TIEMPOS MODERNOS

La revista del **Cineclub Chaplin**

DOSSIER ACTORES Y ACTRICES

LA DIVISIÓN AZUL EN EL CINE

LAS 'TAXI-DANCERS'

MUSICA Y CINE

EL 'POLIZIESCO' EN CUENCA

Nº 8

CUENCA 2023

TIEMPOS MODERNOS

número 8
octubre 2023

Como escribiría un autor clásico, el paso inexorable del tiempo nos trae hasta el comienzo de una nueva temporada del Cineclub Chaplin (53 ya, ¡qué barbaridad!) y con ella también un nuevo número de esta singular publicación, que pusimos en marcha un poco como aventura juvenil extemporánea, cuando todos los sabios del mundo teorizaban sobre la liquidación de las publicaciones en papel y es cierto que algo está sucediendo pero también lo es que cada vez se publican más libros impresos y también aumenta el número de lectores aficionados al estimulante entretenimiento de pasar las hojas con los dedos. En cualquier caso, y filosofías sociológicas aparte, el hecho cierto es que nos disponemos a poner en marcha una nueva temporada y con esos inicios entregaremos el número 8 de *TIEMPOS MODERNOS*.

Detrás queda, envuelta en las brumas del olvido (otra vez los tópicos clásicos) aquella amarga experiencia que, pese a estar tan reciente, cada día que pasa nos parece más lejana, como un mal sueño que hubiera escapado de la pantalla para arraigar entre nosotros. Pero ya todo pasó, y ojalá no regrese, al menos en lo que queda de siglo. De ese modo, por etapas, pudimos recuperar la normalidad, eliminando trabas y molestias, mascarillas incluidas, que durante un tiempo alteraron el comportamiento de los ciudadanos y que en el Cineclub pudimos sortear con habilidad y sin mayores inconvenientes. Como signo de que las cosas vuelven a donde solían estar, los Multicines Odeón, que durante un par de años han estado exclusivamente abiertos para nosotros, han recuperado su programación habitual y eso, en tiempos de crisis y cerrojos, es una noticia positiva porque, entre otros motivos, viene a decir que el público sigue sintiendo la mágica atracción de las pantallas grandes, por más que todos somos conscientes de la importancia de otros mecanismos transmisores de imágenes y sonidos, pero como pasa siempre en el devenir de las cosas humanas, todos podemos convivir y el cine también puede hacerlo junto a esos otros hermanos de pantallas más pequeñas.

Esta observación, aparentemente optimista, queda matizada por la aparición en el horizonte de algunos nubarrones que, por ahora, parece que dejan libre a Cuenca de mayores sobresaltos, gracias a que los resultados electorales no han favorecido la llegada hasta nosotros de esos mensajeros del mal que, entre otras cosas igualmente deleznables, bien conocidas por todos, han emprendido una singular cruzada, al más puro estilo McCarthy, contra la libertad en todos los órdenes y la creación artística y cultural de manera especial. Las noticias que nos llegan de otras ciudades son, ciertamente, motivo de preocupación en quienes creemos a pies juntillas en la sabia sentencia cervantina: "La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos". Confiamos y deseamos que esos nubarrones que difunden los nuevos inquisidores sigan lejos de nosotros y nos permitan desarrollar con tranquilidad (y libertad) el pacífico entretenimiento al que nos dedicamos. Y que el resto de ciudades, ahora sojuzgadas, puedan recuperar idéntico disfrute.

En las páginas que siguen, los lectores podrán encontrar un amplio muestrario de temas que combinan cuestiones de ayer con las de hoy, ofreciendo alternativamente comentarios analíticos sobre personas, títulos, géneros, materias y cuestiones relacionadas directamente con el cine. Lo hacemos desde la óptica local en que nos movemos pero con la más amplia perspectiva de dimensión global, porque así es el mundo en que vivimos, al que pertenecemos y en el que, pese a los sobresaltos, nos sentimos a gusto y siempre con la esperanza de que estas páginas puedan servir de entretenimiento a uno, de información cultural a otros, de estímulos cinematográficos a todos, como prolongación y complemento de la que es el principal objetivo del Cineclub Chaplin: ver cine, ver películas. Y lo seguiremos haciendo en nuestro espacio habitual, en la Sala 5 de los Multicines Odeón, pero también en las sesiones especiales que de manera esporádica ofrecemos en el Centro Cultural Aguirre, con otras propuestas alternativas, dentro del mismo objetivo general. ◀

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,
Marta Rodrigo y José Ángel García

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
José Vicente Ávila, Laura Bueno González, Iván Escobar, Alejando González Clemente, Juanra Fernández, Tania Herraiz, Ángel Luis López Villaverde, Eva Nuño de la Asunción, Manuel Rodríguez Avís y Pedro Triguero-Lizana.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Jonatan López

IMPRIME
MG Color - Tarancón (Cuenca)

© 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

LOS **CLÁSICOS** 4-14

- Embajadores en el infierno. La película que blanqueó la División Azul en plena Guerra Fría.
- El baile de los bomberos. Una fiesta en la Primavera de Praga.

CON NOMBRE **PROPIO** 15-17

- Carta póstuma a Jean-Luc Godard.

ENFOQUES 18-23

- Bailarinas de alquiler en el cine: Taxi-dancer.

DOSSIER 24-55

Cuaderno de actores y actrices:
- La emoción deconstruida.
- Eleanor Parker, re(h)usada por el macho.
- Robert Mitchum y la decadencia del héroe.
- Lee van Cleef, mi villano favorito.
- Vivir, pensar, mirar.
- Pero..., ¿hubo alguna vez un star-system a la española?
- Pepe Isbert, único en su especie.
- Los orígenes motillanos de Pepe Isbert y su parecido con el cómico José Espejo.

REFLEJOS 56-63

- El documental musical. Algunos directores.
- J. S. Bach y la teoría de los afectos a través de la gran pantalla.

LETRA EN LA **IMAGEN** 64-69

- Dos poemas con película(s).
- Libros de cine.

MIRADA **CONTEMPORÁNEA** 70-88

- Tori y Lokita.
- La maternal.
- Tenéis que venir a verla.
- El triángulo de la tristeza.
- La consagración de la primavera.
- Mantícora.
- El acusado y Argentina, 1985.
- A propósito de Hu Bo.

CUENCA DE **CINE** 89-95

- El documental sobre Cuenca que rompió esquemas.
- El poliziesco nace y muere en Cuenca.

CINESCOPIO 96-99

- Soria acogió a Cuenca, Bardem y su Calle Mayor.
- Sevilla tiene un cine especial.
- Cine 'ahorcado' en el Fórum.
- Un museo abstracto y vacío.
- 'El abrazo del tiempo' en sesión especial

Los clásicos

Convocamos en este número de ***TIEMPOS MODERNOS*** la recuperación de dos películas aparentemente muy alejadas entre sí, pero unidas por el nexo de estar concebidas en el contexto de las ideas totalitarias del siglo XX. La primera, ***Embajadores en el infierno,*** es una loa a la División Azul realizada por José María Forqué en el momento en que el régimen franquista salía de la autarquía. Ángel Luis López Villaverde, autor del libro ***En la guerra como en el amor. Emociones e historia de un voluntario de la División Azul y banalización de la 'cruzada' contra el bolchevismo*** y de otros trabajos sobre el asunto, reflexiona sobre su alcance y vigencia en la actualidad. Por su parte, ***¡Al fuego, bomberos! (1967)*** es una brillante sátira con la que Miloš Forman ajustaba cuentas con las autoridades checoslovacas en una película que fue estrenada unos meses antes de la Primavera de Praga, lo que provocó el exilio del director en Estados Unidos. Pepe Alfaro desgrana aquí sus avatares. ◄

▶Cartel de la Guerra Civil Española, creado por Paul Colin.

▶ *'Embajadores en el infierno'*, cartelón italiano.

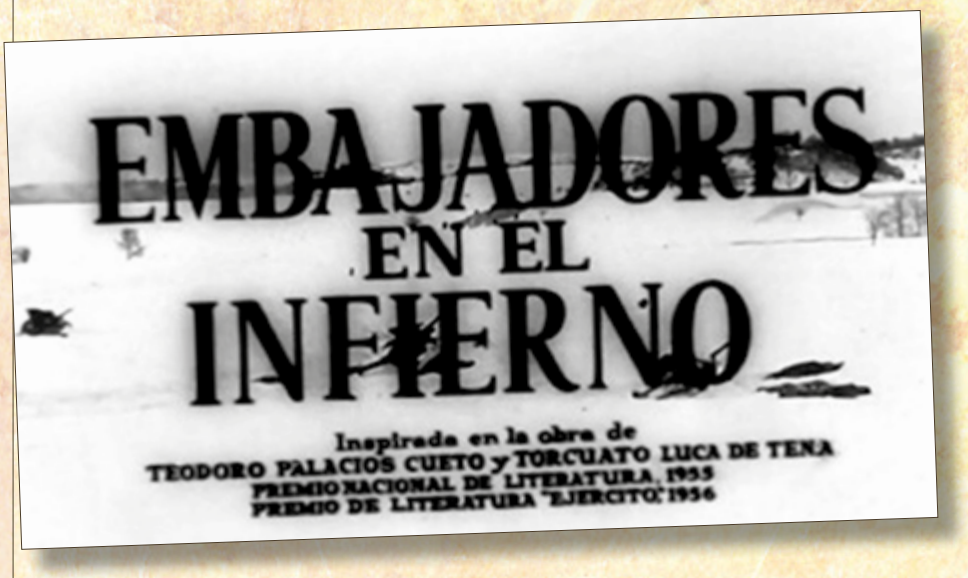
'Embajadores en el infierno':

la película que blanqueó la División Azul en plena Guerra Fría

Ángel Luis **López Villaverde**

La experiencia bélica de la División Azul (DA) se ha llevado poco al cine. La película ***Embajadores en el infierno***[1], dirigida por José María Forqué en 1956, es una de las pocas excepciones. Está inspirada en una novela de Torcuato Luca de Tena Brunet ***(Embajador en el infierno: memorias del capitán Palacios)*** basada, a su vez, en las memorias de un oficial que estuvo once años preso en varios gulags soviéticos (Cherpovéts, Moscú, Súzdal, Oranque, Potma, Jarcof, Borovichi, Reí-da, Chervacof y Vorochilgrado) y que mantuvo sus ideales hasta su liberación.

El relato de Luca de Tena (publicado primero en crónicas en ***ABC*** y en 1955 en una novela premiada con el Premio Nacional de Literatura) omite algunos detalles bélicos de las memorias y se centra en sus vivencias durante el cautiverio. Conviene recor-



dar algunas claves biográficas de su autor[2]. Miembro de una conocida familia de monárquicos, su abuelo paterno, de quien heredó el nombre, había fundado la revista ***Blanco y Negro*** y el diario ***ABC***, el mismo periódico que dirigió su padre (Juan Ignacio), entre 1929 y 1936, y que él mismo dirigiría en dos etapas (entre 1952 y 1953 y entre 1962 y 1975). Su condición de monárquico "legitimista" le había provocado su enfrentamiento con el ministro de Información, el falangista Gabriel Arias-Salgado, y la primera salida de la dirección de ***ABC.*** Fue dos años después cuando escribió la novela que sirvió de base a la película de hoy. Fricciones que no implican, ni mucho menos, una posición crítica de un régimen en el que, aunque con criterio propio (por ejemplo, se opondría a que el príncipe Juan Carlos fuera nombrado sucesor de Franco, rompiendo la línea dinástica que pasaba por su padre, Don Juan, por quien apostaba el marqués de Luca de Tena) ejerció como procurador en Cortes entre 1964 y 1977, para dedicarse luego a la literatura y vincularse políticamente a la Alianza Popular de Fraga Iribarne.

Pues bien, el éxito de la novela animó a su versión cinematográfica al año siguiente. La dirección fue ofrecida al cineasta oficial del régimen, José Luis Sáenz de Heredia, primo hermano de José Antonio Primo de Rivera, que declinó la oferta para evitar convertirse en diana de un fuego cruzado entre falangistas y oficialistas. Aceptó el encargo José María Forqué[3], que contaba con algún largometraje como codirector y que aprovechó el éxito de la película, su primera en solitario, para convertirse en unos de los directores más cotizados del momento. El guion, también suyo, introdujo algunas variantes, empezando por su título, que pasó al plural, convirtiendo el "embajador" en "embajadores", para reconocer la "abnegación callada" de unos divisionarios que resistieron un trato bestial por sus carceleros y sortearon sus ofertas de mejorar su cautiverio a cambio de su deslealtad.

A pesar de que el guion contaba con el asesoramiento de un sargento exdivisionario, que también estuvo cautivo, y que la película estaba dedicada a quienes sirvieron en la DA con los mismos ideales que lo hicieron "a nuestra Cruzada", según explicita una voz en off al comienzo, fue mal recibida por algunos veteranos divisionarios falangistas, que no se vieron reflejados en los protagonistas de la historia, presentados básicamente en su faceta militar, anticomunista y católica, más acorde con los tiempos en que se proyectó la película, silenciando el carácter falangista de la unidad militar, su vinculación a la ideología fascista y la motivación del nuevo orden europeo bajo la égida nazi que impulsó el primer alistamiento. Ausentes

---

1 José Manuel de Prada, ***Embajadores en el infierno,*** La clave cultural (29 de noviembre de 2011), *https://laclavecultural.blogspot.com/2011/01/embajadores-en-el-infierno.html*

2 Torcuato Luca de Tena Brunet (1923-1999), marqués de Luca de Tena, era nieto del fundador de ***ABC*** (Torcuato Luca de Tena Álvarez de Ossorio), hijo del director del mismo diario durante la II República, Juan Ignacio Luca de Tena, y tras licenciarse en Derecho, ejerció de corresponsal del periódico familiar en Londres durante la II Guerra Mundial. Pasó de ser "monárquico legitimista" a "evolucionista", etiqueta que se puso a quienes admitían la conveniencia de algunos cambios sin cuestionar la figura de Franco, en la línea de los tecnócratas del Opus, con quienes mantuvo una estrecha relación, en especial con Gonzalo Fernández de la Mora y Laureano López Rodó. Entre sus obras de madurez, una vez abandonada la dirección de ABC y miembro de la RAE, en la segunda mitad de los años setenta, destaca ***Los renglones torcidos de Dios*** (1978). Vid. su biografía en Wikipedia.

3 José María Forqué Galindo (1923-1995), arquitecto, guionista y director de cine, escribió el guion y dirigió ***Embajadores en el infierno,*** su primera película en solitario. Recibió en 1995 el Goya de Honor.

las escenas de guerra, el protagonismo recaía en las penurias sufridas durante un largo cautiverio, en el que no se reconocía la mayoría de los excombatientes.

Su estreno llegó a ser prohibido por la censura de manera preventiva. Aunque tras verla el ministro secretario general del Movimiento, José Luis Arrese, el general Muñoz Grandes (que estuvo al mando de la DA y era entonces ministro del Ejército), y el citado ministro de Información, Gabriel Arias-Salgado, obtuvo el visto bueno. Según Juan Manuel de Prada, uno de los tres comentó: "La cabronada es que la película es muy buena". Con un mensaje centrado en el espíritu anticomunista y católico de sus héroes, un buen plantel de actores y unos decorados muy logrados, el film servía fielmente a los intereses de un régimen que, salvado por la Guerra Fría, había empezado a ser tolerado por la comunidad internacional, con la firma del concordato y de las bases militares norteamericanas en 1953, y había sido reconocido por la ONU en diciembre de 1955.

La película evoca la dignidad con que sobrellevaron los españoles las penalidades en gulags soviéticos, que vulneraban la Convención de Ginebra por obligarlos a trabajar, y destaca la maldad de un sistema injusto y criminal, como el soviético. Esto ocurría justo una década después de que el mundo contemplara los horrores de los campos de exterminio nazi y se denunciaran prácticas similares a las que los propios voluntarios españoles decían haber visto aplicar a los soviéticos. Sin tener en cuenta la diferencia entre los campos de exterminio nazis y los gulags en su carácter represivo, pese a compartir las penalidades del trabajo forzado.

Tuvo que transcurrir más de medio siglo para que el tema de la expedición de cuarenta y siete mil voluntarios españoles al frente ruso volviera a las pantallas españolas, aunque fuera como telón de fondo. Se trata de ***Silencio en la nieve,*** dirigida en 2011 por Gerardo Herrero, donde se investigan unos asesinatos en serie en 1943 entre los divisionarios. El tono, como el contexto histórico en que se proyectó, son diferentes a la anterior película. Pero ninguna trata la primera etapa, la de los voluntarios de 1941.

Desde el punto de vista audiovisual, hay un documental tan interesante como sesgado, titulado ***Galubaya Divisia. Crónica de la División Azul*** (2001), de una editorial falangista, Fondo de Estudios Sociales, que describe la gesta militar. En este documental, cuyo título es la denominación en ruso de la División Española de Voluntarios, tanto el viaje como las experiencias y representaciones de los combatientes quedan al margen de la trama.

> La ***película*** evoca la ***dignidad*** con que sobrellevaron los ***españoles*** las penalidades en gulags ***soviéticos***

No es este el lugar de analizar su significado histórico. Remito a lo que he escrito y divulgado recientemente[4]. No obstante, para cualquiera que quiera acercarse con rigor al tema, recomiendo el libro ***Camarada invierno,*** de Xosé Manoel Núñez Seixas[5].

Adentrémonos en la trama. El relato del cautiverio se inicia el 10 de febrero de 1943, coincidiendo la sangrienta batalla de Krasny Bor, en el sitio de Leningrado. Evoca la odisea de varias

4 **López Villaverde,** ***En la guerra como en el amor. Emociones e historia de un voluntario de la División Azul y banalización de la 'cruzada' contra el bolchevismo,*** Sílex, Madrid, 2021; en la RACAL, impartí el 25 de octubre de 2022 una conferencia titulada ***'Conquenses en la Segunda Guerra Mundial'***. Y tengo en prensa el capítulo sobre ***'Conquenses en la División Azul'*** en un libro colectivo coordinado por Helena Gozalbes.

5 X. M. Núñez Seixas, ***Camarada invierno. Experiencia y memoria de la División Azul (1941-1945),*** Crítica, Barcelona, 2016.

▶Elogio y nostalgia de la División Azul.

decenas de divisionarios apresados en los gulags soviéticos para usarlos como mano de obra esclava. Los decorados están bien cuidados y el guion podría haberse adaptado perfectamente a una obra teatral. Aunque el tratamiento cinematográfico es de calidad, el enfoque argumental es muy maniqueo. Desde el principio se contrasta a los malvados oficiales soviéticos a las víctimas españolas, y entre estas, también se contraponen los traidores y los héroes. Tras pasar por el primer gulag, los oficiales españoles son trasladados, por negarse a trabajar, a un antiguo convento reconvertido en campo de concentración, donde conviven con presos de otros países, especialmente, italianos y alemanes. El heroísmo demostrado por capitán Adrados –alter ego del capitán Palacios, protagonizado por el actor portugués Antonio Vilar, premiado por su interpretación en esta película con la medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos– y el teniente Luis Durán –interpretado por el actor hispanomexicano Rubén Rojo– se contrapone a la traición representada por el teniente Alvar –interpretado por Luis Peña, un trasunto de César Ástor, comunista y desertor de la DA–, que se vende a los soviéticos. Los héroes son condenados en un consejo de guerra a 25 años de trabajos forzados, por la felonía de Alvar. Aunque, tras el final de la guerra, son liberados los presos de otras nacionalidades, los españoles continúan internos durante años. Se siguen produciendo traiciones, pero los héroes mantienen su compromiso militar y patriótico hasta el final, aunque surgen dudas cuando les plantean elegir entre la esclavitud (por mantener sus principios) y la libertad (a cambio de renunciar a su nacionalidad). Mientras los heroicos oficiales superan huelgas de hambre como protesta, los coroneles soviéticos son reducidos a la caricatura. El relato se remata con su moraleja final: los patriotas son rescatados, los cobardes se suicidan o caen rebozados en el barro, a modo de metáfora. La película termina con la llegada del barco fletado por la Cruz Roja Internacional, el Semíramis[6], con la emoción del recibimiento como héroes y los acordes del Cara al Sol fundiéndose con los de la Marcha Real, como preámbulo a una escena lacrimógena en la que los familiares se comunicaban, a través de RNE, con los liberados. El director incluyó imágenes reales de la recepción tomadas por el No-Do en su metraje.

> “Aunque, tras el final de la ***guerra,*** son ***liberados*** los ***presos*** de otras ***nacionalidades,*** los españoles continúan internos durante ***años***

A bordo del Semíramis viajaban 229 supervivientes de la DA (de los 372 prisioneros del gulag), además de 19 desertores del ejército Rojo, cuatro niños, 19 marinos mercantes y quince alumnos de la aviación republicana. En total, 286 fueron los pasajeros que, tras salir del puerto de Odessa llegaron a Barcelona el 2 de abril de 1954. Entre ellos se encontraba el belmonteño Gregorio Grande de Moreno, que había sido dado por muerto, como ocurrió con el resto de la expedición, que habían engrosado

6 Nombre que evoca a la mítica reina regente del imperio asirio, a caballo entre los siglos IX y VIII a.C., a la que se le atribuye, erróneamente, la construcción de la ciudad de Babilonia. El barco con tal nombre era griego, pero recogió a los españoles bajo pabellón de Liberia (cuya bandera confundieron con la de EEUU).

hasta entonces las cifras de muertos o desaparecidos.

Para que la gesta tuviera el brillo que interesaba al régimen, la recepción fue preparada para que tuviera la mayor expectación y estuviera rodeada del mayor aparato propagandístico, sin escatimar en los aspectos emotivos. Las gestiones se habían negociado de manera secreta a partir de la muerte de Stalin.

A su llegada a Barcelona, con las emociones aún a flor de piel, participaron en la recepción que el arzobispo Modrego les reservó en la iglesia de la Mercé, para dar gracias a la virgen y reivindicar que la estancia en "tierra roja" no les había hecho perder la fe. Veinte de los liberados fueron ingresados en un hospital militar. El resto fueron enviados a sus respectivas localidades. La mayoría de ellos se reintegraron en la vida social, pero una minoría volvió a Rusia (bien por motivos familiares, bien por el desencanto de la situación que encontraron en España) y algunos ingresaron clandestinamente en el PCE. Por lo que la realidad no resultó exactamente la descrita en la película. En cualquier caso, la proyección de la película supuso un punto de inflexión en relación a la sociabilidad e identidad de los veteranos de una expedición que quedó blanqueada en plena Guerra Fría, convirtiendo a los cautivos en héroes anticomunistas.

> La ***proyección*** de la película supuso un punto de ***inflexión*** en relación a la ***sociabilidad*** e ***identidad*** de los ***veteranos***

> En otoño de ***1957*** se llegó a plantear la ***descabellada*** idea de ***resucitar*** otra ***'División Azul'***

El primer encuadramiento de los divisionarios había sido a través de la Delegación Nacional de Excombatientes (DNE), un organismo poco operativo, pues ni estaba remunerado, ni resultó eficaz en su principal actividad, encontrar trabajo a los veteranos del ejército nacional o de la DEV. Vinculada la DNE a la FET de las JONS, llegó a vetarse, desde fines de 1943, hablar de la DA. En esos momentos, una asociación propia de exdivisionarios parecía fuera de lugar. Fue a partir de 1952, en un contexto internacional marcado por la Guerra de Corea, el macartismo y el cambio político en la Casa Blanca, cuando perdió sentido seguir ocultando el pasado divisionario. De ahí que, en enero de 1953, naciera la Hermandad de Familiares de Caídos, Prisioneros y Excombatientes de la DA, al margen de la Falange y de la DNE. Más especial resultó el año siguiente para la reivindicación de la memoria divisionaria, por dos motivos: el regreso del buque Semíramis, con los veteranos cautivos durante más de una década, y el viaje oficial a Estados Unidos de Agustín Muñoz Grandes. Este antiguo general de la DEV y entonces ministro del Ejército fue recibido con honores por las autoridades norteamericanas. Los militares condecorados en Rusia ya no tenían motivos para ocultar o dejar de lucir con orgullo sus medallas.

Escena de masas de *'Embajadores en el infierno'*.

Especialmente relevante fue el año 1956, el de la película. Para poner orden en un movimiento de hermandades que habían ido extendiéndose por el país se celebró, en el mes de junio, el I Congreso Nacional de Hermandades de la DA, donde se impuso la línea "no oficialista", que abogaba por apartarse de la tutela de la DNE y del Movimiento. Unos meses después, en otoño, se llegó

a plantear la descabellada idea de resucitar la idea de otra "División Azul", capaz de emprender una nueva "cruzada contra el comunismo", con el objeto de ayudar a quienes, en aquellos días, "luchan por la libertad en Hungría".

De haber sobrevivido dos décadas más, don Ramón María del Valle-Inclán hubiera encontrado una inspiración en tal esperpento: defender la libertad ajena mientras se blindaba la dictadura propia. Se podría decir que la melancolía había sido superada y había llegado el momento de pasar a la ofensiva. De hecho, la Hermandad Nacional de la División Azul (HNDA) nacería de manera oficial en el II Consejo de presidentes de las Hermandades de la DA, celebrado en Alicante en junio de 1959, en un marco tan simbólico como el de la última morada de José Antonio Primo de Rivera.

> Las ***divergencias*** en el seno de las ***HDA*** las llevó a un cierto ***languidecimiento*** a fines de los ***sesenta***

Las hermandades serían desde entonces los foros donde los veteranos mantuvieran desde entonces el relato heroico de sus hazañas. También para nutrir su lamento por la supuesta escasa visibilidad concedida a la memoria de sus muertos y una plataforma para recordar el poco reconocimiento recibido por su sacrificio. Lo cual se topa de bruces con el aumento de su peso en el callejero durante el tardofranquismo o el estrechamiento de su relación con las jerarquías locales de la Falange y con miembros del Ejército. Su expansión vino a coincidir con el mayor peso de los divisionarios en el poder estatal, con Fernando Castiella o Muñoz Grandes como ministros. Aunque parece que tuvieron mayor peso las dinámicas locales, sobre todo en aquellas provincias que se habían mantenido hasta el final en la retaguardia republicana y el peso de los divisionarios era mayor entre los excombatientes. En cualquier caso, las divergencias en el seno de las HDA las llevó a un cierto languidecimiento a fines de los sesenta. La muerte de Franco y un ambiente internacional en el que el comunismo soviético parecía estar ganando la Guerra Fría supuso su eclipse. Todo lo contrario de lo que ocurrió en los años ochenta y, sobre todo, desde principios de los noventa, con la caída del telón de acero, que parecía cargar de razones el anticomunismo divisionario.

En definitiva, merece la pena ver esta película, de buena factura, y analizar su contenido, netamente propagandístico, reflejo del contexto en el que se escribió y rodó. Aunque el tratamiento de la DA sea tan parcial, pues elude la parte bélica, convierte en víctimas a quienes participaron en la invasión de un país soberano e ignora la brutalidad de los campos de exterminio nazis, es una de las escasas muestras cinematográficas sobre una misión que se puso al servicio de los sueños de grandeza del III Reich, asunto que se ha banalizado notablemente en España y debe introducirse en los debates sobre la memoria democrática para tenerlo presente en la gestión pública de su pasado traumático. ◄

▶Sátira paramiliar en *'¡Al fuego, bomberos!'.*

Una recuperación

El baile de los bomberos

una fiesta en la Primavera de Praga

Pepe **Alfaro**

Miloš Forman formó parte de un grupo de cineastas conocidos como la "Nueva Ola Checa", un movimiento vanguardista donde destacaron nombres como Ivan Passer, Jan Němec, Ján Kadár o Jiří Menzel, entre otros. Ellos encarnaron, en el ámbito cinematográfico, el alcance cultural de la Primavera de Praga, aquel utópico movimiento encabezado por Alexander Dubček que pretendía transformar el socialismo en un ente con rostro humano. El éxito internacional de ***Los amores de una rubia*** (1965), nominada al Oscar a mejor película de habla no inglesa, permitió a Forman embarcarse en una coproducción con Italia más ambiciosa, que a la postre le permitió filmar su primer trabajo en color, bautizado en español ***¡Al fuego, bomberos! (Horí, má panenko, 1967),*** que no llegaría a proyectarse en nuestro país hasta el año 2004, programada en la primera edición del Festival de Sevilla.

La idea seminal surgió cuando el director y sus guionistas (Ivan Passer y Jaroslav Papoušek) se retiraron a una pequeña ciudad de provincias lejos de Praga para escribir la que debía ser su siguiente película. Con la imaginación atascada decidieron asistir a un baile organizado por los bomberos locales; observando cuanto pasaba en

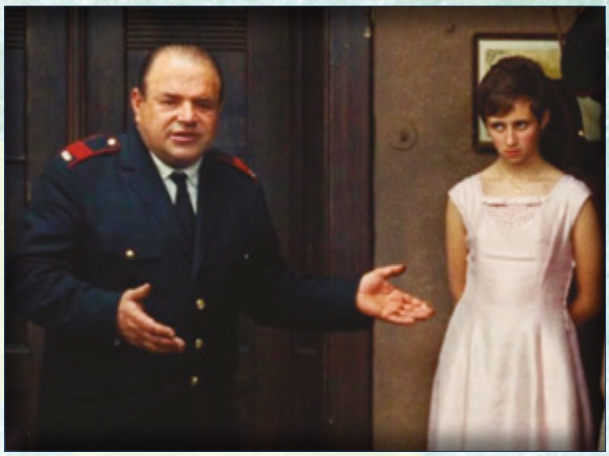
la fiesta encontraron la inspiración ideal para abandonar el propósito inicial y embarcarse en esta nueva historia.

¡Al fuego, bomberos! se despliega a lo largo de una jornada, que comienza con la preparación de la fiesta en la mesa de un bar, donde la comisión organizadora ultima el homenaje a un antiguo jefe con motivo de su 86 cumpleaños, que llega demasiado tarde, pues el cáncer lo ha condenado. Con cierto suspense, la cámara sigue el detalle que le han preparado, consistente en una ceremonial hacha de fuego presentada en una caja aterciopelada. La siguiente escena, antes de los créditos, muestra el amplio salón casi dispuesto, con una mesa donde se exhiben los regalos reunidos para la rifa, y los últimos retoques a un ingenuo dibujo sobre un mural que acaba ardiendo, pues los propios bomberos son incapaces de apagar el papel en llamas con un extintor inservible. La celebración está servida, aunque, como habrá ocasión de comprobar, nada saldrá como cabía esperar de una ocasión festiva.

Un escueto metraje de apenas 73 minutos es suficiente para disfrutar de la celebración, donde el director checo tiene ocasión de desplegar un tratado tragicómico de la comunidad que retrata, a través de un microcosmos plagado de personajes y situaciones ineludiblemente ligados a su

▶Crítica social y caricatura.

> La ***celebración*** está servida, aunque, como habrá ocasión de ***comprobar,*** nada saldrá como cabía esperar de una ***ocasión festiva***



espacio histórico y social, con capas de lectura y significantes tan evidentes como efectivos, aunque Forman persistiera en negar cualquier referencia a la situación política de su país: "No tiene símbolos ocultos ni dobles significados", declaró. Lo cierto es que nos encontramos ante una farsa cargada de mecanismos satíricos articulados en torno a la propia condición humana; lo destacable es el respeto que la cámara muestra hacia cada uno de los personajes (la mayoría actores no profesionales), que en ningún momento aparecen ridiculizados, sin cuestionar la naturaleza de ese estado de cosas; simplemente ocurren así, delegando en cada espectador su apreciación personal sobre las imágenes expuestas. Circunstancia que, por otra parte,

▶ *'¡Al fuego, bomberos!'*, secuencia final.

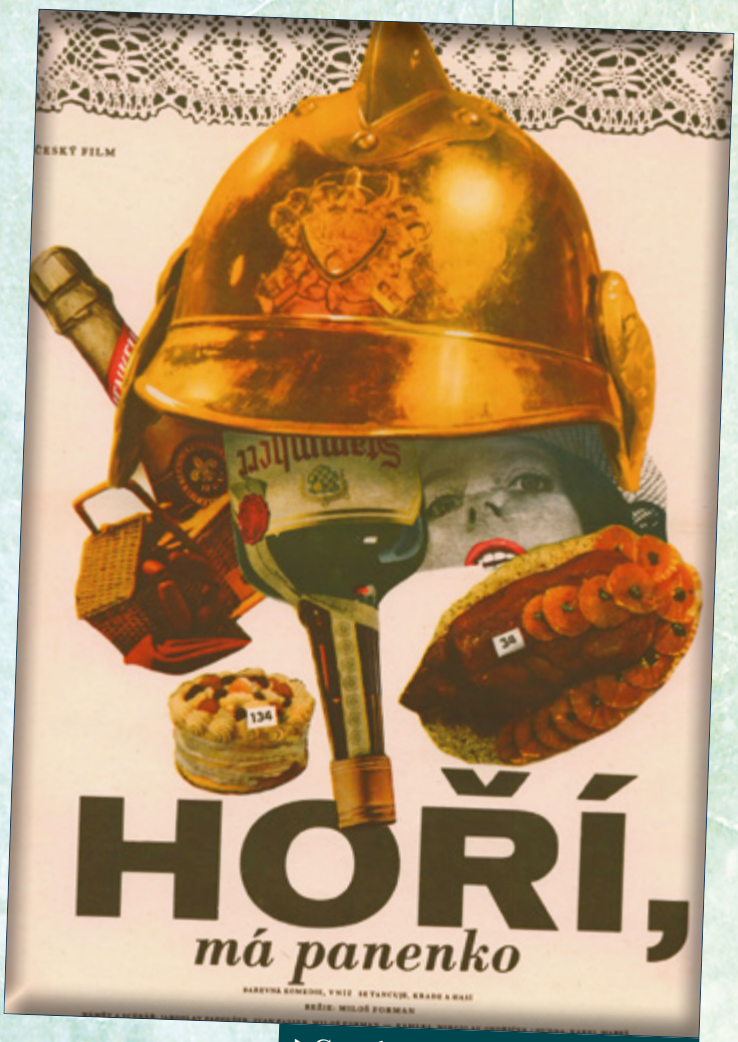
ha universalizado el mensaje de la película más allá del contexto sociocultural donde fue gestada.

Asistimos a una celebración donde todo acabará en desastre, por muy buena voluntad que desplieguen los interesados. Un cúmulo de ceremonias absurdas y enredos ridículos irán desencadenando una serie de pequeñas calamidades, a su vez agravadas por la tendencia a la inoperante retórica oficial y la ineptitud de una (des)organización que parece operar de forma colegiada. El conciso relato de los hechos da las claves de por dónde van unos tiros sin desperdicio: el cartel decorativo se cae del techo antes de empezar; la banda de música pierde los papeles; los premios de la rifa desaparecen, algunos incluso robados por los encargados de su custodia; el concurso de belleza resulta especialmente calamitoso, y acaba con una participante, singularmente poco agraciada, coronándose a sí misma… En medio de la fiesta se produce un incendio y todos abandonan el baile para ver a los héroes en acción, pero el camión se atasca con la nieve y se tienen que limitar a utilizar las palas en un intento inútil por apagar el fuego; eso sí, cuando el propietario de la vivienda devastada se queja por el frío, los bomberos lo acercan atentamente con la silla a las llamas. De nuevo en el baile, asistimos a un acto de solidaridad (no hay manera de que el presentador recuerde esta dichosa palabra) la organización ofrece al pobre damnificado todas las papeletas para un sorteo de aire, en la mesa no queda nada que sortear, todo ha sido robado; entonces se produce la situación más hilarante, pues al apagar las luces para que se repongan los regalos, sucede… Mejor dejar el relato en este punto, pues ya tenemos a la comunidad representada a través de un divertimento con una serie de perspicaces indicativos.

> Asistimos a una ***celebración*** donde todo acabará en ***desastre,*** por muy buena ***voluntad*** que desplieguen los ***interesados***

▶ *Cartelera de la película para su estreno en Alemania.*

Para no desprenderse de cierto tono realista, la película está filmada con una naturalidad próxima a los principios estilísticos de la *nouvelle vague,* buscando un acercamiento a la naturaleza del ser humano, no en vano aquella generación de cineastas entendía el cine como materia de vida. En esta película, Forman se aplica a la tarea por redescubrir la mirada de la cámara y aprovechar el poder creador del montaje, con escenas fragmentadas para dar cabida a los protagonistas anónimos de la fiesta, dedicados en exclusiva a divertirse, pero que van punteando cada una de las etapas articuladas en el relato, más allá de unos protagonistas uniformados con su traje bomberil de gala empeñados en deslucir la fiesta. Al final, el naturalismo jocoso acaba salpimentado con pequeñas dosis de ternura, y la comedia adquiere un tono más oscuro gracias a unos disfraces que no consiguen disimular la estupidez humana.



▶Cartel de *¡Al fuego, bomberos!*.

Cuando la película estuvo terminada, el coproductor italiano Carlo Ponti pensó que el tono irónico de la cinta ofendía a los ciudadanos de la calle y se retiró del proyecto, exigiendo la devolución de todo el capital aportado, alegando que no alcanzaba los 75 minutos estipulados en el contrato. Afortunadamente, el apoyo económico por parte del productor Claude Berri y del director François Truffaut habilitaría la distribución de la película en Francia y otros países occidentales, permitiendo que fuera nominada al Oscar como mejor película de habla no inglesa; galardón que, curiosamente, aquel año acabaría en manos de la producción soviética ***Guerra y paz*** (Voyná i mir, Sergéi Bondarchuk, 1966), ambiciosa adaptación de la obra de Tolstói que superaba las seis horas y media de metraje.

> La ***comedia*** adquiere un ***tono*** más ***oscuro*** gracias a unos ***disfraces*** que no consiguen disimular la ***estupidez humana***

Tras superar algunas trabas por parte de las autoridades, ***¡Al fuego, bomberos!*** llegaría finalmente a las pantallas checoslovacas unos meses antes de que los tanques soviéticos del Pacto de Varsovia pusieran fin, en agosto de 1968, al movimiento de liberación puesto en marcha por la Primavera de Praga. La película fue retirada indefinidamente de la circulación. Aunque parezca una paradoja, esta fábula social no gustó al capitalista Ponti ni a los nuevos jerarcas comunistas mandatados por Moscú. Milos Forman fue consciente de que no podría volver a dirigir en su país, el éxito internacional de sus dos últimas películas le facilitaron el acceso a la industria norteamericana, donde sería consagrado muy por encima al de cualquier compañero de aquella ilusionante generación de cineastas checos. ◀

Con Jean-Luc Godard se fue uno de los más grandes cineastas de la historia, uno de esos creadores cuya influencia va más allá de sus propias películas y trasciende gustos, modas y épocas. TIEMPOS MODERNOS le rinde en estas páginas un homenaje epistolar.

▶ *'Tout va bien'.*

Carta póstuma a Jean-Luc Godard

Pablo **Pérez Rubio**

Apreciado Jean-Luc:

no me atrevo a afirmar aquí que sea usted el mejor director de la historia del cine, sobre todo porque estos asuntos son siempre subjetivos y dependen de gustos, sensibilidades y simpatías. Pero sí estoy dispuesto a sostener que sea el más influyente de la segunda parte de su existencia como arte y medio de expresión, la que va desde finales de la década de 1950 hasta su último e inolvidable film, ***El libro de imágenes,*** en 2019. En mi caso, aún recuerdo la sacudida que supuso para mí, creo que a los diecisiete años, ver ***Pierrot le fou*** en una asociación cultural zaragozana, semejante a la que provocaron, también por entonces, ***El acorazado Potemkin, El río*** de Renoir y ***La luna*** de Bernardo Bertolucci: los cuatro pilares, quizá, sobre los que se asentaron mi amor al cine y mi fascinación por descubrir su irrebatible poder de seducción. No fue la única de mi vida que le debo, pues puedo hablar en términos similares respecto a ***Carta a Freddy Buache, Sauve qui peut (la vie), Tout va bien, La chinoise*** o ***El desprecio,*** entre otras. Y respecto a un librito de Román Gubern en Tusquets, ***Godard polémico,*** que, como la entrevista de Truffaut a Hitchcock, fue una de mis *biblias* de cabecera durante un largo tiempo.

Desde que usted realizó ***À bout de souffle,*** el cine (y el mundo) ya no pudo ser el mismo. De pocas películas se puede decir esto. De ***Te querré siempre,*** de Rossellini, quizá. O de ***Un perro andaluz,*** de Buñuel, en otro sentido. Después hizo aquellas películas de la *nouvelle vague,* con Anna Karina, o esos otros filmes *extraterrestres* que estaban narrados de una manera cortante, como a hachazos, y que tardé en comprender de lo que trataban, que no era más que del propio cine. Y aquellos otros de la etapa maoísta post-68, que en su momento yo no lograba entender del todo poque apenas conocía a Dziga Vértov y a los rusos, y porque me costaba mucho distinguir el maoísmo del trotskismo o del marxismo-leninismo y captar matices. Pero siempre me han hipno-

tizado sus *travelllings* laterales y el uso del sonido interrumpido en sus filmes de aquella época, hasta que vi en la televisión ***Tout va bien*** (quizá en 1989), algo más asequible para mí, y logré asimilar algunas cosas que me facilitaron el acceso a las demás.

Señor Godard, de entre todas las frases sugestivas y lapidarias que usted ha dicho o escrito a lo largo de su fértil vida me quedo con aquella que dice, más o menos, que no hay que hacer películas políticas, sino que hay que hacer políticamente las películas. Siempre me ha molestado mucho el cine *progre,* izquierdista y biempensante, que está realizado desde una posición de superioridad moral que mira la realidad con simpleza y la refleja como un mero objeto de representación paternalista, acomodada y aburguesada. Nunca he entendido por qué para muchos Ken Loach hace un cine comprometido y revolucionario (¿) y usted no, cuando ha dedicado su obra a revolucionar la vida, pero también el lenguaje, entendiendo que destruyendo el lenguaje y el discurso dominantes se contribuye de verdad a derribar el capitalismo y sus sistemas de control, las películas y las imágenes entre ellos.

Basta con ver, siquiera parcialmente, sus ***Histoire(s) du cinéma*** para comprobarlo. No sirve solo que usted haya reflexionado sobre el cine en casi toda su filmografía, lo que verdaderamente me importa es que haya creado toda una poética sobre ello: nadie ha pensado mejor el cine haciendo cine. Sus detractores le han definido sardónicamente como hijo de Marx y de la Coca-Cola; yo, que soy un gran defensor suyo, le puedo definir respetuosamente como hijo de Marx y la Coca-Cola, porque efectivamente

▶ *'La chinoise'.*

su cine ha sido el cine de la contradicción postmoderna, de la liquidez de la que habla Zygmunt Bauman, y en sus películas ha reflejado precisamente esa inconsistencia de los valores tan contemporánea, para bien y para mal. Y tengo la sensación de que usted, que tanto ha hablado de la moral en relación con el cine (me da igual que con respecto a un *travelling* o a una masacre en Vietnam) ha sido de todo menos un moralista.

También tengo la sensación de que, si no se puede entender el siglo XX pre-Auschwitz sin haber leído a Freud, a Kafka o a Joyce, tampoco se puede entender el siglo XX post-Auschwitz sin conocer el cine de Godard o del Hitchcock americano. Con ello quiero decirle algo más sencillo: que usted me ha enseñado a conocer mejor el mundo, pero también a dudar más de él, a desconfiar de eso que llamamos "lo real". ¿Es posible hacer películas después de Auschwitz? Usted nos ha demostrado –como Rossellini, como Sergei Loznitsa– que no solo es posible, sino también necesario, más allá de debates sobre lo que es mostrable o no, que no vienen al caso. Aunque sí creo que compartirá conmigo la idea de que hay muchas formas de mostrar el horror sin enseñarlo de forma directa.

▶*'Le mépris'.*

Señor Godard: como maestro que fue (seguro que sin quererlo), usted contribuyó a enseñarme también que entre los Lumière y Méliès no hay tantas diferencias, como tampoco las hay entre Fritz Lang y Yasujiro Ozu, o entre Renoir y John Ford, o entre Kenneth Anger y David Lean. Usted, junto a otros de sus compañeros *cahieristas,* eliminó barreras y redujo los reduccionismos, situó los puntos intermedios y las colisiones, y nos sedujo vertiendo estas mixtificaciones en sus obras, de ***À bout de souflle*** a ***Sauve qui peut (la vie),*** de ***Made in USA*** a ***Detective.*** Jean-Luc, ahora veo la Historia del cine como un *revolutum,* pero no caótico ni informe, sino un *revolutum* con todas las piezas interconectadas, fluido y articulado. Puedo ver seguidas, con total naturalidad, ***Centauros del desierto*** de Ford y ***Blue Movie*** de Warhol y tener la sensación de que estoy viendo las dos caras de lo mismo, perfectamente coherentes entre sí: el intersticio que media entre una y otra es el mismo que media entre un plano y otro de ***Pierrot le fou.***

> Le ***deseo*** una feliz ***eternidad*** y, en mi terreno ***personal,*** deseo poder seguir viendo sus ***películas*** a lo largo de muchos ***años***

Durante el metraje de ***La chinoise,*** usted puso varias veces la sentencia "Un film haciéndose", puntuando las acciones y conflictos de los protagonistas. Una idea de arte conceptual, de adscripción al situacionismo y al estructuralismo propios del momento. Podemos decir que usted fue un vanguardista en tanto que su cine revela los mecanismos de representación del propio cine y los introduce en el discurso fílmico. Recuerdo el pasmo que padecí la primera vez que vi la secuencia de apertura de ***Tout va bien:*** planos de cheques bancarios que servirán para pagar a los actores, los técnicos, los servicios y los gastos de producción del film que comienza. Integrar lo extrafílmico en lo fílmico es un hallazgo feliz (quizá no fue usted el primero en realizarlo, da igual el mérito del pionero), pero la manera de hacer ver el poder de la dictadura del capitalismo en la realización de películas es clarividente.

En fin, señor Godard, debo confesar, en el colmo del individualismo más egoísta, que no me importa demasiado que usted se haya muerto o dejado morir; después de su fallecimiento he podido ver ***El desprecio, Adiós al lenguaje, Prénom: Carmen, À bout de souflle*** y ***Tout va bien,*** que están bien vivas. No quiero caer en la infección sentimental que usted tanto evitó en su cine. Simplemente, le deseo una feliz eternidad y, en mi terreno personal, deseo poder seguir viendo sus películas a lo largo de muchos años. No se haga tampoco ilusiones de exclusividad: le confieso también que espero poder disfrutar largo tiempo de las que aún no han hecho (pero harán) Claire Denis, Apichatpong Weerasethakul, Kelly Reichardt, Albert Serra, José Luis Guerin, Celine Sciamma, Hong Sang-soo o Pietro Marcello. Y seguro que en todas ellas veré algo de usted, amigo Godard. ◀

▶ *'Perdidos en la gran ciudad'*, de Robert Mulligan (1960).

Bailarinas de alquiler en el cine: Taxi-dancer

Pepe **Alfaro**

El tema del baile en el cine ofrece un universo prácticamente inacabable, desde geniales bailarines con alas en los pies como Fred Astaire, Ginger Rogers o Gene Kelly a genios olvidados como Busby Berkeley, escenógrafo y coreógrafo capaz de desarrollar una caleidoscópica imaginería visual tan agraciada como ligera; por ofrecer solo un par de icónicas referencias, porque el corpus temático es tan atractivo como inabordable, teniendo en cuenta, además, que cuando la música pone a bailar a los actores, estamos en un género inmarcesible: el musical, un archivo gráfico inconmensurable de coreografías inolvidables.

Entre tanta música vamos a intentar descubrir un baile nuevo, centrándonos en un personaje, prácticamente desconocido por estas latitudes, que se ganaba la vida bailando, bailando durante horas sin parar. En mi caso, me topé con estas bailarinas de forma casual, cuando visitaba algunos títulos de serie B del cine negro clásico norteamericano: de pronto apareció esta mujer que en principio podía tomarse como una variación de *femme fatale,* pero al adentrarse en las historias se descubre que está bastante más cerca del rol de víctima.

Les presento, pues, a las *taxi-dancer.* Antes de continuar quizás convenga aclarar, siquiera *someramente, el concepto y su desarrollo. Las taxi-dancer,* término que podría traducirse como "bailarina de alquiler", eran, normalmente, chicas jóvenes y atractivas, vestidas de forma sugerente, que trabajaban en salas de baile donde una

orquesta interpretaba una serie de temas musicales de moda. Los clientes, siempre hombres, adquirían unos tickets al precio de diez centavos la unidad, cada uno de los cuales daba derecho a compartir una pieza con la chica, quien a su vez era retribuida con la mitad del valor del boleto. Aunque los antecedentes de este tipo de salas se sitúan alguna década antes, comenzaron a desarrollarse como tales hace justamente un siglo, y empezaron a entrar en decadencia a partir de los años cincuenta. Desde nuestra perspectiva actual, aquella situación no deja de ser otra forma de abuso entre las muchas que ha padecido históricamente la mujer, pues para no perder "clientes" debían guardar un equilibrio imposible entre el mero decoro y el evidente ultraje físico; su vulnerabilidad les obligaba a transitar por un terreno resbaladizo en ocasiones en las fronteras de una deshonra más degradante. Las *taxi-dancer* se encontraban sometidas a situaciones de abuso no siempre reflejadas por las cámaras, más enfocadas al aspecto frívolo. Lo cierto es que algunos hombres se arrimaban con tanto regodeo que en ocasiones llegaban incluso a eyacular.

En una sesión de cinefórum organizada por el Cineclub Chaplin en colaboración con la UIMP, el historiador Alejandro Lillo, que acababa de publicar el libro ***Miedo y deseo. Historia cultural de Drácula (1897) (Siglo XXI, 2017),*** defendió el valor de las novelas como una fuente de análisis histórico, especialmente cuando el relato refleja una realidad contemporánea. Desde mi punto de vista, el mismo argumento sería también aplicable al cine, pues las películas ofrecen una representación valiosa, una colección de imágenes, que, aunque tamizadas por la lente, en mayor o menor medida artificiosa, de la cámara, ofrecen una fuente gráfica testimonial para desarrollar, por ejemplo, la historia del personaje que nos ocupa, que afortunadamente ya solo forma parte de un pasado no muy lejano. Como bien refleja Spielberg en ***Los Fabelman,*** su última película, el cine es una gran mentira, pero sus imágenes pueden esconder la constatación veraz de realidades invisibles a simple vista.

Aquella **situación** no deja de ser otra **forma** de **abuso** entre las muchas que ha padecido históricamente la **mujer**

Algunas reseñas literarias

Fuera del cine no son muchas las referencias que se pueden encontrar sobre la vida de las bailarinas de alquiler. Quizás el trabajo más relevante para estudiar aquellos salones desde un punto de vista sociológico sea el publicado en 1932 por Paul Goalby Cressey bajo el título ***The Taxi-Dance Hall: A Sociological Study in Commercialized Recreation and City Life,*** ensayo centrado en la vida nocturna de Chicago que incluye mapas con las salas, así como entrevistas con bailarinas, clientes y propietarios; según el autor, los hombres pagaban por bailar con mujeres *"bonitas, vivaces y a menudo mercenarias"*. También se publicó un folleto de 38 páginas titulado ***The Confessions of a Taxi-Dancer*** (Johnson Smith & Co., Detroit, 1938), que

▶ *'Unidos por el crimen'*, serie B dirigida en 1951 por Felix Feist.

ofrece una perspectiva subjetiva donde la anónima autora desvela algunos "secretos íntimos sobre la vida de las chicas que bailan para vivir", desgranando algunas curiosidades como la tendencia de las jóvenes a trabajar sin ropa interior, a pesar del acecho policial.

En literatura, podemos encontrar relatos protagonizados por una *taxi-dancer* entre la vasta obra de Cornell Woolrich (1903-1968), que solía firmar con el pseudónimo de William Irish: ***Deadline at Dawn (El plazo expira al amanecer) y Ten Cents a Dance (A diez centavos el baile);*** este prolífico autor es quien más argumentos originales ha suministrado al cine, tras los autores de la Biblia, claro. También la novela ***Sexus,*** publicada en 1949 por Henry Miller, introduce al lector, en sus primeras páginas, en este tipo de salas; allí, a finales de los años veinte, el protagonista se enamora de una *taxi-dancer* tras quedar prendado por la chica una noche de jueves.

Precedentes en la pantalla

La primera película sobre el tema se remonta al cine mudo y se titula precisamente ***The Taxi Dancer (1927);*** el argumento se basa en un relato seriado publicado en un periódico a partir de mayo de 1926. Esta producción MGM cuenta la historia de una bailarina empobrecida (una joven Joan Crawford) que viaja desde la sureña Virginia hasta New York para convertirse en bailarina profesional, y que tras fracasar en su intento por conseguir trabajo en Broadway acaba como *taxi-dancer* en un antro donde su amor se debate entre un simpático sinvergüenza y un presunto caballero que resulta ser un ladrón y asesino.

Esta tendencia de Hollywood a suavizar y dulcificar las situaciones, a desdramatizar los aspectos más perturbadores, se manifiesta también en la película ***Ten Cents a Dance*** (Edward Buzzell, 1931), con muchos nexos argumentales con la previa ***The Taxi Dancer.*** En esta ocasión la chica llega a casarse con su pretendiente, para descubrir después que el verdadero amor estaba en el millonario que la colmaba de regalos, a quien no había tomado en serio. Interpretada por una joven Barbara Stanwyck, las escenas ambientadas en la sala de baile desvelan su funcionamiento, el reclamo de los letreros luminosos, el precio de la entrada y de los boletos, la disposición de las chicas y la decoración ambiental…; además, nos encontramos por primera vez con un cliente fijo invitado a todos los bailes: los marineros.

Hay otros títulos que no han pasado la criba del tiempo, resultando por tanto casi imposibles de ver, como ***Dance Hall*** (Melville W. Brown, 1929), musical basado en un cuento de la escritora Viña Delmar; el corto ***Dime-A-Dance*** (Al Christie, 1937)***,*** que supuso el debut en la pantalla del actor cómico Danny Kaye; o ***Child of Manhattan*** (Edward Buzzell, 1937), con un argumento desarrollado a partir de una obra de teatro del gran Preston Sturges.

Bailando entre sombras

La condición, predestinada y vulnerable, del personaje resultaba especialmente idónea para haberse convertido en uno de los iconos del cine negro, lamentablemente no fue el caso, aunque en una película de 1932 titulada ***Two seconds*** (Mervyn LeRoy) encontramos los soportes que conformarán el sello de identidad del cine negro en menos de una década, especialmente el fatalismo insalvable que supone empezar la narración (*flashback* mediante) desde una silla eléctrica. En este *proto-noir* encontramos una primigenia manifestación de *femme fatale,* el prototipo aca-

bado para llevar a la perdición a cualquier hombre (en este caso a Edward G. Robinson), y nace precisamente en una sala de baile donde las taxi-dancer muestran su sensualidad en una panorámica *pre-code* irrepetible (antes de que el Código Hays aplicara sus normas censoras).

Tras este antecedente, el personaje debuta en el género en 1946 con ***Deadline at Dawn (Muerte al amanecer,*** Harold Clurman), donde la sustancia de la *taxi-dancer* protagonista (Susan Hayward), de significado muy relevante en la novela de Woolrich que sirve de base al argumento, queda bastante diluida en la película.

La acción de ***El asesino poeta (Lured),*** *noir* dirigido por Douglas Sirk en 1947, se traslada a Londres, donde un inspector de Scotland Yard sigue el rastro de un asesino en serie de chicas jóvenes, con Lucille Ball haciendo de cebo para atrapar al peligroso homicida, fuera de sus habituales círculos de comedia en los que solía moverse. Por lo demás, la sala de baile donde las chicas se alquilan por un boleto la pieza podría estar situada en cualquier barrio periférico de Nueva York; la única particularidad que nos ofrece reside en el cliente que examina a la pareja antes de abrazarla para empezar a danzar.

Unidos por el crimen es cine negro de serie B dirigido por uno de los nombres más olvidados del periodo clásico, Felix Feist, cuyo título original ***Tomorrow Is Another Day,*** tomado de la última frase que pronuncia Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) en ***Lo que el viento se llevó,*** expresa mucho mejor la desesperanza de los personajes: por un lado, un joven que acaba de salir de prisión donde ha pasado los últimos 18 años por matar a un padre violento y maltratador cuando solo era un niño. Su manifiesta incapacidad social, fruto de una inmadurez para relacionarse sin barrotes de por medio, le ofrece un medio "de pago" para conocer otra perdedora, una *taxi-dancer* con la que intenta escapar a un destino aciago, con un policía muerto de por medio.

El periplo del personaje por el cine negro termina en ***El beso del asesino (Killer's Kiss,*** *1955)* la puerta de acceso al género del genio Stanley Kubrick, una fase de aprendizaje que culminaría al año siguiente con la obra maestra ***Atraco perfecto (The Killing).*** La protagonista de ***El beso del asesino*** es una *taxi-dancer* que trabaja en un local de ínfima categoría, donde la orquesta ha desaparecido y la música se ofrece enlatada desde discos. Para adentrarnos en este ambiente desolado, el director realiza una panorámica parsimoniosa centrada en el contraste de las parejas que comparten baile, y donde el lascivo gerente de la sala abusa de una chica que quiere reservarse para él. Hasta que es rescatada por un boxeador, otro perdedor nato con el que intentará escapar del jefe acosador y su cuadrilla de secuaces, un argumento demasiado simple que llevaría al director a buscar guiones ajenos para sus futuros proyectos.

> La ***primera película*** sobre el tema se remonta al ***cine mudo*** y se titula ***The Taxi Dancer***

Perdidas en la noche de Nueva York

Fuera del cine negro, volvemos a encontrarnos con un film protagonizado por una *taxi-dancer* en ***Perdidos en la gran ciudad (The Rat Race,*** Robert Mulligan, 1960), cuando este tipo de salas habían empezado a echar el cerrojo, y al parecer solo se resistían a desaparecer en las grandes ciudades. El escenario destinado a la orquesta aparece vacío, en su lugar las melodías se reproducen desde un equipo

de música, y el tecnicolor nos descubre nuevos tonos en el ambiente y en el vestuario de las jóvenes. El director de ***Matar a un ruiseñor*** nos presenta una tragicomedia con tintes de chispa puritana, en la que Debbie Reynolds da vida a una bailarina de provincias que al fracasar en Broadway se ve obligada a subsistir trabajando como *taxi-dancer,* hasta que tiene que compartir destino con un saxofonista provinciano interpretado por Tony Curtis.

Aun encontraremos a nuestro personaje protagonizando ***Noches en la ciudad (Sweet Charity,*** 1969), primera película en la escasa filmografía de Bob Fosse, procedente de un musical que previamente se había encargado de dirigir y coreografiar a partir de su estreno en el Palace Theatre de Nueva York en enero de 1966. El libreto estaba firmado por Neil Simon, que a su vez se había inspirado en el guion de ***Noches de Cabiria*** (Federico Fellini, 1957)***,*** encargándose el propio Fosse de trasladar la historia a la pantalla, llevando el espectáculo a su terreno, para mostrar a las chicas bailando, al tiempo que sueñan con poder escapar de un mundo explotador masculinizado. El alma *dulce y caritativa* a que hace referencia el título está interpretada por Shirley MacLaine, una ingenua y bondadosa taxi-dancer que no logra encontrar el amor, siendo vapuleada por los hombres. Cuando la película fue doblada para su estreno en España, a los adaptadores del diálogo no se les ocurrió otra cosa que definir la profesión de la protagonista como "chica de alterne", identificando otra vez, de manera injusta y sin atenuantes, el trabajo de las bailarinas con la prostitución.

▶ *'Ten Cents a Dance'* (Edward Buzzell, 1931), con Barbara Stanwyck.

Más allá de Estados Unidos

Aquellas singulares salas de baile, donde las *taxi-dancer* encontraron un medio para ganarse la vida, tuvieron su origen y desarrollo en Estados Unidos. Es posible que su influencia llegara a otros países, adaptándose a su particular idiosincrasia. Como hemos visto, la historia de ***El asesino poeta*** se desarrolla en Londres, pero al tratarse de una producción netamente norteamericana, es posible que a los guionistas y al realizador les preocupara poco la correspondencia con la realidad. Al menos es lo que cabía pensar, ya que las *taxi-dancer* son exclusivamente un invento de la cultura popular norteamericana. También se puede citar el caso de Argentina, donde se desarrolló cierto turismo para aprender a bailar el tango en las milongas, con azafatas que prestaban un servicio parecido, aunque no haya aparecido algún título que pudiera dar testimonio.

> En **Argentina** se desarrolló cierto **turismo** para aprender a **bailar** el **tango** en las **milongas**

En otras pantallas se pueden encontrar ejemplos con una semejanza pasmosa, como el reflejo simétrico de un espejo. Por ejemplo, la producción británica ***They Drive by Night*** (Arthur B. Woods, 1938) incluye varias escenas en una sala con chicas dispuestas para bailar con los clientes masculinos, y que al final cobran su servicio con un vale. Aunque en la película se las llame *dance hall hostess* (algo así como "anfitriona de salón de baile") y no *taxi-dancer,* se trata exactamente de la misma especie, trabajando en un hábitat idéntico. Por cierto, la novela homónima de James Curtis que sirve de base a la trama está ambientada entre prostitutas, por cuestiones de censura el asunto fue suavizado mediante la

utilización de bailarinas de alquiler, acercando una vez más ambas actividades al mismo perfil profesional.

En la tardía fecha de 2005 el cineasta británico James Ivory filma un guion del escritor británico de origen japonés, y premio Nobel de literatura en 2017, Kazuo Ishiguro, con el título de ***La condesa rusa (The White Countess),*** donde la protagonista, una aristócrata rusa exiliada de la revolución en la cosmopolita ciudad china de Shanghai a mitad de los años treinta del siglo pasado, mantiene a su extensa familia bailando en un club donde los hombres adquieren sus boletos como si de una sala de bailarinas de taxi americana se tratara. Con el habitual tono narrativo del director, tan académico como distante, la historia de amor de la condesa (Natasha Richardson) con un diplomático ciego (Ralph Fiennes) lleva al espectador hacia un terreno donde los elementos melodramáticos son como árboles que no dejan ver el bosque de una historia más testimonial.

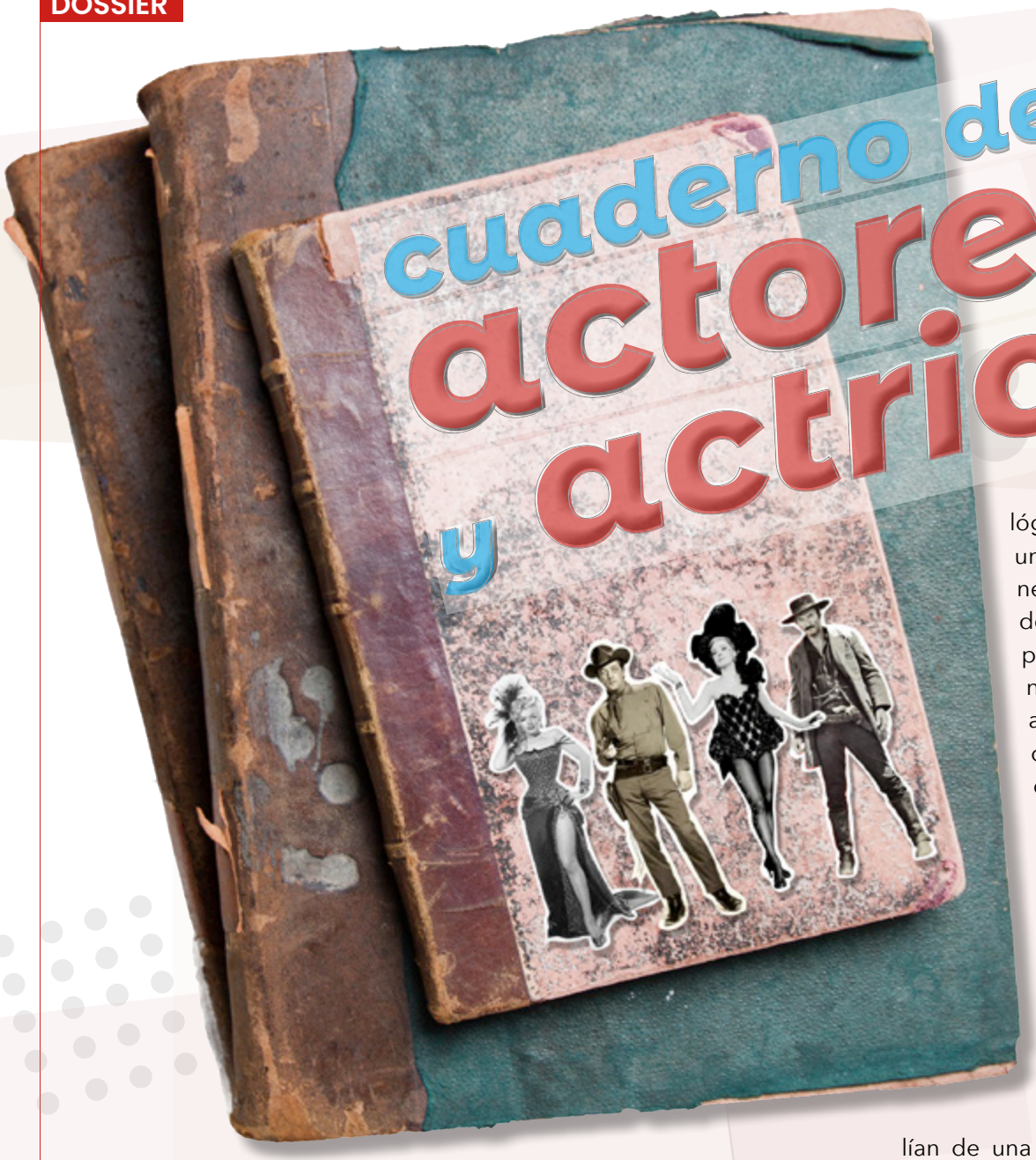
Academias en la España de posguerra

Respecto a si las *taxi-dancer* llegaron a nuestro país, lo cierto es que el cine nos ha legado escenas protagonizadas por bailarinas con más de un paralelismo respecto a las salas norteamericanas que venimos visitando, aunque también con diferencias notables. En la posguerra existieron ciertas "academias de baile" con muchos elementos comunes, y que lamentablemente resultaba imposible mostrar en pantalla. En una España con las velas del nacional-catolicismo desplegadas a tope, el baile era considerado foco de pecados como la lascivia, la lujuria y la concupiscencia, por ello difícilmente podían tener cabida en las películas; solo la muerte del Dictador permitiría a las cámaras entrar en aquellos salones, evidentemente ya de forma retrospectiva, con el cambio de perspectiva que conlleva el desfase temporal.

Pim, Pam, Pum… ¡Fuego! (Pedro Olea, 1975) está ambientada en la fase más dura del estraperlo, tras la Guerra Civil. Concha Velasco interpreta a una mujer que aspira a ganarse la vida como corista en una compañía teatral; mientras llega el momento se gana la vida dando clases de baile en una de esas academias, donde según el propio gerente los hombres solo van a "restregar la cebolleta", aunque hay alguno que únicamente quiere aprender a desenvolverse en el pasodoble, como el padrino de boda al que le toca bailar el tiro-liro. Como se puede apreciar en la realista recreación, aquellos espacios se parecían poco a sus parientes americanos, solo se necesitaba un salón más o menos amplio, un gramófono y algunos discos de música para montar el negocio.

▶ *'La condesa rusa', film de James Ivory de 2005.*

Ambientada en la misma época, ***La colmena*** (Mario Camus, *1982)* adapta la novela homónima de Camilo José Cela. Entre las decenas de personajes que tratan de sobrevivir al hambre y la miseria en el Madrid de la posguerra se encuentra Victorita (Ana Belén), protagonista de una escena en una de aquellas "academias" donde se enseñaba a bailar a los hombres, según parece solo arrebatados cuando suena un pasodoble español. El guionista José Luis Dibildos, también productor, introdujo esta secuencia, que no aparece en el relato original, como recurso narrativo para mostrar la deriva de Victorita en el camino hacia la prostitución; pero lo realmente curioso es que también incorpora el sistema de tickets por baile como método de pago a las chicas con las que se comparte la pieza mediante un abrazo interesado. Si la aportación procede o no de la imaginación del guionista es algo que habrá que desvelar. ◀



cuaderno de actores y actrices

En las siete primeras entregas de *TIEMPOS MODERNOS* hemos dedicado este dossier o cuaderno monográfico central a directores (Chaplin, quien da nombre al cineclub, y el español Luis G. Berlanga), movimientos y géneros fílmicos (cine negro, expresionismo, neorrealismo, *nouvelle vague),* manifestaciones político-culturales (el cine de la revolución rusa) e incluso a una apuesta por abordar el hecho fílmico bajo una perspectiva de género (mujeres cineastas). En esta ocasión hemos querido lanzar al lector una serie de miradas, ocho en total, al hecho de la interpretación en el cine y a la figura excepcional del actor.

Como siempre, lógicamente (somos una revista de cineclub), no se trata de ofrecer un compendio totalizador ni un cartapacio académico, sino ocho aproximaciones personales que provoquen la reflexión sobre distintos fenómenos que integran la actuación, ese ingrediente tan constitutivo de la esencia del cine desde que unos obreros salían de una fábrica, un bebé merendaba o un pilluelo jugaba con la manguera de un jardinero. El cartapacio comienza con las ideas (la búsqueda de la emoción a través del actor) sobre el asunto de un director, el conquense Juanra Fernández, y prosigue con la evocación de figuras eximias de Hollywood como Eleonor Parker, Robert Mitchum y Lee van Cleef, o del cine internacional de autor como Juliette Binoche. Cerramos con una reflexión sobre el concepto de estrellato en el cinema español y una doble exploración en la figura de Pepe Isbert. ◄

▶Marilyn Monroe, en *'Bus Stop'*, de Joshua Logan.

La emoción deconstruida

Juanra **Fernández**

Los registros historiográficos nos señalan que hace veintiséis siglos ya se practicaba algo parecido a la actuación actoral. En las dionisias griegas, algunos participantes se disfrazaban para dar vida a personajes ficticios. Aunque se trataba de un ritual religioso, se podría contar como la primera referencia teatral de la que hay constancia. No sabemos si lo hacían guionizados o simplemente se dejaban llevar por la improvisación, pero, de un modo u otro, ese juego de transfiguración podría ser la base o los cimientos de la interpretación.

Tampoco sabemos si ese proceso actoral se hacía regido o estipulado por algún método o norma, algo probable pues nos han llegado escritos aristotélicos que definen la estructura narrativa para la dramatización.

De la misma manera, no hay constancia documental de qué rituales acompañaban, siglos o milenios antes, a las pinturas rupestres. Podemos imaginar y suponer que esa representación pictórica se complementaba con un ejercicio de mímica o de algún tipo de expresión corporal.

De un modo u otro, tanto las ceremonias en honor a Dionisos, como la puesta en escena de las cacerías de los decorados rupestres, debían ser una especie de juego. Y así se le sigue llamando en francés o en inglés, *jouer* o *play*, a lo que en castellano definimos como interpretar. Y esa manera de realizar dicha interpretación, de desarrollar ese juego, se ha configurado y definido a través de teorías y métodos que han saltado desde los escenarios teatrales a los platós y sets cinematográficos. Aunque en realidad son casi maneras opuestas o por lo menos muy distanciadas al modo de ejecutarse ante el público directo del teatro o pasivo del cine, sí beben del mismo concepto formal.

Fue Stanislavski en la modernidad el que sentó la más famosa de esas bases conceptuales y, a partir de ahí, han sido muchos, los que teniéndolo como referente han guiado al actor en su pseudo metamorfosis hacia el personaje. Strasberg reformuló a Stanislavski y con su famoso Actors Studio de Nueva York, aunque sin proponérselo, abrió el camino de

ese método interpretativo desde el teatro hacia el cine.

Marilyn Monroe fue la primera en llevar la técnica de Strasberg a Hollywood, seguida rápidamente por otras estrellas del celuloide como Paul Newman. En ese sentido, los métodos de dirección de actores también se adaptaron a la modernidad interpretativa, ya no servía que simplemente se limitasen a interpretar el guion, los actores cada vez más se preocupaban por dar profundidad a sus personajes. Afirmaciones como *"Cuando un actor me viene diciendo que quiere discutir su personaje, yo le digo: 'Está en el guion'. Si él me dice: 'Pero, ¿cuál es mi motivación?', yo le digo: 'Tu sueldo'"*, expresada por Hitchcock, se alejaban de la tendencia contemporánea y dejaban a la vieja escuela en un rincón cada vez más marginal.

Las teorías del Actors Studio, evolucionadas a través de discípulos como Meisner o Layton, llevaron a los actores a una búsqueda interna de los estímulos para reflejarlos en acciones interpretativas. La actuación motivada por sentimientos y reflejos consiguió en consecuencia definir el *modus operandi* también de los directores, convirtiéndolos en los buscadores de esas reacciones.

No obstante, la continua evolución actoral muestra una necesidad de espontaneidad, cada vez más patente también en la demanda de los realizadores actuales. De ese modo, acertadamente, se intenta depurar cada uno de los métodos del siglo pasado para conseguir esa naturalidad necesaria ante el crítico y cercano objetivo de la cámara, que no permite la más mínima vacilación escénica.

Esa deconstrucción hacia la realidad de los sentimientos se plasma de una manera muy oportuna en el trabajo de Judith Weston, ella ha plasmado por escrito la tendencia cada vez más impuesta por los jóvenes directores cinematográficos, la denominada dirección por resultado, que se aleja en cierto modo de las imposiciones emocionales de los otros métodos, para perseguir la inmediatez de la reacción y la espontaneidad, buscadas por acciones y no por sentimientos. Esta técnica favorece el resultado actoral con un mínimo esfuerzo emotivo, trasladando las sensaciones buscadas hacia el público a través de la sutileza visual.

▶El Actors Studio en Nueva York.

Marilyn Monroe fue la primera en llevar la técnica de **Strasberg** a **Hollywood**

El actor con un ligero temblor de mano, con un mínimo movimiento de ceja, con una errática vacilación en su voz, transmite más que con un grito o un atronador llanto.

La dirección por resultado saca a flote una realidad desmontada y armada después con sentido a través del montaje, controlada en cada momento por la batuta del director, que en este caso se arma como único conocedor de la continuidad emocional del personaje, liberando del esfuerzo al actor y dándole así una relajación necesaria para favorecer su interpretación. ◀

Eleanor Parker

re(h)usada por el macho

Pepe **Alfaro**

Eleanor Parker (1922-2013) es uno de tantos nombres de la edad dorada de Hollywood cuya estela (le faltó poco para alcanzar el estatus de *estrella)* se ha ido diluyendo injustamente en el tiempo, de forma que hoy pocos podrían identificar su inconfundible marca personal: un expresivo y sensual rostro enmarcado por una espléndida y suavemente ondulada cabellera pelirroja que imprimía un halo de porte aristocrático a sus interpretaciones, una diosa en todos los planos. Señas de identidad que resaltaban una sensualidad y un atractivo especialmente positivados por el Technicolor de la década de los cincuenta.

Un brillo deslumbrante que contradice la suerte de muchos de los personajes que le adjudicaron los guionistas y los estudios de Hollywood. Sin llegar a encasillarse, pues se permitió transitar con igual soltura por todos los géneros, sus papeles (al menos los más recordados), por diversos e insondables impulsos emotivos, se veían relegados (desdeñados, ignorados, incluso rechazados según los casos) por sus oponentes masculinos, a pesar de que presumiblemente representaban la quintaesencia del machote, en muchos casos con rango o apostura militar en los genes. Incomprensible actitud que por sí sola justifica la presencia, entre un corpus inacabable de buenos intérpretes, de Eleanor Parker en este conciso compendio dedicado a los actores y actrices que nos marcaron profundamente, sin atender al

origen del sello estampado en el pasaporte.

El momento más emblemático que representa a la perfección ese rechazo desdeñoso a una presencia irresistible, acicalada, ataviada y preparada para entregarse a su marido (que la ha adquirido por poderes) lo encontramos en la producción Paramount ***Cuando ruge la marabunta (The Naked Jungle,*** Byron Haskin, 1954), un desacostumbrado drama de aventuras especialmente recordado por la metáfora utilizada por la beldad interpretada por Parker, comparándose con un piano que necesita ser tocado para obtener los mejores sonidos, frente a un instrumento sin usar y desafinado que no sirve para nada. La elegancia y seducción desplegadas por la actriz alcanzan su punto álgido en esta película, donde exhibe un desfile de modelitos (vestidos sedosos y de noche, ropa informal y de paseo, lencería y saltos de cama…) diseñados especialmente por Edith Head, uno de los grandes nombres del diseño de vestuario cinematográfico. Enfrente, un zoquete de prejuicios personificado por Charlton Heston, que bastante tenía con rumiar su celo e intentar salvar sus dominios de la marabunta, unas hormigas que extendieron en nuestro país la leyenda urbana de ser una marabunta de gente alborotada, pero desnuda y de sexo femenino, como traducción falsa del título original.

Su último gran éxito lo cosechó con ***Con él llegó el escándalo (Home from the Hill,*** Vincente Minnelli, 1960), donde pasea su exquisita madurez (a pesar de presentarla con la melena recortada la mayor parte del metraje) por una gigantesca mansión compartida con su marido, el capitán Wade Hunnicutt (Robert Mitchum), rico, poderoso y mujeriego empedernido con el que lleva décadas sin cohabitar. De nuevo obligada a sufrir una largo y melodramático oprobio por parte de un esposo insensible, grosero y déspota, que rumia su frustración en camas ajenas, lo que obliga a su mujer a situarse en muchas ocasiones al mismo nivel de altanería y desprecio.

▶Parker en un registro distino, *'Sonrisas y lágrimas'.*

Previamente, su primera aparición especialmente deslumbrante fue en la producción MGM ***Scaramouche*** (George Sidney, 1952), un título señero del género de aventuras con espadachines en Technicolor durante la época dorada de la productora del león. A partir de la novela de Rafael Sabatini, Eleanor Parker da vida a una joven alegre y vivaracha doblemente abandonada por el protagonista, la primera ocasión está a punto de casarse con un charcutero de París, y la segunda asume su suerte con cierta guasa cuando el aristócrata bastardo interpretado por Stewart Granger la deja por una sosainas, a pesar de aparecer con un rostro de porcelana sobre la silueta de Janet Leigh al espectador se le antoja un final lejanamente probable.

Otro tanto le sucede en el musical ***Sonrisas y lágrimas (The Sound of Music,*** Robert Wise, 1965) donde interpreta a una condesa prometida con el capitán Von Trapp (Christopher Plummer), que prefiere quedarse con la novicia canora interpretada por Julie Andrews. Elección que ni siquiera la presentación filo-nazi del personaje de Parker puede llegar a constituir un argumento fiable, aunque en esta ocasión, evitase un matrimonio con un viudo con siete vástagos probablemente a la larga le supuso una gratificación mucho mayor.

Entre todos los dramas pasionales que se vio obligada a sufrir, sin duda el más trágico tiene como marco la jefatura de policía de ***Brigada 21 (Detective Story,*** William Wyler, 1951), un policiaco de ambiente noir que se desarrolla prácticamente sin sacar la cámara de los muros de la comisaría. Parker se ha casado con el detective interpretado por Kirk Douglas, un enfermo de celos incapaz de digerir que su mujer pudiera haber tenido una relación anterior. Paradigma perfecto de la enamorada rehusada por el macho que la considera *reusada*. La patología machista y perturbada del policía, al que ni siquiera redime su postrera inmolación, convierte al marcial y suspicaz Heston de ***Cuando ruge la marabunta*** en un tipo casi entrañable.

▶ *'Sin remisión'*, cine carcelario.

La película que marcó un punto de inflexión hacia el estrellato fue ***Sin remisión (Caged,*** John Farrow, 1950), título de cine negro que supuso su primera nominación al Oscar, y donde interpreta el papel de una joven embarazada recluida injustamente en una cárcel; cuando sale tras cumplir la condena, aquella ingenua modosita se ha transformado en una auténtica mujer fatal dispuesta a tomarse la revancha de una sociedad abusiva. El film constituye una crítica sin ambages al sistema penitenciario estadounidense, y tuvo su peso como revulsivo para cambiar muchos puntos de vista con respecto a las mujeres recluidas tras un infierno de barrotes.

> La **película** que marcó un **punto** de **inflexión** hacia el estrellato fue **'Sin remisión'**

Sin duda, los títulos citados constituyen la parte más apetecible y recordada de su filmografía, pero sería injusto delimitar sus papeles al ámbito del desamor. En otro nivel, tiene una serie de filmes donde consigue compartir (¿feliz?) existencia con el protagonista masculino. En ***Un rey para cuatro reinas (The King and Four Queens,*** 1956), un rutinario western dirigido por Raoul Walsh, se queda con el ya veterano rey Clark Gable, y lo que es más importante con el oro que persigue, tras una dura pugna con otras tres atractivas y decididas reinas. También en ***Millonario de ilusiones (A Hole in the Head,*** 1959), penúltima y algo insulsa comedia de Frank Capra, consigue conquistar, tras una improbable "cita a ciegas", la atención de Frank Sinatra, frente a la descocada y sensual, aunque algo vulgar, novia que personifica Carolyn Jones. Claro que antes le había hecho la vida imposible a Sinatra en ***El hombre del brazo de oro (The Man With the Golden Arm,*** Otto Preminger, 1955) en el papel de una esposa presuntamente inválida que utiliza la silla de ruedas para ejercer de manipuladora, perversa y vengativa.

Los **productores** tendieron a **emparejarla** con determinados **actores**

▶Pasión exacerbada en *'Cuando ruge la marabunta'.*

El resto de su filmografía nos descubre momentos de su carrera donde los productores tendieron a emparejarla con determinados actores. Es el caso del malogrado John Garfield (fallecido a los 39 años por el hostigamiento a que fue sometido por la Caza de Brujas), con quien compartió cabecera en tres dispares y poco estimulantes filmes de la Warner: el musical plagado de estrellas ***Hollywood Canteen*** (Delmer Daves, 1944), la intriga de toques fantásticos ***Entre dos mundos (Between Two Worlds,*** Edward A. Blatt, 1944) y el drama bélico ***El orgullo de los marines (Pride of the Marines,*** Delmer Daves, 1945). Asimismo, tuvo tres oportunidades para acoplarse con Robert Taylor en otras tantas producciones MGM: la comedia de ambiente western ***La novia salvaje (Many Rivers to Cross, Roy Rowland,*** 1955), la cinta de aventuras egipcias ***El valle de los reyes (Valley of the Kings,*** Robert Pirosh, 1954) y el drama bélico ***El gran secreto (Above and Beyond,*** Melvin Frank y Norman Panama, 1952).

A partir de la segunda mitad de los años sesenta, ante la falta de una oferta de papeles destacados para pantalla grande, se dedicó a pasear su madurez por diferentes series de televisión como recurso de mera subsistencia, hasta su jubilación definitiva en 1984. ◀

Su tercera y última nominación al Oscar la consiguió dando vida a la cantante de ópera australiana Marjorie Lawrence en ***Melodía interrumpida (Interrupted Melody,*** Curtis Bernhardt, 1956), un *biopic* prototípico de la Metro donde el personaje de Parker consigue superar una grave enfermedad a causa de la polio gracias a la dedicación y el amor de su marido, un doctor al que da vida el siempre resultón Glenn Ford, quien por cierto era considerado una estrella y su sueldo multiplicaba el de Eleanor Parker, a pesar de ser la verdadera protagonista de la función.

▶Con Kirk Douglas en *'Brigada 21'.*

▶El personaje más prestigioso deMitchum, *'La noche del cazador'.*

Robert Mitchum y la decadencia del héroe

Pablo **Pérez Rubio**

Entre las películas del final del periodo clásico hay dos secuencias, de planteamiento técnico muy parecido aunque de contenido opuesto, que siempre me han conmovido por lo que tienen de emocionante escenificación de la tristeza cinematográfica. En ambas, su carácter excepcional está conseguido gracias tanto al trabajo de dos directores de enorme talento como al de actores capaces de trasladar a la pantalla matices y sutilezas prodigiosos. La primera es el momento final del segundo *Tú y yo* de Leo McCarey, el de 1957: la cámara sigue en *travelling* a un perplejo Cary Grant hasta la habitación de Deborah Kerr, donde descubre con *alegre consternación* que es ella la poseedora del cuadro que él mismo pintó meses atrás (es decir, que nunca ha dejado de amarlo en silencio). Y la otra se produce en la zona central de la no menos magistral *Cara de ángel* (Otto Preminger, 1953), cuando Robert Mitchum visita a su novia (Mona Freeman), a la que ha descuidado, y la descubre en compañía de su mejor amigo. Consciente de que ha cometido lo que en términos dramáticos podría denominarse una "caída moral", le suplica el perdón sin apenas esperanzas; efectivamente, es rechazado por ella. Mitchum pronuncia un lacónico "De acuerdo, hasta nunca", se levanta y sale de la habitación tras un leve seguimiento de la cámara, que luego lo abandonará ya a su triste suerte.

Ningún arte ha sabido poner en escena la amargura anímica como el cinematógrafo. Solo la música ha conseguido estar a esa altura poética, quizá porque ambos hacen reposar su lenguaje sobre los efectos del ritmo. Y si hubo un actor que fue capaz de encarnar este sentimiento con la elegante resignación de un perdedor que sabe que su destino es seguir sufriendo, y no solo en *Cara de ángel,* ese fue Robert Mitchum.

La historia del cine clásico de Hollywood, mucho más compleja y multiforme de lo que a veces se ha dicho, da lugar a numerosas interpretaciones. Una de las más interesantes y menos desarrolladas es

la que observa la evolución de sus figuras heroicas, presente simultáneamente en géneros que van de los que presentan un mayor contenido épico (aventuras, cine bélico, *western)* a los que aparentemente se sustentan en personajes débiles o heridos (melodrama, comedia, musical, *thriller).* Curiosamente, y si nos atenemos a un análisis diacrónico, estos últimos parecen anticipar algunos contenidos que los primeros abordarán décadas después, cuando se produzca la quiebra ideológica y estética del sistema productor norteamericano. Basta atender a los personajes de cine negro interpretados por Humphrey Bogart en los años de 1940 para apreciar en ellos rasgos psicológicos (por no decir psicopatológicos) y morales (huella del pasado, laconismo, cinismo, melancolía, nihilismo, fatalismo) que no aflorarán en los protagonistas de la aventura o el *western* hasta finales de los años cincuenta. Algo que ya puede comprobarse, en el caso de Mitchum, en dos de sus primeros papeles de cierta envergadura, el bastardo del *western* ***Pursued*** (Raoul Walsh, 1947), y el sargento recién llegado de la guerra (herido, triste, nihilista) de ***Encrucijada de odios,*** de Edward Dmytryck, del mismo año.

Robert Mitchum es precisamente uno de los actores que encarnarán de manera más ilustrativa esta difusa línea de evolución transitiva del supuesto héroe sólido, de una pieza, del periodo clásico, al

▶ *'Retorno al pasado'*, cumbre del cine negro.

antihéroe amargo y autorreflexivo del manierista. Sus personajes, como los de Bogart, ejemplifican de manera palmaria la presencia de un pasado tormentoso que ha dejado una huella indeleble en su existencia, correlato en cierto sentido de su propio periplo vital. Y no me refiero únicamente a sus creaciones más evidentes en este sentido, como puede ser la casi legendaria del ambiguo predicador de ***La noche del cazador*** (Charles Laughton, 1955), sino a la escéptica perplejidad con la que dotó, siempre con una sensación de pesadumbre difícilmente homologable al vitalismo de los héroes de la generación anterior –Gary Cooper, Cary Grant, John Wayne–, a personajes activos en *westerns,* filmes de aventuras o *thrillers.* No se trata tan solo de una cuestión de técnica interpretativa (pocas veces tan cuantitativamente escasa: muescas, gestos, movimientos), sino que, de manera muy especial, afecta a su forma de mirar. Los ojos limpios, transparentes, de los héroes de la primera hornada del sonoro –como la mirada igualmente cristalina de la cámara que los filmaba– se tornarán opacos, en tanto reflejo del determinismo con el que el nuevo héroe afrontará la inercia de su condición aventurera, más fruto de la implacabilidad del destino que de una elección personal en el dominio de la libertad. Solo hay que escrutar –si ello resulta posible– su rostro en ***Un aventura en Macao*** (Joseph von Sternberg, 1952), angustiado por la amenazadora presencia de la femineidad, o comprobar la puesta en escena de sus mecanismos de defensa para no quedar nuevamente atrapado en las redes de Marilyn Monroe en ***Río sin retorno*** (Otto Preminger, 1953): pese a erigirse en uno de los encarnadores del estoicismo cinematográfico, ya era suficiente haber sido un pelele años

Sus **personajes** ejemplifican, de manera palmaria, la **presencia** de un pasado **tormentoso**

antes en ***Retorno al pasado*** (Jacques Tourneur, 1947). No volver a errar para no volver a sufrir: esta parece la máxima de un actor que interpretó con especial delectación el sentimiento de irrecuperable pérdida provocado por la "vuelta al viejo hogar"; así es en el ámbito del *thriller* (***Las fronteras del crimen,*** John Farrow, 1951), o en el del western (***Hombres errantes / The Lusty Men,*** Nicholas Ray, 1952). Lo cual no obsta para que Mitchum fuera capaz también de interpretar sin tacha al héroe (o antihéroe) inquebrantable, granítico y patriarcal –con menos matices pero no por ello menos sutil– como ocurre en ***Track of the Cat*** de William Wellman, en 1954.

Nada le sale bien a Mitchum en la excelente ***Más allá de Río Grande,*** de Robert Parrish (1959), y ello se nota en su semblante melancólico y su tristeza corporal y vital, fruto de la derrota definitiva, de una resignación un tanto impasible. En el contexto de los conflictos entre el México revolucionario y el ejército estadounidense, Brady es víctima de su pasado, pierde a la mujer que ama, es visto como un gringo en México y como un traidor en EEUU (ha perdido, pues, la patria y el hogar), vive perseguido por haber matado a un hombre en justa venganza, se rompe una pierna, pierde un cargamento de rifles y sufre varias caídas del caballo. Prototipo de ese héroe es vísperas de descomposición, Mitchum soporta todo ello con una apabullante dignidad, tanto corporal como anímica, y aporta una lección de estoicismo interpretativo que anuncia la actitud general de muchos actores

Nada le sale bien a **Mitchum** en la excelente **'Más allá de Río Grande'**

Todo ello lo entendió a la perfección, como no podía ser de otra forma, Howard Hawks al elaborar el elenco de ***Eldorado*** (1967), film que ilustra la descomposición de los géneros clásicos de Hollywood, en este caso el *western*. Allí ofreció a John Wayne el papel del viejo vaquero todavía capaz, pese a las mermas físicas y psicológicas provocadas por la edad, de resolver, mediante la astucia y la experiencia, una de las llamadas situaciones-límite; y reservó para Mitchum el del *sheriff* alcohólico inhabilitado ya para la épica. El actor soportó con dignidad la vejación, probablemente consciente de que ambos estaban representando, más que una película, la constatación del final de los grandes héroes del pasado: por la acción del paso del tiempo en el primer caso, y por la inercia de la autodestrucción en el segundo. Claro que basta efectuar una "odiosa comparación" para comprobar en qué medida han cambiado, sobre todo tras el efecto devastador del Actors Studio, los métodos interpretativos hollywoodienses; y no solo en qué se habían transformado los viejos héroes, sino también qué había sido de sus antagonistas: si Mitchum efectuó en ***El cabo del terror*** (J. Lee Thompson, 1962), dentro de sus parámetros de mesura y contención, su más desorbitada composición, ¿qué decir de la histriónica reedición del asocial Max Cady –convertido en un *psicho-killer* al uso del momento– perpetrada por Robert De Niro en ***El cabo del miedo*** (Martin Scorsese, 1991), además de que parece un insulto a la inteligencia y al buen gusto del espectador? ◄

▶Mitchum, con Jean Simmons, en *'Cara de ángel'*.

Lee Van Cleef mi villano favorito

Pedro **Triguero-Lizana**

Si me he decidido por el actor estadounidense Lee Van Cleef (1925-1989) para escribir unas líneas para este número, no solo ha sido por la especialización de este intérprete en el género del **western,** y porque su carrera cubre la edad dorada de este género, tanto en Hollywood como en Europa, sino por muchos más motivos. Su rostro, único e inconfundible, le encasilló pronto en papeles de duro, de malo o de villano, gracias a unos ojos de mirada penetrante y una nariz de águila, lo cual, unido a una elevada estatura, hizo que llamara la atención de los espectadores y los profesionales del cine desde su primera película, ***Solo ante el peligro (High Noon,*** 1952), dirigida por Fred Zinnemann, que le encasilló en pequeños papeles, parecidos entre sí con matices, como luego veremos durante diez largos años, hasta 1962. Todo lo anterior me lleva a otra cuestión: Van Cleef no solo poseía una gran presencia física, sino que además era un gran actor. Por desgracia, los papeles que le ofrecía el cine de Hollywood de los 1950 y 1960 el medio televisivo, mucho menos conocido, es otra cosa, y merecería un artículo propio repasar sus trabajos para el medio catódico desde esa década hasta que fue "descubierto" por Sergio Leone, y también el cine de los 80, salvo excepciones, estaban por debajo de las posibilidades de su talento, y, de hecho, creo que sigue siendo un actor infravalorado. También hay que tener en cuenta que Van Cleef, con su sola presencia, contribuía a dignificar filmes de acción de poca calidad, alimenticios, como ***Goma-2/La máquina de matar*** (1984), coproducción hispano-mexicana dirigida por José Antonio de la Loma en la que, ironías del destino, Van Cleef volvía a encarnar al villano, como en los comienzos de su carrera. Una carrera que, realmente, en el medio cinematográfico se asemeja a una montaña rusa, de tal modo que sus papeles de protagonista se sitúan entre ***La muerte tenía un precio/ Per qualche dollaro in più/Für ein Paar Dollar Mehr*** (1965), de Sergio Leone, y ***El regreso de Chris Gretchko (Controrapina/The Squeeze,*** 1978), de Antonio Margheriti, con una excepción que estudiaremos también. Así, podemos repasar su filmografía en tres partes.

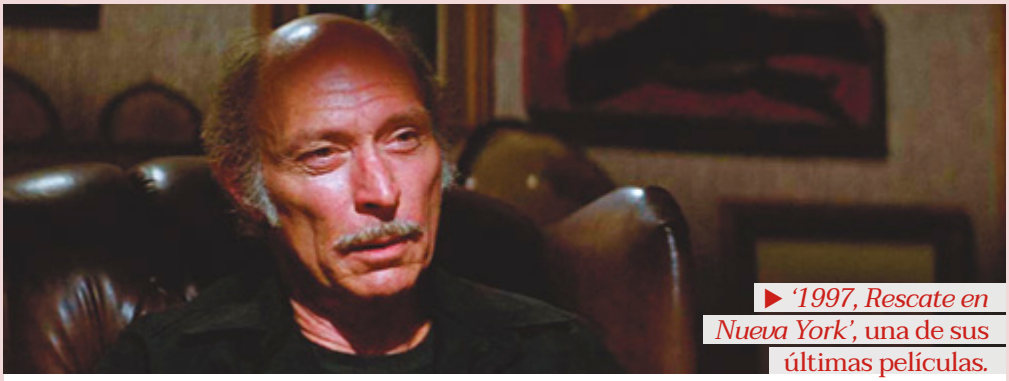
Los comienzos: el malo que (casi) siempre muere

Un buen biógrafo de Van Cleef, el francés Phillippe Rège, cuenta en su biografía[1] que Clarence LeRoy Van Cleef, Jr. era de origen holandés y

nació en la pequeña localidad de Somerville, estado de Nueva Jersey, EE. UU. Muy joven, en 1942, se enrola en la Armada, y vuelve de la Segunda Guerra Mundial con unas cuantas medallas y un ancla tatuada en el brazo izquierdo. Se casó, trabajó como contable y empezó su vida como actor de teatro. Uno de sus papeles en el teatro será precisamente de marinero en la obra *Mister Roberts*. El productor y director Stanley Kramer le vio en una de las representaciones de esta obra teatral, y a raíz de eso le ofreció un papel en su nueva película, ***Solo ante el peligro,*** concretamente el de ayudante del atribulado *sheriff* que encarnaría Gary Cooper. Pero, a cambio, Van Cleef debía operarse su nariz de águila. El joven actor se negó a ello afortunadamente para él y para su posterior carrera, por lo que Kramer le ofreció un papelito mucho más pequeño, el de uno de los asesinos que quieren matar a Gary Cooper. Ese pequeño rol de malo pequeño, pero vistoso, pues la narración comienza con él, antes de que aparezcan las estrellas de este largometraje, como Cooper, o la fría Grace Kelly le marcó de tal manera que nuestro actor se especializó en villanos, esbirros y matones en los diez años siguientes, sobre todo dentro del género del Oeste. Sus personajes suelen vivir en un ambiente violento, y suelen acabar mal. En ***Solo ante el peligro*** es acribillado por Gary Cooper; en ***Historia de un condenado*** (The Lawless Breed, 1952), de Raoul Walsh, es asesinado por Rock Hudson; en ***The Road to Denver*** (1955), de Joseph Kane, es golpeado y tiroteado por John Payne; en ***Un hombre solo (A Man Alone,*** 1955), de Ray Milland, muere a manos de Ray Milland; en ***Diez forajidos (Ten Wanted Men,*** 1955), de Bruce H. Humberstone, es liquidado por Randolph Scott; en ***Treasure of Ruby Hills*** (1955), de Frank McDonald, es Zachary Scott quien acaba con sus días; en ***Juntos ante el peligro (Pardners,*** 1956), de Norman Taurog, es golpeado en la cabeza con la culata de un revólver por Jerry Lewis; en ***Duelo de titanes (Gunfight at the O. K.*** Corral, 1957), de John Sturges, Kirk Douglas le lanza un cuchillo que va directo al corazón; en ***El vengador sin piedad (The Bravados,*** 1958), de Henry King, Gregory Peck le dispara a sangre fría a pesar de sus insistentes ruegos, y en ***Cabalgar en solitario (Ride Lonesome,*** 1959), de Budd Boetticher, vuelve a ser tiroteado por Randolph Scott. Por eso, no era de extrañar que muriera desangrado en el desierto en ***Posse from Hell (1961),*** de Herbert Coleman, y que John Wayne le atizase con fuerza en la cabeza (otra vez) en ***El hombre que mató a Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance,*** 1962), de John Ford.

Aunque permaneciera en un segundo o en un tercer plano, Van Cleef siempre atraía la mirada del espectador; si tenía suerte con la dirección, y luego con el montaje, y conseguía que el espectador le viera en la pantalla de cine en un plano medio o en un primer plano, llamaba aún más la atención. Si bien es verdad que en los años 50 se especializa en el *western* lo que no era de extrañar, pues esa década fue una auténtica edad de oro para el género en Hollywood, tanto en calidad como en cantidad, en otros géneros también desta-

1 **Phillippe Rège,** ***Lee Van Cleef. Soledad y muerte,*** Diputación de Almería, 2004.



▶ *'1997, Rescate en Nueva York'*, una de sus últimas películas.

ca, especialmente en el cine negro, donde, cómo no, a menudo hace de malo: así, en ***El cuarto hombre (Kansas City Confidential,*** 1952), de Phil Karlson, en ***Agente especial (The Big Combo,*** 1955), de Joseph H. Lewis, o en ***Guns, Girls and Gangsters*** (1959), de Edward L. Cahn.

Van Cleef también participó aunque muy poco, por desgracia, en el otro género que vivió una auténtica edad de oro en el Hollywood de los 50, la ciencia-ficción. A este respecto, colabora en dos títulos muy curiosos. En ***El monstruo de tiempos remotos (The Beast from 20.000 Fathoms,*** 1953), de Eugène Lourié, nuestro actor aparece en el dramático y a la vez previsible desenlace en el parque de atracciones, y mata al dinosaurio disparándole un isótopo radiactivo desde una montaña rusa, por lo que viene a ser un inesperado San Jorge de la era atómica. En ***Conquistaron el mundo (It Conquered the World,*** 1956), de Roger Corman, enésima revisión de un tema fetiche en la ciencia-ficción de la década, la invasión extraterrestre, Van Cleef destaca mucho más que en el film anterior; por un lado, por ser el coprotagonista de la cinta junto con Peter Graves sí, este sería su primer papel protagonista en el cine, y por otro lado por su personaje, un científico más o menos trastornado que primero ayuda a un monstruo procedente del planeta Venus en sus maquiavélicos planes de dominio de la Tierra, y finalmente, arrepentido de su traición al género humano, mata al monstruo quemándole con un hornillo casero que usa a modo de lanzallamas, muriendo en la acción. La película de Corman funciona como una parábola sobre la Guerra Fría y los peligros de la infiltración comunista, pero en cierto modo es traicionada por la dimensión *psicotrónica* del planteamiento, motivado a su vez por su bajísimo presupuesto; una *psicotronía* que, sin embargo, es la que le da su encanto.

En fin, gracias a sus rasgos físicos, realmente privilegiados para el cine de género, y en el que se mueve como un actor todoterreno de la serie A y, sobre todo, la serie B, como demuestra su filmografía, Van Cleef fue un piel roja en ***The Yellow Tomahawk*** (1954), de Jesse Hibbs; un egipcio en ***La princesa del Nilo (Princess of the Nile,*** 1954), de Harmon Jones; mongol en una película fatídica y maldita como ***El conquistador de Mongolia (The Conqueror,*** 1956), de Dick Powell; comunista de Indochina en ***Corredor hacia China (China Gate,*** 1957), de Samuel Fuller, y puertorriqueño en ***Machete*** (1958), de Kurt Neumann. Incluso participó en un drama deportivo centrado en el hockey sobre hielo, ***White Lightning*** (1953), dirigido por Edward Bernds. Y, paradójicamente, a pesar de prodigarse en muchos papeles secundarios, Van Cleef es un actor muy desaprovechado por el cine de Hollywood de los 1950.

> A pesar de prodigarse en muchos **papeles secundarios,** es un actor muy **desaprovechado**

El apogeo: bajo el sol de Almería

Después de sufrir graves heridas en un accidente de tráfico en 1958, que casi le costó la vida, Van Cleef pasó por un largo y penoso período de recuperación. Los médicos le dijeron que nunca podría volver a montar a caballo, lo que, para un actor especializado en *westerns,* era una tragedia. Pese a ello, a base de fuerza de voluntad, volvió a subirse a un caballo, aunque este accidente le marcó para el resto de su vida. A consecuencia de ello, su participación en el cine descendió bastante desde 1959, aunque siguió trabajando con frecuencia para la televisión. Entre 1960 y 1965 complementaba sus muy escasos trabajos para el cine y sus compromisos con las series de televisión trabajando como carpintero, decorador de interiores y pintor de paisajes y marinas. De hecho, cuando Sergio Leone dio con él en 1965, vivía, según Leone, de la pintura, pues había abandonado el cine. Sobre este trascendental encuentro difieren las fuentes: según Rège[2], Leo-

ne viajó a Los Ángeles para dar con Van Cleef, mientras que, de acuerdo con la Wikipedia en español, él vivía en Nueva York, donde se ganaba la vida como pintor. Según cierta anécdota, nuestro actor se mostró reacio en un primer momento a viajar a España para rodar una película porque tenía que terminar un cuadro por un valor de cincuenta dólares.

Pero retrocedamos un poco en el tiempo. En una de las series de televisión en las que participaba, ***Rawhide,*** concretamente en los episodios ***The Enormous Fist,*** emitido el 2 de octubre de 1964, y ***Piney,*** emitido el 9 de octubre de ese mismo año, Van Cleef interpreta a dos personajes distintos y coincide por primera vez con el actor Clint Eastwood, un fijo de esta serie del Oeste. Phillippe Rège comenta que, para entonces, Eastwood había regresado de Europa, donde acababa de rodar un western de coproducción hispano-italo-alemana, ***Por un puñado de dólares/Per un pugno di dollari/Für eine Handvoll Dollar*** (1964), cuyo director era Sergio Leone, y del cual, según decía Eastwood, no esperaba nada[3]. Lo cierto es que esta película del Oeste de la que ni su protagonista esperaba algo, y que para Eastwood suponía su primer rol como protagonista, fue tal éxito desde su estreno en septiembre de 1964 que convirtió a Eastwood en una estrella en Europa, impulsó la carrera de Leone y del compositor de la banda sonora, Ennio Morricone, y cambió el rumbo del *western* para siempre.

'La muerte tenía un precio' convierte a **Van Cleef** en una **estrella**

▶ *'De hombre a hombre'*, otro 'western' italiano.

Este factor de suerte, de azar, que fue decisivo para la carrera de Eastwood en ese momento pues consiguió el papel de Hombre sin Nombre gracias a que lo rechazaron otros actores, por ejemplo Charles Bronson, James Coburn, Richard Harrison o incluso el compañero de Eastwood en ***Rawhide,*** Eric Fleming, se volvió a repetir con la siguiente película de Leone, ***La muerte tenía un precio,*** pues para el papel del Coronel Mortimer, rival y a la vez aliado del Hombre sin Nombre, Leone volvió a intentarlo con Bronson (que volvió a rechazar el papel porque el guion le parecía muy malo), y también ofreció ese rol a Henry Fonda y a Lee Marvin, que lo rechazó porque acababa de firmar el contrato para rodar otro *western, **La ingenua explosiva (Cat Ballou,*** 1965), de Elliot Silverstein. Debido a las negativas de todos estos actores de Hollywood, Leone acabó ofreciendo el papel de Mortimer a Van Cleef, que no trabajaba en el cine desde ***La conquista del Oeste (How the West Was Won,*** 1962), de John Ford, George Marshall y Henry Hathaway donde ni siquiera figuraba en los títulos de crédito, y que pensó que Leone solo le quería para unas pocas escenas, de modo que se quedó asombrado cuando descubrió que, de hecho, era el coprotagonista de la cinta. Leone le recordaba por sus papeles en ***Solo ante el peligro*** y ***El vengador sin piedad,*** y esto es interesante por lo que ***La muerte tenía un precio*** tiene de reinterpretación de la película ya citada de Henry King, en torno a asuntos como la venganza, la justicia, la memoria o la soledad del vengador.

A partir de su estreno en Italia en diciembre de 1965, ***La muerte tenía un precio*** convierte a Van Cleef en una estrella, al menos en Europa. Hay que tener en cuenta que es él quien abre la narración en la secuencia del tren que para en Tucumcari, y la ambigüedad y la aureola de misterio que nuestro actor da a su personaje, apoyado en su negra vestimenta y en los diálogos, hacen que el espectador fije poderosamente su atención sobre este personaje que no por casualidad se llama Douglas Mortimer; ese apellido se asemeja a la palabra *morte,* muerte en italiano; la muerte es un tema fundamental en el cine

2 **Rège,** ***Lee Van Cleef. op. cit.,*** p. 33.

3 **Rège,** ***Lee Van Cleef. op. cit.,*** p. 30.

de Leone, y Van Cleef es una especie de ángel de la muerte en este film desde el comienzo hasta el final, consiguiendo que Clint Eastwood quede, incluso, en un segundo plano, como se advierte en el tenso duelo final. Por otro lado, las secuelas de su accidente y su problema con el alcohol, que arrastraba desde hacía cierto tiempo, le habían causado un envejecimiento prematuro que hacía que, pese a que en 1965 cumplía solo 40 años, pareciera que fuese creíble como el cincuentón que es el coronel Mortimer.

Según Phillippe Rège[4], Van Cleef, entre ***La muerte tenía un precio*** y ***El bueno, el feo y el malo/Il buono, il brutto, il cattivo/ Zwei Glorreiche Halunken*** (1966), la siguiente y última colaboración con Leone, prefería la primera de las dos. En palabras del propio actor: "De las dos, todo el mundo parece preferir ***El bueno, el feo y el malo.*** Pero como actor, yo prefiero ***La muerte tenía un precio.*** En ***El bueno, el feo y el malo*** yo encarnaba a un canalla, sin más. No me importa, me divierte. Pero en ***La muerte tenía un precio*** mi personaje estaba lleno de matices, era de verdad". Van Cleef empleaba magníficamente los ojos en sus actuaciones, y eso lo explotaba muy bien Leone encuadrando su rostro en primerísimos planos. En el duelo final de ***La muerte tenía un precio,*** hay un momento en el que Mortimer parece estar a punto de llorar. En el duelo final de ***El bueno, el feo y el malo,*** en el ya icónico cementerio de Sad Hill, hay otro momento en el que nuestro actor, ahora en la piel del malvado Sentencia, expresa una angustia insondable, la del que intuye o adivina la muerte. Van Cleef conseguía que sus villanos fueran hombres de carne y hueso, y sus héroes por muy oscuros que fueran también. Y todo ello, gracias a sus ojos y su rostro.

A estas dos obras maestras, no solo del *western* europeo sino del cine a secas, les siguen otras películas con las que nuestro actor se consolida como una nueva estrella del cine del Oeste hecho en Europa: ***El halcón y la presa/La resa dei conti*** (1967), de Sergio Sollima, coproducción hispano-italiana en la que repite su rol de cazarrecompensas, con un duelo final que reinterpreta el de ***La muerte tenía un precio; El día de la ira (I giorni dell´ira/Der Tod Ritt Dienstags,*** 1967), coproducción ítalo-alemana de interesante y evidente trasfondo psicoanalítico, dirigida por Tonino Valerii; ***De hombre a hombre (Da uomo a uomo,*** 1967), nueva historia de venganza con una nueva relación de mentor-discípulo, dirigida por Giulio Petroni; ***Más allá de la ley (Al di là della legge/Die Letzte Rechnung Zahlst du Selbst,*** 1968), coproducción entre Italia y la RFA dirigida por Giorgio Stegani, con una interpretación de Van Cleef llena de matices; o, también, ***Oro sangriento (Ehi amico…c´è Sabata, hai chiuso!***, 1969), producción enteramente italiana dirigida por Gianfranco Parolini, y con una maravillosa banda sonora de Marcello Giombini, que generó una secuela, ***Texas 1870 (È tornato Sabata…hai chiuso un´altra volta!/Sabata Kehert Zurück/Le retour de Sabata,*** 1971), dirigida de nuevo por Parolini, y en régimen de copro-

▶A las órdenes de John Ford en *'El hombre que mató a Liberty Valance'*, con Lee Marvin.

> Las **secuelas** de su **accidente** y su problema con el **alcohol** le habían causado un envejecimiento **prematuro**

4 ***Op. cit.,*** p. 37.

ducción entre Italia, la RFA y Francia. Si bien Sabata es una evolución del Coronel Mortimer misterioso y vestido con elegancia, pero abundando en la ironía y la invencibilidad, el comienzo de ***Texas 1870,*** en el que vemos a Sabata ganándose la vida en un circo del Oeste como tirador de élite, ofrece una lectura metafórica que venía a ser premonitoria: los héroes del *western* como Sabata se ven obligados a rebajarse y humillarse en espectáculos indignos de su clase, de la misma manera que, en la realidad de los años 70, el *western europeo,* tal vez obligado por un público que cada vez le exige más y le pide renovarse, se ve en la necesidad de humillarse y volverse más lúdico e infantil con la moda de la saga ***Trinidad.*** Y de la misma manera que, al mismo tiempo, Van Cleef se verá obligado a rebajarse en papeles como los de ***El hombre de Río Malo/…E continuavano a fregarsi il milione di dollari/Les quatre mercenaires d´El Paso,*** 1971), bodrio supuestamente cómico dirigido por Eugenio Martín, o ***El kárate, el colt y el impostor/Là dove non batte il sole*** (1974), mezcla de *western,* comedia y artes marciales dirigida por Antonio Margheriti en coproducción entre España, Italia, Estados Unidos y Hong Kong, que, al menos, entretiene y divierte. ***Capitán Apache/Captain Apache*** (1971), coproducción hispano-británica dirigida en suelo español por Alexander Singer, en la que Van Cleef canta dos canciones, vuelve a interpretar a un piel roja y aparecen, de paso, elementos de intriga e incluso sobrenaturales, es un título que tiene, por lo menos, el encanto de lo raro, único e inigualable; y, en fin, ***Gran duelo al amanecer (Il grande duello/Le grand duel/Drei Vaterrunser für Vier Halunken,*** 1972), coproducción entre Italia, Francia y la RFA dirigida por Giancarlo Santi, y con una gran banda sonora de Luis Enríquez Bacalov y Sergio Bardotti, que luego fue incluida por Quentin Tarantino en su película ***Kill Bill: Volumen 1 (Kill Bill: Vol. 1,*** 2003), no está mal.

Por lo menos, la merecidísima fama conseguida en Europa le permite a Van Cleef rodar algunos *westerns* bajo pabellón estadounidense, que le permitieron resarcirse de su condición de eterno secundario en el cine de su propio país: así, ***Los forajidos de Río Bravo (Barquero, 1970), estupenda película dirigida por Gordon Douglas; El Cóndor (El Condor,*** 1970), curiosa revisión de la previa ***Veracruz (Vera Cruz,*** 1954), de Robert Aldrich, dirigida por John Guillermin, y con una memorable actuación de nuestro actor en el papel de un alcoholizado buscador de oro que solo acaba encontrando la decepción y la muerte; y ***El desafío de los siete magníficos (The Magnificent Seven Ride!,*** 1972), cuarta entrega de la saga que se creó copiando a Akira Kurosawa no, Sergio Leone no era el único que copiaba el cine de samuráis hecho en Japón dirigida por George McCowan. Van Cleef volvió a recurrir a Antonio Margheriti para uno de sus últimos filmes del Oeste, ***Por la senda más dura/La parola di un fuorilegge…è legge! /Take a Hard Ride*** (1975), mezcla de blaxploitation, buddy movie y cine de artes marciales hecha en coproducción entre España, Italia y los EE. UU., y en la que no era difícil distinguir el paisaje volcánico de las Islas Canarias. El último *western* que rodó Van Cleef es ***Seis balas…una venganza… una oración (Diamante Lobo,*** 1976), coproducción ítalo-israelí rodada en Israel y dirigida por otro viejo conocido de nuestro actor, Gianfranco Parolini, y en la que interpreta dos papeles distintos, el de un sacerdote católico y su hermano gemelo, un pisto-

> El último ***western*** que rodó es ***'Seis balas…una venganza… una oración'***

▶Van Cleef, en 'La muerte tenía un precio'.

lero retirado. Uno de los personajes secundarios de este film se llama, curiosamente, Mortimer, lo que, unido a que este título supone el adiós de Van Cleef al mundo del Oeste, hace que esta película sea un perfecto fin de ciclo.

El ocaso, con algún destello

El declive que sufre el cine del Oeste europeo a mediados y finales de los años 70 es tan acusado que Van Cleef se refugia en el cine de acción en los últimos años de su carrera. En la televisión, protagoniza la serie ***The Master,*** emitida en 1984, y en la que interpreta a un maestro ninja. Esta serie no debió tener mucho éxito, pues solo se rodaron trece episodios. En los años que van de 1979 a 1989, en el cine, vuelve, en fin, a encarnar personajes secundarios, y lo mismo acompaña a la nueva estrella del cine de acción, Chuck Norris, en ***Duelo final (The Octagon,*** 1979), de Eric Karson, que regresa al exploit a la italiana en ***Comando: patos salvajes (Arcobaleno selvaggio/Geheimcode Wildgänse,*** 1984), coproducción entre Italia y la RFA dirigida, cómo no, por Antonio Margheriti, en la que Van Cleef encarna a un aventurero ya entrado en años. La película de Margheriti trataba de explotar el éxito de ***Patos salvajes (The Wild Geese,*** 1978), coproducción británico-suiza dirigida por Andrew V. McLaglen. La última película interpretada por nuestro actor fue ***Camaleón (Thieves of Fortune,*** 1990), coproducción estadounidense-sudafricana dirigida por Michael MacCarthy, y estrenada después de la muerte de Van Cleef, que se produjo el 16 de diciembre de 1989 en Oxnard, California, a causa de un infarto agudo de miocardio. Solo tenía 64 años. Irónicamente, en Camaleón interpretaba a un anciano que muere de un ataque al corazón poco después de empezar la película, así que se puede decir que interpretó su propia muerte antes de vivirla en la realidad, como en una extraña premonición.

Van Cleef no paró de **trabajar** y dio lo mejor de sí mismo, aun en **largometrajes modestos** o sencillamente malos que no estaban a la **altura**

La única obra realmente valiosa de estos últimos años es ***1997: Rescate en Nueva York (Escape from New York,*** 1981), producción estadounidense dirigida por John Carpenter, y en la que Van Cleef, sin salir del cine de acción, regresaba a la ciencia-ficción. Por desgracia, el éxito y la calidad de esta cinta no lograron remontar su carrera. Lo mejor que se puede decir de estos años es que Van Cleef no paró de trabajar y dio lo mejor de sí mismo, aun en largometrajes modestos o sencillamente malos que no estaban a la altura de nuestro actor, y todo ello pese a su alcoholismo y pese a otros problemas de salud: sufría del corazón desde fines de los años 1970, y a principios de la década de 1980 le pusieron un marcapasos.

En el cementerio Forest Lawn Memorial Park, ubicado en la ciudad californiana de Los Ángeles, y en donde reposan sus restos, una inscripción en su tumba le recuerda así: *"Best of the Bad"* (El mejor de los malos). ◀

Vivir, pensar, mirar

▶En *'Copia certificada'*, del iraní Abbas Kiarosami.

Manuel **R. Avís**

"Me gustaría resaltar las cualidades de cada uno sin perder la autenticidad de mis sentimientos. Qué huella me ha dejado, qué mirada recuerdo, qué suspense suscitó en mí. Qué recuerdo me ha dejado como ternura, como palabras. Palabras que ya no oigo pero que siguen ahí". La actriz francesa Juliette Binoche pinta a los personajes que ha interpretado y a los directores que la han dirigido. En sus palabras, la vocación del actor se vuelve un espacio de reconocimiento. *Juliette Binoche: una mirada íntima (Juliette Binoche dans les yeux,* Marion Stalens; 2010) es el documental que recoge algunas reflexiones sobre su proceso creativo, la vida, la pintura, la danza y la interpretación.

"Me gusta pintar, pero no me atrevería a decir que soy pintora. Me gusta el movimiento. Pintar es transgredir, es pasar de la técnica y arriesgarte. Creo que no puedes realizarte como artista sin desobedecer; en primer lugar, a ti mismo, a lo que acostumbras a hacer".

Binoche ha conseguido erigirse como una de las intérpretes esenciales del cine de arte. Su capacidad de riesgo y su necesidad de transformación revelan una relación honda con esa extraña y humana actividad de ponerse en la piel de los otros, encarnarlos para de este modo descubrirse a sí misma. El modo en que piensa su propio oficio es complejo y personal, un proceso insondable, un camino de indagación en que resolver la vida, salvarla.

La dirección documental tiene el mérito de dejarle todo el espacio a ella, de reservar los pleonasmos de la cámara para los momentos en que el retrato veraz del personaje y el artista los necesitan. De este modo, asistimos al ejercicio del recuerdo de una actriz que se somete a un juicio personal y que evoca, mientras pinta a acuarela y *gouache* –siempre con colores negros y grisáceos–, algunos de los grandes papeles de su carrera.

La cita ***(Rendez-vous,*** André Téchiné; 1985): donde Téchiné le susurraba al oído algunas de las líneas de guion, le ayudaba a comprender mejor, y ella aprendía que tener miedo es bueno porque te da fuerza, porque lo usas como trampolín para tomar impulso.

Mala sangre ***(Mauvais sang,*** Leos Carax; 1986): Leos necesitaba amar a los actores para poder filmarlos con amor. Los ensayos arrasaban la propia vida, la llenaban de sentimientos.

Los amantes del Pont-Neuf ***(Les amants du Pont-Neuf,*** Leos Carax; 1991): una película donde reinventar las formas de hacer, de rodar; ir al fondo mismo de todo, perderse. Binoche interpretaba a

una vagabunda que se queda ciega y que baila en medio de un puente derruido, entre la pirotecnia, al límite de sí misma.

Yo te saludo, María **(*Je vous salue, Marie;*** Jean-Luc Godard; 1984): la dificultad del rodaje, en el que aprende que no hay que esperar nada de un director, que tienes que ser tú la que vaya y lo dé todo; encontrar tu eje como persona, como personaje y como actriz para convertirte en el artista que puedes llegar a ser.

▶ *'Un sol interior',* de Claire Denis.

El paciente inglés **(*The English Patient,*** Anthony Minghella; 1996): el éxito y los premios como carga, y el legado de Minghella, un director que supo atraer, amar, filmar, el valor de su presencia. La alegría de compartirlo todo. El amor del trabajo en familia.

Tres colores: Azul **(*Trois couleurs : Bleu,*** Krzysztof Kieślowski; 1993): el alma profunda en los pequeños detalles. La facilidad por contar. La coherencia de un encuentro interior difícil. La armonía. Un cineasta puro.

Código desconocido **(*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages,*** Michael Haneke; 2000): el valor y la verdad como búsquedas constantes en el buen ejercicio del cine. La película como un escáner del alma. La voluntad fuerte y la forma de hacer más cuadriculada. La precisión de la cámara.

El vuelo del globo rojo **(*Le voyage du ballon rouge,*** Hou Hsiao-Hsien; 2007): una sola toma; el momento presente como algo sublime. Una manera de filmar taoísta. La decisividad del espacio creado. Un espacio para el actor.

Copia certificada **(*Copie conforme,*** Abbas Kiarostami; 2010): un personaje trabajado a partir del recuerdo de Anna Magnani, representante de la *fuerza vital, femenina, y a la vez frágil,* muerta a los cincuenta años; un ser que oscila entre una suerte de fuerza volcánica y un grito de desesperación. El papel es construido con la ayuda de la *coach* Susan Batson, con quien vuelve a reafirmarse en algo: la interpretación no entraña un viaje intelectual, sino uno emocional.

El documental de Stalens retrata también la brillante incursión de Binoche en el mundo de la danza de la mano de Akram Khan. Binoche realizó junto a este coreógrafo inglés de ascendencia bangladesí un espectáculo titulado *In-I,* con el que recorrió buena parte de los grandes teatros europeos. Esa inmersión en una disciplina diferente, además de un salto sin red, ratificaba la libertad de una artista capaz de vadear los lenguajes en su búsqueda de la expresión pura, los caminos de conocimiento hallados en el trance de pintar, actuar, imaginar y moverse.

El **documental** de **Stalens** retrata también la brillante incursión de **Binoche** en el **mundo** de la **danza**

"Cuando empiezo un retrato por la mirada, sé que saldrá bien. Los ojos son la conexión entre la mente y la realidad. Es la mente que domina la materia".

Han permanecido imágenes inagotables de Binoche en la retina. La recuerdo en la vieja furgoneta del final de ***El paciente inglés,*** su mirada en el monasterio semiderruido en que ha pasado confinada toda la película y que irremediablemente se aleja entre los pinos y los cipreses toscanos. Recuerdo la luz de su mirada en esa secuencia final. La niña que la observa en frente, y la pantalla que se llena en el cénit de un golpe de blanco y todo desaparece al compás de la música de Gabriel Yared. También regresa la escena de su rostro en la nieve en la infravalorada y magistral película de Isabel Coixet, ***Nadie quiere la noche*** (2015), ese personaje que, en palabras de Binoche, no era sino un pavo real que acaba transformándose en un perro; y permanece en su detalle el espacio de intimidad inaugurado con la amante de su marido desaparecido, una esquimal inuit interpretada por Rinko Kikuchi. Vuelve la imagen de Juliette en mitad de una antigua villa siciliana. Se trata de ***La espera (L'Attesa,*** Piero Messina; 2015), una película sobre el duelo y las solidaridades misteriosas entre una madre y su joven nuera, interpretada esta por Lou de Laâge. También aparece cuando encarnaba la heterodoxia y el valor de la rebeldía entre chocolate fundido y moldes de tartas imposibles, así como sus *tête à tête* con Judi Dench ***(Chocolat,*** Lasse Hallström; 2000), y su mismo arrojo encarnando a George Sand en su compromiso con el placer del cuerpo y la escritura ***(Les enfants du siècle***, Diane Kurys; 1998).

Este escrito lleva por título el nombre de una antología de ensayos de la escritora norteamericana Siri Hustvedt. Ella comparte con Binoche su amor por la interdisciplinariedad y el compromiso con su vocación. La intensidad de los trabajos de Juliette en cine no deja de remitir a una intensa y personalísima forma de vivir, de pensar y de mirar el mundo, siempre con la libertad de la imaginación como brújula. ***Juliette Binoche, una mirada íntima*** es un trabajo decisivo sobre el mundo interno del actor, sus experiencias transformadoras, y sobre el papel que juega el arte en la vida de un ser humano excepcional. ◀

> La ***intensidad*** de los trabajos de ***Juliette*** en ***cine*** no deja de remitir a una ***intensa*** y personalísima forma de ***vivir***

▶ *'Azul'*, uno de sus personajes más recordados.

pero..., ¿hubo alguna vez un star-system a la española?

Pablo **Pérez Rubio**

Eran otros tiempos, en los que el estrellato no recaía sobre *youtubers, influencers,* futbolistas, famosos televisivos o populares de la música. Pero hubo un momento, hace ahora justamente un siglo, en el que los actores de cine constituían (de manera quizá solo comparable, en España, a los toreros) un auténtico entramado de fama y popularidad que duraría, como mínimo, hasta los grandes cambios de hábitos de consumo cultural en las postrimerías del siglo XX. Pero nunca fue fácil: por ejemplo, era también una época en la que en los ambientes cinematográficos españoles se decía: "Douglas Fairbanks es más popular que el Cid Campeador". Con ello se apelaba a lo patriótico, a un cine "verdaderamente español", porque el debate entre la primacía del modelo de Hollywood y la búsqueda de una propuesta esencialmente española estaba en el debate público. Si el público adoraba a Greta Garbo, Pola Negri, Rodolfo Valentino, Lillian Gish, Mary Pickford, Francesca Bertini o Mabel Normand, había que esforzarse en buscar sus equivalentes hispanos, y la incipiente industria hizo sus tanteos con desigual éxito. Inicialmente se buscó en el teatro, con figuras que no cuajaron del todo en el nuevo medio como Margarita Xirgu o Enrique Borrás; Fortunio Bonanova hizo un trabajado ***Don Juan Tenorio*** para Ricardo de Baños en 1922; fueron descollando nuevos galanes como Juan de Orduña, José Montenegro o Pedro Larrañaga ***(La aldea maldita);*** aparecieron figuras femeninas como Elisa Ruiz Romero (La Romerito), la cupletista Raquel Meller, Carmen Viance y, luego, Concha Piquer e Imperio Argentina; incluso se lanzó a imposibles imitaciones de Chaplin, Langdon o Keaton como Pitouto (Pedro Elviro), Pitusín (el niño Alfredo Hurtado) o Peladilla (Benito Perojo)... Se había formulado el primer *star-system* del cine español, con la ayuda de revistas especializadas como ***Arte y cinematografía*** o ***La pantalla*** que fomentaban el protofenómeno fan y atraían espectadores a las salas.

Si el director Florián Rey reclamaba por entonces un cine "verdaderamente español", Florentino Hernández Girbal solicitaría en 1935 un cine "fuertemente personal, afín a nuestra psicología y nuestras costumbres, con nuestro sentimiento y nuestra raza"[1], y se censuraba (o también se alababa, según quién) *la españolada,* así como toda aquella película foránea que reflejaba una estereotipada imagen de "lo español". Una polémica que luego se encarnaría en la dicotomía cosmopolitismo/españolismo, a la que se sumaría años más tarde José María García Escudero cuando, en su rocambolesco texto, y pleno de tópicos, ***La historia en cien palabras del cine español***[2], oponía el cine "de castañuelas" al del *smoking,* y ambos a la posibilidad de un "cine político" o de un "cine sencillo".

▶ *'Carmen, la de Triana'*, (Imperio Argentina).

El historiador Julio Pérez Perucha achacó la lentitud del despegue de aquel cinema español a tres factores: la precariedad económica de las producciones; el desaliño formal que se deriva de ellas; y, precisamente, la ausencia temprana de un star-system que atrajese a las masas populares a ver películas españolas, algo que ha seguido siendo excepcional en todas las fases de la historia. Aun así, la llegada del cine parlante trajo nuevas figuras. De hecho, algunas de ellas, nacidas artísticamente con el silente, triunfaron cuando pudieron hablar y cantar. En los años republicanos lo hicieron con notable éxito popular Imperio Argentina ***(Nobleza baturra),*** Concha Piquer ***(Yo canto para ti),*** Estrellita Castro ***(El barbero de Sevilla)*** y Angelillo ***(La hija de Juan Simón).*** Actuaron con talento Raquel Rodrigo, Miguel Ligero, Antoñita Colomé, Maruchi Fresno, Alberto Romea, Antonio Vico o Manuel Luna, y con ellos (y otros) la productora CIFESA, en activo desde 1934, se convirtió en la principal fábrica de estrellas. Y así seguiría tras la Guerra Civil, cuando dos parejas dominaron el panorama actoral: la formada por Alfredo Mayo y Amparo Rivelles ***(Deliciosamente tontos)*** y la integrada por Josita Hernán y Rafael Durán ***(Ella, él y sus millones*** o ***El 13.000).*** Además, Mayo se erigió en paradigma del galán épico franquista en Harka, Raza o ***¡A mí la legión!,*** a la vez que surgían nuevas figuras como el galán José Suárez, Luchy Soto y su marido Luis Peña, José Nieto, Raúl Cancio, Armando Calvo, la fortaleza femenina encarnada por Ana Mariscal, la ternura cotidiana de Antonio Casal ***(Huella de luz),*** además de la deliciosa y sutil Conchita Montes, unida siempre a la sabiduría de Edgar Neville ***(La vida en un hilo).*** Aurora Bautista encarnará a mujeres de la Historia, como la reina Juana o Agustina de Aragón, y el nuevo cine folclórico quedará en manos de Lola Flores, Paquita Rico, Juanita Reina y Marujita Díaz, y posteriormente en las de Carmen Sevilla, Rafael Farina o Antonio Molina. Todo ello sin olvidar que en esta época aparecerán nuevos talentos, como Fernando Rey o Fernando Fernán Gómez, cuyo prestigio se consolida con el paso del tiempo, o una joven Sara Montiel, que sobre todo a partir de ***El último cuplé*** se convertirá en la gran estrella española y diva de la pantalla. O un maduro José Isbert, creador de un inolvidable tipo erigido en el *secundario* por antonomasia, como se relata en estas mismas páginas.

Aunque los años de 1950 verán aparecer figuras como Paco Martínez Soria, Concha Velasco, Tony Leblanc, Alberto Closas, o José Luis López Vázquez, serán precisamente los secundarios los que otorguen identidad propia a buena parte del

1 **"Hay que españolizar nuestro cine",** ***Cinegramas,*** número 22, 10 de febrero de 1935.

2 **La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine,** ***Cine-Club del SEU,*** Salamanca, 1954.

celuloide español, erigiendo una suerte de *star-system* colectivo y de *segunda división:* José Orjas, Manuel Gómez Bur, Pedro Porcel, Manuel Alexandre, Juanjo Menéndez, Juan Espantaleón, Roa, Sazatornil, José Luis Ozores, Cassen, Gila, Tip y Top, Agustín González, Rafaela Aparicio, Pili y Mili, las hermanas Caba Alba y las Muñoz Sampedro, Florinda Chico, Manolo Morán, Gracita Morales, Antonio Gamero, Amparo Soler Leal y tantos otros. Con una lógica coral son, en muchas ocasiones, quienes llevan el peso dramático y otorgan la *chispa* que prenderá la comicidad con sus esporádicas apariciones y su muchas veces contundente *fisicidad*.

▶ Alfredo Mayo en una imagen promocional de 1944.

Esos cambios de **costumbres** proyectan nuevos **aires pop** en el **cine español**

En contraste con los niños Joselito ***(El pequeño ruiseñor)*** y Pablito Calvo ***(Marcelino, pan y vino),*** viven su primera madurez Rey, Fernán Gómez y Francisco Rabal y la comedia desarrollista presenta la frescura de jóvenes intérpretes que integran una nómina, con coralidad a la italiana, formada por Concha Velasco, Pedro Osinaga, Katia Loritz, Mabel Karr o Carlos Larrañaga. Valga como ejemplo un film señero, ***Las chicas de la Cruz Roja,*** en el que los cuatro personajes femeninos (Luz Márquez, Karr, Loritz, Velasco: burguesa, estudiante, aristócrata y proletaria, respectivamente) comparten cartel con Antonio Casal, Tony Leblanc o José Calvo. Esos cambios de costumbres proyectan nuevos aires *pop* en el cine español, palpables en la subsiguiente proliferación de estrellas, actualizando el costumbrismo folclórico anterior: las comedias musicales de Raphael, Marisol, Julio Iglesias, el Dúo Dinámico, Rocío Dúrcal, Juan y Junior, Massiel, Karina o Los Bravos, muchos de ellos *niños prodigio* que, como Pili y Mili, renuevan el género. Todo ello sin perjuicio de nuevos rostros de presencia más tradicional: *el cantante bandera* Manolo Escobar, Peret o Rocío Jurado.

Aquel cine español estaba lleno de estrellas cómicas que destacaron con brillo dispar pero que calaron con hondura en el imaginario popular hasta convertirse, como Alfredo Landa, Lina Morgan, Tony Leblanc, Francisco Martínez Soria y tantos otros, en sólidos estereotipos de ciertas maneras de afrontar la vida. La mayoría de ellos provenía de la cantera de actores que era el teatro, y muchos se habían curtido en el universo de los "géneros menores" que luego practicarían con tino en el celuloide; su mérito estribó en la capacidad de trasladar a la pantalla ese bagaje de la cultura popular española y conectar con grandes masas de un público entregado, creando verdaderos tipos (entendiendo estos como productos-modelo) que llegaron a trascender el ámbito de sus ficciones. Cierto es que su trabajo se contextualiza en momentos de subdesarrollo cultural e industrial, especialmente el largo periodo franquista, pero no por ello dejan de ser trasuntos dramáticos de las transformaciones, las grietas y las miserias de la sociedad coetánea y partícipes activos de una cultura de consumo que conformó el imaginario colectivo de varias generaciones. Estamos, por tanto, ante esos actores de *raza* o de *tripa* (según Luis G. Berlanga) que logran hacer creíble un arquetipo (incluidas sus personales *verborreas)* que requería una encarnación convincente para conectar de manera masiva con el público. Martínez Soria personifica, por ejemplo, el arquetipo de *abuelo cabal*

▶Paco M. Soria en *'La ciudad no es para mi'.*

en un momento en que el país vivía la gran transformación del substrato rural al desarrollo urbano.

De manera paralela, los cineastas del llamado *cine de autor* eligen a actores de un corte diferente, aunque muchos combinan sin dificultad ambos polos estéticos e ideológicos: Geraldine Chaplin, Lina Canalejas, José María Prada, Carlos Estrada, Julián Mateos, Lola Gaos, María Asquerino, Emilio G. Caba, Teresa Gimpera o María Cuadra. Y, ya con la Transición en curso, José Sacristán, Carmen Maura, María Luisa San José, Paco Algora, Ángela Molina, Joaquín Hinojosa, Óscar Ladoire, Antonio Resines, Marisa Paredes... También había llegado el momento de mostrar cuerpos semidesnudos y conductas sexuales ajenas a la ortodoxia, como ocurría en otros ámbitos de la cultura popular como las revistas o el teatro comercial. Es la época de los cuerpos femeninos de Ágata Lys, María José Cantudo, Nadiuska, Bárbara Rey, Silvia Aguilar, África Pratt, Amparo Muñoz y otras. Y algunas de ellas aparecen igualmente en las películas del trío cómico formado por Esteso, Pajares y Antonio Ozores o en el cine hispano de terror junto a Paul Naschy.

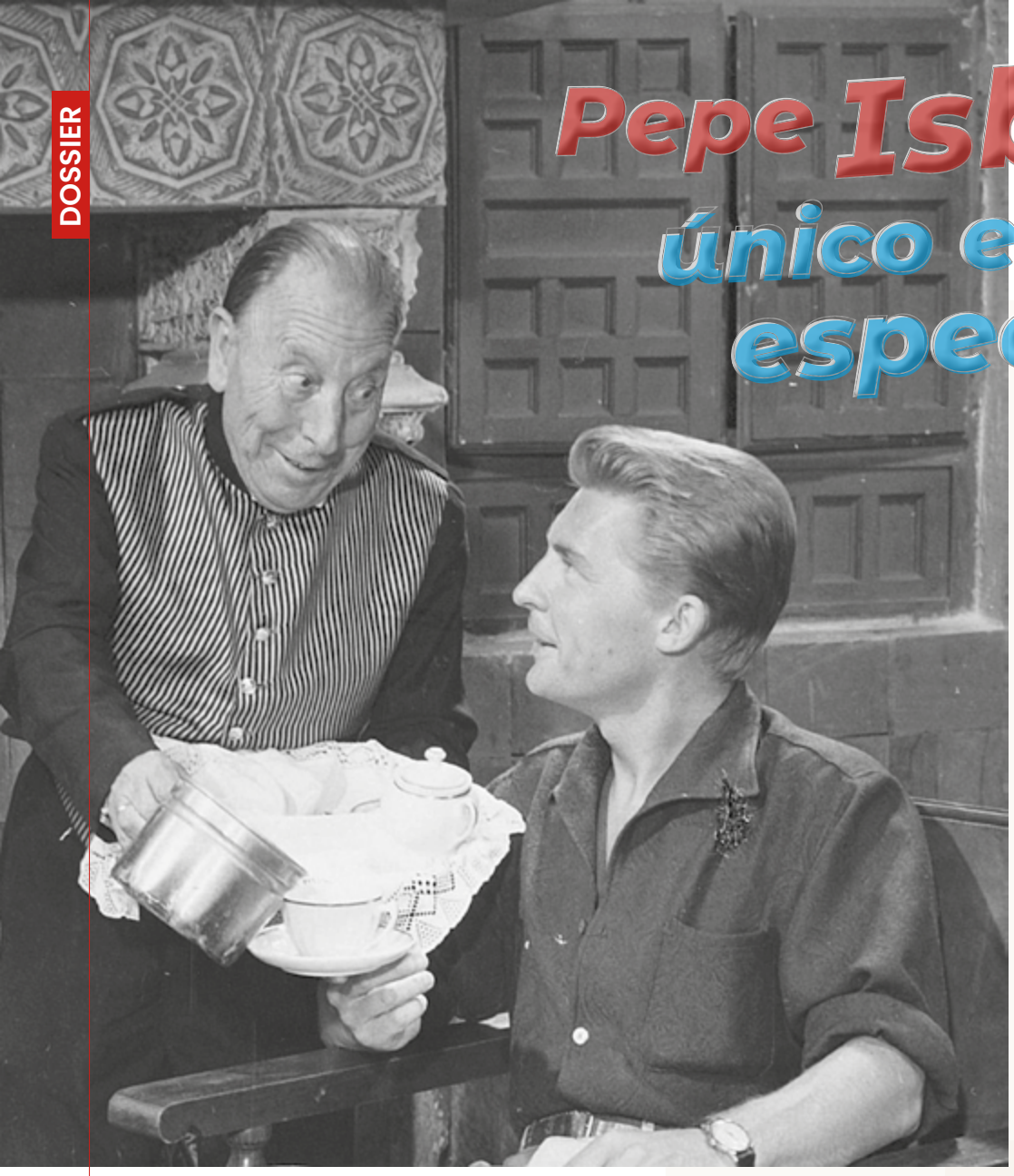
La segunda hornada de actores de la democracia se desarrolla en la era Miró y la consolidación industrial de nuestro cine. Por allí desfilan Juanjo Puigcorbé, Santiago Ramos, Rosa María Sardá, Miguel Rellán, Verónica Forqué, Victoria Abril o Imanol Arias. El fenómeno posmoderno de Almodóvar aporta su particular *star system* en la era del VHS, con Carmen Maura, Rosy de Palma, Chus Lampreave, Antonio Banderas y otros actores que *reciclará* para su causa (Eusebio Poncela o Victoria Abril). En ese peculiar momento de los primeros gobiernos socialistas se desarrollan jóvenes intérpretes como Maribel Verdú, Jorge Sanz, Penélope Cruz, Gabino Diego, Aitana Sánchez-Gijón, Carmelo Gómez, Javier Bardem, Emma Suárez, Jordi Mollà, Echanove, Banderas…, que se fraguaron con directores consagrados, figuras autorales y otros emergentes. Para entonces, el oficio de actor se ha institucionalizado cada vez más gracias al florecimiento de escuelas oficiales y academias, particularmente abundantes a partir de 1980, y de las televisiones autonómicas un tanto después.

> La segunda hornada de **actores** de la **democracia** se desarrolla en la era **Miró**

▶Fernando Rey, junto a Orson Welles.

A partir de la irrupción de las operadoras privadas a comienzos de la década de 1990, la televisión se convierte, a través de las series, en una plataforma ineludible para el lanzamiento de nuevas hornadas de jóvenes actores, al tiempo que es refugio de muchos consagrados. Así mismo, el Grupo Antena 3 (hoy Atresmedia) y Mediaset liderarán las promotoras cinematográficas que aprovechan las sinergias de sus productos televisivos para proyectarlos en la gran pantalla y el *star system,* por tanto, se torna más televisivo. Y el cine español se hará más internacional; de cabeza de ratón a cola de león, algunos actores se convierten en estrellas de Hollywood: al pionero Banderas seguirán Penélope Cruz, Javier Bardem, Paz Vega, Eduardo Noriega, Elena Anaya o las veteranas Victoria Abril y Carmen Maura en Francia. El panorama se enriquece también con la llegada de actores hispanoamericanos (Federico Luppi, Leonardo Sbaraglia, Ricardo Darín…). En España la competencia cada vez es más dura, la especialización mayor y los actores se van consagrando en la gran pantalla a golpe de éxitos de taquilla o crítica, generando pequeños estrellatos ligados a sagas ***(Torrente, Rec)*** o triunfos sorprendentes ***(Ocho apellidos vascos).*** Sería injusto hacer una lista en la que nos dejaríamos a muchos talentos consagrados o emergentes; el panorama actual, como nuestra sociedad *líquida* y digitalizada, se ha hecho más complejo, más rico y, en consecuencia, más difícil de categorizar. ◀

Pepe Isbert
único en su especie



▶ *'Un americano en Toledo'*, de Carlos Arévalo.

Pepe **Alfaro**

Hay actores capaces de meterse en la piel de cualquier personaje, camaleones que hacen creíble el papel más inverosímil, gracias a una capacidad ilimitada de registros, genios que sin apenas mover un músculo emocionan, atemorizan o alegran en igual medida; les basta la mirada para conectar con el espectador; entre la relación de nombres que debieran figurar en este imaginario nomenclátor podríamos quedarnos con Henry Fonda. Luego están los intérpretes que se meten en una película, a veces incluso en una sola escena, y la imagen queda adherida a la memoria para siempre, resulta imposible dilucidar si son actores que se adaptan al plano, o personajes que construyen una parte de la historia a medida de su genio y semejanza de su apariencia, tan aparentemente ordinaria que les vedaba el acceso al Olimpo de las estrellas glamurosas, pero los dotaba de un halo exclusivo para robarle la escena a los protagonistas y las emociones a los espectadores; este es Pepe Isbert.

José Ysbert Alvarruiz nació en Madrid el 3 de marzo de 1886. Su familia era originaria de Tarazona de la Mancha, localidad albaceteña muy vinculada a la trayectoria personal del actor, donde conoció a la que sería su esposa y donde falleció a los ochenta años. Su familia materna era propietaria de una fábrica de chocolates (Alvarruiz) que marcaría la merienda a toda una generación de niños en la comarca de la Manchuela. Estudió en la Escuela de Comercio y llegó a trabajar en el Tribunal de Cuentas, pero pronto lo dejó para dedicarse en exclusiva a la interpretación. En 1903 debutó en el teatro Apolo con la obra ***El iluso Cañizares,*** desarrollando una amplia carrera en las tablas que le permitió alcanzar grandes éxitos, desplegando una singular vis cómica que después amplificaría en sus papeles para el cine.

Su primera aparición en la pantalla se remonta a una breve cinta muda titulada ***Asesinato y entierro de don José Canalejas*** (1912), donde, en un único plano, Isbert da vida al anarquista Manuel Par-

diñas, autor del magnicidio que segó la vida del presidente del gobierno. Tras figurar en un par de olvidados cortos de cine mudo, durante el periodo republicano reapareció en dos de los títulos más exitosos de la época: ***La bien pagada*** (Eusebio Fernández Ardavín, 1935), y sobre todo ***El bailarín y el trabajador*** (Luis Marquina, 1936), donde a pesar de no tener cincuenta años, ya desempeña un papel de más edad, un millonario alejado de esos personajes populares cargados de humanidad que le otorgarían prestigio y fama.

Tras la Guerra Civil sus papeles en el cine se multiplican progresivamente, especialmente a partir de 1944 (este año se le puede ver casi en una decena de títulos) siempre dando soporte como actor de reparto a los principales protagonistas, en una retahíla de títulos en los que desempeñaba los roles más diversos, ocupando desde una sola escena a cabecera de reparto, basculando entre comedias románticas, costumbristas o de teléfonos blancos (llamadas así por ser tan ajenas a la realidad como los inexistentes aparatos color marfil que los personajes utilizaban para comunicarse), en menor medida lo podemos encontrar en dramas de opereta y farsas de época. Su criterio para elegir los papeles era aceptar cuanto le ofrecían, aunque se tratara de una única sesión, engrosando una extensa filmografía con pocos títulos reseñables a lo largo de la década, aunque Isbert siempre lograba estampar un sello personal a sus apariciones. Una irregular trayectoria que sin embargo le convirtió en un rostro reconocible para el espectador español, gracias a una personalidad que traspasaba la pantalla, basada en una fisonomía llana, casi ordinaria de lo corriente, y una voz medio rota fruto de una adicción desorbitada al tabaco (hasta cinco paquetes diarios llegaba a quemar) que le acarreó un carraspeo característico y único, una rúbrica inconfundible estampada en la banda sonora de la película. El resto era fruto de un constante trabajo que le fue dotando de recursos expresivos para medir y modular cada palabra, cada gesto, con una gracia inigualable. Su creciente popularidad empezará a descollar en los años cincuenta y la marca un dato, como un test relevante, la aparición de su rostro por vez primera en el cartel anunciador de la película ***Cerca de la ciudad*** (Luis Lucia, 1952), calado con una boina como marchamo de raigambre popular que completaba una imagen cercana y abierta. En otras ocasiones le tocó en suerte cubrirse con la gorra de taxista, pues desde que interpretara este papel en ***Cuarenta y ocho pesetas de taxi*** (Fernando Delgado, 1929), volvería a ponerse al volante de un taxi en otros cinco largometrajes, llegando a recibir un homenaje del gremio.

Finalmente, en el año 1953, cuando tiene 67 años, alcanzará el cielo desde el balcón de la alcaldía de Villar del Río. Con ***Bienvenido, Míster Marshall*** mejorará notablemente su consideración y su caché en la profesión, iniciando una fructífera colaboración con Luis García Berlanga que parirá algunas de las mejores obras de la historia del cine español, conformando un muestrario de personajes con el semblante de Isbert que son como el epítome de una España (entre rural, mística y picaresca) retratada a través de sus gentes, ya se trate de un alcalde medio sordo ***(Bienvenido…,*** 1953), un farero aficionado al ajedrez telefónico ***(Calabuch,*** 1956), un san Dimas aparecido para reactivar el turismo piadoso ***(Los jueves, milagro,*** 1957) o un funcionario encargado de ejecutar las sentencias de muerte a punto de jubilarse que quiere garantizar el futuro de su yerno traspasándole el puesto ***(El verdugo,*** 1963), y que incluye un sarcástico discurso, exclusivamente al alcance del talento de Isbert, sobre las *bondades* del garrote patrio frente a otros sistemas *bárbaros* de ejecución extranjeros como la guillotina o la silla eléctrica.

Aparte de Berlanga, también demostró su magisterio con diferentes realizadores en algunos de los títulos señeros de nuestro cine. La memoria de cualquier espectador atesora imágenes que por sí solas representan la química perfecta de la comedia, las esencias sainetescas de la sonrisa, escenas que definen la naturaleza de la gracia y justifican la persistencia de obras como ***Historias de la radio*** (José Luis Sáenz de Heredia, 1955) o ***La vida por delante*** (Fernando Fernán Gómez, 1958). En ambas cintas Pepe Isbert tiene un papel episódico; en la primera como un inventor vestido de esquimal que para ganar un concurso radiofónico entabla una feroz batalla con otro rival sobre las escaleras de acceso al premio; por su parte, en la película de Fernán-Gómez da vida al testigo tartaja de un estrambótico accidente que presta declaración en la comisaría, al tiempo que las imágenes del suceso se van sincronizando a la ca-ca-cadencia del testimonio. Inolvidable.

▶ *'El cochecito'*, Isbert en estado puro.

Su especial ***gracejo*** quedó patente en ***obras*** como ***'Los ladrones somos gente honrada'***

Su especial gracejo quedó patente en obras como ***Los ladrones somos gente honrada*** (Pedro L. Ramírez, 1956), una divertida parodia de las películas de ladrones y golpes perfectos, donde consiguió ascender a la cabecera del reparto (en este caso compartido con José Luis Ozores) para dar vida al "Tío del Gabán", un simpático charlatán presentando la "tortuga del Orinoco que realiza un triple salto mortal" a los pies de la estatua de Cascorro. La oportunidad de demostrar su capacidad para cambiar a un registro dramático la exhibió en ***La gran familia*** (Fernando Palacios, 1965), convertido en el abuelo de una generación, con ese pavoroso momento de congoja y sufrimiento reflejado en el rostro del actor cuando en vísperas de Navidad pierde a su nieto en la Plaza Mayor de Madrid. Su desesperado y casi inaudible baladro llamando a Chencho transmite una angustia de la que resulta imposible desentenderse.

Pepe Isbert nos ha legado una filmografía extensa (117 títulos según IMDb) donde no abundan las referencias que le otorguen el protagonismo que merecía. Afortunadamente cuenta con una obra maestra de la cinematografía española (dirigida por un cineasta italiano) donde el actor alcanza el estatus de estrella de la función. ***El cochecito*** (Marco Ferreri, 1960) es un drama con toques tragicómicos donde un anciano despreciado, egoísta y tétrico está dispuesto a todo para conseguir un carricoche con el que poder moverse y no ser relegado por sus amistades. La película es sin duda deudora del humor negro presente en la novela del guionista Rafael Azcona, pero es su principal protagonista quien le otorga esa profundidad contradictoria que la transforma en una obra imperecedera.

Para finalizar recogemos algunos breves testimonios sobre el actor recogidos en el libro ***El cine de José Isbert*** (edición de Julio Pérez Perucha, Ayuntamiento de Valencia, 1984):

▶ El alcalde de *'Bienvenido, mister Marshall'*.

▶Un Isbert dramático en *'El verdugo'*.

• ***Ramón Freixas:*** "La presencia en pantalla de Pepe Isbert salvaba de la rutina cualquier film y aliviaba del insistente sopor que invadía al más predispuesto espectador, insuflaba algo personal, propio, completamente intransferibles a su personaje".

• ***Rafael Gil:*** "Nunca lo he dirigido. Le decía lo que tenía que hacer, pero nunca cómo tenía que hacerlo. De sobra sabía que Isbert era mucho más que un gran actor: era él".

• ***Francesc Llinàs:*** "El éxito de José Isbert cabría achacarlo, a primera vista, a su fuerte personalidad, a aquello que en él hay de peculiar, de distinto: era bajito, regordete, con voz áspera, amigo del gesto amplio y maestro en el arte de chupar cámara".

• ***Luis García Berlanga:*** "En el cine los llamamos animales cinematográficos. Antes, en el teatro, se les definía como actores que pasan batería. Son los monstruos, los cómicos de tripa, aquellos que logran siempre una comunicación súbita, potente y mágica con el espectador".

• ***Jesús G. Requena:*** "Grueso, pequeño de talla, torpe en sus movimientos como si su pesada cabeza se hallara demasiado soldada a su tronco, de manos gruesas y dificultosas y con unos grandes ojos que oscilan entre la irascibilidad y la exagerada (pero siempre dudosa) ingenuidad, el cuerpo de José Isbert fue siempre maestro de sus limitaciones".

• ***Javier Maqua:*** "Pepe Isbert no interpreta; es actor de un solo papel; como tantos otros actores geniales solo se interpreta a sí mismo o la cámara se limita a interpretarlo a él". ◀

Los orígenes motillanos de Pepe Isbert y su parecido con el cómico José Espejo

José Vicente **Ávila**

Varios famosos cómicos y humoristas ha dado la provincia de Cuenca como el capitalino Juan José Luján, especialista en sainetes; el bien conocido Luis Esteso, de San Clemente; el moteño José Espejo, destacado comediante del siglo XVIII; nuestro más reciente José Luis Coll o el provenciano Julián López, ahora en boga, o con raíces conquenses como Tony Leblanc.

Sin embargo, son poco conocidos los orígenes motillanos del gran actor que fue Pepe Isbert. Sabíamos que María Isbert había estado residiendo los últimos años de su vida en una residencia de El Provencio, y que tanto ella como Pepe Isbert y su esposa, Elvira Soriano, descansan para siempre en Tarazona de la Mancha, la localidad albaceteña considerada como el origen de la familia Isbert Soriano.

La madre del siempre recordado José Isbert nació en Motilla del Palancar, según explicaba el propio actor en una entrevista al periódico *Ofensiva* en noviembre de 1956. Aunque es archiconocido el nombre de Pepe Isbert, tanto a nivel familiar como artístico, su verdadera filiación forma un cuarteto: José Enrique Benito y Emeterio Ysbert Alvarruiz, el famoso apellido paterno con Y griega, nacido en Madrid el 3 de marzo de 1886. Su madre motillana se llamaba María Vicenta Alvarruiz Alcahud, quien ya en edad de merecer se trasladó a Tarazona de la Mancha, donde se casó con Vicente Ysbert y Cuyas. Tuvieron cuatro hijos: Julia Isabel, José, María Vicenta (como su madre, la única actriz de los cuatro, o sea María Isbert) y Matilde. Pepe nació en Madrid, pero durante su infancia residió en Tarazona, la localidad que le reconoció como Hijo Adoptivo.

En la referida entrevista a Pepe Isbert, publicada en el periódico conquense, el periodista Miguel Torres Gil del Real, que luego fue director adjunto de ABC y director de Relaciones Exteriores de TVE, destacaba que el reconocido actor era consejero de honor de la Casa de la Mancha en Madrid, y tras hablar de sus películas entonces en boga, ***Bienvenido, Mr. Marshall, Historias de la radio*** o ***Calabuch,*** entre otras, comentaba que llevaba 53 años como actor de cine y teatro, aunque aún no había rodado ***El verdugo.*** Escribía Torres Gil: "Cambiamos de conversación

EL CINE en O

Hablando con José Isbert

También este gran artista es algo nuestro, pues su madre era conquense

«Cuenca es una de las más fantásticas ciudades de España, con unas afueras emocionantes», nos dice

El nombre de José Isbert, es uno de los mas prestigiosos dentro de nuestra cinematografía nacional.

Mientras me encamino hacia su domicilio, un precioso hotelito situado en la colonia "Los Rosales" de Chamartín, van acudiendo a mi memoria títulos tan felices como "Bienvenido, Mr. Marshall", "Historias de la Radio", "Aeropuerto", "Calabuch", "Los ladrones somos gente honrada" y tantos y tantos otros, que se van encadenando al nombre de José Isbert.

El gran actor, consejero de honor de la Casa de la Mancha en Madrid, se dispone gustoso, con su exquisita amabilidad, a contestar a nuestras preguntas.

—¿Que opinión le merece Cuenca como ciudad?

—Una de las más fantásticas ciudades de España, con unas afueras emocionantes.

—Como artista, ¿ha actuado usted alguna vez allí?

—Durante la guerra, fui por cinco días y estuve diecinueve semanas. Tuvieron que prohibir a la gente adquirir localidades, pues fué terrible la expectación.

El mal ejemplo del

para hablar de Cuenca. José Isbert siente una viva emoción al tratar de este tema. Su madre era conquense, de Motilla del Palancar y vivió muchos años en Tarazona. A lo que Pepe Isbert respondía: "En Cuenca tengo muchas amistades, entre ellas la de D. Inocencio, el señor obispo, con quien me carteo frecuentemente, y que actuó de padrino cuando le hice una lápida a mi madre en el pueblo". Venía a decir Isbert que en el entierro de su madre asistió el obispo de Cuenca, de quien desvelaba su amistad. Ahora me queda la duda de si el actor, cuando hizo de cura en la película Once pares de botas, en 1954, con José Suárez y Di Stéfano, entre otros, no le pidió consejos a su amigo don Inocencio, para ver cómo tenía que hacer su papel y mandar encenderle una vela a Santa Rita, "patrona de los imposibles", como le decía el cura Isbert al monaguillo.

Lo que quedaba claro es que José Isbert mostraba cierto orgullo de sus orígenes motillanos, hasta el punto que durante la entrevista para *Ofensiva* destacaba Pepe un dato muy significativo que citamos de sus propias declaraciones: "Se da la coincidencia de que en el siglo XVIII hubo en Motilla del Palancar otro artista, llamado José Espejo, que introdujo en España la tonadilla, y que era físicamente parecido a mí. Es curiosa la similitud de nombre, aspecto y pueblo", destacaba Pepe Isbert en esa entrevista que rezumaba sabor conquense con aroma motillano. En el caso de José Espejo, este actor era netamente de la provincia, pues, aunque su padre era de Motilla del Palancar él había nacido en Mota del Cuervo.

Además, Pepe Isbert conocía muy bien Cuenca, pues Miguel Torres le preguntó sobre qué opinión le merecía como ciudad y José Isbert contestó que era "una de las más fantásticas ciudades de España, con unas afueras emocionantes", frase muy ocurrente en labios de Pepe Isbert. Y claro, el entrevistador le inquirió si como artista había actuado alguna vez en nuestra ciudad. La respuesta del peculiar artista desvelaba una historia poco conocida del actor sobre su relación con Cuenca.

Lo que contaba José Isbert no aparece en las reseñas de su biografía, que le sitúan durante la guerra civil en el Madrid sitiado, e incluso escribía Federico García Serrano sobre "José Isbert y los actores de su época: la Escuela de la vida", que el inicio de la guerra le sorprendió en Barcelona, llegando con no pocas dificultades a Tarazona de la Mancha, con alguna ida y venida a Madrid y recorriendo durante ese tiempo ciudades como Ciudad Real, Almería, Linares, Andújar, Valencia…

Desde mediados de los años veinte, el genial artista había creado la compañía de comedias cómicas José Isbert, que venía actuando por toda España con los medios de transporte que entonces había. Por ejemplo, en 1931 actuó en el Teatro Alcázar de Tarancón. "¿Que si he actuado en Cuenca?, pregunta usted", le contesta a Miguel Torres: "Mire, durante la guerra fui a Cuenca por cinco días y estuve diecinueve semanas. Tuvieron que prohibir a la gente adquirir localidades, pues fue terrible la expectación".

Su presencia en Cuenca en 1938

Sobre su presencia en Cuenca durante casi cinco meses en 1938, Pepe Isbert recordaba que "en Albacete me enrolé a una compañía que iba dando tumbos por toda la zona republicana, con mi amiga Matilde Galiana, Maximino Fernández, María Alcalde, Antonio Prieto y Anita Morales". Posteriormente creó su propia compañía y aterrizó en Cuenca para actuar en el Teatro Cervantes. Investigando en el digital Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, y en concreto en el semanario *República,* que se publicaba los miércoles, aparece en su edición del 7 de septiembre

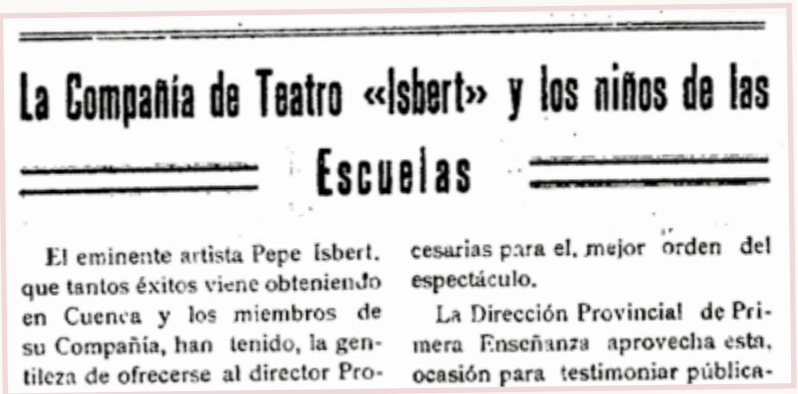
de 1938, el siguiente titular: "La Compañía de Teatro Isbert y los niños de las Escuelas".

La información dice: "El eminente artista Pepe Isbert, que tantos éxitos viene obteniendo en Cuenca y los miembros de su compañía, han tenido la gentileza de ofrecerse al director provincial de Primera Enseñanza para dar, completamente libre de gastos, una función para los niños de las Guarderías Infantiles y de las Escuelas Nacionales. Dicha función, en la que se pondrá en escena la divertidísima comedia ***Lluvia de hijos,*** tendrá lugar el próximo domingo a las once de la mañana y los maestros ya recibirán las instrucciones necesarias para el mejor orden del espectáculo".

La nota añade que "la Dirección Provincial de Primera Enseñanza aprovecha esta ocasión para testimoniar públicamente su gratitud hacia la Compañía Isbert, por su altruismo, y a la empresa del Teatro Cervantes, así como a las de los cines Madrid (que era el cine España), Ideal y Comisariado del Batallón de Retaguardia, que están siempre dispuestos a ceder gratuitamente locales y sufragar los gastos ocasionados cuando se trata de obsequiar a los niños de las Escuelas y Guarderías". Y aún existe otro dato posterior publicado en el mismo semanario fechas más tarde.

En el semanario *República* de octubre de 1938, y bajo el título de "Campaña de invierno" se puede leer: "El 2 de octubre se celebró un acto de confraternidad con los combatientes, de cara a la campaña de invierno, con el teatro Cervantes lleno, y llevando el sonido con altavoces a los salones adyacentes al salón de proyecciones cinematográficas y representaciones teatrales. En el acto intervinieron diversos responsables políticos, solicitando ayuda para los soldados que luchaban en la zona de Levante, y entre los oradores, presentados por el recién llegado gobernador civil Jesús Monzón Reparaz, también hizo uso de la palabra Pepe Isbert, quien en nombre de la compañía artística que representaba se ofrecía incondicionalmente en pro de la campaña".

Es muy importante dar a conocer estas informaciones, pues en las biografías y estudios realizados sobre la figura de Pepe Isbert no aparece ningún dato sobre estas 19 semanas o casi cinco meses, entre agosto y diciembre de 1938, que el popular actor, tan recordado, permaneció en Cuenca, actuando en el Teatro Cervantes, y ofreciendo su ayuda y la de su compañía para los niños y los combatientes.



La Compañía de Teatro «Isbert» y los niños de las Escuelas

El eminente artista Pepe Isbert, que tantos éxitos viene obteniendo en Cuenca y los miembros de su Compañía, han tenido, la gentileza de ofrecerse al director Provincial de Primera Enseñanza para dar, completamente libre de gastos, una función para los niños de las Guarderías Infantiles y de las Escuelas Nacionales. Dicha función, en la que se pondrá en escena la divertidísima comedia Lluvia de hijos, tendrá lugar el próximo domingo a las once de la mañana y los maestros ya recibirán las instrucciones necesarias para el mejor orden del espectáculo.

La Dirección Provincial de Primera Enseñanza aprovecha esta ocasión para testimoniar pública-

▶Compañia de Teatro Isbert en 1938.

Decía que entre los artistas **cómicos** extranjeros **Cantinflas** y **Charlot** le hacían **reír**

Volviendo a la entrevista de 1956 en *Ofensiva* de Cuenca, en la que Isbert desvelaba su identidad motillana, el actor comentaba que al cine español lo único que le faltaba era dinero. Le preguntaba Miguel Torres si prefería la escena, el teatro, o el cine, tras la cámara, a lo que Isbert hacía una comparación: "Yo creo que más difícil es la escena, donde no se puede corregir. El cine da más popularidad, pero se pierden emociones. Le puedo poner como ejemplo el de unos novios. No es lo mismo estar juntos tratándose directamente, que separados y manteniendo contactos con fotografías".

Decía que entre los artistas cómicos extranjeros Cantinflas y Charlot le hacían reír. Han pasado 52 años de su muerte y la figura de Pepe Isbert nos divierte y nos conmueve en todas sus películas, como ***Bienvenido, Mr. Marshall, Los jueves, milagro, Historias de la radio, El cochecito*** y tantos largometrajes en los que dejó su sello, con un papel conmovedor en ***El Verdugo,*** que rodó tres años antes de su muerte. Fue uno de los actores más prolíficos de la década de los 40 a los 60, llegando a participar en 116 películas, siendo la última ***Lo que cuesta vivir*** (1967), que terminó de rodar poco tiempo

antes de su muerte, a los 81 años de edad. Isbert falleció el 21 de noviembre de 1966 por problemas de corazón, aunque su voz quebrada y su "seria comicidad" forma parte de la Historia de Oro del Cine Español.

El cómico José Espejo

Hablaba Pepe Isbert de un actor oriundo también de Motilla del Palancar, llamado José Espejo, que decía incluso que se le parecía a él, aunque natural de Mota del Cuervo. Según recoge el escritor moteño José Manuel González Mujeriego, en su Blog ***Mota del Cuervo, el lugar de la Mancha,*** fue un famoso comediante del siglo XVIII nacido precisamente en Mota del Cuervo en 1720, que empezó a trabajar en Madrid en 1748 y estuvo representando obras de teatro hasta 1792, que según se recoge en el libro El año que vivió Moratín en Inglaterra, de Pedro Ortiz, se sabe *"que era obeso y de corta estatura, redondo de cara y que en su manera de ser entraba lo de ser goloso y murmurador"*.

▶José Espejo en el sainete 'El careo de los majos'.

Que es una definición parecida a la que hacía Pepe Isbert en la que decía que tenía cierto parecido con este cómico. González Mujeriego anota que la madre de Espejo era Inés Izquierdo Recalde, natural de Mota del Cuervo y su padre, como decía Isbert, de Motilla del Palancar. Falleció en Madrid en el año 1797 a los 77 años de edad y donó a la Iglesia de Mota un Niño Jesús en una urna. En la labor de dar a la luz a este personaje por parte de González Mujeriego, señala que José Espejo "recorrió toda la escala cómica, interpretando papeles de galanes, vejetes, graciosos y barbas… siempre con gran aceptación y los aplausos del público". Una de las obras más famosas donde actuó fue ***Chorizos y polacos,*** citada por Federico Sainz de Robles en un libro sobre el teatro de 1943; "es una zarzuela de costumbres teatrales del siglo XVIII, en tres actos y en verso, original de Luis Mariano de Larra. (…) Los personajes principales los representaron el Tío Tusa y José Espejo, jefes respectivamente de los *chorizos y los polacos"*, que eran como rivales de distintos teatros.

Recordaba Pepe Isbert que Espejo había introducido en España la tonadilla y precisamente en el Catálogo de la "Tonadilla Escénica", que aporta González Mujeriego, se recoge curiosamente "la foto de José Espejo en el sainete ***El careo de los majos*** y se reconoce la gran talla como actor teatral de este actor moteño, junto a otros que gozaron de gran popularidad. Se incluye igualmente en ese catálogo la tonadilla ***El examen de Espejo,*** una obra de Luis Misón, que alude en su título a José Espejo como uno de los actores más célebres de la época".

Ha sido una agradable sorpresa encontrarnos con este personaje citado por Pepe Isbert al hablar de sus orígenes motillanos, y el trabajo de González Mujeriego, resaltando la historia de Mota del Cuervo y sus personajes. Ello nos ha permitido ahondar más en esta figura teatral conquense, "que está considerada como uno de los grandes del teatro español del siglo XVIII, junto a otros conocidos actores de la época según se recoge en una exposición permanente del Museo Nacional del Teatro de Almagro sobre el teatro español del siglo XVIII, como bien apunta Juan Manuel González, quien destaca que en el ***Diccionario Akal del teatro,*** escrito por Manuel Gómez en 1998, se recoge el nombre de José Espejo como uno de los comediantes más famosos del siglo XVIII, personaje que recuperó para Mota del Cuervo y para la provincia de Cuenca este profesor y escritor moteño. ◀

▶ *'Woodstock, Three Days of Peace & Music'.*

Woodstock

La música protagoniza los "Reflejos" de este número. Por un lado, ***TIEMPOS MODERNOS*** repasa algunos de los documentales sobre ***rock*** más importantes, un subgénero que ha experimentado una enorme revitalización –y recuperación– en los últimos años. La segunda parte está dedicada (tras las dedicadas, en números anteriores, a Mozart, Wagner o John Williams) a la presencia de Johann Sebastian Bach en el cine, especialmente por lo que se refiere a la utilización de sus composiciones para crear atmósferas fílmicas por parte del cine de ***autor***. ◀

El documental musical. Algunos directores

Eva **Nuño de la Asunción**

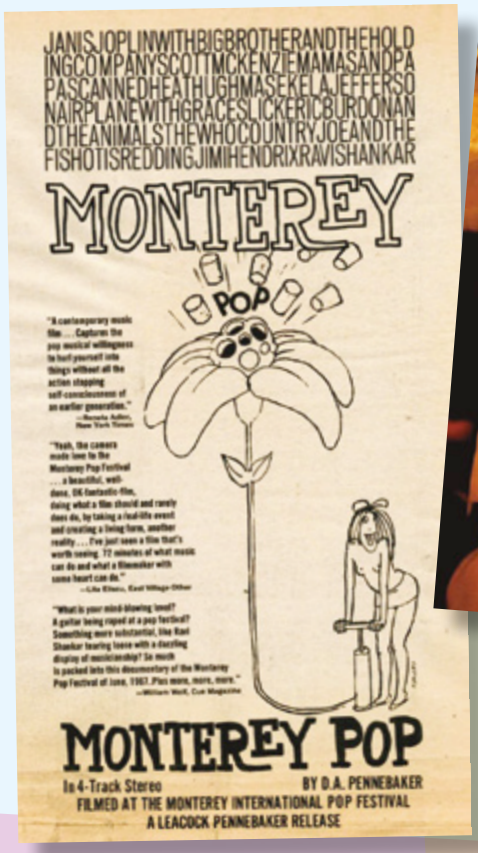
El género del documental musical, o *rockumentary* para los anglosajones, ha logrado en las últimas décadas gran prestigio y popularidad, aunque ya en los años 1960 el director de cine Richard Lester narró en *A Hard Day's Night* (1964) dos días en la vida de The Beatles en formato pseudodocumental. Por su parte, Jean-Luc Godard en *Sympathy for the Devil / One Plus One* (1968) documentaba el contexto de los movimientos contraculturales del momento integrando las imágenes magistralmente con el proceso de grabación, en estudio, del tema de The Rolling Stones que daba título a la película.

Otros conocidos directores de cine han hecho incursiones en el género del documental musical. Quizá el más popular de todos los directores que aparecen en este breve resumen, es Martin Scorsese. Responsable de clásicos en los que la música es determinante para desarrollar sus historias en títulos como ***Malas calles, Taxi Driver, Toro Salvaje, Uno de los nuestros*** o ***Casino,*** dirigió en 1978 para United Artist ***The Last Waltz,*** la narración cinematográfica en 35 mm del que fue el último concierto de The Band celebrado en 1976.

La negativa inicial de dirigir el documental por parte de Scorsese pasó a ser un proyecto en firme cuando el propio Robbie Robertson, compositor y principal guitarrista de esta mítica banda canadiense, le relató los invitados que despedirían junto a ellos su carrera musical. Van Morrison, Joni Mitchell, Eric Clapton, Emmylou Harris, Paul Butterfield, Dr John, Neil Young o Bob Dylan, entre otros, los acompañarían en aquella velada convirtiendo ***El último vals*** en uno de los documentos sonoros más importantes del siglo XX.

El concierto se celebró y grabó en el Winterland Ballroom de San Francisco, California, lugar donde The Band había actuado por primera vez. Para aquella despedida y rodaje, el escenario se decoró elegantemente con lámparas y cortinas y las cinco mil personas que asistieron como espectadores recibieron una cena con pavo asado en una fecha anual emblemática en la sociedad americana, el día de acción de gracias.

La motivación para que fuera Martin Scorsese y no otro quien dirigiera dicha conmemoración musical se debió a su participación, seis años antes, en el montaje del documental ***Woodstock: Three Days of Peace and Music,*** dirigido por Michael Wadleigh en 1970. Scorsese, en uno de sus primeros trabajos, había conseguido reducir las cien horas iniciales de grabación a tres, gracias a la utilización de dos y tres paneles simultáneos, que consiguen mostrarnos el festival, los preparativos, las actuaciones de las bandas, el público y el colapso en el que acabó todo, con tormenta y barro incluidos.



paso del sonido acústico al más experimental y electrificado de Bob Dylan se presenta en ***Dont Look Back*** (1967). El mánager de Bob Dylan, Albert Grossman, contrató a D.A. Pennebaker para que documentara, cámara en mano, la gira de tres semanas del artista por Gran Bretaña. Rodada en 16mm y en blanco y negro, D.A. Pennebaker fue la sombra de Dylan durante ese periodo. El objetivo era que el espectador descubriera por sí mismo al artista, de 23 años, en su día a día, sus actuaciones en directo y las opiniones de sus seguidores. Perteneciente al *cinema verité,* aquel cine que evitaba el uso habitual del narrador y utilizaba el sonido natural sin postproducción, rompió las reglas instauradas hasta entonces. El documental se inicia con la célebre y replicada secuencia del tema *'Subterranean Homesick Blues'* en la que Bob Dylan, acompañado del poeta beat Allen Gingsberg, deja caer carteles con frases transcritas de la canción.

También D.A. Pennebaker fue el responsable del documental ***Monterey Pop*** (1968). Pennebaker se infiltró entre el público para presentarnos el primer gran festival de *rock* en el que actuaron The Who, Simon & Garfunkel, The Mamas & The Papas, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Eric Burdon, The Animals, Otis Redding y Ravi Shankar. Un encuentro celebrado del 16 al 18 de junio de 1967 en Monterrey, California, gracias a su principal artífice, John Phillips, miembro fundador de The Mamas & The Papas.

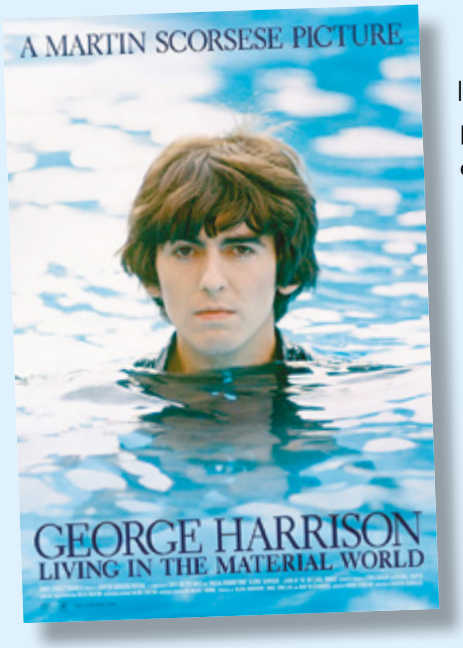
Más que a las actuaciones de las bandas, D.A. Pennebaker escogió darle el protagonismo fundamental a documentar una época, para lo que también seleccionó imágenes que han pasado a la historia y han quedado en el imaginario colectivo, como el momento en que la banda The Who, en directo, destrozaron salvajemente sus instrumentos o Jimi Hendrix incendió su guitarra.

El 13 y 14 de enero de 1972, ***Aretha Franklin*** actuó en la ***Iglesia Bautista*** Misionera Templo Nuevo de ***Los Ángeles***

En 2011, Scorsese se aventuró con la vida y obra de George Harrison en ***George Harrison: Living in the Material World,*** título homónimo del disco en solitario que publicó en 1973. Un equipo de investigadores revisó durante cinco años el inmenso material del archivo personal del ex-Beatle. Fotografías, cartas, recuerdos personales y grabaciones caseras al que accedieron a través de la propia Olivia, su última mujer, para revelarnos el lado más espiritual del artista.

Diez años antes, Martin Scorsese había hecho también impecable trabajo con ***No Direction Home*** (2005) documental sobre Bob Dylan, cuyo título es un verso del tema *'Like a Rolling Stone'* que contenía su disco ***Highway 61 Revisited.***

El mismo periodo transitorio que expone este documental respecto al



Para D.A. Pennebaker, al que le encantaba colarse como un espectador más entre el público, el encargo de RCA para filmar treinta minutos de concierto de la gira de David Bowie del disco ***Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*** (1973) sería todo un regocijo, un trabajo documental hecho a su medida. Celebrado el día 3 de julio de 1973 en el Hammersmith Odeon de Londres, Bowie había escogido personalmente al director después de visionar los documentales ya comentados, ***Dont look back*** y ***Monterrey pop.***

En 2021 asistimos al estreno de un documental imperdible, aunque se había desvanecido en el tiempo. El 13 y 14 de enero de 1972, Aretha Franklin actuó en la Iglesia Bautista Misionera Templo Nuevo de Los Ángeles. Ambos días de conciertos se grabaron con cinco cámaras de 16 mm, rodando en total veinte horas de metraje. El equipo de rodaje estaba dirigido por Sidney Pollack, que cometió un error de primerizo y olvidó marcar las tomas con claquetas. Este descuido y despiste fatal terminó con las cintas en un sótano. Cuarenta y seis años después, Allan Elliot se encargó de ese arduo trabajo inacabado y pudimos ver finalmente montado el trabajo de Pollack, titulado ***Amazing Grace,*** con total protagonismo de Aretha Franklin, que debió provocar delirios entre el público en esas dos actuaciones.

No hay mejor documental musical para terminar este artículo que la maravilla de rodaje y montaje que hizo Jonathan Demme en una serie de conciertos de Talking Heads. ***Stop Making Sense*** se ha calificado como el *'Ciudadano Kane de las películas musicales'*. El concierto se filmó con siete cámaras durante cuatro noches de conciertos de la banda, en el mes de diciembre de 1983, en el Teatro Pantages de Hollywood. Simplemente música, la energía del grupo y sus miembros en directo, sin entrevistas ni aderezos. El poder de este documental, como el de otros aludidos en este artículo, es que crees estar en esas actuaciones, ese privilegio solo lo tienen la realidad y el cine. ◄

Otros documentales musicales recomendables

The Rolling Stones Rock and Roll Circus. **1968.** *Reino Unido.* **Dirección:** *Michael Lindsay-Hogg*

Gimme Shelter. **1970.** *EE. UU.* **Dirección:** *Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin*

The Concert for Bangladesh. **1972.** *EE. UU.* **Dirección:** *Saul Swimmer*

Fela Kuti: musique au poing. **1982.** *Francia.* **Dirección:** *Jean- Jacques Flori, Stéphane Tchalgadjieff*

Gospel According to Al Green. **1984.** *Reino Unido.* **Dirección:** *Robert Mugge*

Martin Scorsese Presents The Blues. **2003.** *EE. UU.* **(Serie de TV) Dirección:** *Martin Scorsese, Clint Eastwood, Win Wenders, Mike Figgis, Richard Pearce, Charles Burnett y Marc Levin.*

Scott Walker: 30 Century Man. **2006.** *Reino Unido.* **Dirección:** *Stephen Kijak*

Joe Strummer: the Future Is Unwritten. **2007.** *Irlanda-Reino Unido.* **Dirección:** *Julian Temple*

Patti Smith: Dream of life. **2008.** *EE. UU.* **Dirección:** *Stephen Sebring*

Searching for Sugar Man. **2012.** *Reino Unido-Suecia.* **Dirección:** *Malik Bendjelloul*

20 Feet from Stardom. **2013.** *EE. UU.* **Dirección:** *Morgan Neville*

Muscle Shoals. **2013.** *EE. UU.* **Dirección:** *Greg 'Freddy' Camalier*

Amy. **2015.** *Reino Unido.* **Dirección:** *Asif Kapadia*

What happened, Miss Simone? **2015.** *EE. UU.* **Dirección:** *Liz Garbu*

The Gift: The Journey of Johnny Cash. **2019.** *EE. UU.* **Dirección:** *Thom Zimny*

Crock of Gold: A Few Rounds with Shane MacGowan. **2020.** *Reino Unido.* **Dirección:** *Julien Temple*

Summer of soul. **2021.** *EE. UU.* **Dirección:** *Questlove*

The Velvet Underground. **2021.** *EE. UU.* **Dirección:** *Todd Haynes*

The Beatles Get Back. **2021.** *Reino Unido.* **Dirección:** *Peter Jackson.*

Leonard Cohen: Bird on a Wire. **2010.** *Reino Unido.* **Dirección:** *Tony Palmer*

J. S. Bach y la *teoría de los afectos* a través de la gran pantalla

Tocata y fuga en re menor para todos los públicos

Tania **Herraiz**

¿A quién no le ha venido la imagen de un castillo tenebroso en cualquier paisaje nocturno y desolado con sombrías fortalezas góticas de Transilvania al escuchar la *Tocata y fuga en re menor para órgano* de Bach?

La música de cine es la banda sonora de nuestras vidas: nos acompaña al miedo, al amor, al sufrimiento, a la esperanza…, y al mismo tiempo nos fusiona con nuestro *alter ego,* nos hace sentir lo mismo que siente el protagonista de la historia. La banda sonora de las películas es el detonante emocional imprescindible para acercar una historia al público.

En la época del cine mudo el uso de la música clásica preexistente era relativamente escaso, pues se recurría habitualmente a reducciones y arreglos de fragmentos de la misma tocados en directo. Esta música sin embargo cobró cierta importancia en los años cincuenta y sesenta en el cine "de autor" con obras de A. Vivaldi, J.S. Bach, W.A. Mozart y A. Bruckner. Tras este preludio, cineastas como Bergman, Kubrick y un gran número de autores franceses (Michel Deville, Agnès Varda, François Truffaut, Alain Resnais, Jean-Luc Godard o Louis Malle) recurrieron frecuentemente a obras fundamentales de la historia de la música para acompañar sus imágenes y diálogos.

The Sorcerer's Apprentice de Paul Dukas en Fantasía (1940), ***Also sprach Zarathustra*** de Richard Strauss en ***2001, una odisea del***

▶Bergman y Bach en *'El silencio'*.

espacio (1968), Sinfonía nº 9 de Ludwig van Beethoven en ***La naranja mecánica*** (1971), ***Ritt der Walküren*** de Richard Wagner en ***Apocalypse Now*** (1979), "O Fortuna" de ***Carmina Burana*** de Carl Orff en ***Excalibur*** (1981) o el dueto de ***Le nozze di Figaro*** de Mozart en ***The Shawshank Redemption*** (1994); son solo algunos títulos que reconocemos fácilmente gracias a las escenas de las películas. Los compositores de los periodos Barroco, Clasicismo y Romanticismo han sido los más utilizados tradicionalmente, siendo la música en este caso una herramienta muy poderosa para influir y transformar en el público potencial induciendo emociones y sentimientos oportunos en cada caso. Podríamos decir que el papel de la música es alquímico: "Escuche la 17 imagen, vea la música" (eslogan del anuncio de la película de animación de los estudios Disney, ***Fantasía,*** 1940).

Con el paso del tiempo algunos estilos compositivos se han convertido en *vox populi,* sirviendo de modelo frente a ciertas tendencias de la música de cine, estilos incorporados con maestría…, estilos, como el de Johann Sebastian Bach, que se corresponden sin duda con las necesidades del séptimo arte y que nos transportan al dónde y al cuándo exactos… Y es que a veces, una melodía vale más que mil imágenes.

De los afectos barrocos al séptimo arte

La nueva concepción de la música barroca a partir del siglo XVII se centraba en la facultad de la misma como instrumento que suscita y mueve las emociones del oyente. Para ello se buscaban recursos sonoros para una mejor comprensión del texto en sí, que sería el que alojaría los *afectos:* connotaciones atribuidas a las distintas tonalidades, funciones expresivas de géneros concretos (aria, recitativo, etc.), un ritmo afín, una armonía en equilibrio con cada palabra, unas *figuras retóricas* (tropos) análogas al significado de las palabras, e incluso combinaciones alfanuméricas de las notas (hacer melodías teniendo en cuenta el número de orden que ocupaba cada nota en la escala: BACH es igual a *re-do-mi-la).* Tal y como entendía Aristóteles la *mímesis,* una actividad creadora que da lugar a "nuevas realidades" a través de la imitación de los sentimientos del alma.

De esta manera la teoría o "doctrina de los afectos" se impone buscando lo esencial en la música para expresar ciertas emociones, comportándose ciertas figuras musicales como signos de placeres o pasiones específicos: la música actuaría de mediadora sobre la psique humana.

A su vez, la armonía del barroco aboga por una mayor transparencia de la música para dejar oír el significado de los textos, pues serán las palabras las que contengan los sentimientos. Pero, lejos de estar en un segundo plano, la expresión musical barroca se apodera de este sentido y comprensión, como ocurre con las ***Cantatas*** de Bach. Se exhibe en este periodo un patrimonio musical propio con géneros descriptivos o "de programa" ***(Las Estaciones, La caza, La stravaganza…),*** traduciendo en imágenes sonoras situaciones o fenómenos de la naturaleza.

En el discurso musical barroco encontramos melodías en tonalidad mayor que se asocian con la felicidad, la alegría, el bienestar, mientras las melodías en tonalidad menor se vinculan con la tristeza, la añoranza o la rabia; las modulaciones al tono de la dominante equivalen a fuerza y seguridad, las modulaciones al tono de la subdominante se asocian con ternura o debilidad.

Existen además otros tres instrumentos usados en el arte cinematográfico provenientes de este prolífico pensamiento: la melodía y su expre-

sión libre del sentimiento y la naturalidad (en detrimento de la racionalidad de la armonía, incapaz de comunicar pasiones), la dinámica del movimiento continuo (que hace del pulso temporal persistente y mecánico un ornamento para mantener despierta la atención del espectador) y el principio del contraste del material (multitud de formas de dualidad explotadas en busca de la amenidad, choque afectivo o el equilibrio formal).

Así, el arte sonoro barroco, por sus características y funciones, se nos antoja *ad hoc* para las propuestas y los fines cinematográficos. De la misma manera que se pensaba entonces que la música podía inspirar emociones, la interdependencia de la música y el cine para crear ciertas emociones en el público es palpable y casi vital en la actualidad.

▶ *'Las amistades peligrosas', Frears, Bach y Choderlos de Laclos.'*

Johann Sebastian Bach en la gran pantalla

No es casualidad que Bach haya sido uno de los compositores más citados en el cine. Su música es sinónimo de movimiento y, ¿no es el movimiento parte integrante, por etimología, de la palabra *cine*?

En muchas obras de Bach encontramos, además de connotaciones afectivas atribuidas a distintas tonalidades, figuras retóricas para significar *la muerte* (como en el ***"Crucifixus"*** de la ***Misa en si menor,*** donde la línea melódica desciende imitando el gesto de una cabeza que se inclina), la *opulencia* con líneas movidas, el engaño en atrevimientos armónicos, la desesperación con una caída de la melodía y armonías oscuras, la *partida* con motivos melódicos ascendentes, la *interrogación* en suspensiones armónicas… Bach ha recorrido todos los géneros, y por ello encontramos varios "Bachs" distintos a lo largo de la historia del cine:

No es **casualidad** que **Bach** haya sido uno de los **compositores** más citados en el **cine**

• Bach como símbolo de gozo eterno, triunfo, flujo vital exaltado y sublime: Lo encontramos en películas francesas de los años sesenta, como el ***Preludio en do mayor del clave bien temperado*** en ***Lola*** (1961), sus cantatas religiosas imitadas por Michel Legrand en ***Qui êtes -vous Polly Magoo?*** (1966) o por Michel Magne en ***Le repos du guerrier*** (1962).

• Bach ascético y depurado, emblema de un cine en busca de lo esencial: ***Sonatas para violonchelo solo,*** utilizadas varias veces por Bergman en películas como ***Como en un espejo*** (1961), ***El silencio*** (1963) o ***Persona*** (1966).

• Bach paranormal, sinónimo de intriga y de terror: La archiconocida ***Tocata y fuga en re menor*** para órgano como banda sonora en varios *filmes* como ***Tales from the Crypt*** (1972), ***El extraño caso del doctor Jekyll*** (1941), ***976-Evil*** (1989), ***El crepúsculo de los dioses*** (1950) y ***El cuervo*** (1935).

• Bach comulgando con la intelectualidad y la locura: Personajes que podemos relacionar con esta visión de Bach son el Capitán Nemo y Hannibal Lecter. En ***El silencio de los corderos*** (1991) escuchamos el "Aria da capo" de las ***Variaciones Goldberg.*** También escuchamos algunos fragmentos de esta obra en ***El hombre terminal*** (1974), ***El paciente inglés*** (1996), ***La última fortaleza*** (2001), ***Solaris*** (1972) y ***The Last Dive*** (2013). En la misma línea encontramos

el ***Coral para órgano en si menor*** en ***Trainspoting*** (1996). La música de Bach en todas ellas es expresión de voluntad del personaje y sus deseos, primando este frente a la propia acción de la película.

• Bach "en acción": Escuchamos el ***Concierto para cuatro claves y cuerdas en la menor*** en ***Las amistades peligrosas*** (1988), o el "Allegro" del ***Concierto en do menor para dos claves*** en ***Barry Lyndon*** (1975), donde movimientos rápidos en el clave corresponden con descripciones visuales de carrocerías. También el "Preludio nº 1 en do mayor" de ***El clave bien temperado en La trampa*** (1999) y la ***Suite orquestal n°3 en re mayor*** en ***Jungla de cristal*** (1988) y en ***Pactar con el diablo*** (1997) reflejan esta cara del Bach más aventurero.

• Bach enamorado: ***Los Conciertos de Brandemburgo*** lucen un ambiente transparente y entusiasta que casa estupendamente con el amor y la inocencia de la juventud de ***Love Story*** (1970).

• Bach inquieto y desazonado: Lo escuchamos en la ***Pasión según San Mateo*** en la película ***Casino*** (1995), en "Bourrée" de la ***Suite inglesa n°2 en la menor*** en ***La lista de Schindler*** (1993) y en ***El protegido*** (2000).

• Bach como personaje de pensamiento frente a la soledad: Primer movimiento del preludio de la ***Suite para violonchelo n°1*** en ***El pianista*** (2001) y en ***Master and Commander*** (2003).

• Bach espiritual: En algunas ocasiones la música de Bach se asocia en las películas con su fe, un vehículo para la unión con Dios. ***Rompiendo las olas*** (1996) refleja este sentir a través del segundo movimiento de la Sonata en mi bemol. El coral "Jesu Bleibet meine Freude" de la ***Cantata 147*** también aparece en películas como ***La sonrisa de la Mona Lisa*** (2003), ***Los padres de ella*** (2000), ***Perder el pasado*** (1988), ***Crush*** (2002) o ***Minority Report*** (2002).

La música nos ayuda a dramatizar nuestras vidas y a musicalizar los ingredientes de una película. Es evidente tras este recorrido que Bach es eficaz en la relación y el significado de los géneros visuales y sonoros. Su música es un perfecto vehículo que teje emociones entre el autor y el público más heterogéneo. La música de cine, un elemento subjetivo, parte en muchas ocasiones de la objetividad del lenguaje musical. Estos vínculos, a priori artificiales, han acabado siendo convencionales gracias a la poética musical del barroco, figuras dotadas de significado e imágenes sonoras que poseen alguna asociación entre sonido y emoción. Como dijo el gran Stanley Kubrick: "Una película es como la música: debe ser una progresión de ánimos y sentimientos…". ◄

• **Adorno, Theodor,** ***El cine y la música,*** Fundamentos, Madrid, 1981.

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

• **Chion, Michel,** ***El cine y sus oficios,*** Cátedra, Madrid, 1996.

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

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

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

• **Radigales, Jaume,** ***La música en el cine,*** Editorial UOC, Barcelona, 2008.

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

▶ *'Master and Commander'*, con la suite para violonchelo de Bach.

▶Bogart en *'Casablanca'*.

Dos POEMAS con PELÍCULA(S)

Francisco **Mora**

Damos la bienvenida, en esta sección de nuestra revista, a un "nuevo" poeta conquense, Rafael Coronado Vaca, quien acaba de publicar hace pocos meses su primer libro de poemas: *El farero de las estrellas.*

Y el entrecomillado de la palabra nuevo no es casual pues, a pesar de ser este poemario el de su debut en el complejo mundo editorial, no hay más que leer el subtítulo del mismo ***(Antología 1990-2020)*** para darse cuenta de que, aunque casi inédito, Rafael Coronado es un poeta de largo recorrido que, en su caso, se sustancia hoy por hoy en los sesenta poemas que finalmente ha querido dar a la imprenta y que, sin duda, considera lo mejor de su producción poética.

Poeta, pues, oculto y casi secreto, Rafael Coronado Vaca ha obtenido algunos premios literarios por ciertas composiciones suyas, como es por ejemplo el caso del poema ***Cuaderno adolescente*** (incluido en el libro), que en 1996 se alzó con el V Premio Nacional de Poesía "Clemente Palencia".

Hasta ahora había publicado diversos trabajos en revistas y publicaciones periódicas y, en definitiva, la antología ***El farero de las estrellas*** viene a ser una recopilación aumentada de la colaboración que durante casi un año (2019-2020) el poeta mantuvo en el periódico digital *Voces de Cuenca* bajo el sugestivo e irónico título de ***Alajú, morteruelo y Rock and Roll.***

Los dos poemas que ofrecemos en estas páginas se comentan por sí solos. El primero, titulado "Cinematógrafo", es un viaje sentimental por el mundo interior del poeta compuesto a base de fragmentos de aquellas películas que han marcado su devenir vital y de las que es imposible escapar (o "esquivarlas", como nos dice más propiamente el autor) porque ya son parte indeleble de nuestro ser más íntimo. El lector atento descubrirá enseguida una sucesión de títulos que, en su mayoría, forman parte del imaginario colectivo y que cualquier aficionado medio al cine conoce bien: ***El padrino, La diligencia, Blade Runner, Casablanca, El séptimo sello, Moby Dick, Taxi Driver, Pena de muerte, Qué bello es vivir,*** etc… para concluir "tocando" sin cesar y a pesar de todo, como el Sam del Rick's Café o como la orquesta del ***Titanic,*** así naufrague una y mil veces el barco de nuestra existencia.

El segundo poema que presentamos, dedicado a una de las grandes damas de la pantalla, Katharine Hepburn, y con un título de evidentes resonancias artúricas, ***Avalon*** (la enigmática isla de los manzanos que, en el imaginario británico, se alza entre las brumas de los pantanos y donde habitan nueve reinas hadas, entre ellas la célebre Morgana, hermanastra del rey Arturo), se nos muestra desde el comienzo sin embargo, en singular pirueta, como un homenaje a uno de los mitos modernos ya más perdurables: el creado por Tolkien con su Tierra Media y, más concretamente, el referido a la gran dama blanca del bosque, la elfa Galadriel, que para cualquier cinéfilo que se precie tendrá siempre la figura y el rostro de Cate Blanchett gracias a la versión de ***El señor de los anillos*** filmada por Peter Jackson, con guiño incluido, para enredarlo más, al machaconamente repetido *nervermore* ("nunca más"), del poema ***El cuervo,*** de Edgar Allan Poe, como símbolo de la eterna soledad en la que nos ha sumido la ausencia de esa Dama Blanca del poema de Coronado Vaca.

Como apuntábamos, ambos poemas se incluyen en el libro ***El farero de las estrellas (Antología 1990-2020),*** aparecido en la colección "Golfo de Europa" de poesía que publica la Diputación Provincial de Cuenca. ◀

Cinematógrafo

Crecido en esta era de la imagen,
es gran esfuerzo, a veces,
evitar las secuencias intentando el poema;

velé, sin vacilar, por la Famiglia;
no me tembló la mano siquiera con los míos;
impuse nuestra ley al margen del sistema;

canté La Marsellesa en aquel bar de Rick,
silenciando a los nazis que ensalzaban al Reich;

retiré replicantes que ansiaban sus recuerdos,
que se perdieron "tal lágrimas en la lluvia";

abusé del mal whisky en esa diligencia;

recibí aquella carta de una monja:
me narraba la muerte de aquella que olvidé,
y partí sin retorno para un duelo con aquel que la amaba;

odié hasta endemoniarme a la blanca ballena,
(a veces, duele aún la pierna que arrancó);

en pantalla, adolescentes besándose en un cine,
mientras ven un *film* en que se besan:
fila diez, nos comíamos a besos;

hice un jaque ambicioso a la muerte
en aquella partida de ajedrez,
mas, la Parca no te deja ganar;

corredor de la muerte;
Madre Susan, ya vienen a por mí;
"dead man walkin", tus ojos, mi epitafio;

asomado a un abismo de dentro de mí mismo,
un ángel me mostró la vida sin mi vida
y me hizo comprender mi trascendencia;

me enfrenté a aquel espejo armado hasta los dientes;
la imagen reflejada me retaba, inquiriendo:
¿podrás hacer justicia con los chulos de niñas?

(…)

es, a veces, un esfuerzo *titánico*
esquivar las películas, sabiendo

que nosotros seguiremos tocando
mientras se hunde el barco…

Avalon

A Katharine Hepburn, in memoriam

Faunos de las fuentes del hayedo,
ninfas del arroyo claro,
duendes de los sueños del beleño,
hadas del Concilio Blanco,
llorad amargamente su partida
como huérfano estrenado,
que la gran Dama del bosque,
la dama áurea del lago,
después de guerrear con el Oscuro,
ha dejado de sernos a este lado,
y quedamos desvalidos
legiones de sus ahijados.

(Nunca más hablará su rostro
desde la piel del lago ribereño
al caminante exiliado de sí mismo:
palabras volanderas recorriendo
los paisajes de su alma,
y el bosque entenebrado que al fin hallan,
surcado por enjambres de luciérnagas
que iluminan las oscuras preguntas.)

Ya nunca presidirá
el Concilio de verano
de las dulces hadas blancas
y de los druidas ancianos,
en auxilio de mortales
con sus sortilegios albos.
Ay, *nevermore*.

Faunos del gran hayedo,
ninfas del arroyo claro,
duendes de los sueños del beleño,
hadas del Concilio Blanco,
ángeles de guardia,
desvalidos humanos,
llorad amargamente,
llorad hasta desangraros,
vuestras lágrimas lluevan sobre el bosque,
y germinen brotes raros,
flores de pétalos pardos.
La dama áurea del lago
en cuya piel esplendía,
desde allá escucha vuestro llanto
y ella os devolverá
ser de su magia los heraldos.

Rafael Coronado Vaca

El año pasado se cumplían cien años del nacimiento de Juan Antonio Bardem (1922-2002), considerado en los años cincuenta del siglo pasado el director español más prestigioso e influyente en el panorama internacional, y cuya obra maestra *Calle Mayor* (1956) ha quedado impresa para siempre en la historia del cine y en la intrahistoria de Cuenca, la ciudad de provincias convertida en epítome de la España del momento, retratada mediante una sutileza crítica disfrazada de costumbrismo pequeño-burgués, y cuya estampa enmarcó un drama que traslucía el alma oscura de un país, a pesar de ser cínicamente negado en los títulos de crédito por exigencias de la censura.

La efeméride del centenario supone una coartada apropiada para volver a la obra de aquellos creadores que han marcado una época en nuestra cultura. En el caso de Bardem, esta mirada retrospectiva supone casi resucitar un legado cada vez más olvidado, al menos para la mayor parte de una filmografía prácticamente velada tras la significancia de sus dos grandes títulos: ***Muerte de un ciclista*** y ***Calle Mayor.*** De hecho, se ha podido apreciar cierta desidia por parte de las instituciones a la hora de reconocer o reivindicar la figura de Bardem, y solo la SEMINCI y la Academia de Cine han apostado por romper ese tupido manto del olvido. Veamos, pues, siquiera brevemente, las novedades bibliográficas editadas con motivo de los cien años del director, un trabajador incansable, un intelectual comprometido y un luchador coherente hasta el final de sus días. La ocasión merece la pena, especialmente como estímulo para recordar la filmografía de uno de los grandes nombres de nuestro cine.

Juan Antonio Bardem (1922-2002). Un comunista en el cine español, de Eladi Romero García

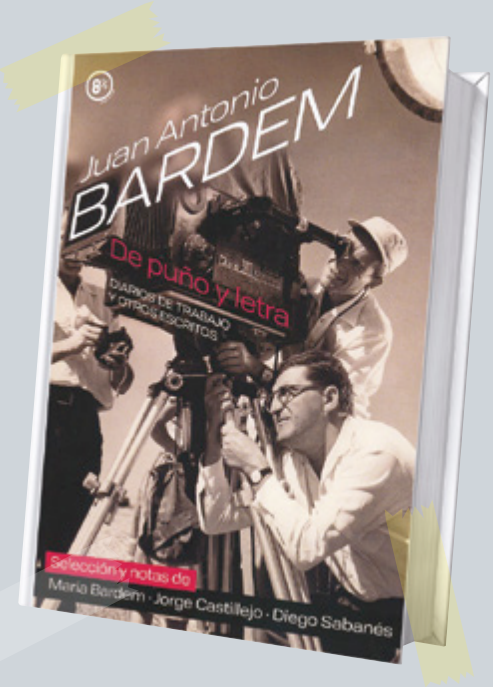
(Laertes, Barcelona, 2022).

A pesar de la discutible etiqueta elegida en el título para definir el carácter del director, el ensayo supone una emotiva y agradable panorámica divulgativa por la vida y obra de Bardem, un compendio con algunas aportaciones novedosas, tanto biográficas como de análisis cinematográfico, respecto al libro de Antonio Castro ***(Testimonio y compromiso. El cine de Juan Antonio Bardem,*** Ediciones JC, 2013), hasta el momento el estudio más completo sobre el trabajo y la peripecia personal del director.

Desde una óptica centrada en su compromiso político, Romero García define a Bardem como "un profesional con bastante mala suerte", cuyo destino aparece indefectiblemente marcado por la fidelidad a unos principios que le acabarían pasando factura. Compromiso político que le llevaría a ser "censurado, encarcelado, arrinconado y perseguido", impidiéndole desarrollar todas sus capacidades artísticas a lo largo de la época franquista, aunque según el autor "lo curioso es que cuando llegó la democracia

a España tampoco consiguió sacar adelante sus numerosos proyectos…, de nuevo fue a menudo ninguneado y arrinconado".

El texto analiza, desde sus orígenes en el seno de una familia de actores (a los que rindió sentido homenaje en la película ***Cómicos),*** su formación como cineasta, sus primeros pasos con Berlanga, las trabas con la censura y los altibajos profesionales hasta sumirse en una decadencia de la que no llegaría a levantar cabeza, salvo el reconocimiento tributado por la Academia con ese Goya de Honor concedido el mismo año de su fallecimiento.



Juan Antonio Bardem. De puño y letra. Diarios de trabajo y otros escritos, de María Bardem, Jorge Castillejo y Diego Sabanés *(Ocho y Medio libros-Academia de Cine, Madrid, 2022)*

Con prólogo de Fernando Méndez-Leite, la obra se compone con una recopilación de escritos (mayormente inéditos) recogidos en cinco capítulos: ***Críticas*** (redactadas o publicadas cuando era un joven veinteañero); ***Escritos*** (textos de madurez, ya como director reconocido); ***Diarios*** (relatos y experiencias personales), ***Correspondencia*** (cartas con colegas y familiares); y ***Miscelánea*** (sinopsis, prácticas, incluso poemas). Como señalan los autores, "a lo largo de sus cincuenta años de carrera, Juan Antonio Bardem escribió un sinfín de documentos, entre guiones, cartas, conferencias, artículos de prensa, diarios personales y anotaciones de todo tipo", entre los que se han seleccionado "los textos más relevantes por el modo en que transmiten el compromiso de JAB con su profesión y por cómo arrojan luz sobre sus ideas respecto al cine, la industria y la sociedad española". El capítulo más sugestivo y extenso es el constituido por sus ***Diarios*** (escritos en inglés para preservar su intimidad), verdadera pieza de reflexión y análisis en primera persona sobre cada uno de sus proyectos y trabajos cinematográficos; el problema es que empezó a escribirlos en el año 1966, cuando ya había filmado sus mejores obras.

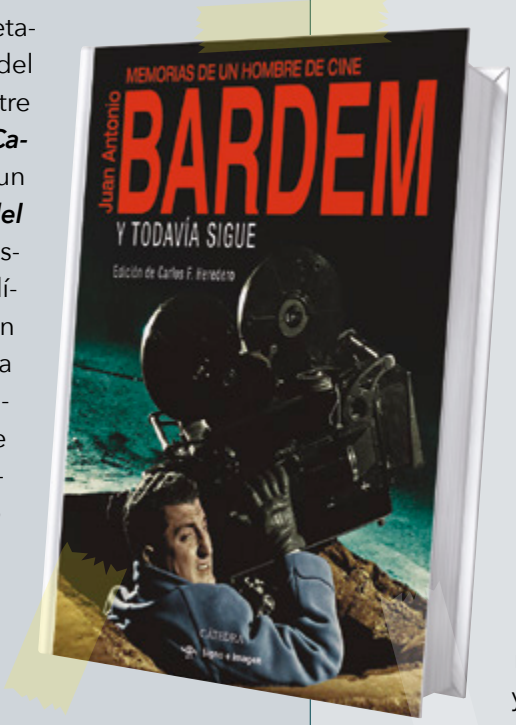
El libro da cuenta de "la diversidad de actividades llevadas adelante por Bardem, sus reflexiones sobre el medio y sobre su propia obra, y principalmente, el compromiso con su ideología política", al mismo tiempo que se convierten en un testimonio relevante sobre la transformación de la sociedad española durante la segunda mitad del siglo XX, que de alguna manera vienen a complementar su enfoque a través del objetivo de la cámara.

A viva voz. Juan Antonio Bardem de la A a la Z, de María Bardem, Jorge Castillejo y Diego Sabanés *(Seminci-Academia de Cine, Valladolid, 2022).*

Otra recopilación de textos del director, de dispares y diversas fuentes, recopilados alfabéticamente en forma de un

diccionario, donde se acopian nombres propios, títulos, conceptos y otros elementos que suponen un recorrido por la vida, la obra y los principios teóricos del universo *bardemiano,* de alguna manera tan contrapuesto como complementario al mundo berlanguiano. El punto de vista de una personalidad única de nuestro cine. Resulta fácil presuponer que esta cosecha de textos completa el trabajo anterior, donde los mismos autores seleccionan y sistematizan ordenadamente los miles de documentos estudiados, analizados y recopilados.

Valga a modo de simple detalle contextual del contenido del libro la siguiente entrada (entre las varias recogidas) sobre ***Calle Mayor,*** que selecciona un texto publicado en ***Rivista del Cinematografo*** (Italia) el mismo año que se estrenó la película "Quien vea en la decisión final de Isabel una renuncia a la vida no percibe lo más importante: Isabel es consciente de que la culpa no es de nadie en particular sino de todo el ambiente, y por eso en ella no hay odio. Y esto es ya un valor positivo. La renuncia se daría si tomase ese tren y se fuera del pueblo; en cambio, se queda y combate".



Bardem se reivindica a sí mismo con estas palabras publicadas en la revista ***Cinema 2000*** en pleno proceso de transición política, en el año 1978: "Yo soy español, soy militante del PCE, soy cineasta. Soy estas diversas capas que se superponen. Pero pienso que nunca he sido otra cosa más que cineasta. No he utilizado el cine para hacer una carrera política ni he utilizado la política para hacer cine. Mi oficio es hacer cine. Pero el cine que yo hago, como el que hace cualquiera, está en función de una ideología, declarada o no. La mía lo está, antes en la clandestinidad y ahora en la libertad."

El trabajo se completa con una amplia bibliografía donde se recogen escritos de Bardem publicados en diferentes medios, entrevistas, mesas redondas y participaciones en programas de radio y televisión.

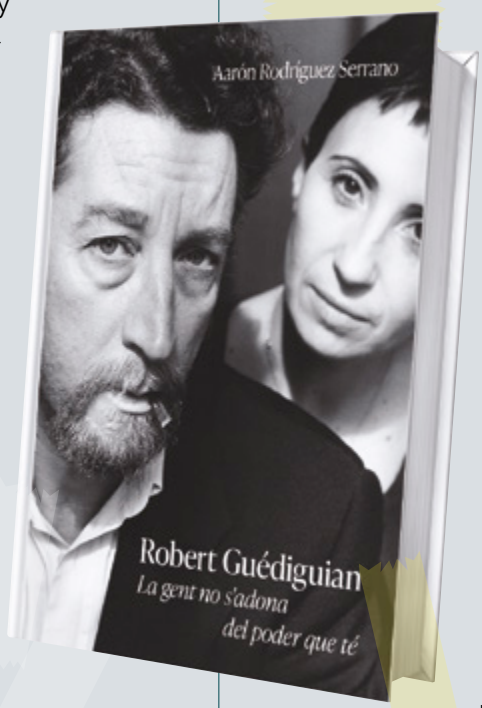
Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine, de Juan Antonio Bardem. Edición de Carlos F. Heredero *(Cátedra, 2022).*

Reedición de las memorias del director dos décadas después de su primera publicación, a cargo del investigador e historiador de cine Carlos F. Heredero, con aportación de sustanciales análisis y esclarecedoras notas, al objeto de poner en valor una obra, tan irregular como coherente, injustamente desplazada con el paso del tiempo. Para cimentar con solidez la trascendencia de Bardem en la evolución de la cinematografía española, Heredero afirma que constituye "la columna vertebral del regeneracionismo crítico que a comienzos de los años cincuenta pone la primera semilla para la renovación del cine nacional (frente a la naftalina folclórica, pomposa y grandilocuente del franquismo de posguerra) y ofrece, a la vez, el tronco alimenticio del que nacerán posteriormente las dos ramas más vigorosas de las décadas posteriores: el realismo crítico del Nuevo Cine Español a comienzos de los años sesenta y el cine metafórico de la Transición política."

Aarón Rodríguez Serrano, ***Robert Guédiguian. La gente no sabe de su poder.*** Mostra de Valencia – Ayuntamiento de Valencia – Generalitat Valenciana, Valencia, 2022. *Hay ediciones en castellano y valenciano.*

Robert Guédiguian es sin duda uno de los directores más apreciados en el Cineclub Chaplin, tanto por el número de películas proyectadas (estaremos cerca de la decena desde ***Marie Jo y sus amores*** hasta ***Mali Twist)*** como por la valoración de los socios, que admiran su capacidad para plantear conflictos sociales con valentía y decisión. Los aficionados tienen ahora la oportunidad de conocer mejor la obra del francés a través de este muy interesante librito

editado con motivo del ciclo que la Mostra de Cinema del Mediterrani de Valencia le dedicó en su edición de 2022. Aarón Rodríguez utiliza para ello herramientas procedentes de la filosofía y la sociología; en los primeros capítulos, por ejemplo, se plantea la función de cambio social que puede presentar el cine, recurriendo (como en el título) a unos versos extraídos de una canción de Maria Arnal y Marcel Bagés: "La gente no se da cuenta del poder que tiene", y que el autor desplaza hacia el cine. Rodríguez analiza secuencias de películas como ***Marius y Jannette, De todo corazón, La ciudad está tranquila, Las nieves del Kilimanjaro, Presidente Miterrand, El cumpleaños de Ariane,*** etc., y concluye que la poética fílmica de Guédiguian es más sutil y sugerente de lo que pueda parecer, reivindicando su figura ante quienes la consideran algo más directa y gruesa. En cualquier caso, son especialmente interesantes los intentos del autor por desmarcar el cine de Guédiguian de la corriente realista y, a la vez, del pensamiento *líquido* postmoderno –el del pastiche, la descentralización, la cita permanente–, situándolo en la órbita del humanismo comprometido y ajeno a los discursos dominantes. Rodríguez achaca todo ello al compromiso de Guédiguian con el Otro: el que sufre, en que padece la injusticia, el pobre, el frágil. Y lo hace, según el autor, no a través de la *compasión,* sino del análisis, la observación y lo que se llama la mirada al "ecosistema afectivo" de los personajes. Rodríguez consigue hacer ver todo ello a través de una selección de ilustraciones que no tienen el mero objetivo de decorar las páginas del libro sino de contribuir a enseñar a mirar y entender el cine del director.



Pablo **Pérez Rubio**

Jordi Puigdomènech. ***Cortázar y el cine. Escribir en imágenes,*** *JC, Madrid, 2022.*

Hay escritores cuya relación con el cine ha sido fluida y natural, como una continuación de su propio trabajo. Pienso en Tennessee Williams, Juan Marsé, Stephen King o Almudena Grandes. No es el caso de Julio Cortázar, que no parece haber encontrado su hueco en la pantalla. A ello ha contribuido sin duda (como en Joyce, como en Proust, como en Goytisolo…) la complejidad de sus relatos, sobre todo en el tratamiento del espacio y el tiempo, no siempre trasladable al cine con facilidad. A analizar esta relación dedica su trabajo Jordi Puigdomènech; en el primer bloque desgrana las películas que influyeron en la narrativa del argentino o lo sedujeron como espectador: algunas son bastante obvias (***La edad de oro de Buñuel,*** M de Lang, ***Vampyr*** de Dreyer, obras de Bergman y Fellini), otras algo más sorprendentes (***Fantasía*** de Disney, ***Drácula*** de Fisher). El segmento central, el más interesante, está dedicado a las adaptaciones de relatos cortazarianos, que incluyen algunas de cierta nobleza y alcurnia históricas ***(Weekend*** de Godard o ***Blow-Up*** de Antonioni) y otras olvidadas como sus colaboraciones con su compatriota Manuel Antín o esa aproximación de Comencini a "Autopista hacia el sur" titulada ***El gran atasco.*** Puigdomènech ofrece un exhaustivo catálogo de películas basadas en cuentos del argentino hasta un total de 17, número que quizá sorprenda a no pocos aficionados por su amplitud. Finalmente, el último apartado ("Aproximaciones") incluye media docena de filmes (Eastwood, Coppola, Lynch, De Palma) que mantienen un cierto diálogo con la obra de Cortázar, que dijo al respecto de su relación con el asunto: "A mí el cine me ha influido mucho. No creo que se note demasiado en lo que escribo, pero es una cosa subterránea". ◀

Pablo **Pérez Rubio**

TORI y LOKITA

Pepe **Alfaro**

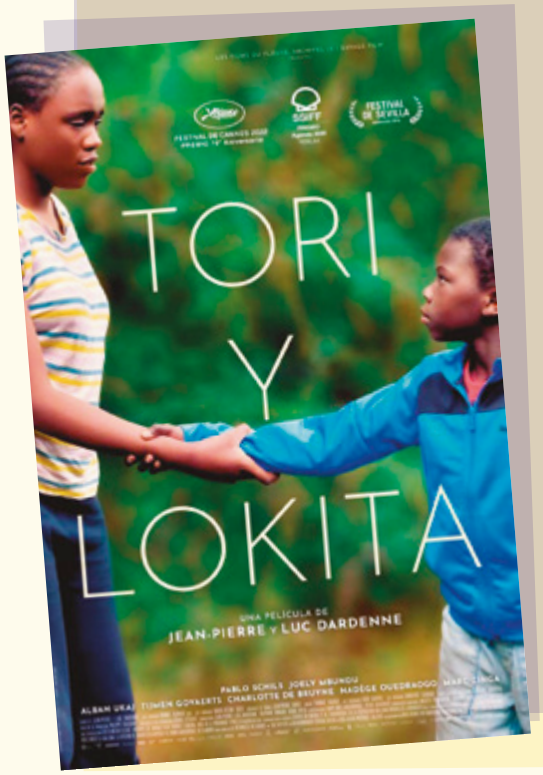
Resulta cuando menos admirable que dos septuagenarios hermanos belgas apellidados Dardenne sigan comprometidos, tres décadas y media después de su primera película, con los protagonistas menos favorecidos de la sociedad, dándoles voz y haciendo visibles sus historias, con una insobornable coherencia por encima de cualquier presunción autoral. Hasta la fecha han desarrollado un cine de concienciación siempre comprometido socialmente y cada vez más depurado estilísticamente, sin florituras ni aspavientos narrativos, manteniendo la coherencia de un discurso que incide en cada una de las lacras más evidentes de nuestra sociedad, como la insolidaridad ***(Dos días, una noche,*** 2014), la religión ***(El joven Ahmed,*** 2019), la marginación ***(Rosetta,*** 1999), el aislamiento ***(El niño de la bicicleta,*** 2011)… Como resulta fácil apreciar, un cine por encima de modas, de movidas, de corrientes y de géneros, que pasa de ideas efímeras o de rutinas culturales, sin prejuicios y dando siempre en el clavo de la conciencia. Tuvimos la oportunidad de descubrir ***Tori y Lokita*** (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 2022) en el Festival de Sevilla, siendo programada por el Cineclub para su sesión de 8 de febrero de 2023.

En esta ocasión los guionistas y realizadores, como siempre trabajando a cuatro manos, centran el objetivo de la cámara sobre los desheredados se juegan la vida por cruzar las fronteras que separan su mundo de miseria del presunto paraíso localizado en el corazón de una Europa descorazonada. ***Tori y Lokita*** presenta una historia cargada de entusiasmo, aspereza, y aunque no se diga de culpas; una obra tan contundente como necesaria que habla de vidas por las que la Humanidad debería responder. Lokita es una joven que anhela conseguir un papel que legalice su situación y le permita trabajar como asistenta, la humilde sencillez de un sueño de felicidad que ahonda en la abismal diferencia entre capas que ofrece la vida. Tori es todavía un niño presuntamente madurado por un tránsito vital plagado de tribulaciones. Ambos comparten existencia desde que se conocieron en la patera que les permitió cruzar el Mediterráneo. Dos hermanos de desdicha que se hacen pasar por hermanos de sangre para poder superar el limbo de las trabas burocráticas y así encontrar el camino de acceso a una nueva vida. Una inquebrantable relación de amistad forjada de la necesidad; cada uno ha encontrado en el otro el único apoyo en ese extraño paraíso urbano, compartiendo un espacio en el centro de acogida de inmigrantes, como representación de una especie de purgatorio conformado según la tradición judeo-cristiana.

Los directores no se andan con discursos vacuos, no recurren a subtramas ni a técnicas dilatorias de relleno tantas veces entrevistas. Como viene siendo habitual, les basta con unos personajes y una historia donde centrar su mirada crítica, compasiva y provocadora al mismo tiempo. Desde la primera imagen obli-

gan al espectador a significarse con lo que está viendo: en primer plano, el rostro acongojado de una joven negra responde a las preguntas de la funcionaria, que cual perfecta encarnación de ese clavero celestial por excelencia que es San Pedro decidirá si las respuestas justifican o no que la chica pueda traspasar la puerta de una esperanza trascendental. La escena, montada en un único plano con la cámara a la altura de los ojos, con un breve cambio del punto de vista que permite entrever a la entrevistadora, anticipa el estilo narrativo sostenido a lo largo de toda la cinta. Los hermanos Dardenne dejan que la cámara siga a los personajes sin interferir ni jerarquizar sus roles, sin aparentemente condicionar sobre los argumentarios que entretejen la narración. Estilo que trasluce una sencillez engañosa, pues las diferentes escenas aparecen montadas por una cámara atenta a captar la esencia del instante sin hacerse notar más de lo necesario, sin recurrir al manido plano-contraplano, lo que, por otra parte, requiere una concienzuda organización y planificación para cada toma. Culminación de una sencillez representativa conseguida gracias al absoluto manejo de los tiempos y los acontecimientos, hasta integrarlos en el desolador contexto social que envuelve a los protagonistas. Como viene siendo habitual en los Dardenne, entre tanta acritud siempre dejan florecer un atisbo de ilusión y optimismo, unas palabras de amor o una canción de esperanza, un fino hálito de fe en el género humano.

Tori y Lokita supone un ejercicio impregnado de efectividad que funciona como un relato preciso apoyado fundamentalmente en dos pilares, gracias a los cuales consigue conectar con el espectador de forma harto empática. Por un lado, está la creación de la desconocida actriz Mbundu Joely (Lokita), capaz de imprimir su pálpito, su ilusión, su afán y sinsabores en cada fotograma con solo una magnética mirada; por el otro, el ritmo de una trama que va engarzando las secuencias en un discurso cuya continuidad no tiene fisuras. Los hechos se van sucediendo de forma natural, sin maniqueísmos que condicionen, sin efectos que maniobren en la búsqueda de supuestos momentos de clímax. ◀



La maternal

Alejandro **González Clemente**

La maternal (Pilar Palomero, 2022) cuenta la historia de Carla, una chica de catorce años criada por Penélope, una madre que la tuvo cuando era solo una adolescente. Ambas mantienen una relación tormentosa. Por un lado Carla es una niña rebelde. No tiene límites, porque su madre no está a su lado para ponerlos. Penélope aún sigue anclada en la juventud, más preocupada por tontear con un novio, al que Carla no soporta, que por asumir las responsabilidades de regentar un negocio y cuidar de su hija. En este ambiente de familia desestructurada, donde el padre ha estado siempre ausente, comprendemos que estas dos personas simplemente buscan un lugar donde sentirse bien. Penélope lo buscará en el coqueteo y Carla en compañía de su amigo Efraín, con el que mantiene una relación inocente

y protectora, revelando su cara más amable, en contraste con la que muestra hacia su madre.

No resulta extraño que los comportamientos de Carla tengan una serie de repercusiones que deriven en problemas graves. En una secuencia, Carla entra en casa de unos desconocidos y, lo que podría partir como una gamberrada propia de su edad, en su caso, se convierte en un acto delictivo al llevarlo a sus últimas consecuencias, pues acaba por destrozar todo el mobiliario que encuentra a su paso. Una vez más, el no tener una guía de comportamiento, le permite no cuestionarse su acción. Simplemente asumirá que su madre le dará una reprimenda, pero ella volverá a seguir comportándose como le venga en gana porque no pasará de ahí. Sin embargo, todo dará un giro de 180 grados cuando un día Carla acude al médico y le comunican que está embarazada y por los meses que han pasado ya no puede abortar.

Este momento entronca directamente con la secuencia de apertura de la película, donde Efraín y Carla se encuentran en una habitación viendo vídeos pornográficos en el móvil. En ella, se ríen a mandíbula abierta mientras se les intuye una sensación de vergüenza ante unas imágenes que, por sus edades, aún no pueden llegar a descifrar del todo. La educación de nuevo entra en escena, en este caso la falta de ella provoca que lo que parte como un juego pasa a convertirse en una realidad que modificará completamente la vida de Carla. Será el momento en que, sin quererlo, tendrá que adoptar un rol que no le pertenece, el de madre.

Pilar Palomero indaga en lo que hay detrás de esas madres adolescentes, qué historias personales se encuentran más allá del hecho en sí mismo de tener que dar a luz a un bebé en una temprana edad. Resulta determinante la secuencia de introducción de Carla en el centro de madres adolescentes donde, casi a modo de documental, la directora da voz a un conjunto de chicas que exponen a Carla cómo han llegado hasta ahí.

Esta parte, donde sucede el grueso de la película, supone una experiencia inmersiva en todo el proceso, desde el embarazo hasta el cuidado del bebé. Las chicas, junto a los tutores, se convierten en una familia no escogida y se apoyarán para sacar adelante a las criaturas y, por supuesto, para subirse la moral entre ellas, al tener que bregar con una situación que les desborda. Pues ser adolescente y madre se nos presenta como una continua batalla, donde la responsabilidad por cuidar al ser que ha nacido de tus entrañas se enfrenta al ego adolescente.

Una de las mayores virtudes de la película es la capacidad de resultar auténtica sin cargar las tintas. Se muestran sin miramientos todas las dificultades, pero también dejando lugar a momentos de ternura e incluso de comicidad entre las propias adolescentes. Y lo bueno es que lo hace desde una mirada comprometida con el tema, pero a su vez sin juicios de valor, dejando hablar y actuar a las protagonistas que gracias a sus portentosas interpretaciones expresan sus sentimientos con una naturalidad pasmosa. En este sentido, la actuación de la novel Carla Quílez merece un capítulo aparte, porque se vuelca en cuerpo y alma con el tema. Resulta verdaderamente asombrosa la variedad de sentimientos que despliega en dos horas de película, la vemos pasar de la ira a la carcajada y, de un momento a otro, encontrarla plagada de lágrimas en esa emocionante secuencia donde le pide a su madre que le cante por teléfono "Tu calorro" del grupo Estopa. A veces, una simple canción basta para aplacar el ruido de fondo. ◀

Una de las mayores virtudes de la **película** es la capacidad de resultar **auténtica** sin cargar las **tintas**

Tenéis que venir a verla

Iván **Escobar Fernández**
@iescobar98

Citar a Tarkovski y a su maravilloso y enigmático ***Esculpir el tiempo*** lleva siendo uno de esos malos hábitos que invaden constantemente los textos cinematográficos de cualquier tipo, ya sean piezas críticas o análisis semióticos. Resulta algo pretencioso por mi parte, no lo negaré, esgrimir con tanto desdén esta percepción para luego caer en el mismo mal vicio que con tanto gusto abrazamos colegas de profesión y pasión, pero en el caso de ***Tenéis que venir a verla,*** de Jonás Trueba, quizás sí que resulte pertinente ligar ambas obras y uno no acabe siendo tachado de soberbio y pedante, pues el film del cineasta madrileño no es sino un ejercicio de manipulación temporal práctica y cuidadosamente artesanal. Una hazaña visual que debería haber pasado desapercibida en el frenetismo actual de la imagen digital, devorada por los tiempos del consumo excesivo del espectador. No ha sido así. Obtuvo su merecido espacio y todo aquel que haya ido a verla, que haya reparado en sus imágenes, planificación y composición comprenderá el porqué.

Si bien la cinta puede parecer simple en un primer visionado, a medida que el espectador se deje sumergir en la atmósfera creada por Trueba y busque concienzudamente los motivos detrás de cada decisión formal, este no hará sino encontrar una historia cimentada sobre una serie de capas visuales y temáticas que, pese a su aparente sencillez, que no simpleza, constituyen una obra inabarcable y única. Dividida en dos mitades de similar duración, ***Tenéis que venir a verla*** aborda las relaciones afectivas y sentimentales entre un grupo de cuatro jóvenes adultos en el Madrid posterior al confinamiento. Lejos de entrar en enredos amorosos, sentimentalismos, celos o ambiciones y sueños frustrados, la película se articula alrededor de la petición de Guillermo (Francesco Carril), uno de los amigos y pareja de Susana (Irene Escolar), a Elena y Daniel –interpretados magníficamente por Itsaso Arana y Vito Sanz– para que les deleiten con una visita a su casa en la Sierra de Madrid: de ahí el título de la cinta. Pese a las reticencias iniciales de Daniel, la segunda mitad del film transcurre en dicho lugar, donde los cuatro amigos debaten, beben vino, comen cordero, juegan al ping-pong y pasean por el campo bajo el sol; en definitiva, donde simple y llanamente se dejan atropellar por la vida sin más artificiosidad y espectacularidad que la facilitada por

un libro y un poema.

Quizás la relación con el gran Tarkovski no venga tanto por el poso místico del soviético sino más por la paciencia a la hora de construir las pausas. Trueba, como buen autor-artesano, exprime los tiempos al máximo para obtener el jugo de una rutina que ya se nos antoja como algo extraordinario, como buena fe de ello da la escena inaugural del film. La historia comienza con una serie de cuatro primeros planos frontales e individuales de cada personaje filmados mientras escuchan a un pianista tocar una melodía. La inexistencia de diálogos y el predominio de la música nos obliga a centrarnos en la compostura y expresión del elenco conforme atienden la pieza musical. Los planos encuadran de forma individual a Elena, Daniel, Susana y Guillermo –en ese orden– y progresan de unos a otros por simples cortes de montaje. Pese a la similitud angular y escalar de los planos, los encuadres individuales y el formato académico (1.37) favorecen la individualización y el aislamiento de los amigos, tema que se tocará más adelante, presentándolos como una suerte de entes distantes entre sí que, más que compartir un sentimiento, un espacio y un recuerdo común, parecen más bien permanecer inmersos en su propia tragedia. Al concluir el tema musical, la abstracción y el ensimismamiento de los personajes desaparece, pero Trueba mantiene la disyunción entre las dos parejas mediante la planificación del resto de la conversación en bloques relacionales; es decir, empleando nuevamente el encuadre para separar en grupos a las diferentes parejas de forma que nunca se entrometan en el espacio de la otra y viceversa, recalcando así este distanciamiento vital y emocional al que se han visto abocados. Todo ello se refuerza gracias a la inexistencia de planos escorzo, decisión que favorece la coherencia interna de la escena y sugiere que, consecuencia de la pandemia y el confinamiento, los personajes habitan ahora una realidad en la que el contacto y la sintonía común se antojan más irreales en persona que a distancia, como tantas veces hemos y seguimos experimentando en nuestra propia cotidianeidad. Huelga mencionar también que el único plano de la secuencia que comparten los cuatro personajes tiene lugar en la despedida. Sin embargo, la posición alejada de la cámara y la privación del sonido diegético, sustituido en su lugar por la lectura en *voice over* de un poema, potencia la sensación de artificiosidad y superficialidad del adiós de los amigos.

Para **Trueba,** la pareja no es un refugio **idílico** y perfecto, sino que también está **sujeta** a **disfuncionalidades**

Uno podría pensar que, tras la aparente discordancia previa, el amor entre los integrantes de las respectivas parejas iba a correr una suerte algo diferente. Sin embargo, para Trueba, la pareja no es un refugio idílico y perfecto, sino que también está sujeta a disfuncionalidades. Sin hacer uso apenas de ninguna línea de diálogo, el director nos muestra la distancia que se ha erigido entre Elena y Daniel a través de sus constantes desencuentros físicos y movimientos contrarios, sus encuadres individuales y aislados, las composiciones desequilibradas dentro de su apartamento y el uso constante del desenfoque cuando se encuentran en la cama hablando; todo ello manteniendo un ritmo lánguido y, en ocasiones, exasperante, pues nos hace sentir en nuestras carnes el tedio de la rutina y la decepción íntima con la que tantos hemos lidiado. ◀

José Ángel **García**

El triángulo de la tristeza

No se puede decir que el sueco Ruben Östlund sea un realizador desconocido para los socios –al menos para los más veteranos– del Chaplin: si ya en 2015 tuvimos la oportunidad de visionar su cuarto largometraje, ***Fuerza mayor (Turists),*** verdadera máquina de la verdad a la caza de esa cobardía moral que tantas veces subyace bajo el barniz de las conveniencias sociales, una cinta en la que se traslucía un cierto toque Haneke –premio de la sección ***Un certain regard*** en el Cannes del año anterior–, en 2018, parpadeábamos, entre la sorpresa, el interés y un cierto desconcierto, ante a su asimismo galardonada ***The Square*** –Palma de Oro del festival galo en el 2017 a más de nominada a los Oscar a la mejor dirección y a la mejor película en habla no inglesa–, una descarnada y desde luego en algunos momentos más que incómoda sátira del mundo y el mercado del arte y sus entre desquiciados y desquiciantes claroscuros, en nuestra recién cerrada temporada íbamos yo diría que a desconcertarnos un tanto con su nueva propuesta, su asimismo laureada película ***El triángulo de la tristeza*** –también ella alzada a lo más alto del palmarés *cannois–*, el peculiar film con que esta vez se nos descolgaba. Cierto es que no tuvimos ocasión de acceder a su día -que lo mismo hubiéramos estado mejor preparados para enfrentarnos a su última desmelenada propuesta- a quizá su antecedente fílmico más directo, por su radical informalismo, en la trayectoria del realizador nórdico, aquella ***The Guitar Mongoloid*** con la que ganara el premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica en la vigésimo séptima edición, la de 2003, del Festival Internacional de Cine de Moscú, todo un reto a las normas tradicionales de la narración cinematográfica, retrato ya, tintado de un humor más que oscuro, de un segmento social aun cuando bastante diferente tanto del posteriormente reflejado en ***The Square*** como del que nos bosqueja, caricaturiza y flagela en esa su por ahora última entrega, esta ***El triángulo de la tristeza*** de tan en a primera vista lírico título, falsa impresión de inmedia-

to desechada al bien pronto enterarnos de que –salvo posible intencionado juego que no habría que descartar– se refiere realmente en su título al apelativo con que en el universo de la moda y los retoques estéticos se designa la porción del rostro donde antes, según parece, se notan las arrugas (el entrecejo, vaya) y por ello donde primero se inyecta el reparador bótox.

Comedia desde luego, pero comedia a la que quizá le vendría mejor, como anillo al dedo, qué caramba, el apelativo de farsa por su condición –el diccionario *dixit*– de "desarreglada, chabacana y grotesca", ***El triángulo de la tristeza*** monta su descoyuntado "esto lo que hay, chicos", a través de tres diríamos que, por seguir con la terminología teatral, actos sucesivos: el inicial, ubicado en el universo de modelos e *influencers* en el que se encuadra la relación de la pareja que acabará invitada al crucero cuya travesía se enmarca el segundo y en el que la trama diseñada por Östlund, en su doble condición de director y guionista va a alcanzar el mayor grado de despiporre, y el tercero, escenario de la *robinsonada* de los supervivientes del naufragio de la nave que terminará rematado con el ustedes dirán de ese abierto final que nos brinda a los espectadores la opción de elegir entre el posible hachazo al más puro Golding y el tranquilizador, ¡uf, menos mal!, de un más convencional *¿happy? end*.

Comedia pues farsesca y en ocasiones un tanto negra, puesta en la pantalla sin, desde luego, autocensura alguna, sino todo lo contrario, por parte su director, vitriólica versión a la contra de aquellas televisivas –¿se acuerdan?– ***Vacaciones en el mar*** pasadas por el batiburrillo de una óptica satírica que mueve a sus personajes –sustentados eso sí, en muchos casos, por la valía actoral de sus intérpretes (toma ya el papelón que se marca Woody Harrelson, por ejemplo)– a base de clichés para luego encroquetarlos, impertinente, en un rebozado que en ocasiones, en bastantes ocasiones, no es que roce el chafarrinón o lo zafio sino que no hurta para nada la zambullida en el lodo, pero en el que pueden asimismo gustarse, en paradójica paralela compañía, aviesos tropezones de crítica social adobados con indudables guiños de inteligencia tanto escénica como dialogal por más que en otros momentos todo parezca derivar en una a espita abierta avalancha impertinente y, permítanme el pedestre juego verbal obvio para quienes hayan visto la película, diarreica. Una comedia, eso sí, donde están, por supuesto que están, esos ejemplos extremos de comportamientos sociales cínicos que según sus propias declaraciones tanto le atraen a su realizador, como asimismo –otro de sus declarados puntos de interés– el uso de la sexualidad en nuestro mundo actual como una moneda de cambio e, igualmente, ese catálogo de flaquezas y debilidades que a su juicio caracteriza especialmente al género masculino, un catálogo sobre el que, según también ha señalado, girarían en realidad sus tres últimas películas ***–Fuerza mayor, The Square*** y la propia

El triángulo de la tristeza– hasta el punto de que considera que conforman una trilogía sobre la masculinidad.

Y bueno, pues ahí la tienen, ahí tienen esta corrosiva metástasis planteada por el cineasta sueco mediante un autocomplaciente y desmelenado hago lo que me da la gana y con la que, les recuerdo, ha cosechado de nuevo más que importantes galardones y nutridos elogios de la propia tropa crítica aun cuando también algunos furibundos denuestos. Es su turno para opinar: ¿se apuntan a los elogios –Elsa Fernández Santos, por ejemplo, ha hablado a propósito de la película de "una mordaz sátira sobre el culto al dinero y el naufragio del insostenible sistema de clases del mundo actual" en la que "con sobrada inteligencia y gracia Östlund se atreve a chapotear en todo tipo de charcos, incluidos los de las guerras culturales y de género" componiendo "un cuadro de una precisión surreal", y Javier Zurro la ha calificado de "provocadora, políticamente incorrecta y divertidísima. Una de las mejores comedias en mucho tiempo y la confirmación de que Ostlund es uno de los mejores cronistas, a través de la sátira, de las

miserias del capitalismo salvaje"–o se inclinan por el "esto no hay quien lo aguante" poniéndose del lado de quien, como Carlos F. Heredero, ha considerado que se trata de una película "masturbatoria y autosatisfecha (…) de un cineasta pomposo y afectado, un film extraviado en su propia y caprichosa desmesura narrativa, solo apto para disfrutar en comunión con su mirada hipertrófica"? Ya saben: así es si así les parece.

¿Eh? Ah, ya, que yo qué opino… Pues qué quieren que les diga: creo que Östlund es sin duda, a más de declaradamente ambicioso, uno de los cineastas más astutos del momento: preparado, avispado e inteligente, sabe a dónde va y sabe cómo jugar una postura de crítica social prácticamente siempre presente en sus apuestas sustentada en una indudable capacidad como guionista y en una poco usual sabiduría para la puesta en escena de sus historias y no duda en utilizar, sin pudor alguno, todos los recursos a su alcance –ahora este, luego aquel– según convenga mejor a su objetivo, para conseguir engatusar a la par a espectadores del común y a cinéfilos de pro. En cuanto al caso concreto de ***El triángulo de la tristeza,*** pues qué quieren que les diga: ni es la película que yo, desde luego, haría, si supiera hacerlas, pero también me da que reúne bastantes, pero que bastantes valores, especialmente cinematográficos, entremezclados con licencias demasiado permisivas… O sea, que es un film que, ya puestos en plan personal, se me colocaría, a la hora de juzgarlo entre –uno es como es– el sí pero no y el no pero sí. ◀

La consagración de la primavera

Pablo **Pérez Rubio**

La consagración de la primavera (Fernando Franco, 2022), una de las mejores propuestas del cine español de la pasada temporada, es una película asentada sobre dos ejes vertebrales: la comunicación humana y la pugna abierta de los cuerpos. El film describe de inicio a dos jóvenes heridos: David, un chico con parálisis cerebral y dificultades físicas para expresarse, pero lleno de espontaneidad y competente para transmitir sus sentimientos, y Laura, una estudiante universitaria de Ciencias Químicas que, en plenitud de facultades corporales y psíquicas, es una notable discapacitada emocional: reprimida, insegura y virgen –reside en un colegio mayor de monjas–, presenta evidentes problemas para expresarse y para relacionarse en igualdad.

Efectivamente, hay en la película varios tipos de lenguajes, pero el más decisivo es el lenguaje de los cuerpos. Laura rechaza los cuerpos iguales y bellos, pero sí acepta acercarse al de David, deforme, de una hermosura heterodoxa, hasta convertirse en su prolongación. Se han conocido por casualidad, y la chica se convierte pronto en la *asistente sexual* de David; le proporciona amistad y compañía, y además lo masturba semanalmente a cambio de una cantidad económica que le entrega su madre; pero han entre ellos más canjes que la mera relación capitalista conformada por un servicio sexual y su consiguiente cobro en metálico: para Laura la relación con David significará un tránsito

iniciático hacia la madurez emocional. Prueba de ello es su tendencia al balbuceo y el monosílabo durante todo el relato y, en cambio, el largo mensaje de voz de WhatsApp que es capaz de enviar en la secuencia final a un compañero de facultad proponiéndole ir a un concierto. Alcanzada la edad adulta sexual, Laura ha logrado también la madurez verbal. Y con ambas, consigue dejar atrás la soledad.

Por ello el final es la separación de los dos. Laura abandona por última vez el piso de David y su madre, y lo hace ya convertida en una mujer adulta y autónoma; mientras, el joven paralítico queda roto, dolorido y herido. Franco abandona el punto de vista de Laura y se centra ahora en David y en su rictus desencajado por el abandono. Así, objeto y sujeto se intercambian a lo largo de ***La consagración de la primavera,*** que deviene también una película sobre el deseo y sus contradicciones.

El título del ***film*** ofrece también ***sugestivas*** y elaboradas ***connotaciones***

David es el personaje bíblico débil en apariencia, capaz de superar sus limitaciones en batalla con los más poderosos. Laura es la tradición petrarquista, la fragilidad convertida en resistencia vital y amorosa. Y las heridas son uno más de los símbolos que pueblan la película con envidiable naturalidad; sin embargo, esta tercera entrega de la filmografía de Franco – tras ***La herida*** en 2013 y ***Morir*** en 2017– es la más luminosa de todas, e incluso recurre en no pocos momentos a la comedia negra, sobre todo a partir de la autoironía del chico discapacitado. Sin renunciar a la técnica habitual de la cámara-pegada-al-protagonista, llena de rigor (no rigidez) narrativo y fílmico, ni a la concepción del plano-secuencia, ***La consagración de la primavera*** respira y deja respirar a sus criaturas, se distancia del agobio y establece un modelo formal muy sugerente, sin duda aliado con uno de los mejores operadores y directores de fotografía de nuestro cinema, Santiago Racaj, que pone en forma con brillantez esos numerosos planos-secuencia con cámara en mano y juega con alta habilidad expresiva con el desenfoque y la profundidad de campo.

El título del film ofrece también sugestivas y elaboradas connotaciones. *Consagración* apela a la transición, laica y profana, de Laura a la vida adulta, de la misma manera que *primavera* alude a la estación anual más poética, floreciente y optimista, o (según una acepción del DRAE) el "tiempo en que algo está en su mayor vigor y hermosura". Pero hay más: en uno de los momentos más determinantes de la película, el compañero de clase le comenta a la chica que ha ido a escuchar un concierto de ***La consagración de la primavera,*** a lo que ella replica que no conoce "ese grupo". Se trata de algo más que un chascarrillo, pues la réplica invoca al desconocimiento, la ignorancia y la incomunicación. Pero la muchacha conocerá pronto el ballet de Ígor Stravinsky, y ello significará un nuevo paso en su recorrido hacia el conocimiento y el saber: un verdadero renacimiento individual. Además, Franco vincula su relato con el del ballet, contextualizado por el compositor en la Rusia antigua, que cuenta el rapto y el sacrificio pagano de una doncella al comienzo de la primavera, que estaba obligada a bailar hasta su muerte para conseguir la benevolencia de los dioses. Laura también parece haberlo conseguido. ◄

MANTÍCORA

Laura **Bueno González**

Existen ciertas conductas que se perciben como una ficción y de las que la mayoría de los seres humanos se desentienden, muy posiblemente, porque el golpe que pueden recibir es tan duro como inexplicable. Lo cierto es que lo que se ha denominado tabú, existe y está presente en la sociedad. Solo ya el hecho de pensarlo resulta inquietante, en *Mantícora* (Carlos Vermut, 2022) se expone un imaginario de este calibre.

La película trata sobre un hombre que siente aflorar al monstruo que habita en su interior y en la que se mira aquello que no se quiere ver, una parte de la sociedad que se caracteriza por tener filias moralmente incomprensibles. De ahí, el desasosiego que se produce tras su visionado y la cantidad de preguntas con las que habrá que lidiar ¿qué puede hacer la sociedad ante algo que existe pero que no se logra comprender?, ¿se puede legislar sobre los deseos si solo son, aparentemente eso, deseos?

El relato transcurre en un ambiente naturalista, sin efectismos, como si de la vida cotidiana se tratara, desde luego, el tema lo requiere. La cinta se sustenta en un gran trabajo de guion con diálogos llenos de metáforas y referencias, al igual que las canciones que suenan o las obras pictóricas que aparecen. La dilatación del tiempo es crucial pues genera tensión y permite momentos reflexivos. Pero si hay algo que destaca es el uso de la elipsis y del fuera de campo, perturbador este último por delegar en quien mira la construcción de las imágenes que no muestra, pero evoca.

Julián (Nacho Sánchez) es un chico joven y con éxito, se dedica a la creación de criaturas monstruosas que modela en realidad virtual para una empresa de videojuegos. Un día salva a su vecino, un niño, de un incendio que se produce en su casa. Esa noche se despierta con un ataque de ansiedad, pues acaba de surgir en él un deseo sexual hacia el menor. Intenta controlar su apetencia mediante una malograda relación sexual con una chica que conoce una noche, pero incapaz de dominarse decide utilizar sus dotes creativas y el dispositivo con el que trabaja para dar rienda suelta a su, insana, fantasía sexual.

El protagonista descubre su condición de pedófilo y recurre a la simulación para apaciguar su deseo hasta que aparece Diana (Zoe Stein), quien logra que el depredador se sosiegue. Él va a hacer todo lo posible por tener una relación con ella en busca de evadir a su monstruo interno. Y consciente de que su deseo sexual no es comprendido por la sociedad, la única solución que encuentra es intentar mostrarse ante los demás como un hombre heterosexual que mantiene una relación con una mujer. La chica, que en determinados momentos se asemeja a un niño, es utilizada por Julián con el objetivo principal de intentar reprimir su apetencia y pasar inadvertido.

El personaje principal no ha elegido esta condición y de esta forma se puede llegar a empatizar con él, pero en ningún momento llega a plantearse hablarlo con alguien o comentarlo con un profesional,

precisamente, porque es un tema tabú. No admitir que esto existe, no hace que deje de existir, y es así como la película introduce un dilema social.

La relación, que en ocasiones tiene la apariencia de una historia de amor, es un thriller psicológico terriblemente inquietante o desagradable, según se cuestionen y juzguen los comportamientos. Los incompresibles deseos de los personajes principales acabaran dando como resultado una historia de dependencia enfermiza, pues Diana también tiene una filia que se descubre cuando trata de recuperar aquello que ha perdido. De nuevo una representación de la mujer desde una visión patriarcal, no solo por posicionarla en el rol de cuidadora, sino por superar y rebajar con su trastorno el problema que tiene su compañero. La historia que en un principio va de un monstruo, al final parece plantear la existencia de dos.

El director, hábilmente, a través del tema de los videojuegos y lo virtual, deja una puerta abierta para preguntarse sobre los límites entre la realidad y la ficción. ¿Se pueden materializar los deseos a través de estos dispositivos si el abuso no se realiza de una manera física? Al no poderse legislar el deseo, tampoco se puede denunciar. Pero existen dudas, ¿y si el hecho de llevarlo a cabo de forma virtual fomentará que la fantasía se quisiera llevar a la realidad?, pues alcanzar la vivencia puede convertirse en el fin último. ◀

DOS PELÍCULAS JUDICIALES: EL ACUSADO y ARGENTINA, 1985

José Luis **Muñoz**

Los avatares de la programación, que a veces es caprichosa en la búsqueda de coincidencias o contradicciones, hizo que en la pantalla donde se proyectan las películas del Cineclub comparecieran, en dos semanas consecutivas, otras tantas películas ambientadas en sendos juicios, casualidad que puede servir para dedicar unas líneas a comentar ambos escenarios fílmicos y, de paso, formular algunas consideraciones sobre la forma en que el cine se ha enfrentado a una temática que, hasta donde yo sé, no ha dado lugar a un género específico o al menos con la fuerza que tienen otros bien formulados (el western, el musical, el bélico, la comedia, el melodrama, el cine negro).

Son las dos películas ***El acusado (Les choses humaines,*** Yvan Attal, 2021), que fue proyectada el 25 de enero de 2023 y ***Argentina, 1985*** (Santiago Mitre, 2022), el 1 de febrero. Las dos presentan como tema fundamental el desarrollo de otros tantos juicios envueltos, como es natural, en algunas otras consideraciones personales o ambientales que vienen a complementar los datos necesarios para el conocimiento de las respectivas situaciones y las circunstancias de sus protagonistas. Para lo que aquí interesa conviene decir, como primera premisa, que nos encontramos ante dos planteamientos radicalmente diferentes por parte de los directores y sus guionistas, hasta el punto de que en uno de ellos nos pueden caber serias dudas de

que realmente se actuara aplicando de manera estricta lo que consideramos Justicia, dicho ahora con mayúscula inicial, a pesar de que se trata de un título que ha sido enaltecido y premiado repetidamente y en verdad lo merece, por sus valores cinematográficos e incluso por el mensaje que transmitió, especialmente hacia la sociedad más directamente implicada, la argentina.

'El acusado', un planteamiento fílmico ejemplar

El acusado parte de una novela previa, ***Les choses humaines,*** de Karim Tuil, en la que se refleja la situación dramática producida en una familia hasta ese momento dotada de cierta estabilidad social y económica, aparte los escarceos que llevan a cabo algunos de sus miembros, cosa propia y disculpable en una sociedad liberal, en la que estos escapes personales no son especialmente vilipendiados. El impacto se produce cuando el joven Alexander, hasta esos momentos una figura ejemplar, estudiante valioso en una Universidad estadounidense, vuelve al domicilio parisino durante unas vacaciones y conoce a Mila, hija de la nueva pareja de su madre, a la que invita a ir a una fiesta nocturna cuyos detalles no se nos muestran, dejando a la imaginación del espectador adivinar qué pudo ocurrir en ese ambiente de música, alcohol, contactos, algo de sexo, quizá drogas. Al día siguiente, Mila presenta una denuncia contra Alexander, por violación, lo que provoca, obviamente, una auténtica tormenta familiar que implica a todos sus miembros, cuya acomodaticia situación se ve alterada de la forma más inesperada. Hay una investigación policial en la que se recaban los datos necesarios conducentes al establecimiento de la verdad de lo que pudo ocurrir aquella noche tormentosa y con todo ello se llega al juicio.

Este es el elemento clave, central, en el desarrollo de la película y adelanto ya mi opinión de que se trata de un planteamiento absolutamente ejemplar, que Yvan Attal lleva adelante con un pulso de extraordinaria firmeza, en el que quedan muy pocos huecos para la improvisación o la interpretación maniquea. Con trazos eficaces sitúa en el marco de la acción a cada uno de los personajes, padres, amantes, jóvenes implicados, con sus contradicciones y sutilezas para llegar directamente al meollo del asunto que le interesa (y que es también el de este comentario), porque la investigación policial queda en un segundo plano ante la importancia de la escenificación judicial. Y aquí es donde la película entra en un territorio en el que director y actores se encuentran plenamente a gusto. Nadie sabe lo que sucedió realmente la noche del suceso, porque solo lo conocen los dos jóvenes implicados y cada uno de ellos tiene una percepción diferente de aquellos minutos. Al llegar a este punto es preciso aludir a un tema que justo entonces estaba plenamente en vigor y sacudía las conciencias de la sociedad (y de la política) españolas: el consentimiento, el solo sí es sí; y, si no se produce el consentimiento explícito, es que no. Esa es la cuestión que se dirime en el juicio, a partir de dos percepciones radicalmente diferenciadas: Mila considera que fue violada a la fuerza, Alexander entiende que ella consintió; quizá el único punto débil en la firmísima posición de la chica es que ella aceptó acompañar al joven al invernadero apartado en que tuvo lugar lo que quiera que allí pudiese haber ocurrido, voluntariedad que Alex interpreta como aceptación libre del acto aunque, como bien se puede interpretar, el hecho de acompañar a alguien a un lugar, por muy apartado que esté, no significa que por eso se deba producir una actividad sexual, consentida o forzada.

Con este planteamiento de la situación, el acto del juicio se convierte en un suceso apasionante que viene a traducir en imágenes y palabras una extraordinaria habilidad de Yvan Attal para escenificar de manera eficaz y convincente un montaje coral, al que dota de la necesaria capacidad de sugestiva intriga para que el espectador se pueda implicar por completo en el desarrollo de interrogatorios y declaraciones. De trasfondo,

como si fuera el decorado de la función, están los elementos personales que ayudan a definir los caracteres de los protagonistas. Alexander procede de una familia de clase acomodada, en la que el padre es un personaje de relumbrón y la madre una liberal progresista, mientras que Mila pertenece a una familia judía, cuya madre sigue la línea más ortodoxa de esta religión, lo que la dota de una actitud intolerante en casos de deslices, como es el tema que se plantea.

Con todo ello, llega la hora de que jueces, letrados defensores y fiscales empiezan a desenvolver el juego dialéctico-jurídico que el director desenvuelve con tal eficacia narrativa que el juicio deviene por los derroteros del thriller más intrigante y oscuro. Nadie sabe lo que pasó, nadie ha visto lo que ocurrió dentro del oscuro invernadero. En los interrogatorios, se ponen de manifiesto actitudes personales de unos y de otros, los protagonistas y los testigos, testimonios que pueden permitir intuir algunos comportamientos pero ninguno tan convincente como para poder establecer conclusiones radicales. En todo ello hay una profunda duda, que finalmente se traslada al espectador, porque Attal tiene la enorme habilidad de no caer en el fácil maniqueísmo de inclinar la balanza de sus simpatías hacia uno de los dos lados. Incluso es posible que, por influencia del ambiente en que vivimos, y que se acrecienta ante cada nueva noticia de violación o de crimen de género, nos sintamos levemente inclinados a aceptar la versión de Mila, pero la de Alexander no suscita un rechazo radical sino que, al contrario, también hay en sus testimonios expresiones suficientemente válidas como para que se pueda sentir simpatía hacia él y se

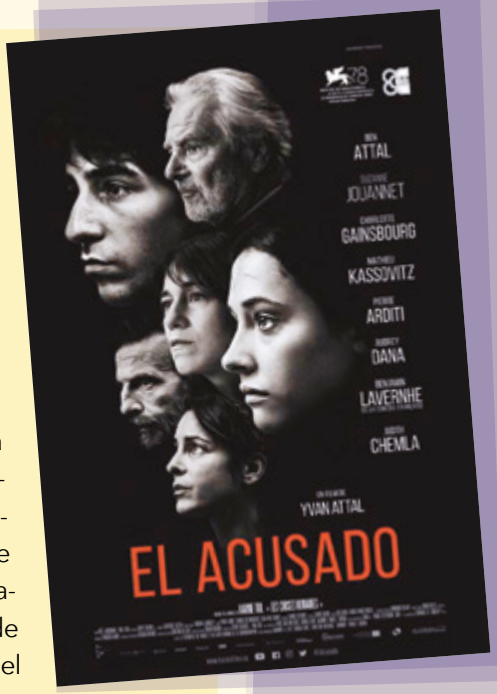
provoque alguna duda hacia las afirmaciones que formula la joven. Como todo ello, ***El acusado*** se aleja del efectismo visual presente en otros títulos famosos (luego veremos algunos ejemplares) para perfilarse como una obra redonda, sólida, convincente y, al fin, un excelente ejemplo del cine de juicios.

'Argentina, 1985', desconcertante versión judicial

Todo lo contrario sucede con la segunda película elegida para este comentario, cuyo visionado produce una incómoda impresión, derivada del desconcierto provocado por la forma, ciertamente extraña, con la que Santiago Mitre ha planteado el juicio emprendido por la democracia argentina recuperada contra los responsables de la infame Junta Militar que gobernó el país de manera tiránica y cruel durante más de siete años (1976-1983), un periodo en el que se cometieron todas las iniquidades imaginables, las que suelen formar parte del repertorio aplicado generalmente por los salvadores de la Patria, cuando deciden hacer limpieza humana de quienes consideran enemigos que deben ser convenientemente eliminados, sin que importe demasiado los medios empleados para ello, desde el secuestro hasta el asesinato. En este caso, los militares argentinos incorporaron un sistema nuevo: arrojar a las víctimas desde un avión sobre el mar, eficacísima forma criminal.

Es obvio que la Junta Militar argentina, en sus distintas etapas, pasará a la historia como la protagonista de uno de los episodios más negros conocidos en tiempos modernos (donde, por cierto, no faltan otros ejemplos igualmente significativos). La película está centrada en el juicio posterior, cuando una vez reimplantada la democracia se emprende la investigación judicial de los crímenes cometidos, con la intención expresa de llevar a juicio a los máximos responsables de aquella vergonzosa situación. La Junta estaba formada por tres militares de la máxima graduación, representantes de las tres armas tradicionales, Ejército, Marina y Aviación. El encargado de llevar

adelante el proceso investigador es el fiscal Julio Strassera, hasta entonces una persona no especialmente comprometida y que no había manifestado ninguna opción política determinada, pero que se ve obligado, en cierta manera en contra de sus más íntimos deseos, a asumir el encargo que, de inmediato, se convierte en una carrera de obstáculos porque como sucede siempre en este tipo de cuestiones, las dictaduras suelen despertar adhesiones y simpatías; no fue una excepción la argentina, de manera que los supervivientes del régimen preferían pasar página y olvidar lo sucedido, por supuesto sin que hubiera ningún tipo de exigencia de responsabilidades para los más claros responsables de lo sucedido, los militares. En ese panorama, el papel de las madres de la Plaza de Mayo fue no solo conmovedor sino extraordinariamente valioso.



El fiscal Strassera organizó un pequeño grupo de investigación, llevando como ayudante principal a Luis Moreno Ocampo, que se lanzó a la búsqueda de testigos directos de lo sucedido. La película ofrece algunos de ellos, realmente estremecedores en su reflejo de situaciones y hechos, dando forma a un repertorio de testimonios reales que sirven para apoyar el trabajo de los fiscales, papeles a cargo de Ricardo Darín, cuya veteranía pone en juego todos los recursos interpretativos que domina, y Peter Lanzani, un actor joven que se muestra extraordinariamente convincente. Tras ese proceso de investigación y recopilación de datos, llega el momento del juicio y es en este aspecto donde la opinión del comentarista encuentra unos puntos débiles que, sin embargo, no desmerecen del juicio global que merece una película dignísima en su claro y firme exposición de valores encaminados a defender la dignidad humana y castigar la ignominia desarrollada desde el poder.

La justicia tiene un principio inconmovible: todo el mundo es inocente hasta que se demuestra la culpabilidad. Y un aserto esencial: todo el mundo tiene derecho a defenderse y explicar sus actuaciones. La ceremonia judicial que nos ofrece Santiago Mitre incumple claramente esos dos postulados. Los acusados, los miembros de la Junta Militar, entran en la sala de juicio calificados de antemano como culpables y permanecerán en sus asientos en total y completo silencio durante la vista, mientras desfilan los testigos que repiten una y otra vez los mismos o similares horrores. Los uniformados permanecen imperturbables, distraídos, ajenos a lo que sucede en la sala. Solo se oye a los fiscales y los testigos. Los defensores apenas hablan, los acusados tampoco. Se está alterando gravemente la naturaleza de un juicio cuya virtualidad jurídica y, por extensión, la plasmación fílmica, se justifica precisamente en la dialéctica verbal entre unos y otros. En este caso, el juicio se presenta descafeinado, sin sustancia.

Más allá de esta frustración personal, la experiencia de ***Argentina, 1985*** es muy estimulante. Para los argentinos fue una auténtica liberación del trauma que habían vivido en un ambiente de horror que cubría todo el país. La película ha servido para hacer que esos traumas hayan podido salir a la luz y devolver al país algo parecido a la normalidad. La Junta Militar y sus horrores queda ya lejos. Los culpables merecieron una condena casi simbólica, pero las víctimas recibieron la satisfacción de que, por fin, su tragedia personal podía ser conocida. Ese es un mérito de la película y así hay que valorarlo. ◄

▶Escena nocturna del largometraje.

A propósito de Hu Bo

Juan José **Pérez**

Intenciones

"Todos estos años, nunca había pensado qué es el cine en realidad. Es humillación, desesperación, impotencia, una broma", publicó Hu Bo en su página de Weibo unos meses antes de su suicidio. El director describió su primer y único largometraje en relación con una cita de la novela ***Todos los hermosos caballos*** de Cormac McCarthy. "Mi ser solo es una herramienta que escribe y hace películas. La creación demanda rúbricas imposibles de dolor. Si admitimos mirarnos con un poco de perspectiva a nosotros mismos, aunque sólo fuera un par de segundos al día, nos daríamos cuenta enseguida de que estamos acostumbrados a ver la vida de color de rosa", escribió.

Hu Bo estaba interesado en mostrar las zonas más oscuras de la psique humana, no tanto por cinismo sino como un gesto que espoleara a sus iguales: "Pensaba que en la belleza del mundo había un secreto escondido. Pensaba que, para que el corazón del mundo latiera, había que pagar un precio terrible y que el sufrimiento del mundo y su belleza avanzaban guardando entre sí una relación de justicia divergente, y que, en este abismal déficit, la sangre de las multitudes podría ser el precio último para la visión de una sola flor. Mi ser solo es una herramienta que escribe y hace películas. La creación demanda rúbricas imposibles de dolor".

An Elephant Sitting Still se estrenó mundialmente en la Berlinale de 2018, donde consiguió la mención especial a la mejor ópera prima y se llevó el premio FIPRESCI –el de la crítica–. En los meses siguientes, la película se proyectó en varios festivales, unificando a la crítica en un consenso a favor de este film, raramente visto en el circuito internacional, consiguiendo numerosos premios del público en diferentes certámenes cinematográficos.

Hu Bo plantea con ***An Elephant Sitting Still*** un drama social actual con ecos de realismo dickensiano, no solo por su duración sino también por su altura de miras, por su compleja red de tramas y su inteligente construcción de un discurso crítico con la realidad china retratada, plasmando un clima de tensión al acercarse a las vidas de sus personajes "para crear un retrato de seres definidos por sus elecciones [...], esclavos de las consecuencias y las decisiones de otros, de unas circunstancias que ahogan cualquier posibilidad de desviarse de un camino preestablecido" (Ramón Rey, ***Cine Maldito).***

Heredera, en cierto modo, de la mirada de Béla Tarr, esta película sustituye a los granjeros en ***Sátántangó*** por un proletariado de una sociedad moderna, personajes atrapados en una urbe como moscas en una telaraña, sumando a su apuesta discursiva clasicista, una violencia más propia del cine de Jia Zhang-Ke, para desvelarse como un viaje inmersivo a una China desoladora.

Compuesta por encuadres cerrados y por decenas de virtuosos planos secuencia (filmados con cámara en mano y bañados en la música hechizante de Hua Lun), la película muestra la furia creativa de su joven director. Estos largos planos de una sola toma, reminiscentes de las ***Armonías de Werckmeister,*** de Tarr, acompañan durante 24 horas a cuatro personajes erráticos con dificultades para encontrar su lugar en el mundo. El destino de cuatro vidas cruzadas, solitarias y desesperadas, acaba convergiendo contra todo pronóstico en un viaje hacia delante, donde solo una fábula y el anhelo de algo mejor, aunque desconocido, insufla un poco de esperanza. En palabras de su director Hu Bo: "El film transforma unas vidas atrapadas en la rutina cotidiana en mitos individuales. Al final, cada cual deberá hacer el duelo de aquello que más aprecia".

Acerca de Hu Bo

Hu nació el 20 de julio de 1988 en la ciudad de Jinan, provincia de Shandong. En 2014 se graduó de la Academia de Cine de Pekín con demostrando una muy buena maestría en dirección cinematográfica. Su paso por la academia no resultó sencillo, era un estudiante difícil, no solía ir a clase y sus películas estaban llenas de violencia y desesperación. Una vez graduado, rechazó dedicarse al cine comercial y comenzó a ganarse la vida como escritor. Su mentor fue el renombrado ciado director, guionista y actor húngaro Béla Tarr. En ese mismo año, ganó el premio a mejor director en el Golden Koala Chinese Film Festival por su cortometraje ***Distant Father,*** completando su filmografía con los cortos ***Night Runner*** y ***A Man in the Well,*** y el largometraje ***An Elephant Sitting Still.***

En 2017, participó en un taller bajo la supervisión de Béla Tarr, del que surgió su tercer cortometraje, ***A Man in the Well.*** También publicó la novela ***Bullfrog*** y el libro de relatos ***Huge Crack",*** del que surgiría su primera película. Cuando trabajaba en la postproducción de su único film, Hu se suicidó.

La similitud con el célebre realizador húngaro no es coincidencia. El propio Tarr escribió una carta abierta tras su suicidio: "Recibo un sinfín de candidaturas de aprendices de cineasta chinos que desean participar en el taller que dirijo. Pero cuando lo conocí, de inmediato supe que tenía algo. Su mirada revelaba una fuerte personalidad poco común. En el trabajo, era una persona muy reflexiva y amable. Escuchaba a todos y prestaba suma atención a los detalles. Era un hombre impaciente, con una perpetua urgencia. Tal vez sabía que le quedaba poco tiempo...".

▶Dos de los protagonistas de *'An Elephant Sitting Sitll'.*

Hu comenzó el rodaje de su largometraje en julio de 2016 y se suicidó al concluirlo, el 12 de octubre de 2017, a la edad de 29 años. Según informes, su muerte se debió a conflictos con sus productores Liu Xuan y Wang Xiao-Shuai, quienes le instaron reducir el film a dos horas en lugar de cuatro, a lo que Hu se negó taxativamente. Pero las razones que le llevaron a quitarse la vida son pura especulación, como ocurre en todos y cada uno de los numerosos suicidios que suceden a lo largo de la historia del cine. Se sabe que tuvo problemas con los productores

de ***An Elephant Sitting Still*** debido, entre otros motivos, al proceso de montaje de la película. Pero aventurar que eso tuvo algo que ver con su deceso resulta demasiado osado. Tarr terminaba su carta con unas palabras cargadas de la única certeza posible: "No aceptaba el mundo y el mundo no lo aceptaba a él. Hemos perdido a un cineasta de gran talento, pero su película permanecerá con nosotros para siempre".

Sus cortometrajes

Distant Father plantea una desoladora reflexión sobre la paternidad y las consecuencias emocionales de la distancia. La trama se centra en un hombre que se encuentra en una relación tensa con su padre, quien ha estado ausente durante gran parte de su vida. El hijo, ahora adulto, busca reconectar con su progenitor mientras intenta comprender las razones detrás de la separación y la falta de presencia paterna en su vida.

A través de un estilo visual minimalista y una narrativa emotiva, Hu Bo logra crear una atmósfera de desolación y desesperación que envuelve al espectador. La cámara adopta el punto de vista subjetivo de los personajes, permitiendo que la tensión emocional sea palpable en cada escena.

Hu Bo logra crear una **atmósfera** de desolación y **desesperación** que envuelve al **espectador**

El cortometraje también presenta una reflexión profunda sobre la dinámica familiar y la importancia de la conexión emocional. Hu Bo muestra cómo la falta de comunicación y la distancia pueden tener efectos duraderos en las relaciones familiares, especialmente en la paternidad. La película es un recordatorio de que la comunicación y la conexión emocional son cruciales en las relaciones familiares y de cómo la falta de ellas puede tener un impacto duradero.

Night Runner es un cortometraje intenso y emotivo que explora la temática del aislamiento, la desesperación y la búsqueda de significado en la vida. A través de un estilo visual impactante y una narrativa poderosa, Hu Bo presenta una historia de un joven que encuentra una forma de escapar de la soledad corriendo de noche por las calles de la ciudad.

El corto presenta a un joven que trabaja en una fábrica durante el día y corre de noche en solitario. A través de los ojos del personaje, el espectador experimenta la sensación de aislamiento y desesperación que se siente al vivir en una gran ciudad. La cámara sigue al personaje mientras corre por calles vacías y oscurecidas, creando una sensación de tensión y emoción que envuelve al espectador. Hu Bo utiliza la técnica de iluminación de bajo contraste y un estilo visual minimalista para crear una atmósfera de soledad y aislamiento.

El protagonista, a través de sus carreras nocturnas, encuentra una forma de escapar de su propia soledad y conectarse con el mundo que le rodea. ***Night Runner*** es una obra que invita a la reflexión sobre la naturaleza humana y la necesidad de encontrar un propósito en la vida, incluso en las situaciones más desesperadas.

El cortometraje ***A Man in the Well*** es una obra compleja y simbólica que explora temas profundos de la condición humana y la complejidad emocional. A través de un estilo visual poderoso y una narrativa inquietante, Hu Bo presenta una historia de un hombre que se encuentra atrapado en un pozo y su lucha por escapar. La trama es simple en su estructura, pero rica en su simbolismo y significado emocional. El hombre atrapado en el pozo representa la sensación de aislamiento y desconexión emocional que muchos experimentan en la vida. A medida que el personaje lucha por salir del pozo, el espectador experimenta su desesperación y su deseo de escapar de la soledad y la desesperación que siente.

▶Retrato fílmico de la juventud china.

Hu Bo vuelve a utilizar un estilo visual minimalista y un tono melancólico para crear una atmósfera de inquietud y tensión. La cámara enfatiza la sensación de claustrofobia y aislamiento que siente el personaje. La música también juega un papel importante en la creación de la atmósfera inquietante y emotiva del cortometraje. El corto es un recordatorio de que la vida puede ser difícil y desafiante, pero también puede ser hermosa y significativa.

El largometraje 'An Elephant Sitting Still'

Al norte de China, una enorme ciudad postindustrial está sumida en una niebla perpetua que atrapa a sus habitantes. Una mañana, un simple altercado entre dos adolescentes de un instituto, va a determinar el destino de cuatro individuos, víctimas del egoísmo familiar y de la violencia social. Lo único que comparten es una misma obsesión recurrente: huir hacia la ciudad de Manzhouli, donde según dicen, un elefante de circo permanece sentado durante horas, inmóvil, impasible, ajeno a los problemas del mundo.

Sin duda, el rabioso y salvaje capitalismo desenfrenado que vive la actual China, bajo la férrea y corrupta mirada del Partido Comunista, ha generado unas diferencias sociales propia de países del Tercer Mundo. La película narra, a modo de crónica, los horrores cotidianos que golpean a cuatro habitantes de una ciudad del norte de China, y como resultado nos muestra un panorama de absoluta desolación emocional que va a incidir de manera diferente en sus vidas.

El film es una exposición sobre la lucha por la supervivencia en tiempos cada vez más exigentes –ideal zen–, que va calando entre los protagonistas de la película, todos profundamente infelices en su entorno industrial. Con un tono implacable hace una declaración incisiva sobre el predominio de la apatía, la arrogancia, el egoísmo, la insolidaridad ciudadana, la ausencia de compasión y empatía en la China contemporánea.

"En nuestra época, cada vez resulta más difícil tener fe, aunque sea en la cosa más ínfima, y la frustración que de ello resulta se ha convertido en la característica de nuestras sociedades. El film transforma unas vidas atrapadas en la rutina cotidiana en mitos individuales. Al final, cada cual deberá hacer el duelo de aquello que más aprecia" (Hu Bo).

Los cuatro protagonistas de ***An Elephant Sitting Still*** quieren ver con sus propios ojos ese extraño fenómeno. El mito les une. Todos ellos viven en una gran ciudad postindustrial al norte de China, una urbe gris que parece sumida en una niebla o una nube de contaminación perpetua. Todos se enfrentan a una serie de violencias sistemáticas que les ata a su entorno, a la vez que les condenan a una precariedad existencial. La esperanza de cambio es lo único que les queda.

Una joven quiere escapar de su hogar debido a un maltrato psicológico contra el que ya no puede luchar. Un adolescente necesita esconderse de todo el mundo por haber cometido un delito. Un hombre mayor se ve desahuciado de su casa por su propia familia. Un joven maleante se enfrenta a sus demonios tras asistir a contemplar cómo la pareja de su amante se suicidaba.

Tuve la suerte de asistir a la proyección de la película china ***An Elephant Sitting Still*** en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 2018. Recuerdo que se proyectó en una sala del edificio Tabakalera en una única sesión nocturna, con una duración de cuatro horas. Hubo una breve presentación por parte de la productora, en la que se comunicó a los asistentes la muerte por suicidio del director, Hu Bo. Creo que la posibilidad de somnolencia

desapareció ante esta noticia. Expectante ante el visionado del único largometraje de este realizador, rápidamente me sentí entre subyugado y fascinado por la sucesión de imágenes en la pantalla. Movimientos de cámara coreográficos, planos secuencia, *travellings,* alternancia de diversidad de planos, cámara subjetiva, enfoques y desenfoques, combinados con tal maestría que, francamente, preludiaba una obra cinematográfica de gran envergadura. Un ritmo narrativo entre ágil y pausado, con diálogos secos, ásperos, cortantes, con unos personajes expresivos, fríos, descritos sicológicamente con influencias de Bergman, en unos contextos ambientales deprimentes de barrios periféricos de la China profunda, con una estética de colores entre grises y azulados.

▶Minucioso trabajo fotográfico de *'An Elephant Sitting Still'.*

El elefante de Manzhouli

Cuentan que una vez, en las afueras de la ciudad de Manzhouli, un elefante de circo decidió escapar de la sumisión y el maltrato al que le tenían sometido. Huyó de sus captores y se sentó en un pequeño prado al lado de una calzada rural. Y permaneció allí, sin mover un músculo, durante días y semanas. Muy pronto, la gente empezó a visitarle, lanzarle comida y pedirle deseos. Pero el paquidermo se quedó allí impasible, ajeno a los problemas del mundo.

El elefante de Manzhouli, sentado sobre sus patas traseras, reflexivo, impasible, planea a lo largo de la película como un jeroglífico, como un enigma complejo, como la propia existencia: quien sea capaz de encontrar a este animal de leyenda, tal vez sepa resolver también el misterio de la vida.

La película se erige en consecuencia como un imponente manifiesto fílmico sobre la existencia y la melancolía, rica en matices como una gran novela naturalista, colosal y apasionante, casi dostoïevskiana, un retrato del ser humano, de sus ambiciones, derrotas y anhelos en cada uno de sus 234 minutos de duración.

Hu pinta un cuadro de malestar existencial con un control tan afinado del estado de ánimo, que las imágenes y el ritmo del film recuerdan, como se dijo, a Jia Zhang-ke y Béla Tarr, al neorrealismo más despiadado de Vittorio de Sica o Roberto Rossellini, y al devastador retrato que Robert Altman nos ofrece en ***Vidas Cruzadas (Short Cuts)*** (1993).

El elefante de **Manzhouli,** sentado sobre sus patas traseras, reflexivo, **impasible,** planea a lo largo de la **película** como un **jeroglífico**

El cineasta Wang Bing describe la película como "un meteoro cargado de amor y sufrimiento que ha atravesado la noche del cine para desaparecer enseguida"; Hou Hsiao-Hsien declaró que Hu tenía "mucho más talento que nosotros a su edad". Todos elogiaron ***An Elephant Sitting Still*** a modo de despedida del joven creador.

Hu Bo ha dejado un destello de luz en una obra triste pero quizá menos oscura de lo que podría pensarse. ***An Elephant Sitting Still,*** monumento de un artista y manifiesto de una generación, se ha convertido en una obra que merece, al menos, la mirada atenta ante la exposición torturada de su autor. ◀

El documental sobre Cuenca que rompió esquemas

José Luis **Muñoz**

▶*Saura, en Moya, durante el rodaje.*

Como suele ocurrir siempre que fallece un personaje destacado, especialmente en el ámbito de las artes, las letras o el espectáculo, la muerte de Carlos Saura, en fecha tan cruelmente irónica (10 de febrero de 2023) como la víspera del día en que debería recibir el Goya de Honor a toda su carrera, suscitó el habitual repertorio de homenajes, más o menos lacrimógenos, más o menos acertados. No puedo decir que en ese momento los leí todos, lógicamente, aunque creo que sí un buen rimero de ellos; los suficientes, creo, para poder decir que entre tanta literatura encomiástica nadie hizo alguna referencia a un factor especialmente notable en la obra de Saura y que, por decirlo ya, se refiere directamente a nosotros, a esta ciudad y a esta provincia. Porque se olvida, parece, que el trabajo del director fallecido se inicia con el rodaje de un documental, género por lo común no muy apreciado hasta que los tiempos modernos han conseguido otorgarle una revitalización muy importante, sobre todo por su utilización en otros medios no estrictamente cinematográficos. En ese sentido, el realizado por Carlos Saura sobre Cuenca en 1957 resultó un auténtico impacto visual y un revolucionario enfoque sobre lo que hasta esos momentos se consideraba materia propia de un documental.

La propuesta fílmica habría de tener honda repercusión en la historia del cine. *Cuenca* es el primer gran documental, dicho en sentido moderno, realizado en nuestro país, rompiendo los moldes vigentes hasta entonces al considerar que una película de ese género debería tener un carácter propagandístico de interés turístico, limpio, por ello, de cualquier connotación crítica y orientado a ensalzar valores como los monumentos, los paisajes, el folklore y similares. Carlos Saura tomó esos principios, les dio la vuelta del calcetín y puso en las pantallas lo que no se esperaba, con el natural soponcio para quienes habían patrocinado ilusamente el proyecto. En realidad, con ese espíritu encargó el trabajo el Ayuntamiento de Cuenca, en acuerdo adoptado por la Comisión Municipal Permanente el 24 de septiembre de 1956; específicamente se le pedía "un proyecto de guion y presupuesto para la filmación de un documental cinematográfico sobre Cuenca". El texto del guion estaba ya en manos del Ayuntamiento un par de meses más tarde y fue entregado a una comisión especial para su estudio.

La aprobación definitiva se adoptó el 15 de marzo de 1957, aceptándose el presupuesto presentado por Saura, con un importe de 321.354 pesetas. y conocido también el informe presentado por el director del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (antecedente de las actuales facultades universitarias) que fue plenamente favorable al joven director, el Ayuntamiento acordó seguir adelante con el proyecto. Carlos Saura al frente del equipo de filmación estuvo

un año recorriendo la provincia, siguiendo la estela de los paisajes más significativos, en buena parte tópicos pero el director, entonces recién titulado, en lo que iba a ser su primer trabajo práctico, asumió la tarea con una óptica muy diferente a la que esperaban quienes se las prometían muy felices con un vehículo publicitario en soporte cine.

Para elaborar el guion, Saura llamó a Daniel Sueiro, una colaboración muy significativa porque se trata de uno de los novelistas más comprometidos con cuestiones sociales en pleno franquismo, además de periodista de investigación y que intervendría posteriormente, como guionista, en películas emblemáticas de ese periodo, incluida la primera del propio Saura, ***Los golfos,*** rodada a continuación de ***Cuenca.***

La primera proyección de la película en Cuenca provocó una auténtica tormenta de opiniones, en su mayoría desfavorables. El estreno tuvo lugar en el Cine Club Palafox, el 16 de noviembre de 1958; la proyección fue precedida de una presentación a cargo de Carlos Saura, quien explicó las líneas maestras en que se había basado para la realización, analizando los diversos elementos que había tenido en cuenta para la organización del guion y el desarrollo del rodaje. Como resumen y reflejo de la impresión adversa producida en un sector del público, el periódico ***Ofensiva*** recogía un larguísimo artículo de un prohombre bien conocido en la ciudad, Bonifacio Enrique Benítez, que luego sería concejal de Cultura en el Ayuntamiento quien no oculta ni disimula en forma alguna su pensamiento, apelando al habitual sentido localista y patriótico que suelen inspirar los asuntos que no son del bondadoso agrado de todos porque se considera que solo merece ser expuesto públicamente aquello que es *bonito* ya que lo contrario, lo negativo o crítico no es lo auténtico y considera el honor conquense ofendido por la impureza de unas imágenes carentes de emoción. De la andanada de improperios no se libra ni el bueno de Paco Rabal, narrador del documental, cuya voz es "monorrítmica y falta de matices", para concluir con una sentencia apocalíptica: "Tal y como ha quedado no puede ni debe exhibirse fuera de Cuenca". Y es que el relato, tanto en texto como en imagen, era frío, objetivo, racional. Le faltaban los adjetivos grandilocuentes, el somos los mejores y más puros que la clase política tiene siempre a flor de boca.

▶*Lata de celuloide con el documental 'Cuenca'.*

Desde la distancia que marca el tiempo transcurrido (66 años). yo comprendo el disgusto de los concejales derivado de una inversión económica que no parecía destinada a producir los beneficios esperados. La proyección del documental en el Festival de San Sebastián de 1958, donde fue muy bien recibido, no amainó el desasosiego reinante en el seno de la corporación municipal, que en acuerdo del 7 de enero de 1959 decidió gestionar con Carlos Saura la posible reforma del documental "para hacerlo más apropiado a la propaganda de la ciudad". Como es fácil imaginar, Saura *se llamó andana* y la película quedó tal cual, condenada, eso sí, al ostracismo de un secuestro que la ocultara a los ojos del mundo y en esa situación permaneció varias décadas, hasta que yo la recuperé y la volví a poner en circulación. Pero esa es otra historia. ◀

> La primera **proyección** de la película en **Cuenca** **provocó** una auténtica **tormenta** de opiniones, en su mayoría **desfavorables**

El *poliziesco* nace y muere en Cuenca

Pepe **Alfaro**

Se conoce como *poliziesco* (españolización del original italiano *poliziottesco)* un subgénero desarrollado en Italia a lo largo de una década, que prácticamente coincide con los años setenta del siglo XX, caracterizado por contextualizar una situación social conflictiva influenciada por los disturbios violentos durante el periodo conocido como *anni di piombo* (años de plomo), donde grupos terroristas extremistas (desde las Brigadas Rojas a los neofascistas del Núcleo Armado Revolucionario) se lanzaron a una ola de secuestros, bombas, atentados y asesinatos, estado de ánimo que probablemente influyó en el éxito que gozaron muchos títulos. En este ambiente paranoico, la mayoría de las películas reflejaban comúnmente situaciones de acción física con escenas de violencia explícita y crimen organizado, atracos brutales y corrupción moral, sicarios sádicos y policías locos por las armas, vengadores solitarios y ambientes turbios, tiroteos aparatosos y persecuciones automovilísticas…

La industria del entretenimiento italiana era especialista en aprovechar el tirón de determinados géneros y producir en serie películas rápidas y baratas para llenar las sesiones dobles de los cines de pueblo y de barrio, encadenando ciclos en función de la respuesta de los espectadores. Primero fue el peplum y después el *spaghetti-western,* cuando este entró en decadencia tomaría el testigo el poliziesco, que a su vez entregó el relevo al cine erótico, convertido en el último género popular, el encargado de echar el cerrojo a coliseos tradicionales como el ***Cinema Paradiso*** (Giuseppe Tornatore, 1988) o el ***Splendor*** (Ettore Scola, 1989), el fin de la industria a gran escala del cine popular con sede principal en Italia.

De todos los subgéneros, el *spaghetti-western* fue sin duda el más exitoso; lo atestigua un corpus que supera los setecientos títulos, muchos producidos fuera de Italia. Cuando entró en decadencia, antes de terminar la década de 1970 y de que empezara a degradarse por el zafio humor de un pistolero llamado Trinidad, los avispados productores descubrieron un nuevo filón entre los delincuentes, y con la policía pisándoles los talones. Muchos de los principales artífices del éxito del *western* a la italiana se pasaron al nuevo género con bagajes y armas. Directores como Sergio Sollima o Enzo G. Castellari, actores icónicos (Franco Nero, Tomás Milián, Giuliano Gemma, Anthony Steffen…) e incluso músicos, desde Ennio Morricone a Francesco de Massi, continuaron sus carreras adaptándose con desigual fortuna al nuevo medio, cambiando revólveres por pistolas automáticas, caballos por automóviles y praderas desérticas por calles de grandes urbes.

Al contrario de lo que sucedió con el *spaghetti-western,* el polizies-

co no tuvo su Leone para reinventar el género, para otorgarle un sello de identidad excepcional. Sin embargo, en vida alcanzó un reconocimiento nunca soñado por el euro-*western,* cuando la película ***Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*** (Elio Petri, 1970) ganó el premio Oscar a mejor película de habla no inglesa. Con todo, el film de Petri, envuelto en la música del maestro Morricone, pone en solfa cierto énfasis manierista y un indisimulado maniqueísmo narrativo que bebe indirectamente en el estilo del influyente genio de Sergio Leone.

El *poliziesco* se fue consolidando a la estela de títulos policiacos del cine norteamericano como ***Harry el Sucio*** (Don Siegel, 1971) o ***The French Connection. Contra el imperio de la droga*** (William Friedkin, 1971), revitalizado posteriormente por los grandes éxitos comerciales de ***El padrino*** (Francis Ford Coppola, 1972) y, especialmente, por la aparición de un vengador solitario llamado Paul Kelly (Charles Bronson) en ***El justiciero de la ciudad*** (Michael Winner, 1974), verdadero especialista en talionar, cuya sorprendente celebridad originó una rentable saga que a su vez influyó notablemente en la deriva ideológica del *poliziesco,* generando una caterva de personajes dispuestos a ajustar las cuentas a los matones, "ojo por ojo" que acentuaba cierto *tufillo* fascistoide, nutrido por la insatisfacción y la demanda de justicia de la población. Aunque la mayoría de las veces la violencia y el sadismo solo buscaran rentabilizar el contexto social, el sacrificio y muerte de policías suponía un caldo de cultivo ideal para criticar (unas veces de forma explícita y otras más o menos solapada) el avance de los derechos y las libertades civiles inherentes al estado democrático, lo que suponía una restricción a la inmunidad de los cuerpos policiales en el empleo de determinados métodos coercitivos, por expresarlo de una forma suave.

> Al contrario de lo que sucedió con el ***spaghetti-western,*** el ***poliziesco*** no tuvo su ***Leone*** para reinventar el ***género***

Al igual que ocurrió con el ***spaghetti-western,*** la pasión y reivindicación del poliziesco por parte de Quentin Tarantino ha supuesto la revisión, recuperación y nueva puesta en valor del género. Entre la bibliografía dedicada al tema destaca el libro de Roberto Curti ***Italian Crime Filmography, 1968-1980,*** publicado en inglés en 2013, donde cataloga alrededor de 220 títulos producidos en poco más de una década. Aunque fueron escasos los que se realizaron en régimen de coproducción, algunos contaron con participación de empresas españolas, lo que facilitó el rodaje en diferentes localizaciones de nuestro país. Es el caso de dos historias producidas, precisamente, al inicio y al final del ciclo, y que por diferentes circunstancias pasaron por la geografía conquense.

'América rugiente / Cinque figli di cane'

Película filmada en 1968 que representa oportunamente el tránsito de un género a otro, realmente podría haberse presentado como un western, pues tanto la descripción de los condenados personajes como los escenarios por donde transitan (cárcel, barbería, *saloon,* burdel…) remiten directamente a los tópicos del Oeste; de hecho, algunos decorados procedían de este tipo de producciones de bajo costo, aprovechados con un reciclaje mínimo. También el estilo *(zooms* y movimientos de cámara) y los mecanismos narrativos (tiroteos, porrazos…) son fácilmente rastreables entre las señas de identidad definitorias del *Far West* europeo. Además, anticipó los golpes de humor a base de mamporros inocuos que pronto marcarían los estertores del subgénero.

Entre los nombres que figuran en los créditos, aparte de los actores que se irán rese-

▶ *'América rugiente', 'parcialmente rodada en Uclés.*

ñando, es preciso destacar al director de fotografía Alfredo Fraile y al compositor Riz Ortolani, que había creado las partituras de algunos wésterns españoles como ***El sabor de la venganza*** (Joaquín L. Romero Marchent, 1963), ***Brandy*** (José Luis Borau, 1963) y ***Antes llega la muerte*** (Joaquín L. Romero Marchent, 1964). El productor principal, Manolo Bolognini, justificó el rodaje en nuestro país con estas palabras: "Estaba ambientada en Estados Unidos pero el presupuesto era bajo y tuvimos que rodar parte en España. (…) Me siento un poco culpable porque no pude darle a la película el escenario que tanto necesitaba". En el guion participó Ferdinando Baldi, quien sentía una especial persuasión por la riqueza paisajística y monumental de la provincia conquense, donde dirigiría varias películas: ***Pedro El Cruel*** (1963), ***Get Mean*** (1975) y ***El tesoro de las cuatro coronas*** (1983).

Debería haberse titulado "Cinco hijos de perra", como el original italiano, utilizado también para el estreno en Francia ***(Cinq fils de chien)*** o Alemania ***(Fünf Hundesöhne),*** pero la censura en España, cuando se estrenó en agosto de 1970, todavía no permitía ciertas expresiones, así que fue rebautizada como ***América rugiente,*** un epíteto tan ambiguo como ineficaz a la hora de orientar por dónde podían venir los tiros. No es la única censura que sufrió la película en nuestro país, en la primera escena tras los créditos, cuando el sádico guardia de la prisión interpretado por Tito García humilla a los presos encerrados en una jaula, los momentos más degradantes fueron suprimidos, concretamente cuando obliga a uno de los reclusos a ponerse boca abajo para beber agua a través de un tubo, y otra donde añade tierra en el plato de comida que sirve al Ingeniero, papel interpretado por José Suárez.

América rugiente está ambientada en EE.UU. durante la época de la ley seca. Empieza con una imagen icónica, donde un escorpión acorralado por el fuego se suicida clavándose el aguijón, antesala simbólica de lo que espera al contrabandista Doyle (Wayde Preston) en la prisión donde está a punto de ser encerrado. Como la película se filmó antes del estreno de ***Grupo salvaje,*** donde Peckinpah incluye una escena similar con un grupo de niños acosando al alacrán, no se puede establecer ninguna influencia en este sentido; el modelo argumental habría que buscarlo más bien en el film bélico ***Doce del patíbulo*** (Robert Aldrich, 1967), con alguna escena fusilada del original, como la última muerte de uno de los condenados tras mostrar su alegría por ver cumplida la misión.

Doyle (que al final resulta ser un policía infiltrado para acabar con las bandas de contrabandistas) escapa de la penitenciaría junto a cuatro convictos que ha reclutado para ejecutar un difícil trabajo: destruir la destilería de otra organización mafiosa liderada por Sir Louis Baymont (Eduardo Fajardo), que se oculta en un inexpugnable convento situado en la costa mexicana. Es aquí donde, a partir de la hora de metraje, entra en juego el Monasterio de Uclés, edificio barroco de estilo herreriano (por algo se conoce como el *Escorial de la Mancha)* que trasluce un anacronismo evidente, generosamente compensado por un privilegiado decorado que aporta la presencia de una estampa portentosa, y que acaba convertido en imprevisible protagonista de la acción durante el último tercio de la película. Las escenas de interiores se rodaron en los estudios Elios Film en Roma, aunque parece que también aprove-

▶ *Cartelón italiano de 'Dinero maldito'.*

charon algunas estancias del Monasterio de Uclés para recrear sus propios aposentos.

Avisado del ataque, Baymont decide fortificar los accesos a su guarida. Tras sortear todos los peligros, Doyle y sus hombres consiguen acceder a la fortaleza monacal, unos desde el mar (imágenes rodadas en la costa de la localidad italiana de Amalfi) y otro escalando la fachada principal del Monasterio de Uclés, en una época en que el arte arquitectónico no gozaba de la protección que tiene hoy. Finalmente, entre las calles del pueblo, junto a las murallas, torreones y tapias de los restos del castillo de origen árabe, antes de ser restauradas, se entabla una cruenta batalla donde no paran de caer *mexicanos* baleados por las metralletas, todos ataviados con la misma manta a modo de poncho sobre un atuendo blanco.

Posteriormente, el Monasterio de Uclés será utilizado para ambientar diversas producciones de cine y series televisivas, pero su debut en la pantalla tuvo lugar en 1968 para esta coproducción italo-española dirigida por Alfio Caltabiano, quien por cierto unos años antes había participado como actor de reparto en la película ***El Coloso de Rodas*** (Sergio Leone, 1961), donde interpretó un pequeño papel como uno de los guerreros que se refugiaron en el campamento de los insurrectos, localizado entre las rocas de la Ciudad Encantada. En ***América rugiente*** se puede ver a Caltabiano en una escena dando vida a un jugador de cartas racista que se enfrenta al convicto negro Jeremías (Archie Savage).

Dinero maldito / Ilbraccio violento della mala

Cuando en febrero de 1979 llegaba esta película a las salas españolas e italianas el *poliziesco* estaba escribiendo sus últimas páginas como subgénero popular. En muchos sentidos, parece añorar los personajes, pendencias y espacios naturales propios del *western,* de hecho, y salvo la primera escena ambientada en el suburbio de una gran ciudad y otra de transición, la mayor parte del film se localiza en paisajes campestres, entre árboles y rocas. Nada extraño, ya que Sergio Garrone, director de la película, había firmado un puñado de ásperos *spaghetti-westerns,* junto a otros títulos de terror directamente considerados filmes de explotación, que intentaban rentabilizar personajes, temas o argumentos momentáneamente de moda. En Italia se iba a estrenar con el título "I miei peggiori amici" ("Mis peores amigos"), pero finalmente se presentó como ***Il braccio violento della mala,*** indisimulado intento por captar parte del gran éxito de ***The French Connection,*** pues la película de Friedkin había sido estrenada como ***Il braccio violento della legge.***

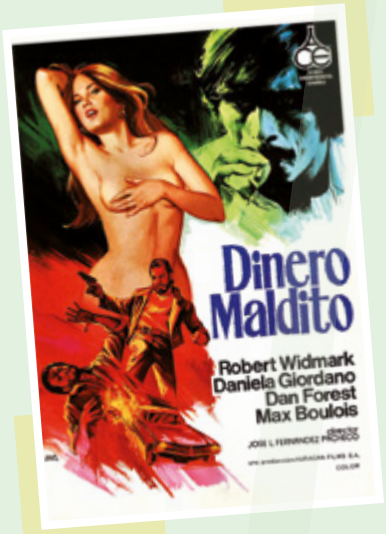
La historia de tránsito, los ambientes mugrientos y los personajes individualistas, brutales y abocados a un fatalismo inevitable establece un vínculo emocional entre dos géneros tan americanos como el *western* y el cine negro, mientras que las escenas de sexo y los desnudos femeninos anticipan el relevo que pronto tomará el cine erótico en las salas populares. En los créditos de la versión española figura como director el desconocido cineasta José Luis Fernández Pacheco, seguramente para satisfacer la regulación del régimen de coproducción entonces vigente, y su labor en la película se limitó a ejercer de asistente de Garrone, que por cierto firma con el americanizado pseudónimo de Willy Regan. Tónica habitual, pues también el protagonista, Alberto Dell'Acqua, utilizó el nombre de Robert Widmark para sus apariciones cinematográficas, donde había empezado ejerciendo de especialista en las películas del Oeste de bajo presupuesto, un bagaje previo que le permitió desenvolverse con notable soltura en las escenas de acción desplegadas en ***Dinero maldito.*** Respecto a su compañera de reparto, Daniela Giordano, había llegado al cine proveniente del concurso de Miss Italia que ganó en 1966, consiguiendo imprimir al personaje la necesaria sensualidad, ambigüedad y desaliento. La aportación española más relevante es la presencia del actor de carácter Víctor Israel, en uno de los papeles más extensos de su carrera, dando vida al villano de la función, un psicópata lujurioso de turbia mirada bizca.

▶ *'Dinero maldito' en la Ciudad Encantada.*

La historia empieza cuando Joseph (Dell'Acqua), un marginado de raza gitana, es capturado por los secuaces de Moisés (Israel) y sometido a torturas para que desvele el paradero de un botín de cuatro millones de dólares. Varios *flashbacks* desvelan que en realidad el gitano (especialista en cajas fuertes) fue reclutado para un trabajo; al ser traicionado decidió quedarse con el dinero del robo, que ahora pretende recuperar el mismo capo mafioso que le hizo el encargo. El protagonista, aliado con el lugarteniente de Moisés, con la amante vejada de este y un exboxeador negro, tras matar al jefe, inician un viaje hacia la región montañosa donde está escondido el maldito dinero. Perseguidos por matones de la organización criminal, y tras una batalla campal en la que muere la chica, los tres supervivientes llegan al inconfundible paisaje que identifica las hoces de los ríos conquenses, los planos generales muestran el vehículo rojo de los fugitivos sobre el entorno verdoso de los inacabables pinares y las enhiestas rocas que los cobijan. Cuando el coche llega a su destino aparecen las inconfundibles calles de la Ciudad Encantada, el escondite perfecto para un botín que nadie va a disfrutar, un ambiente de significancia onírica para la violenta lucha a muerte por la maldita pasta. Antes de sacar el botín del escondrijo el gitano confiesa que nació en esta *Ciudad,* cuando su familia estuvo acampada en aquel lugar, lazos afectivos que refuerzan en el espectador un vínculo emocional con este paisaje único.

La pelea final, donde la sed de ambición llevará a la destrucción de estos tres perdedores natos entre tiros, persecuciones, saltos y puñetazos, ofrece al principal protagonista y único superviviente la oportunidad de lucir sus habilidades como especialista de cine en las escenas de acción. En un final típico del cine negro clásico, los cuatro millones de dólares acaban volatilizándose entre los peñascos encantados, sin que hasta la fecha nadie haya podido localizarlos. A pesar de que Sergio Garrone afirmara en una entrevista que "esta película de gánsteres en coproducción con España, donde también intervenía un productor mexicano cuyo nombre no recuerdo, funcionó bastante bien en taquilla y estuvo bastante bien hecha", lo cierto es que pasó más bien desapercibida en los países donde se estrenó. Con todo, su estructura narrativa y su ambiente agreste, además del hecho de otorgar el protagonismo a una etnia marginada, denotan ciertas inquietudes estéticas y sociales poco comunes, lo que le otorgan al menos una curiosa disparidad dentro de los parámetros habituales del género.

Su limitada repercusión comercial supuso una evidente limitación en la difusión publicitaria que hubiera podido significar para el enclave turístico más difundido por el cine, la conocida Ciudad Encantada de Cuenca. Con todo, estamos ante un espectáculo de entretenimiento popular sin más ambición que completar las sesiones dobles en los cines de antaño. Por ello, y a pesar del reconocimiento explícito a nuestro decorado natural más internacional, resulta difícil suscribir en su totalidad las palabras del crítico del periódico ***El Alcázar*** (bajo la firma C.A.) cuando con motivo del estreno publicó en el diario de 3 de marzo de 1979: "Es una película en la que se confunde precipitación con ritmo, un espectáculo oportunista -más que nada en lo que se refiere a las apelaciones sexuales-, hecho sin estilo ni gracia, en el que lo único que tiene algún relieve son las rocas de la Ciudad Encantada de Cuenca, sin duda, el elemento más valioso del film". ◀



El **Monasterio de Uclés** será utilizado para **ambientar** diversas producciones de **cine** y **series televisivas**

Soria acogió a Cuenca, Bardem y su Calle Mayor

▶'Calle Mayor' para el público soriano.

TM

En el año 2016, coincidiendo con el 60º aniversario del estreno de Calle Mayor en Cuenca, el Cineclub Chaplin ofreció un sentido homenaje con una exposición y con la edición de un libro titulado *Bardem, Cuenca y su Calle Mayor.* Para completar nuestro pequeño tributo, propusimos al consistorio conquense que pusiera el nombre de Juan Antonio Bardem a una calle situada muy cerca de donde había rodado una escena clave de la película, y que de alguna forma perpetúa la vinculación del director con esta pequeña urbe castellana.

El centenario del nacimiento de Juan Antonio Bardem (Madrid, 1922-2002) ofreció una ocasión muy oportuna para recordar la importancia de su legado fílmico en la historia del cine español durante su primer siglo de vida. Su obra, etiquetada demasiadas ocasiones con el reduccionista título de "cine social", ofrece suficientes estímulos para no dejar que caiga en el olvido. Porque el recorrido de Bardem resulta especialmente paradigmático de las servidumbres de la fama; fue el director español de mayor prestigio en los años cincuenta, después su nombre se fue difuminando en una carrera irregular hasta quedar prácticamente relegado al olvido en la última etapa de su vida. Menos mal que el Goya honorífico otorgado por la Academia de Cine española el mismo año de su fallecimiento vino a poner un merecido broche de oro a quien tanto en su vida como en su obra dio muestras de una coherencia inquebrantable.

Coincidiendo con la XXIV edición del Certamen Internacional de Cortos Ciudad de Soria, una ciudad con la que Cuenca guarda tantas simetrías provincianas más allá del común problema de la despoblación, se recuperó esta retrospectiva fotográfica sobre el rodaje de ***Calle Mayor*** en la capital conquense, aquel lejano mes de marzo de 1956.

El jueves 3 de noviembre fue inaugurada la muestra en el incomparable marco del Centro Cultural Palacio de la Audiencia, un edificio neoclásico del siglo XVIII sito en la Plaza de España que anteriormente fue la sede del ayuntamiento soriano, y actualmente centraliza la actividad cultural de la ciudad castellana. La presentación contó con la asistencia de Pepe Alfaro, comisario de la exposición, quien propuso a los asistentes un recorrido personal por cada uno de los elementos gráficos expuestos, una visita al pasado a través de unas imágenes que nos acercan a una realidad social que no siempre aparecía en la pantalla. El día 11, la exposición se trasladó al noble Salón Gerardo Diego (antes Salón Rojo) del Círculo Amistad Numancia, un espacio cuyos bucólicos frescos en el techo ofrecían un vivificante contraste iconográfico con unas imágenes en blanco y negro que retrataban la España profunda hace casi setenta años. El Casino, como es conocido popularmente el edificio, está situado en la calle Collado, precisamente la vía urbana cuyos soportales la convertían en la candidata idónea para repre-

sentar la Calle Mayor de la película, y que Bardem se vio obligado a desechar por su estrechez, según manifestaron los amigos del Cineclub UNED, asociación cultural soriana que desarrolla una actividad pareja al Chaplin, y con la que esperamos tener la oportunidad de desplegar algún proyecto común en un futuro cercano que nos permita hermanar esa cinefilia provinciana común.

Para completar el homenaje a la figura de Bardem, el Festival programó la proyección de la película ***Calle Mayor*** en los Cine Mercado, un céntrico espacio antiguamente dedicado al pequeño comercio local ahora reconvertido en tres modernas salas gestionadas directamente por el Ayuntamiento.

Por su parte, el Cineclub Chaplin rindió un pequeño tributo a la figura de J.A. Bardem (así firmaba el director sus trabajos) en su centenario con una sesión de cinefórum realizada en el centro cultural Aguirre el lunes 9 de enero de 2023, también presentada por Pepe Alfaro, con la programación de la película ***Nunca pasa nada*** (1963). Un título que en muchos aspectos supone el regreso a ese universo provinciano que reflejaba ***Calle Mayor,*** cuya principal protagonista (Julia Gutiérrez Caba) podría considerarse heredera del espíritu de Isabel (Betsy Blair). De hecho, una parte de la crítica se refería a ***Nunca pasa nada,*** con cierto tono despectivo, como la "Calle Menor". ◄

Sevilla tiene un cine especial

▶ *Foto de familia del Chaplin en Sevilla.*

Pepe **Alfaro**

El Festival de Cine Europeo de Sevilla ha conseguido algo que a priori parecía imposible, hacerse un hueco con personalidad propia en el atiborrado mercado de eventos cinematográficos que pueblan nuestra geografía, alzándose con una merecida recompensa que lo sitúa en el podio tras los históricos y largamente consolidados de San Sebastián y Valladolid.

El Cineclub Chaplin descubrió por primera vez el Festival cuando era un programa joven que celebraba su 14ª edición. Cinco años más tarde, una cincuentena de socios volvía a encontrarse para disfrutar tanto del buen cine como de las diferentes ofertas culturales, gastronómicas y turísticas que ofrece la capital hispalense, a lo que viene a unirse un ambiente primaveral cuando en Cuenca nos preparamos para recibir el invierno.

La elección de Sevilla para recuperar las visitas a diferentes festivales de cine, tras la obligada interrupción por la pandemia, no podía empezar con mejor pie, gracias a la recuperación por parte de Adif de la línea que permite comunicar Cuenca directamente con la capital andaluza, poniendo el mejor cine europeo a tres horas de distancia.

Apenas superada la mayoría de edad, el Festival de Sevilla, como ningún otro, ha demostrado que una buena gestión está en la base para promover e incentivar la asistencia de espectadores a las salas, con sesiones completas gracias tanto a unos precios económicos (con múltiples opciones ofertadas) como a la presencia de cientos de jóvenes estudiantes traídos directamente desde las aulas para no perderse la magia que irradia de una pantalla gigante.

Los socios presentes pudieron disfrutar, invitados por el Cineclub, de ***Nayola,*** película de animación dirigida por el portugués José Miguel Ribeiro, una historia fantástica que muestra la peripecia de tres generaciones de mujeres que sufrieron las penalidades de la guerra civil en Angola tras conseguir la independencia de Portugal en 1975. Puro y cálido colorismo de fantasía para envolver un drama infernal.

Y por encima de todo, la programación, una oferta que supera los dos centenares de títulos en apenas ocho días, estructurados en diferentes secciones cuyo enunciado, en sí mismo, evidencia sus propósitos: "Voces Esenciales", "Las nuevas olas", "Revoluciones permanentes", "Historias extraordinarias", "Ciclos y retrospectivas"…, una oferta de lo más estimulante pero imposible descubrir siquiera mínimamente. Puestos a elegir, sin duda lo más novedoso se presenta en la "Sección Oficial", una veintena de títulos a competición donde se presentan las obras seleccionadas. En esta ocasión el jurado concedió el Giraldillo de Oro a ***Saint Omer,*** debut tras la cámara de la directora francesa de origen senegalés Alice Diop, donde a partir de un caso real presenta el juicio a la mujer que provocó la muerte de su bebé, un intenso drama donde afloran los prejuicios raciales, la conciencia crítica de una sociedad multicultural, y las contradicciones y conflictos que conlleva la maternidad en la sociedad contemporánea.

Probablemente para los cinéfilos la sección del Festival más atractiva la constituyan las películas agrupadas bajo el epígrafe "Selección EFA", un repertorio de títulos que figuran entre los mejores del Viejo Continente de cada año; precisamente durante la celebración del Festival la Academia de Cine Europeo hace públicas las nominaciones, listado entre las que suelen figurar prácticamente todas las cintas programadas.

La prueba irrefutable de la relevancia y del interés que suelen agrupar estas dos secciones es la gran cantidad de producciones del año 2022 que van nutriendo la programación del Cineclub Chaplin a lo largo de los siguientes trimestres. ***Tori y Lokita*** (Jean-Pierre y Luc Dardenne), ***El triángulo de la tristeza*** (Ruben Östlund) o ***The Quiet Girl*** (Colm Bairéad) nos llegaron directamente desde la "Selección EFA", mientras que de la "Sección Oficial" hemos podido ver ***Close*** (Lukas Dhont), ***Holy Spider/Araña Sagrada*** (Ali Abbasi), ***Scarlet*** (Pietro Marcello) y ***Los hijos de otros*** (Rebecca Zlotowski). Excelente cosecha a la que habría que añadir la "historia extraordinaria" llegada desde Japón (en coproducción con Francia) titulada ***Plan 75*** (Chie Hayakawa).

Una vez más, todos encantados con Sevilla y su color especial traducido en cine. Un nuevo estímulo para repetir experiencia en las próximas ediciones. Mientras llega el día, cualquier aficionado puede reencontrarse cada año con las mejores producciones europeas a lo largo de la segunda semana de noviembre. Sin duda serán unas vacaciones de película. ◄

Cine 'ahorcado' en el Fórum

Durante la temporada 2022-2023, el Cine fórum del Cineclub Chaplin centró su programación en el ciclo "Mafias en el cine", que se llevó a cabo en colaboración con el Club de Lectura "Las casas ahorcadas" dirigido por el especialista en novela negra Sergio Vera. Las sesiones (celebra-das los lunes en el salón de actos del Centro Cultural Aguirre) se ocuparon de obras fílmicas basadas en novelas precedentes y comenzaban en octubre de 2022 con la proyección de ***El padrino,*** de Francis F. Coppola (1972), una de las cumbres del subgénero, del que se cumplían precisamente cincuenta años de su estreno. Prosiguieron con las películas italianas ***El día de la lechuza*** (Damiano Damiani, 1968) y ***Gomorra*** (Matteo Garrone, 2008) y el *thriller* hollywoodiense ***Vivir de noche,*** protagonizado y dirigido en 2016 por Ben Aflleck, con el objeto de abarcar las diferentes bifurcaciones geográficas de la mafia por el mundo.

El historiador Ángel Luis López Villaverde abordó la aventura de la División Azul a partir de ***Embajadores en el infierno,*** de José María Forqué (1956), de cuyos avatares escribe un artículo en este mismo número de ***TIEMPOS MODERNOS.*** Por su parte, Juanjo Pérez presentó ***Donbass,*** de Sergei Loznitsa para interrogarse sobre la representación cinematográfica del conflicto ruso-ucraniano a través de una de sus más ricas obras. Pepe Alfaro se ocupó de ***Nunca pasa nada,*** película española de 1963 con la que el Cineclub rindió homenaje a Juan Antonio Bardem (1922-2002) cuando se cumplían cien años de su nacimiento. Finalmente, Pablo Pérez recuperó una de las películas más importantes de la etapa mexicana de Luis Buñuel, ***Él*** (1953), basada en la novela de Mercedes Pinto. ◄

Un *museo abstracto* y *vacío*

Un museo vacío no es solo un espacio desprovisto de sus elementos habituales. Es, además, una oportunidad de reflexión sobre el sentido del arte en el mundo contemporáneo: continente sin contenido, el propio espacio se convierte en el objeto de análisis y los fantasmas de las obras huidas dejan notar su ausencia, que es a la vez presencia.

Este es el planteamiento de ***Vaciar el museo,*** un cortometraje de veintidós minutos producido por la Fundación Juan March en colaboración con La Máquina de Luz, que se rodó en Cuenca aprovechando el periodo de reformas del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que obligaron a evacuar su contenido a partir de febrero de 2022.

Los realizadores Adriano Morán, Celina Quintas y Manuel Fontán aprovechan la coyuntura para efectuar una intervención artística a partir de las paredes vacías y blancas del museo, que incluye juegos de letras y palabras a la manera de una práctica de vanguardia (anagramas, grafiti) y la filmación en celuloide de imágenes del exterior del espacio (la hoz del Huécar) desde el propio interior, para luego proyectarlas sobre una tela blanca.

Vaciar el museo es la octava entrega de ***La Cara B,*** una serie de videoensayos y documentales sobre las actividades de la Fundación March, vistas desde ese citado ángulo atípico y experimental. La desnudez de las paredes sirvió como lienzo para la pieza Evacuar el ismo del artista Javi Álvarez, en forma de grafiti anagramático, y para propiciar la filmación de ***Acciones para la pantalla II,*** obra audiovisual realizada por Esperanza Collado, Paula Guerrero y Bruno Delgado.

Además, el lanzamiento de ***Vaciar el museo*** (que se ha podido ver en la web de la Fundación o en la plataforma Filmin, está acompañado de un nuevo episodio de ***La Cara C,*** el podcast del propio Javi Álvarez, titulado ***Un museo de artistas en un país de artistas sin museos,*** en el que repasa la creación del Museo, un "cubo blanco" que se convertiría en un imán de creadores gracias al impulso de su creador, Fernando Zóbel. ◄

'El abrazo del tiempo' en sesión *especial*

El pasado lunes 13 de febrero de 2023 el Cineclub Chaplin celebró una sesión especial con la proyección del film documental *El abrazo del tiempo,* en colaboración con la entonces recién creada Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) de Cuenca, y gracias a la iniciativa de su director (y socio de nuestra entidad), Miguel Mula. El acto contó con la presencia del director de la película, Ricardo Iniesta (que llevó a cabo una presentación y el posterior coloquio ante casi una centena de espectadores).

Concebido a modo de homenaje, ***El abrazo del tiempo*** es un trabajo de noventa minutos que efectúa un balance del prestigioso grupo de teatro sevillano Atalaya/TNT. Creado en 1983, este colectivo lleva trabajando a lo largo de estos cuatro decenios en nuevas formas de representación escénica, a modo de laboratorio de investigación. Con motivo del 40º aniversario de su creación, su fundador, el propio Ricardo Iniesta, ha realizado (en colaboración con Félix Vázquez) esta singular película documental que recoge su historia y trayectoria y muestra la labor del grupo formado, entre otros, por Aurora Casado, Marga Reyes, Manuel Asensio, Jerónimo Arenal, Joaquín Galán, Carmen Gallardo, Lidia Mauduit y el propio Iniesta. Atalaya ha llevado a las tablas obras de Beckett, Shakespeare, Brecht, Weiss, Lorca o Maiakovski en sus cerca de treinta espectáculos montados durante su trayectoria, cuyo prestigio le valió el Premio Nacional de Teatro en 2008, además de poner en marcha un taller de experimentación teatral y laboratorio de experiencias (TNT). Presentado en el Festival de Cine Europeo de Sevilla, ***El abrazo del tiempo*** es el debut cinematográfico del grupo y acumula entrevistas, escenas de montajes, localizaciones y recuerdos, con participación de José María Pou, Leo Bassi, Benito Zambrano y José Luis Gómez, entre otros. ◄

CINECLUB CHAPLIN

DIPUTACION PROVINCIAL DE CUENCA