el documental tuviese la eficacia propagandística que se desea al ser exhibido en los cines de España. Sobran planos de las autoridades, y de los caballeros del Santo Sepulcro y de otros asuntos ajenos al tema. En cuanto al precio señalado por Augustus Films me parece muy razonable (…) y que debe ser compensado de unos gastos que indudablemente ha hecho con bastante economía. (…) Ello supondría algún nuevo gasto (montaje, encadenados, música de fondo, sonido, rótulos, etc.), pero quedará algo viable, más eficaz, más conciso y más útil"; en resumen, según el firmante "Augustus Films ha hecho lo que se le ha pedido y que, si bien pudo hacerlo mejor, no pudo hacer más con unos gastos tan reducidos". Como resulta fácil presuponer, las propuestas son consideradas y se propone al

propio López Rubio para que se haga cargo de revisar y dirigir el nuevo montaje, suprimiendo cuantos planos considere innecesarios.

Dos meses después la productora remite por correo certificado la película definitiva, ahora contenida en un solo rollo, con el montaje final siguiendo las directrices marcadas por el perito designado al efecto, y, según se detalla expresamente, queda depositada en el Archivo de la Diputación para su custodia. La tercera y última versión del documental fue proyectada en el cine España el 14 de mayo de 1953 a las 13,30 horas, en una sesión a la que fueron invitados los diputados provinciales residentes en la capital y los funcionarios de la institución. No hay constancia de que la película volviera a proyectarse públicamente. Aquí se pierde un rastro hasta la fecha no encontrado, esperando no sea definitivo.

López Rubio, sin comerlo ni beberlo, se encontró con una **encomienda** poco **gratificante**

De las 25.000 pesetas presupuestadas quedaba pendiente de abonar a Augustus Films la cantidad de 14.620,05. Solo faltaba un pequeño detalle: que López Rubio diera por bueno el resultado final. El trámite se completa en una carta manuscrita fechada el 1 de mayo de 1953 donde el signatario explica el proceso de trabajo: "Los cortes han sido hechos según mis indicaciones, salvo en algún momento en que hubiera ocasionado un salto de sonido, que realmente no valía la pena. A mi juicio, una nueva sincronización y unos nuevos rótulos preliminares mejorarían el documental, pero ello ocasionaría nuevos gastos a esa Diputación. Creo que se ha sacado el mejor partido posible con el material que había y que si bien no puede calificarse de extraordinario, creo que tal como queda puede ser un discreto elemento de propaganda de que debéis tirar varias copias para exhibir en los cines de España con anterioridad a la próxima Semana Santa, si se quiere sacar alguna utilidad al dinero gastado". Pero la misiva no se detiene en cuestiones meramente técnicas, aprovechando su distinguido estatus para repartir por igual alabanzas, reproches y consejos: "Es triste que cuando se decide una cosa de estas, todo el mundo opine, disponga y crea que sabe de cine. Se inician las cosas con gran alegría e irresponsabilidad, y luego se lamentan los resultados. De lo que pudo ser, con miras más altas, un documental magnífico, porque Cuenca ofrece para ello sobrados motivos, se queda en corriente por buscar la economía y no colaborar con la intensidad que el asunto merece. El documental se ve que está hecho cómo, dónde y cuándo se ha podido. Si alguna vez esa Diputación se decide a intentar algo serio, no a correr una impremeditada aventura, en esta línea, sería mejor que me pidáis antes un asesoramiento que, después, es ya casi inútil".

La última semana de julio de 1953, con motivo de la visita a Cuenca de José López Rubio el presidente de la Diputación como recuerdo de su estancia entre nosotros y como reconocimiento a su desinteresada labor de asesoramiento en el caso que nos ocupa decreta "se adquiera uno de los clásicos *toricos* que se le entregará en unión de un ejemplar de la Guía Larrañaga y de otro del primer tomo de la Biblioteca Provincial, invitándole, así mismo, a una excursión a las Torcas o cualquiera de los sitios próximos a la capital que desee recordar, ya que seguramente por haber vivido hace algunos años en esta capital conocerá sus maravillosos paisajes". Al final vería, siquiera pírricamente, recompensada su labor.

No hay constancia de que ninguna de las copias de las dos primeras versiones, cada una de dos rollos con una duración cercana a los veinte minutos, fuera devuelta a la casa productora. Lo cierto es que hasta la fecha no se ha encontrado rastro de ninguna de las tres ediciones de un documental que había supuesto un desembolso para las arcas provinciales de 35.500 pesetas de la época. Solo queda esperar que algún día aparezcan sobre un estante oculto aquellas imágenes que registraron los desfiles procesionales de los años 1948 y 1950. Ese día se completaría la historia de la ***Semana Santa Conquense.***

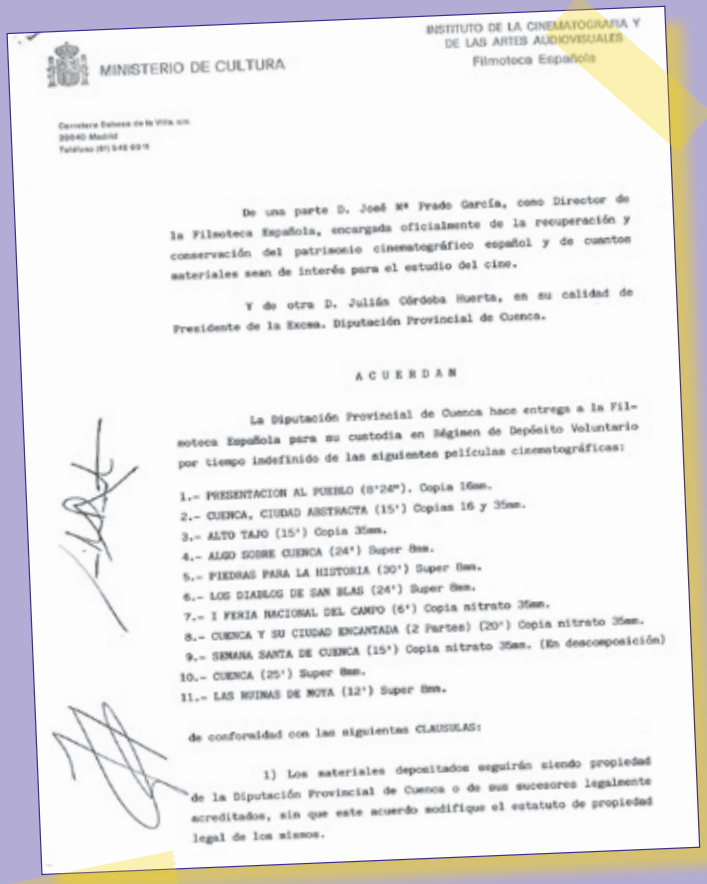
Coda

Este era el artículo completo preparado con los datos disponibles, y que se ha mantenido tal cual, y el deseo expresado en la última frase del texto se iba a completar mucho antes de lo esperado. Hete aquí que entre la fecha de redacción y la publicación de la revista, por una carambola del destino propiciada gracias a la labor y dedicación pro-

fesional de Marisa González, técnica del Archivo de la Diputación, la aparición de nuevos documentos venían a desentrañar la peripecia final de la película Semana Santa Conquense y, de rebote, de algunos otros títulos propiedad de la institución provincial.

Se trata del acuerdo firmado el 13 de mayo de 1991 entre el director de la Filmoteca Española, José María Prado, y el presidente de la Diputación Provincial de Cuenca, Julián Córdoba, para el depósito voluntario, por tiempo indefinido, de once películas en diferentes formatos, cuyos títulos y características principales se recogen en el cuadro anexo. En dicho contrato, la Filmoteca se compromete a la custodia y conservación del material, manteniendo la Diputación la propiedad de los mismos. Relevante decisión que con toda seguridad ha permitido la preservación de estos archivos cinematográficos en óptimas condiciones, garantizando el acceso a este legado tanto para investigadores como para futuras generaciones de conquenses interesados en el tema. Es necesario reseñar que, según un oficio perteneciente al mismo expediente, nueve de las once películas habían sido efectivamente depositadas en la Filmoteca más de un año antes, el 15 de marzo de 1990.

Entre estos títulos aparecía claramente reseñado el objeto de este artículo, circunstancia tan gratificante como sospechosa, pues al referirse a su estado de conservación se anota "en muy mal estado", o bien "en descomposición". Después de encontrar el cabo para llegar al rollo de la película, precisamente la Semana Santa Conquense era el único de los once títulos cuyo estado hacía temer lo peor. Tras contactar con el Centro de Conservación y Restauración (CCR) de la Filmoteca Española, su respuesta confirmaba el mal presagio: "El nitrato de Semana Santa Conquense se encontraba en un alto grado de descomposición que impedía su recuperación. Por el contrario, los otros dos nitratos están en buen estado según una revisión que se realizó en 2014. El resto de materiales depositados también están en aceptable estado, teniendo en cuenta que los informes son de 1991 (puede haber alguna degradación de color…)". La confirmación de una pérdida definitiva; lamentablemente las imágenes de las procesiones conquenses filmadas a finales de los años cuarenta quedarían en el olvido para siempre. Teniendo en cuenta la conservación de algún film producido con anterioridad (Cuenca y su Ciudad Encantada), probablemente el origen del deterioro estuvo en la poca calidad del material, pues la escasez de película virgen llevó a Augustus Films a utilizar el primer celuloide de fabricación nacional, de la marca Valca.



MINISTERIO DE CULTURA

INSTITUTO DE LA CINEMATOGRAFIA Y DE LAS ARTES AUDIOVISUALES
Filmoteca Española

Carretera Dehesa de la Villa, s/n.
28040 Madrid
Teléfono (91) 549 69 19

De una parte D. José Mª Prado García, como Director de la Filmoteca Española, encargada oficialmente de la recuperación y conservación del patrimonio cinematográfico español y de cuantos materiales sean de interés para el estudio del cine.

Y de otra D. Julián Córdoba Huerta, en su calidad de Presidente de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca.

A C U E R D A N

La Diputación Provincial de Cuenca hace entrega a la Filmoteca Española para su custodia en Régimen de Depósito Voluntario por tiempo indefinido de las siguientes películas cinematográficas:

1.- PRESENTACION AL PUEBLO (8'24"). Copia 16mm.
2.- CUENCA, CIUDAD ABSTRACTA (15') Copias 16 y 35mm.
3.- ALTO TAJO (15') Copia 35mm.
4.- ALGO SOBRE CUENCA (24') Super 8mm.
5.- PIEDRAS PARA LA HISTORIA (30') Super 8mm.
6.- LOS DIABLOS DE SAN BLAS (24') Super 8mm.
7.- I FERIA NACIONAL DEL CAMPO (6') Copia nitrato 35mm.
8.- CUENCA Y SU CIUDAD ENCANTADA (2 Partes) (20') Copia nitrato 35mm.
9.- SEMANA SANTA DE CUENCA (15') Copia nitrato 35mm. (En descomposición)
10.- CUENCA (25') Super 8mm.
11.- LAS RUINAS DE MOYA (12') Super 8mm.

de conformidad con las siguientes CLAUSULAS:

1) Los materiales depositados seguirán siendo propiedad de la Diputación Provincial de Cuenca o de sus sucesores legalmente acreditados, sin que este acuerdo modifique el estatuto de propiedad legal de los mismos.

RELACIÓN DE PELÍCULAS PROPIEDAD DE LA DIPUTACIÓN DE CUENCA DEPOSITADAS EN LA FILMOTECA ESPAÑOLA EN 1991

Nº.	TÍTULO	AÑO	DIRECTOR/PRODUCTOR	SOPORTE	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	PRESENTACIÓN AL PUEBLO	1982	Juan Ortiz de Mendívil	16 mm	8 m 24 s	Color. Procesión de las Turbas
2	CUENCA, CIUDAD ABSTRACTA	1968	Raúl Peña	16mm/35 mm	15 m	Color. Museo de Arte Abstracto
3	ALTO TAJO			35 mm	30 m	Color. Parque natural del Alto Tajo
4	ALGO SOBRE CUENCA	1983	Luis Clemente	Super8	24 m	Color. 1°premio Certamen Super8 de 1983
5	PIEDRAS PARA LA HISTORIA	1983	Joaquín Pérez	Super8	30 m	Color. 3° premio Certamen Super8 de 1983
6	LOS DIABLOS DE SAN BLAS	1983	Enrique Montón	Super8	24 m	Color. Accesit I Certamen Super8 de 1983
7	I FERIA INTERNACIONAL DEL CAMPO	1950	¿Augustus Films?	35 mm nitrato	6 m	Blanco y negro
8	CUENCA Y SU CIUDAD ENCANTADA	1944	Arturo Pérez Camarero	35 mm nitrato	40 mm	Blanco y negro
9	SEMANA SANTA DE CUENCA	1953	Augustus Films	35 mm nitrato	15 m	Blanco y negro. Perdida
10	CUENCA			Super8	25 m	Color
11	LAS RUINAS DE MOYA	1983	Isidoro Vos Saus	Super8	12 m 30 s	Color. 2° premio Certamen Super8 de 1983

MINISTERIO DE CULTURA

El Cid una producción de Samuel Bronston

Pepe **Alfaro**

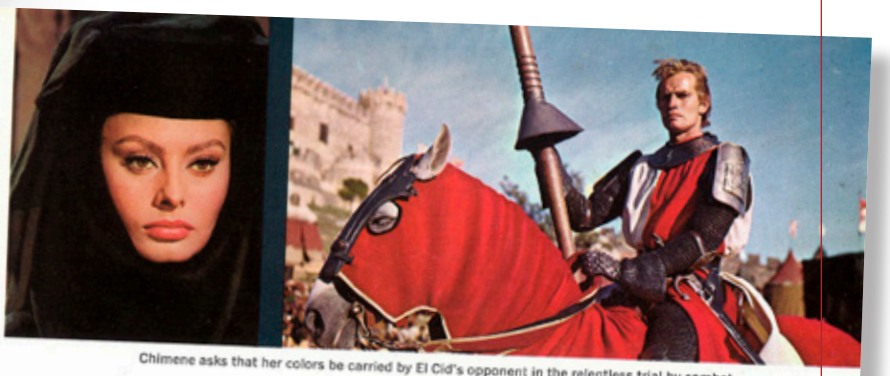
En esta ocasión recuperamos algunas hojas del extenso (cuarenta páginas) y lujoso (encuadernado en tapa dura) *pressbook* editado para promocionar la película ***El Cid*** en Estados Unidos, donde se publicó el mismo año de su estreno, hace justamente seis décadas. Para ello nos hemos limitado a traducir los textos y pies de fotos del inglés al castellano, manteniendo la maquetación original. Las imágenes seleccionadas hacen referencia, fundamentalmente, a las escenas desarrolladas en Belmonte, con su castillo desempeñando un papel fundamental.

El Cid representa una de las cumbres del cine épico de todos los tiempos, pero también el proceso creativo de la película constituyó una epopeya cargada de dificultades espinosas y de triunfos destacados. La preparación, realización y posproducción de la película ocuparon más de año y medio. El complejo rodaje, que se prolongó a lo largo de veintidós semanas, comenzó en los estudios de Sevilla Films el 14 de noviembre de 1960, y las últimas tomas se completaron en Belmonte el 15 de abril del año siguiente. La disponibilidad de Sophia Loren, que solo contaba con diez semanas, condicionó el calendario de filmación; primero se rodaron las escenas que requerían la participación de la estrella italiana (casi todas en decorados de interiores en el estudio) para posteriormente desplazarse a los escenarios naturales seleccionados al objeto de filmar las secuencias exteriores. La publicidad de la película reseñaba que fue el propio Anthony Mann quien, tras recorrer más de 3.500 kilómetros por las carreteras españolas de la época visitando más de noventa fortalezas, eligió personalmente los castillos destinados a recrear el ambiente medieval preciso en cada una de las escenas, lo que por otra parte supuso una importante promoción turística para los parajes elegidos, agradecidamente rememorados en los materiales publicitarios de la película.

La localización más señalada fue Peñíscola, tanto por la duración de los trabajos de filmación (un mes) como por la cobertura informativa recogida en periódicos, revistas y libros, afortunado acontecimiento que sigue manteniendo la vigencia de su interés, reflejado ahora a través de recursos divulgativos digitales. La ciudad costera castellonense ofrecía un contrapunto actual adecuado para representar el papel de la Valencia del Cid en la pantalla, para ello fue necesario restaurar partes de la muralla y del castillo, incluso se instalaron unas costosas puertas moriscas que Sam Bronston regaló a la ciudad una vez concluido el rodaje. Para estas secuencias se realizó un inaudito despliegue de medios técnicos y humanos. Según la productora, la logística para traer desde Madrid cámaras, camiones de sonido, grúas, remolques con camerinos y otros equipos, además de un pequeño ejército de estrellas y personal de apoyo, incluidos cientos de caballos, fue digno de una fuerza de invasión completa. A partir de dibujos de la época se construyeron 15 enormes máquinas de guerra entre torres de asalto y catapultas, así como los 35 barcos que conforman la flota mora en el trasfondo de la batalla. Los recursos humanos estaban a la altura de tamaña empresa: la unidad de producción la conformaban 348 técnicos; en la escenificación de los movimientos de la batalla participaron mil setecientos soldados del ejército español, además de quinientos jinetes con sus monturas procedentes de la guardia municipal de Madrid; a esta hueste hay que añadir los miles de paisanos ("todos los hombres capaces de la provincia") que fueron contratados como figurantes, de forma que todos los alojamientos disponibles en un radio de más de cien kilómetros fue alquilado para alojar a todo el operativo desplegado. Cualquier esfuerzo es poco para recrear el momento culminante en que el Cid traspasa el umbral de la leyenda.

Prácticamente el mismo equipo de producción, con las huestes militares algo mermadas, llegó a Belmonte para culminar la última semana de rodaje, entre el 10 y el 15 de abril. Se procedió a contratar un ejército de figurantes de toda la comarca, que ganaban cien pesetas al día, casi el doble de una peonada en el campo trabajando duro de sol a sol; como muchas familias tenían varios miembros enrolados en la película, para ellos supuso un momentáneo desahogo económico, sin afectar a las labores agrícolas, al contrario que sucedió en el Levante un par de meses atrás, donde muchas naranjas se quedaron en el árbol por falta de mano de obra. Dado que la infraestructura hotelera de la zona era bastante reducida, se utilizó cualquier habitación particular disponible para alojar a la mayor parte del personal, lo que supuso otro recurso más tanto para Belmonte como para los pueblos cercanos; por su parte, las estrellas principales se hospedaron en una imponente villa manchega, La Veguilla, situada entre los términos de Belmonte y Las Pedroñeras. El equipo capitaneado por Anthony Mann trabajó con diligencia y efectividad, pues en una semana no solo completaron las escenas del torneo bajo la señorial estampa del Castillo de Belmonte para dilucidar la posesión de Calahorra, resultando el duelo medieval más espectacular jamás filmado; además se rodaron diferentes planos con Alfonso y Urraca conspirando contra su hermano Sancho en las almenas y en el patio junto al brocal gótico del pozo, otra toma muestra el regicidio del traidor Dolfos junto a uno de los paños de la muralla exterior; finalmente, cambiando el punto de vista de la cámara, con la ayuda de unos remates de atrezzo colocados sobre las torres, Belmonte se ha convertido en la ciudad de Zamora. La magnificencia de la fortaleza manchega le permitió no solo debutar en el cine épico con un doble papel, también sería la imagen más difundida a través los carteles de papel colocados en las marquesinas de los cines de todo el mundo para anunciar el estreno de ***El Cid.*** ◀

Jimena pide que sus banderas las lleve el contrincante del Cid en el implacable juicio de Dios



Chimene asks that her colors be carried by El Cid's opponent in the relentless trial by combat

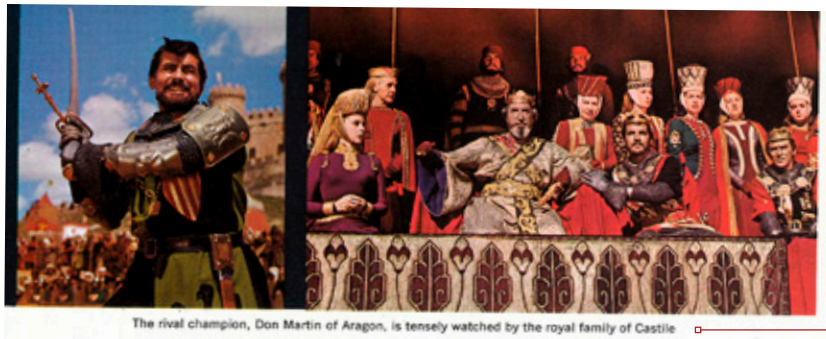
THE TOURNAMENT AT CALAHORRA

EL TORNEO DE CALAHORRA

La atmósfera festiva desmiente la letalidad de una justa que no puede tener cuartel: un hombre morirá, y se ganará una ciudad

The festive atmosphere belies the deadliness of the joust in which no quarter may be given—a man will die and a city will be won

El caballero rival, don Martín de Aragón, es atentamente vigilado por la familia real de Castilla



The rival champion, Don Martin of Aragon, is tensely watched by the royal family of Castile

In the times of El Cid, many disputes between monarchs were frequently resolved in a "trial by single combat" in which two "champions" designated by their feudal rulers met in a fight to the death. The medieval tournament was the supreme spectacle of the day, a gala event fulfilling the same passion for bloodshed once provided for the populace by the gladiatorial arenas of Rome.

It was on the field of Calahorra that a young El Cid became the proudest champion Castile has ever known. There in mortal combat he won the disputed city for his king by crushing Don Martin, giant champion of Aragon, who had killed 27 rivals in similar clashes.

Magnificent backdrop for this scene in the film is the beautifully-preserved castle of Belmonte discovered by director Mann during his location surveys. The gothic hill-top structure overlooks the province of La Mancha made famous by Don Quixote. On the fields below its towers the full panoply of 11th Century heraldry – bright banners, colorful tents, grandstands, knights in armor, ladies in brocades – was arrayed on all sides of the vast jousting arena.

For 4 weeks before the filming Charlton Heston and Britain's Sir Christopher Rhodes, who plays his huge opponent, trained with lance, sword and mace. The bone-crunching reality of their battle left both men with a variety of bruises and cuts. Viewers declare it to be one of the most memorable tests of strength and endurance ever filmed.

Lances splintering upon shields, both men withstand the first furious charge

Con las lanzas astilladas sobre escudos, ambos hombres resisten la primera carga furiosa

En tiempos del Cid, muchas disputas entre monarcas se resolvían frecuentemente en un "juicio en combate singular", donde dos campeones designados por sus señores feudales se enfrentaban en una lucha a muerte. El torneo medieval era el espectáculo supremo, un evento de gala que compartía la misma pasión por el derramamiento de sangre que alguna vez proporcionaron al populacho los gladiadores sobre las arenas de Roma.

Fue en el campo de Calahorra donde un joven Rodrigo Diaz se convirtió en el paladín más orgulloso que ha conocido Castilla. Allí, en combate mortal, ganó la disputada ciudad para su rey al aplastar a don Martín, gigantesco campeón de Aragón, que había matado a veintisiete rivales en enfrentamientos similares.

El magnífico telón de fondo para esta escena de la película es el castillo de Belmonte, bellamente conservado, descubierto por el director Mann durante sus viajes de localización. La estructura gótica de la fortaleza sobre la cima de una colina domina La Mancha que Don Quijote hizo famosa. Toda la panoplia heráldica del siglo XI adorna el campo bajo sus torres: estandartes brillantes, coloridas demostraciones, tribunas, caballeros con armadura, damas con sus brocados..., todo dispuesto alrededor de la enorme palestra de justas.

Durante las cuatro semanas previas al rodaje, Charlton Heston y el británico Sir Christopher Rhodes, que interpreta a su enorme oponente, se entrenaron con lanza, espada y maza. La realidad desgarradora de la batalla dejó a ambos hombres con una variedad de moratones y cortes. Los espectadores la acreditan como una de las pruebas de fuerza y resistencia más memorables jamás filmadas.

Don Martin thunders down upon the fallen El Cid and is himself unhorsed when his mount stumbles

Don Martín se precipita sobre el Cid caído, y él mismo descabalga cuando su montura tropieza

Using his broken saddle as a weapon, El Cid parries the onslaught of his adversary's broadsword and desperately seeks to turn the tide of battle

Usando su silla de montar rota como arma, el Cid detiene el ataque con la espada de su adversario y busca desesperadamente cambiar el rumbo de la batalla

Princess Urraca conspires to have Prince Sancho murdered

La princesa Urraca conspira para asesinar a Sancho

CASTLES IN SPAIN

"Spain is well-protected by her castles!" exclaimed a 13th Century king. Today, they draw invasions of thousands of tourists. Nowhere in the world could the three-dimensional reality of the castles in "El Cid" be duplicated.

The 12th Century castle of Torrelobaton, known as the "Castle of Admirals," was chosen to represent El Cid's home at Bivar. Setting for the feud between the young kings is the castle of Manzanares, north-east of Madrid. Used as background for the early capture of the Moorish Emirs is the castle of Ampudia, once focal point for a revolt against Emperor Charles V. The castle of Belmonte seen in the tournament once was owned by Empress Eugenie of France. These imposing edifices were selected by director Mann after inspecting 92 different locations.

CASTILLOS EN ESPAÑA

"¡España está bien protegida por sus castillos!" exclamó un rey del siglo XIII. Hoy suponen un atractivo para millones de turistas. En ningún lugar del mundo podría haberse duplicado la realidad en tres dimensiones como en los castillos de El Cid.

El castillo de Torrelobatón, del siglo XII, conocido como el "Castillo de los Almirantes", fue elegido para representar la casa del Cid en Vivar. El escenario de la disputa entre los jóvenes reyes es el castillo de Manzanares, al noreste de Madrid. El castillo de Ampudia, que alguna vez fue el punto focal de una revuelta contra el emperador Carlos V, se utilizó como telón de fondo para la captura temprana de los emires moros. El castillo de Belmonte que se ve en el torneo fue propiedad de la emperatriz Eugenia de Montijo. Estos imponentes edificios fueron seleccionados por el director Mann después de inspeccionar 92 lugares diferentes.

Actos culturales para celebrar medio siglo de cine

TM

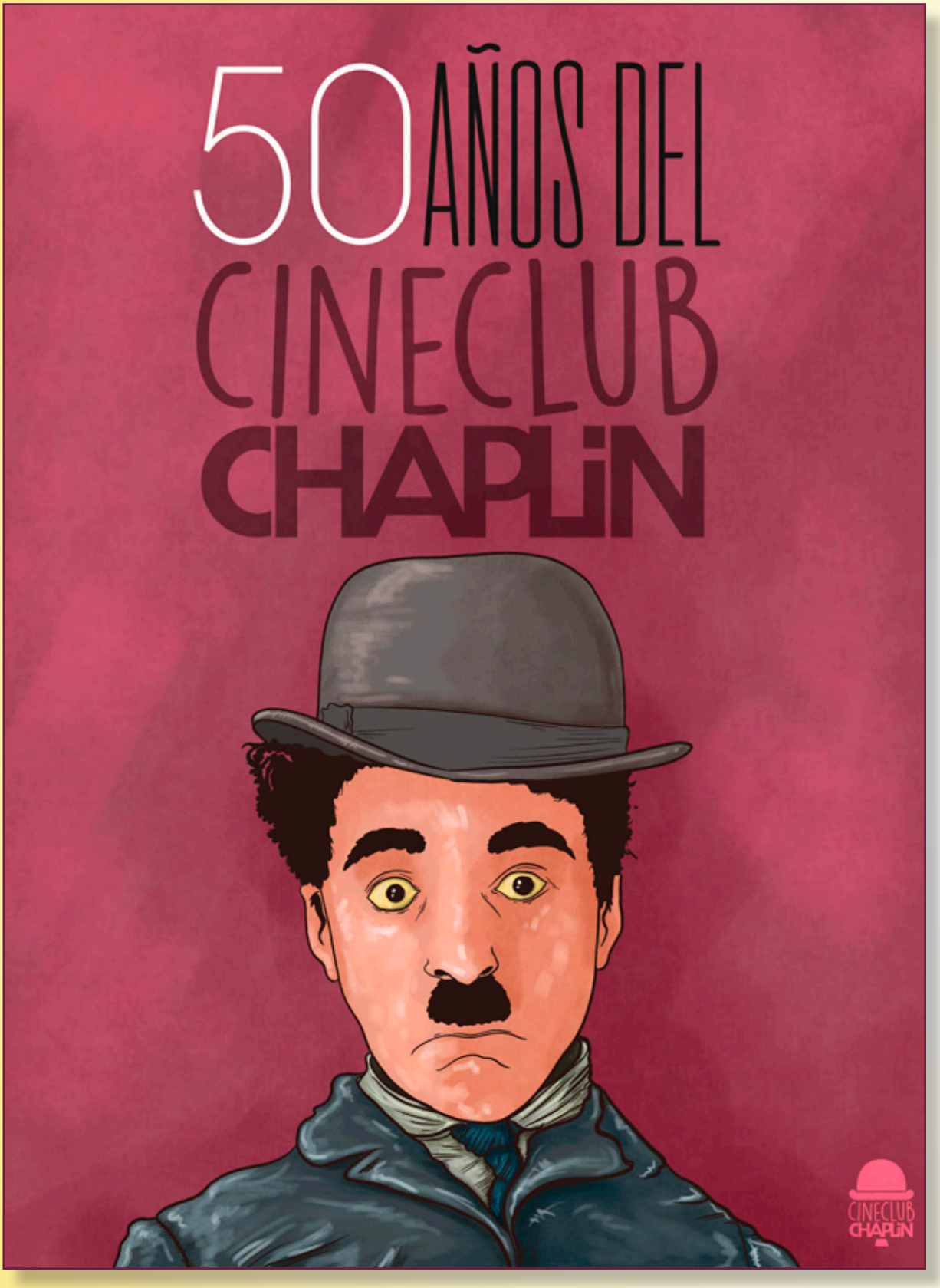
No muchas asociaciones culturales pueden celebrar medio siglo de existencia en el estado de salud que presenta el Cineclub Chaplin, a pesar de las crisis económicas, la crisis de salas de exhibición o la crisis de una pandemia mundial. De hecho, por las fechas en que el Chaplin precisamente cumplía cincuenta años de existencia su cifra de socios llegaba a 667. Algo insólito para una entidad cultural en el siglo XIX, en una ciudad como Cuenca y en unos tiempos en que la *cultura* se asocia más con las redes sociales que con asistir a un acontecimiento de expresión y creación artística.

Así las cosas, y tras la presentación oficial, por parte del presidente José Luis Muñoz, a los medios de comunicación del 4 de octubre de 2021, el bloque de actos de celebración se inició a comienzos de ese mes con la inauguración de una doble exposición. Por un lado, el Centro Cultural Aguirre se abría como sede de "50 años de Cineclub", retrospectiva de fotografías seleccionadas por el propio Muñoz, con imágenes de los presidentes históricos de la asociación, fotogramas de las películas más votadas por los socios, retratos de los directores más proyectados en ese medio siglo, fotos de las Semanas de Cine Español, etc. Por otro, la sala de exposiciones del Museo de Cuenca en Princesa Zaida presentaba "Cuenca en las pantallas", bajo el comisariado de Pepe Alfaro: una selección de documentos ilustrativos de las películas rodadas en la provincia a lo largo de más de un siglo de cine, de ***La sobrina del cura*** a ***Alatriste*** pasando por ***El Cid, Calle Mayor, El valle de Gwangi…,*** con Belmonte, Uclés, la Ciudad Encantada y las Casas Colgadas como escenarios principales de carteles, fotocromos, press-books, fotografías, programas de mano y otros objetos de coleccionismo cinéfilo.

> No muchas ***asociaciones culturales*** pueden celebrar ***medio siglo*** de ***existencia***

El día 18 de octubre se presentó el libro ***Cuenca en las pantallas. Diccionario de cine,*** editado por el Cineclub, en un acto que se celebró en el salón de actos de la Delegación de Educación, Cultura y Deportes. Unos días más tarde llegó el plato principal del aniversario: una maratón de cine de veinticuatro horas (en realidad, de las 18,00 del viernes 22 de octubre a las 20,00 del sábado 23) de manera ininterrumpida, con la proyección en la sala 5 de los Multicines Cuenca de la docena de películas más votadas por los socios entre las más de mil seiscientas programadas por el cineclub: ***Primera plana, Muerte en Venecia, Barry Lyndon, Manhattan, Muerte entre las flores, Sorgo rojo, La vida de Brian, Ran, El cielo protector, Una historia verdadera, El discreto encanto de la burguesía*** y ***Magical Girl.***

El largo acto incluyó ágapes para los asistentes en forma de doble merienda-cena y un desayuno con chocolate y bollería. Y hubo dos so-


50 AÑOS DEL
CINECLUB
CHAPLIN
CINECLUB
CHAPLIN

cios, los "héroes de Maratón", que aguantaron en la sala esas veintiséis horas de gran cine. Sus nombres: Inmaculada Rodríguez Hurtado y Luis Miguel Castellanos Serrano, "Piti".

El Centro Cultural Aguirre fue sede también de dos charlas impartidas (7 y 14 de octubre) por el socio del cineclub Constancio Aguirre sobre "Finales de cine", en las que analizó, con imágenes proyectadas, momentos culminantes que se encuentran al final de algunas de las películas más emblemáticas de la historia. Y el Auditorio Municipal José Luis Perales acogió un vibrante concierto de bandas sonoras de cine a cargo de la Banda de Música de Cuenca, dirigida por Juan Carlos Aguilar. Fue el día 28 y en él se pudieron escuchar los *scores* de ***Los siete magníficos, La pantera rosa, Memorias de África, El padrino, La guerra de las galaxias, Doctor Zhivago, Las chicas de la Cruz Roja o El bueno, el feo y el malo,*** entre otras. Por la sesión, pues, desfilaron algunos de los grandes maestros como Nino Rota, Elmer Bernstein, John Williams, Maurice Jarre y Henry Mancini, además de los españoles Augusto Algueró o Miguel Asins Arbó. ◀

▶'Primera plana' abrió la maratón del Chaplin.

▶En octubre 2021 se celebró la exposición sobre la historia del Chaplin.

▶Presentación de los actos del cincuentenario en el centro Aguirre.

El Chaplin

Premio Ciudad de Cuenca de la Cultura

TM

A comienzos del mes de julio conocíamos la noticia: el Cineclub Chaplin obtenía el Premio Ciudad de Cuenca de la Cultura otorgado por el Ayuntamiento de la ciudad. Se reconocía así, al finalizar la temporada del 50° aniversario de la entidad, su labor larga y sólida en pro de la difusión del cine como acontecimiento cultural y social.

▶El presidente del Cineclub, José Luis Muñoz, recibe el premio de manos del alcalde Darío Dolz.

El resto de premios, aprobados por la Junta de Gobierno Local, recayó en la ingeniera Alba Vicente Olmo (joven talento); Aldeas Infantiles - SOS Cuenca, en su 30° aniversario (labor social); Luciano Bermejo, fundador de Casa Luciano Bermejo (sector empresarial); la Unión Balompédica Conquense, en su 75° aniversario (deportes); y el gimnasta discapacitado Miguel Pinedo Arce (integración).

El galardón, consistente en una pieza del escultor conquense Javier Barrios, fue entregado a la junta directiva de nuestra asociación el pasado 18 de agosto durante el acto del pregón que daba inicio a la Feria y Fiestas de San Julián, en el céntrico parque que recibe su nombre. Hizo entrega del mismo a nuestro presidente José Luis Muñoz el alcalde de la ciudad, Darío Dolz, a la sazón socio del Chaplin. Por boca de Muñoz, el cineclub agradeció al Ayuntamiento conquense este reconocimiento público e institucional, que sirve para renovar las energías necesarias para seguir trabajando en la continuidad y mejora de las actividades que reúnen cada curso a más de 650 aficionados al cine y en la oferta cultural que cada temporada reúne a tantos socios interesados –y, en algunos casos, apasionados– en este medio de expresión artística y de comunicación. En palabras del presidente durante el acto, "es la primera vez en casi 51 años que se nos da un premio, y es importante que lo haga el Ayuntamiento de la ciudad, reconociendo así nuestra presencia en la sociedad conquense durante este largo tiempo. No olvidemos que somos la asociación cultural más antigua y también la más numerosa de Cuenca". ◀

El Chaplin

PREMIO FECISO 2021

El Cineclub Chaplin obtuvo uno de los premios que actualmente entrega FECISO a la labor por la difusión de los valores sociales en el cine. El XVIII Festival Internacional de Cine Social de Castilla-La Mancha pasó por Cuenca entre el 24 y el 27 de noviembre de 2021 y, entre otras actividades, entregó sus premios anuales. Estos recayeron sobre "Cine bajo las estrellas" (de la Asociación de Vecinos del Casco Antiguo), Simón Noguera (de Recicleta) y el propio Chaplin. En un acto celebrado en el salón de actos de la Delegación de Educación, Cultura y Deportes, varios miembros de la junta directiva del cineclub recogieron el premio –entregado por FECISO, Iberbibliotecas y Biblioteca Solidaria–, que la asociación donante justificó en el trabajo que a lo largo de sus cincuenta años de vida se ha realizado en la exhibición de un cine que no suele llegar a las pantallas comerciales y que, por regla general, suele transmitir unos valores de alcance social y humanitario.

FECISO, según propia declaración, se caracteriza por su temática social: cine alternativo, no comercial, que abogar por convertirse en un espacio para "difundir y seguir a flor de piel todas las injusticias que no se acabarán nunca". El Festival apuesta también por la educación, colaborando con centros públicos de Primaria y Secundaria y colectivos de todo tipo.

El Cineclub Chaplin agradece el reconocimiento y promete seguir contribuyendo a la lucha contra las desigualades y la injusticia. ◀

Fabricando solidaridad

FECISO

Cuenca y el cine

Una declaración de amor en papel impreso

José Ángel **García**

Desde que en las bien lejanas celebraciones de San Julián de 1898 las primeras imágenes de un en ese momento casi recién nacido arte del cinematógrafo se proyectaran en el barracón instalado al efecto en el Campo de San Francisco de Cuenca la relación de la ciudad y su provincia con el arte de la imagen en movimiento ha sido más, bastante más continuada e intensa de lo que, en general, tenemos conciencia –seamos cinéfilos o no– quienes en ellas nos asentamos. A demostrarlo ha venido el volumen ***Cuenca en las pantallas. Diccionario de Cine*** que, promovido por el Cineclub Chaplin con ocasión de cumplirse el medio siglo ya transcurrido desde su propia puesta en marcha, corrobora, confirmada a golpe de imprenta, por un lado esa relación de Cuenca con el Séptimo Arte, por otro la tan largamente mantenida trayectoria de amor de este colectivo a una expresión artística tan empecinadamente ligada a nuestra propia contemporaneidad.

Trayectoria de amor, he dicho. Pues sí, desde luego; porque el amor por el cine junto a la querencia por la propia tierra habrían sido, según la propia confesión de sus coordinadores –Pepe Alfaro, José Luis Muñoz Ramírez y Pablo Pérez Rubio– las razones fundamentales propulsoras de la génesis de este libro que en sus doscientas treinta páginas aspira a historiar, de la manera más amplia, multidisciplinar y completa posible, la relación de Cuenca, capital y provincia, con el cine en sus más variados aspectos; una relación que, como de su lectura se desprende, ha sido, cual acabo de seña-

lar más que intensa y continuada desde muy pronto y hasta nuestros mismos días.

Concebido a modo de diccionario alfabético sin que ello, por otra parte, impida el posible aislado y diferenciado disfrute de sus –si no he contado mal– doscientas veintidós entradas a golpe de azar o del propio capricho personal de cada lector, la obra relaciona y documenta directores, guionistas, productores, actores, técnicos, críticos, presentadores y promotores y figuras culturales, tanto nacidos en Cuenca como, nacionales y extranjeros, con ella relacionados; da cuenta así mismo de las distintas películas y series rodadas en sus ciudades y parajes, algunos por cierto –la Ciudad Encantada, el castillo de Belmonte, el casco histórico de la capital– más que repetidamente presentes en el cine tanto hispano como internacional, de los distintas salas –comerciales o de titularidad pública– que albergaron a lo largo del tiempo las proyecciones, de las Jornadas y Festivales llevados a cabo en sus localidades, y de las instituciones y colectivos que, transverberados de cinefilia, difundieron y promocionaron con su trabajo y esfuerzo la afición por esta expresión artística. Y lo hace mediante tanto mediante el concienzudo trabajo de los veintiocho firmantes de sus distintos textos como a través de las seiscientas doce ilustraciones –carteles, folletos de mano, escenas de rodajes, retratos, fotografías de locales y acontecimientos…– que los acompañan y complementan. Unos textos, por otro lado, que, según testimonia en el prólogo el trío coordinador, salvando "los parámetros impuestos en aras de dotar al texto global de la mínima homogeneidad estructural y organizativa" también ha respetado "la multiplicidad de enfoques, estilos y orientaciones que cada uno ha querido imprimir a sus artículos". Porque efectivamente, esa es otra de las características a señalar del libro: su clara intención de combinar la rigurosidad con la amenidad en base a unos textos que en muchas ocasiones –precisamente en gracia a ese respeto de sus coordinadores por el enfoque y estilo de quienes los firman– van más allá de la mera recopilación de datos para incluir la reflexión o el comentario, posibilitando, más allá de su aporte de datos para cualquier investigador, una lectura más grata y satisfactoria para el simple cinéfilo o para cualquier interesado en el discurrir cultural conquense que a ella se acerque; enriqueciendo, en suma, más allá del importante aporte de datos ofrecido, su oferta.

Con encuadernación cosida y cubierta diseñada por Arturo García Blanco, de Grupo Desenfoque, y realizada en tapa dura, la publicación, que ha contado para su realización con el apoyo de la Diputación Provincial conquense, viene así a conformarse como una a la par fundamental y amena aportación a la historiografía conquense y, desde ese su delimitado territorio concreto, también a la del cine en nuestro país. Una publicación que, por otro lado, viene a unirse a las ya anteriormente promovidas –cual esta revista en la que aparece esta reseña– por el Cineclub Chaplin dentro de ese ir más allá de las propias proyecciones y actividades dirigidas a sus socios o al resto de la sociedad conquense; publicaciones como ***Cuenca, Bardem y su calle Mayor*** (coordinadores Alfaro y Pérez Rubio, textos de José Luis Muñoz, Juan Antonio Ríos Carratalá, Antonio Santamarina, Pablo Pérez Rubio, Pepe Alfaro y Antonio Lázaro), ***Cruz Novillo. Cine de arte y diseño*** (Alfaro, Muñoz, Manuel A. Junco, Pérez Rubio), ***Iván Zulueta, carteles de cine. 1969-200***0 (XX Semana de Cine, 2017, con textos de Pérez Rubio y Alfaro) o ***Soy el Cepa, estoy vivo. Del caso Grimaldos al Crimen de Cuenca"*** (coordinador: Alfaro), frutos todas ellas de una inestimable tarea –déjenme que me repita, amorosa– que hay que esperar que se prolongue en el tiempo con la aparición de nuevos títulos y propuestas siempre al servicio de ese tándem conformado por el cine y Cuenca, Cuenca y el cine, tan entusiástica y eficazmente pedaleado por el Chaplin. ◀

CINECLUB CHAPLIN

DIPUTACION PROVINCIAL DE CUENCA