

TIEMPOS MODERNOS

La revista del Cineclub Chaplin

10

- Debut y despedida
- David Lynch, in memoriam
- Bodegón con fantasmas
- La Casa Blanca en el cine
- Jean Cocteau





TIEMPOS MODERNOS

número 10
octubre 2025

EDITA

Cineclub Chaplin

cuenzacineclub@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, José Ángel García

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Victoria Aranda, José Vicente Ávila, José Iniesta, Josefélix López, Ángel Luis Luján Atienza, Francisco Mateos Roco, Lucía Mora, Eva Nuño de la Asunción, Amador Palacios, José Manuel Rodríguez Pizarro, 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

> EDITORIAL

4

> LOS CLÁSICOS

5 a 17

Jean Cocteau / *Orfeo***p. 5***Tristana y Toledo***p. 10**Ladislao Vajda / *El cebo***p. 13**

> ENFOQUES: DAVID LYNCH

18 a 32

*El hombre elefante***p. 19***Terciopelo azul***p. 21***Una historia verdadera***p. 23**

Bandas sonoras en el cine de Lynch

p. 27

Lynch por Lynch

p. 31

> DOSSIER: DEBUT Y DESPEDIDA

33 a 60

*La noche del cazador***p. 34***El rostro impenetrable* y Marlon Brando**p. 41**

Herk Harvey

p. 47

Dos rarezas con Fernán Gómez

p. 50*Johnny cogió su fusil***p. 53**

Rocío

p. 56

> LETRA EN LA IMAGEN

61 a 65

Poemas / José Iniesta

p. 61

Libros de cine

p. 64

> REFLEJOS

66 a 74

Un indeseable en la Casa Blanca

p. 66

> MIRADA CONTEMPORÁNEA

75 a 91

*Anora***p. 76***El ministro de propaganda***p. 78***No Other Land***p. 80***Aún estoy aquí***p. 81***Here***p. 83***Secretos de un crimen***p. 84***El monje y el rifle***p. 85***Septiembre 5***p. 86***The Last Stop in Yuma County***p. 88***Volveréis***p. 90**

> CINE / CUENCA

92 a 117

*Entrevista Enrique Buleo***p. 93***Bodegón con fantasmas***p. 102***El laberinto***p. 105**

Carlos Fernández Cuenca

p. 107

Rodajes en Cuenca

p. 110

> CINESCOPIO

118 a 123

Maratón de comedia

p. 118

Cinefórum Chaplin

p. 119

Premios Cruz Novillo

p. 120

Homenaje a Carlos Saura

p. 121

Cine y música

p. 122

Cine, Literatura e Historia

p. 123

Como diría un filósofo a la vieja usanza, el paso inexorable del tiempo nos ha traído hasta aquí, el momento presente, en que damos vuelta a la portada de este volumen y advertimos que hace el número 10. Si a eso añadimos que el Cineclub ha cumplido su temporada número 54, encontramos sin duda motivos amplios y variados para entretenernos en la meditación conveniente sobre las circunstancias insinuadas en la primera línea de este comentario editorial. El paso del tiempo, sin duda, nos hace mayores, más viejos o más veteranos, según el juicio que cada cual quiera aplicar pero también aporta solidez, experiencia, aprendizaje en los errores e incluso algo de confianza en que pese a todo lo caminado, aún será posible encontrar nuevos estímulos para seguir adelante.

Para una entidad tan asentada ya —esos datos numéricos lo avalan— como es el Cineclub Chaplin de Cuenca, las miradas hacia el entorno inmediato nos proporcionan seguridad no exenta de algunas inquietudes. Contamos, como hemos dicho tantas veces, con un cuerpo social ciertamente robusto, formado por un número de socios que nos concede un carácter de excepcionalidad y que no parece encontrarse en perspectivas de peligro, si tenemos en cuenta que se mantiene un aceptable nivel de nuevas incorporaciones. Por ahí no parece aventurarse en el horizonte ninguna preocupación. Tampoco en cuestiones relativas a la programación semanal, o a las actividades paralelas que desarrollamos en el Centro Cultural Aguirre, bien con el Cinefórum o con otras sesiones monográficas en torno a la música en el cine. E incluimos en ese apartado otros hechos excepcionales que vamos poniendo en práctica de manera sucesiva, como ha ocurrido esta última temporada con el homenaje póstumo a Carlos Saura, que dio lugar a una excelente exposición y un no menos valioso libro.

Otras cuestiones sí forman parte del repertorio de los debates internos en el seno de la Junta Directiva. Últimamente, por ejemplo, estamos ocupados en encontrar un local que sirva de sede física de nuestra asociación, algo que curiosamente no se había abordado hasta ahora, a pesar del medio siglo transcurrido. Durante los últimos años hemos llevado a cabo diversas gestiones con el Ayuntamiento de Cuenca, convencidos de que por esa vía sería posible sin demasiados problemas encontrar el local que necesitamos. La frustración ha sido el resultado de esos contactos con la autoridad municipal. Cerrado ese camino estamos buscando otro que nos permita lle-



→ *Inauguración de la exposición de Carlos Saura. (Foto: Álvaro del Olmo).*

gar a buen fin en un tiempo razonable, de lo que informaremos oportunamente a los socios.

Otro tema que nos preocupa, y cada vez más, es el progresivo desgaste o deterioro (que cada cual use la palabra que mejor le convenga) que venimos apreciando en la instalación de Multicines Odeón, donde se realizan las proyecciones de nuestras películas. El local ya va siendo muy viejo, tiene un pésimo mantenimiento, la proyección es muy deficiente, las butacas están pidiendo a gritos su renovación, hay goteras en una zona, lámparas fundidas en otras... Nos quejamos reiteradamente a la empresa que gestiona estos cines (que, por otro lado, son propiedad del Ayuntamiento de Cuenca, al que también le toca alguna responsabilidad) consiguiendo buenas palabras pero ningún hecho efectivo.

Acabamos de celebrar Asamblea General del Cineclub en la que, además de presentar los temas rutinarios en estas reuniones (lectura de actas, memoria de actividades y cuentas, renovación de la Junta Directiva) hemos iniciado un proceso que deseamos continuar en el tiempo próximo con el objetivo de mantener un amplio debate colectivo sobre cuestiones relacionadas con la actividad cinematográfica en la ciudad de Cuenca y, de manera específica, sobre la que nos corresponde en el Cineclub, y ello con el propósito, sobre todo, de impulsar el espíritu y el carácter que nos animó a fundarlo en aquel año ya tan lejano y que conviene renovar para acomodarlo a nuevos tiempos, otras inquietudes. Para una institución como la nuestra el adocenamiento rutinario es el principal obstáculo que se puede encontrar y en el que no debemos caer. Una operación de catarsis colectiva podría ser muy conveniente. Lo vamos a intentar. ■

José Luis Muñoz
presidente del Cineclub Chaplin

POESÍA, MUERTE Y ESPEJOS. ORFEO, DE JEAN COCTEAU

Ángel Luis Luján

La figura de Orfeo, el mítico cantor de Tracia, ha atravesado nuestra cultura llenándola de palabras, música e imágenes que nos hablan de tres temas fundamentales: el amor, la muerte y el poder de la creación. Además de las muchas versiones literarias y pictóricas del tema, hay que destacar la obra de Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, estrenada en Mantua en 1607 y considerada la primera ópera moderna, y la magistral película de Marcel Camus, *Orfeo negro* (1959).

Jean Cocteau abordó el tema en dos ocasiones. En 1926 estrenó una obra de teatro, escrita el año anterior, titulada *Orfeo*, y en 1950 rodaría la película homónima, que es la segunda entrega de una trilogía que arranca con *La sangre de un poeta* (1932) y se cierra con la última película filmada por el realizador, *El testamento de Orfeo* (1960). La primera de la serie es una película en la estela del surrealismo (aunque a Cocteau no le gustaba reconocerlo), financiada por el mismo aristócrata que contemporáneamente hizo posible *La edad de oro*, de Luis Buñuel (1930), el vizconde de Noailles. La última es en verdad un testamento, pues se trata de una reflexión retrospectiva sobre la creación y un ejercicio de metacine en que el propio director es el protagonista.



Orfeo es la más “convencional” de las tres, en el sentido de que tiene una estructura narrativa clásica (Cocteau distinguía entre *La sangre de un poeta* como película abierta y *Orfeo* como película más cerrada)¹, y en el sentido de que el universo representado despega desde una apariencia similar al mundo que conocemos y que nos es familiar: los personajes visten como lo hacían en los años de 1950, viven en casas y conducen coches de ese tiempo. No obstante, este realismo de base es ilusorio y no solo por los elementos fantásticos que van a hacer irrupción en él sino principalmente porque la identificación de ese mundo con el nuestro queda clausurada por el hecho fundamental de que los personajes no son conscientes de estar reviviendo, reproduciendo o

versionando el mito. En la película, nadie se extraña ni se llama la atención sobre el hecho de que los personajes lleven el nombre de las figuras míticas, sencillamente porque en el universo que

¹ “Creo, por lo demás, que el éxito permanente de esta película [*La sangre de un poeta*] procede de mis fallos y de la posibilidad que dejó a los sucesivos espectadores de introducirse en ella y jugar en ella un papel. Una obra más cerrada, como *Orfeo*, ofrece menos acceso y mucha gente se da contra su puerta” (Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Éditions du Rocher, Mónaco, 2003, p. 50). Las traducciones son del autor del artículo.

nos presenta el film, nadie parece conocer el mito de Orfeo; lo que nos lleva a la conclusión de que no se trata, como podía pensarse, de una trasposición o de una reelaboración del mito, sino más bien de narrar de nuevo el mito, como si fuera la primera vez; los personajes "actúan" el mito, no lo "refieren", pero lo hacen en un contexto que no se corresponde con el del mito griego original. Esto ocurría ya en la obra de teatro de 1926, cuando Cocteau indicaba en los preliminares: "Se debe adoptar el vestuario de la época en que la tragedia se representa", y es que, como declara en la apertura de la película: "La leyenda no tiene edad". El director logra así crear una sensación de extrañamiento y de atemporalidad mucho más punzante y poderosa que si hubiera elegido el escenario de la antigua Tracia o una adaptación moderna del relato, por cuanto este extrañamiento se basa precisamente en la familiaridad con que se nos presenta lo "extraño", lo que, de rebote, tiñe de sospechas de extrañeza la percepción del mundo que consideramos "normal". Ello se aprecia muy claramente en la escena del juicio en el inframundo. ¿Qué nos produce más horror?: ¿que el realizador hubiera escogido para representar a Minos, Éaco y Radamanthis figuras de apariencia infernal o que se nos aparezcan como jueces y burócratas de nuestro mundo?

Lo que pretende Cocteau en el fondo, como él mismo ha explicado en varios lugares, es rehuir del símbolo, y el cine (como el teatro) le ofrece un medio ideal para evitar la deriva hacia la intelectualización que supone la interpretación simbólica. Según él, en la pantalla no hay lugar para el símbolo: lo que se ve es lo que se ve. En sus palabras: "To-



das las películas son realistas pues muestran las cosas en lugar de sugerirlas por medio de un texto. Lo que se ve se ve. Eso, por tanto, se vuelve verdadero, en el sentido en que Goethe emplea el término”².

Cocteau, por tanto, no se plantea hacer una película convencionalmente poética, en la que esperaríamos una sucesión de bellas y sugerentes imágenes. La poesía en el cine, según él, debe surgir no de una metáfora o de la invitación a una elaborada interpretación sino de los propios elementos visuales y literales, de las imágenes concretas. Se trata, como él afirma, de evitar el pleonasmoy alcanzar así "un realismo irreal":

"Es por evitar el pleonasm. No superponer un texto poético a una imagen que yo culpo ya de serlo, en la medida en que lo que se ve se ve y en que hay, en esta película, realismo de lo irreal, es decir una prueba visible de que este irreal existe en sí, en tanto que objeto y yo lo muestro"³.

La película, por tanto, sorprende al espectador porque escapa a lo que espera de la etiqueta con que se sue-

le acompaña: "cine poético". Nada más lejos de ello que la descripción que hace el propio Cocteau de su producción: "Yo quería tocar los más importantes problemas con una mano ligera y sin filosofar en el vacío. La película es, pues, una película policiaca que bebe de un lado del mito y de otro de lo sobrenatural"⁴.

Dejando a un lado el carácter anecdóticamente policiaco de la trama, una de las claves de la película es, en efecto, la representación de lo sobrenatural. A lo largo de los siglos la gente se ha preguntado por el destino tras la muerte (lo que en la película se llama "La Zona"), pero solo algunos se han atrevido a describirlo o imaginarlo, porque en ello se establece un límite para el entendimiento y el lenguaje (cualquier tipo de lenguaje): la representación de lo irrepresentable, el hacer visible lo que nadie ha visto ni puede ver. En la estela de Homero, Virgilio o Dante, Cocteau se lanza a esta empresa desprendiéndose, como vengo diciendo, de cualquier tipo de literaturización (en el sentido normativo y peyorativo). El director afirma en diversos lugares que no quería que su infierno tuviera reminiscencias dantescas⁵.

2 *Entretiens*, p. 66.

3 *Entretiens*, p. 50.

4 Jean Cocteau, *Du cinématographe*, Éditions du Rocher, Mónaco, 2003, p. 205.

5 "Sin duda es la obediencia al protocolo teatral la que nos dicta lo pintoresco, en lo cual Bérard y yo evitábamos siempre caer. Lo que llevó a decir que a *La bella y la bestia* le falta fastuosidad, y que la zona de *Orfeo* habría debido ser un círculo de Dante" (*Entretiens*, p. 74).

Para idear esta escenografía Cocteau contó con la colaboración de quien ya había diseñado los escenarios y vestuarios de *La bella y la bestia* (1946), Christian Bérard, pero lamentablemente el escenógrafo murió antes del rodaje de la película, aunque el espíritu de lo que quería hacer permaneció en Cocteau:

"La muerte de Bérard es irreparable. Él era el único que comprendía que el mundo de las hadas se lleva mal con la vaguedad y que el misterio solo existe en las cosas precisas. Sabía también que nada es más fácil que la falsa fantasía en el oficio de las películas. La evitaba con una gracia infalible"⁶.

En consecuencia, eligen como escenario del inframundo las ruinas de un antiguo cuartel bombardeado durante la Segunda Guerra Mundial, Saint-Cyr (lo que en verdad no deja de ser infernal); ruinas que apenas contrastan con el resto de decorados (a excepción de la casa de Orfeo) que se nos presentan en la película: tanto la mansión de la Princesa como las calles de París por donde Orfeo persigue a la protagonista femenina nos muestran un mundo deteriorado, desolado y laberíntico, como de pesadilla. Se diría que hay tanto de infierno arriba como abajo. Aunque, en realidad, Cocteau no se propone representar el infierno en sí, sino esa zona intermedia en que la gente no es consciente todavía de que ha muerto, como lo demuestra la figura del cristalero que sigue pregonando su mercancía a las puertas de inframundo como si siguiera vivo y ejerciendo su oficio. Incidentalmente apuntaré que esta curiosa figura constituye, en realidad, una transfiguración de Heurtebise, que en la obra de teatro de 1926 aparece en la casa de Orfeo cumpliendo el oficio de cristalero. Y, en efecto, los vidrios que lleva a la espalda el personaje recuerdan de alguna manera las alas de un ángel.



Es la curiosidad lo que mueve a la humanidad al preguntarse por el más allá, y es lo que, en definitiva, mueve a Orfeo, como poeta y como trasunto de las inquietudes del propio director. Esto supone una ruptura importante con el mito, pues en la versión de Ovidio, el poeta romano quiere dejarnos bien claro por boca del protagonista que su bajada a los infiernos se debe exclusivamente al amor, y no a otro motivo espurio como la curiosidad:

*"Si licet et falsi positis ambagibus oris
vera loqui sinitis, non huc, ut opaca viderem
Tartara, descendи [...]"⁷.*

Cocteau se propone, por tanto, explorar esta parte del mito más desatendida por otras versiones: lo que incita a Orfeo a bajar al infierno no es simplemente el amor, sino la curiosidad por ver lo que nadie ha visto, o mejor dicho, por la conjunción de ambos motivos: el amor a la curiosidad y el deseo de penetrar lo incognoscible (con todas las resonancias sexuales que se quiera). Cuando Heurtebise le pregunta a Orfeo por su verdadera razón para bajar al infierno: ¿quiere reunirse con Eurídice o con la muerte?, Orfeo contesta: "Con las dos" (min. 55). La atracción que siente el Orfeo de Cocteau por la muerte (personificada aquí por la elegante y bellísima María Casares) es una atracción que, asumiéndolo, supera lo erótico y se proyecta hacia el conocimiento de lo absoluto desconocido como el único modo de abrir nuevas vías a su poesía, pues este Orfeo se

6 Entretiens, p. 57.

7 Ovidio, *Metamorfosis*, X, 19-21, que aproximadamente quiere decir: "Si me permitís decir la verdad, no bajé hasta aquí para ver los opacos Tártaros".

nos presenta en el inicio de la película como un poeta ya consagrado, pero al que se le han acabado las ideas, y al que desprecian los poetas más jóvenes, que buscan sustituirlo (cabría aquí una lectura cercana a la postulada por Harold Bloom en *La angustia de las influencias*).

Orfeo, pues, anda detrás de experiencias y sensaciones inéditas que hagan revivir su inspiración poética y se lanza a la exploración de lo absoluto atreviéndose a traspasar los límites humanos. En la película se insiste repetidamente en el hecho de que el protagonista quiere saber demasiado; en su propia formulación: "Persigo lo desconocido" (min. 33).

El poeta es, entonces, el que indaga en lo ignoto, el que se sumerge en lo que hay más allá de los límites concedidos al hombre, y, en consecuencia, la labor poética va más allá de la escritura. Preguntado por su oficio, Orfeo responde a los jueces infernales: "Poeta es escribir sin ser escritor" (min. 64). Cocteau se alinea así con toda una serie de creadores que han distinguido entre la auténtica poesía y la mera literatura, como Paul Verlaine, Juan Ramón Jiménez o Antonio Gamoneda. Cocteau entiende por poesía cualquier acto de verdadera creación, incluido el cine. Es la acepción originaria del término griego del que procede: *poiesis* ("creación"). Así a las diversas secciones de su obra Cocteau las llama "poesía de teatro", "poesía de cine", "poesía crítica".

Una de las grandes preguntas que plantea la película, como ya lo había hecho la obra de teatro de 1926 es la imposibilidad de definir lo poético, entendido en este sentido de la búsqueda de lo absoluto: "¿Alguien sabe lo que es poético y lo que no?" (min. 34)⁸. La pregunta surge en un contexto que la hace particularmente pertinente, pues Orfeo recibe extraños mensajes crípticos de la emisora de un coche, mensajes que lo mantienen absorto hasta el punto de olvidar a su mujer y al hijo que esperan. Esos mensajes oraculares que llegan del más allá y que figuran, de una manera innovadora, lo que tradicionalmente entendemos por inspiración, son transmitidos en la obra de teatro por un caballo.

La poesía, parece querer decírnos Cocteau con esto, pone en relación dos mundos, el de aquí y el del más allá, y de esta manera actúa al modo de los espejos y al modo de la muerte, ambos son aproximaciones al límite. De hecho, cuando Cocteau expone los temas principales de *Orfeo* enumera tres: la muerte, la inmortalidad y los espejos⁹.

El tema de la muerte y la inmortalidad está íntimamente relacionado con el de la poesía y constituye la base del mito, pues para Cocteau es la muerte la que hace al poeta inmortal, y solo los verdaderos poetas son los que han muerto, de ahí la cita del verso de Mallarmé, que escribió sobre la tumba de Poe: "*Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change*". El poeta necesita morir para nacer a la inmortalidad y convertirse, así, en lo que es. La inmortalidad, por tanto, precisa de un sacrificio, y aquí el sacrificio no lo hace el poeta, sino la propia muerte, y por amor. La princesa se inmola para que el poeta pueda vivir; y de manera paralela, lo hace Heurtebise, que igualmente se condena por amor a Eurídice.

El otro tema principal, el de los espejos, tiene también toda una tradición detrás de sí, como puertas de entradas a otros mundos (recuérdese Alicia), pero Cocteau, además de explotar esta posibilidad, da un sentido nuevo a

“

Una de las grandes preguntas que plantea la película, como ya lo había hecho la obra de teatro de 1926, es la imposibilidad de definir lo poético

”

su función mediadora: el espejo nos aproxima a la muerte porque refleja el paso del tiempo en nosotros. Lo dice Heurtebise: "Mírese en un espejo un día y otro día y verá la muerte trabajar" (min. 54). Los espejos aparecen, además, como tema en uno de los mensajes poéticos que Orfeo recibe de la radio del coche: "*Les miroirs feraient bien de réfléchir davantage*", donde resulta intraducible el genial juego de palabras que propicia el doble significado de la palabra francesa *réfléchir*: "reflejar" y "reflexionar". Cocteau ya había

8 En el original francés: "Sait-on ce qui est poétique et pas poétique?"

9 "Los tres temas básicos de *Orfeo* son: 1. Las muertes sucesivas por las cuales debe pasar un poeta hasta convertirse, según el admirable verso de Mallarmé: "Como en sí mismo, al fin, la eternidad lo transforma". 2. El tema de la inmortalidad: la persona que representa la Muerte de Orfeo se sacrifica, se anula para volver al poeta inmortal. 3. Los espejos: nos vemos envejecer en los espejos. Nos acercan a la muerte" (*Du cinématographe*, p. 210).

10 "Yo debía, además, mezclar lo cómico y lo dramático, como se verá en la escena del regreso de Eurídice vuelta a la vida bajo la condición de que Orfeo no la mire. Es una situación bufa y es el gran método de Shakespeare, de Goethe, de Molière, del *Giovanni*, de Mozart. No podíamos más que seguirlos" (*Du cinématographe*, pp. 211-212).



utilizado esta frase en *La sangre de un poeta*, pero dándole un aire más amplio, lo que le quita algo del misterio que adquiere en Orfeo con el truncamiento: “*Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images*” (“Los espejos harían bien de reflejar/reflexionar un poco más antes de devolver las imágenes”).

El tema de los espejos está, además, profundamente relacionado con uno de los elementos centrales del mito, como es el de la mirada. En el relato clásico se pone como condición a Orfeo que no mire a Eurídice hasta la salida a la luz del sol; en la película, la prohibición va un paso más allá y se pide a Orfeo que no vuelva a ver a Eurídice nunca más. Esta extrema condición, permite, por una parte, introducir un componente humorístico en la trama, contribuyendo así a la mezcla de géneros que convergen

11 “El espejo donde se hunden las manos de Orfeo y de donde vuelven a surgir necesitaba una cuba de cuatrocientos kilos de mercurio” (*Entretiens*, p. 88).

12 “Construimos habitaciones gemelas, decoradas con objetos gemelos y si se mira con atención es fácil darse cuenta de ello, pues toda la imagen se invierte en el espejo (que no existe) excepto los pequeños motivos de los grabados colgados en la pared y un busto sobre una cómoda. Para ello no contaba más que con un truco de prestidigitación. ¿Se da usted cuenta de que me resultaba imposible hacer ciertas tomas frente a espejos donde se reflejarían los aparatos y el equipo? Cuando María Casarès abre los batientes del espejo de tres caras, es imposible que la actriz salga de una superficie plana. Ella sale de la segunda habitación. Un doble, vestido como ella y de espaldas, se aleja de ella en sentido inverso y hace el papel de su reflejo” (*Entretiens*, p. 82).

13 *Du cinématographe*, p. 208.

en el film¹⁰, pero sobre todo la hace coherente con el tema de los espejos, hasta el punto de que Orfeo vuelve a perder a Eurídice por verla reflejada en el retrovisor del coche. En un sentido profundo, podemos interpretar la condena del poeta a renunciar a la mirada como el peor de los castigos, en tanto que lo vuelve ciego para lo visible y le impide ver lo que los otros pueden ver, cuando precisamente su misión y su gloria estriba en lo contrario, en ver lo que es invisible para los demás, como vengo mostrando. Por eso, el poeta tiene que morir para volver a recuperar la vista, y Eurídice, en un movimiento paralelo al de la Princesa, se propone sacrificarse para que Orfeo pueda recuperar la mirada. Como curiosidad cabe señalar que en *El testamento de Orfeo* Jean Marais, el actor que encarna a Orfeo en la producción de 1950, representa a otro héroe mítico y ciego, Edipo justamente después de haberse arrancado los ojos por haber visto y comprendido de más.

El tema de los espejos, por último, propicia el uso y hasta el abuso de ilusiones y trucos cinematográficos a los que tan aficionado es Cocteau desde su primera película: la inmersión en el espejo se hace usando mercurio de verdad¹¹, y se llegó a replicar la misma habitación tras una puerta para que diera la sensación de un reflejo¹². A estos trucos se añaden los de clavar el decorado en el suelo y hacer una toma cenital para transmitir la sensación de torpeza y dificultad con que los personajes se mueven por el inframundo y el más extendido del movimiento inverso.

Esta parte más espectacular de la película corresponde quizás a lo que Cocteau denominaba “cine” en contraposición a lo que prefería llamar “cinematografía”. Con esta distinción establecía las barreras entre una industria y un arte. La cinematografía, que comparte naturaleza con la poesía, “puede esperar” a su público, mientras que el cine comercial tiene que dar réditos de manera inmediata. “Con *Orfeo* —nos dice Cocteau—, decidí correr el riesgo de hacer una película como si la cinematografía pudiera permitirse el lujo de esperar, como si fuera el arte que debería ser”¹³. En realidad, la película no hubo de esperar mucho para ser apreciada, pues obtuvo bastante éxito en su momento y fue nominada para los premios BAFTA y para el León de oro en la muestra de Venecia. Todavía hoy, 75 años después de su estreno, sigue interrogándonos con la misma intensidad porque las inquietudes a que nos enfrenta siguen esperando la respuesta que solo, parcial y sucesivamente, van desvelándonos los poetas, ya sean poetas de la escritura, de la imagen o de la música. El cantor de Tracia continúa maravillándonos con la voz y las imágenes que surgen de su cabeza desmembrada flotando a merced de las aguas del río Hebro. ■



EL CINE DE BUÑUEL EN TOLEDO.

RODAJE DE TRISTANA

Amador Palacios

Si la novela original de Benito Pérez Galdós se ubica en el barrio madrileño de Chamberí, Buñuel, al llevarla a la pantalla, brinda el gran homenaje que a este genio del cine le merecía la ciudad de Toledo. En sus memorias cuenta Buñuel cómo eran las repetidas excursiones a esta “peñascosa pesadumbre”, en frase de Cervantes, plagiando al dramaturgo toledano José de Valdivielso. “Desde el primer día quedé prendado —escribe el de Calanda—, más que de la belleza turística de la ciudad, de su ambiente indefinible.” Lo primero que se hacía al bajar del tren era dirigirse a comer a una tasca de las afueras, llamada Venta de Aires, ese Aires no título lírico, sino el apellido del dueño. Hoy la Venta de Aires es un distinguido restaurante, con grandes salones (allí celebré yo el banquete de mi segunda boda). Se pedía siempre tortilla a caballo —con un trozo de lomo por arriba—, perdiz toledana y vino tinto de Yepes. Todos los amigos: Lorca y su hermano Francisco, Pedro Garfias, Dalí, Alberti, María Teresa León y muchos otros, se alojaban en la Posada de la Sangre, cerca de la plaza de Zocodover, donde Cervantes situó *La ilustre fregona*, una de sus no-

velas ejemplares. Yo recuerdo ver que, todavía en pie, este hostal seguía en funcionamiento.

El día de San José de 1923 Buñuel fundó la “Orden de Toledo”, nombrándose a sí mismo *condestable*. De graduación más baja que los fundadores (Buñuel, Federico y Paco García Lorca, Garfias, Sánchez Ventura, Augusto Casteno, José Ucelay y Ernestina González, discípula de Unamuno) eran los caballeros y, aún más baja, los escuderos. Para ser caballero, “había que amar a Toledo sin reserva, emborracharse por lo menos durante toda una noche y vagar por las calles”. En su libro memorístico *La arboleda perdida*, Rafael Alberti cuenta que en la oscuridad de la noche (entonces las calles de Toledo no estaban iluminadas) iba perdido por Toledo hasta que de pronto, en una callejuela al lado de la plaza de Padilla, se topó con una placa blanquecina donde pudo leer, débilmente alumbrada por la luna, que en ese lugar nació el poeta Garcilaso de la Vega.

Yo estaba a punto de cumplir los quince años, y residía en Toledo desde los dos. Aunque el rodaje de *Tristana* arrancó en el Museo Tavera —esa sobrecededora escena de Catherine Deneuve (Tristana) contemplando embelesada la estatua mortuoria del cardenal Tavera— en octubre de 1969, el rodaje se prolongó durante más de

“

**A Luis Buñuel yo no
lo vi nunca. Él no
pernoctaba en Toledo.
Se iba a Madrid,
alojándose en uno
de esos primeros
rascacielos madrileños
de la plaza
de España. ”**

un mes. Yo me acuerdo de la primera secuencia a la que asistí, que abarcaba toda la plaza de Zocodover. En primer plano aparece un chico joven abriendo el calzado por un lustrabotas de los que entonces mucho se estilaban. Era un amigo mío —ya no recuerdo su nombre—, un gran aficionado al cine y que murió, lamentablemente, al poco. Yo vi en directo a Fernando Rey (don Lope), penetrando en el café Español, un aÑejo establecimiento que yo ya frecuentaba. En la película, el interior del café no es el genuino toledano, pues, por problemas de espacio y de encuadres, se tuvo que rodar en un decorado. Buñuel convocabía a los extras en las escalinatas del Teatro Rojas, en la plaza Mayor, antiguo centro de Toledo, y los elegía él personalmente, concediendo verdadera importancia a esos personajes inapreciables que irían a figurar solo unos segundos en escena.

A Luis Buñuel yo no lo vi nunca. Él no pernoctaba en Toledo. Se iba a Madrid, alojándose en uno de esos primeros rascacielos madrileños de la plaza de España. Coincidí con su amigo Max Aub, que estaba escribiendo un libro sobre él. Max Aub, en ese año que residió en España, pensó en quedarse a vivir definitivamente aquí.

Pero, al cabo, volvió a México. Sí vi una vez, de lejos, a Catherine Deneuve, saliendo del hotel Carlos V, donde la productora del film había instalado los camerinos. A quien sí vi mucho fue a Lola Gaos (Saturna) y a Franco Nero (el pintor Horacio). Yo ya era fumador (di rienda suelta al vicio a los trece años), y con Lola Gaos, gran fumadora, coincidí más de una vez en el estanco. Ella llegó a conocer al artista toledano, ceramista por saga familiar, Pablo Sanguino, de quien adquirió alguna pieza. Y Franco Nero frecuentaba mucho el “tonódromo” toledano, la calle del Comercio, vulgarmente llamada la calle Ancha. Llegó a cundir la leyenda de que Franco Nero, tan joven y guapo, había dejado *algunos hijos* en Toledo.

Alguna otra escena del rodaje contemplé en el paseo del Tránsito, en la película la Alameda de la ciudad. Recordemos la escena del encuentro en el Tránsito de don Lope y su hermana, insultándose ambos. La plaza de las Capuchinas también aparece en *Tristana*. No vi rodar esas imágenes en que, nevando, Tristana va en silla de ruedas con un humor de perros, cruzándose con un guardia civil al que contesta de mala manera. Pero al día siguiente todavía quedaban las boli-



tas de caucho que imitaban la nieve. El escaparate de la confitería de Santo Tomé, en la calle del mismo nombre, frente a la casa donde vive don Lope, herencia de su hermana al morir, mejor que donde moraba anteriormente, sale tal cual. Y la estación de ferrocarril, desde donde marcha Horacio al dejar Toledo, equilicuá. En Toledo hay que hacer pocos retoques. Solamente en la calle de Santo Tomé se cubrió de hiedra la escultura del busto de Gregorio Marañoń. Entre los vagones, en la estación mudéjar, aparece un instante el ya mencionado ceramista toledano Pablo Sanguino. A Luis Buñuel le pareció bien el rostro de mi amigo Pablo con su nariz hebrea.

El ayuntamiento de Toledo acordó cobrar un canon de sesenta mil pesetas a la productora de *Tristana* por utilizar sus numerosas localizaciones, incluso el interior de la iglesia de San Justo, donde don Lope y Tristana se casan. Aparece también la empinada escalera que sube al campanario de la Catedral. Ahora cuesta dinero, pero entonces los chiquillos subíamos —gratis— a palpar la campana gorda, quebrada, y a divisar la enorme visión, los domingos por la mañana. Es curioso, yo que conozco tan bien Toledo, comprobar que los itinerarios que muestra la película al ir los personajes de un lugar a otro son reales. Así, cuando don Lope se entrevista con Horacio en el hotel de Lino, una escena rodada en su verídico vestíbulo, hotel donde se alojaba el propio Galdós y que, antes de cerrarlo, disponía en su agradable bar de unas tostadas con anchoa increíblemente sabrosas, muy famosas; pues cuando vuelve a su casa don Lope, después de esa amarga y cordial entrevista con Horacio, escoge el camino correcto.

Muchos años después conocí a Jesús Hernández, actor que hace el papel del sordomudo Saturno, hijo de Saturna (Lola Gaos). Dimos suculentos paseos por Toledo señalando los lugares de la aventura que supuso para él ser elegido por Buñuel para participar en *Tristana*. Luego Jesús no ha cosechado el éxito y, aunque se dedica, esporádicamente, al teatro, su nombre como actor está olvidado. Me contaba que la Deneuve le regañaba ante las miradas embobadas que Jesús le lanzaba. No es para menos, frente a la extraordinaria belleza de Catherine Deneuve en persona. ■

“

**El ayuntamiento
de Toledo acordó
cobrar un canon de
sesenta mil pesetas
a la productora de
Tristana por utilizar
sus numerosas
localizaciones**

”

“

**Llegó a cundir la
leyenda de que
Franco Nero, tan
joven y guapo,
había dejado
algunos hijos
en Toledo**

”





EL CEBO, DE LADISLAO VAJDA UN NOIR INSÓLITO EN LA ESPAÑA DE LOS 50

Francisco Mora

Coproducida por España, Suiza y Alemania y rodada en alemán, *El cebo* es, en mi opinión, ya no un referente del *noir* español, sino una pequeña joya del cine europeo de los años de 1950. A día de hoy está considerada casi unánimemente como una de las mejores películas europeas de todos los tiempos. Es una película sobre la naturaleza del mal, en su lucha contra la inocencia, que transcurre en un lugar idílico donde, a priori, todo debiera ser maravilloso: un asesino trastornado está causando el terror en un cantón suizo tras haber asesinado a varias niñas, actuando, además, a la luz del día. El título de la película en alemán, *Es geschah am hellichten Tag*, que podría traducirse como "Sucedió a plena luz del día", es mucho más sugerente y menos explícito que el

castellano y pone de relieve uno de los grandes méritos de la película: hacer cine negro a pleno sol. Otro ejemplo extraordinario al respecto nos lo daría Narciso Ibáñez Serrador, dieciocho años después, en *¿Quién puede matar a un niño?*

Con esta película de intriga criminal el cineasta de origen húngaro (nacionalizado español) Ladislao Vajda (Budapest, 1906 – Barcelona, 1965) rueda (quizá junto a otro de sus grandes títulos, *Mi tío Jacinto*) su mejor trabajo, sin olvidar algu-

nos de sus logros más relevantes, como lo son los filmes *Séptima página* (1950, estrenada en 1952), la celeberrima *Marcelino pan y vino* (1955) o *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957).

Conviene resaltar que el guion, junto a Hans Jacoby y el propio director, lo firma (suyas son la idea original y el argumento) el excelente dramaturgo, novelista y ensayista suizo Friedrich Dürrenmatt, uno de mis autores favoritos: solo por su obra de teatro *La visita de la vieja dama* (*Der Besuch der alten Dame*) merecería figurar en el “santoral escandinavo” (otros dirían “martirologio escandinavo”), sí, ese que pone y quita rey en los premios que creara el inventor de la dinamita, Alfred Nobel, pues tengo para mí que *La visita de la vieja dama* es a Dürrenmatt lo que *Esperando a Godot* a Samuel Beckett. Inmediatamente después de acabar el film, Dürrenmatt transforma la historia en una buena novela que publica con el título de *Das Versprechen*, *La promesa* en la traducción española, pues al parecer la segunda parte de la película no le acababa de convencer del todo y, lo que es peor, le habían cambiado el final, decidiéndose por otro que, a él, no le parecía realista. Si he de ser sincero, a mí no me parece mal el final de *El cebo* y, en cualquier caso, doy las gracias a los productores (y a Vajda, que consintió) por esta decisión, pues si hubiesen optado por el final de Dürrenmatt, muy probablemente no habría sentido la necesidad de reescribir una historia que ya estaba escrita a su gusto, con lo que nos habríamos perdido una buena novela. Llámenme egoísta pero el caso es que así tenemos, de un lado, una excelente película y, de otro, una magnífica novela. Evidentemente podría contarles el final de la novela, pero con ello destriparía la película y nada hay más feo y odioso que sacarle las tripas a algo (o a alguien), así que, contradiciéndome a modo, voy a hacerlo, pero al final de este artículo y tras aviso previo, para que así el lector interesado que aún no haya visto el magnífico film de Vajda y se decida a hacerlo animado por mis palabras, pueda decidir si leer o no este final alternativo y, en definitiva, no me acuse de *espoileador canalla*. Por cierto, está muy extendida la idea de que la

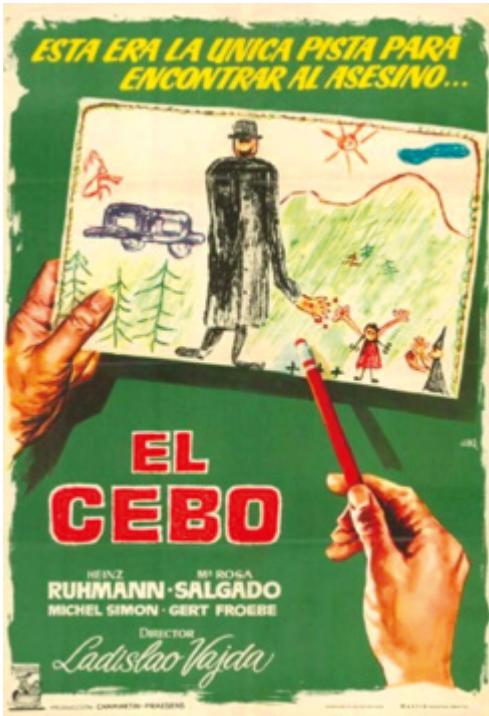
película de Vajda se basa en la novela de Dürrenmatt. Insisto en ello: es justo al revés, el escritor suizo escribe el guion original de la película y solo después, por la razón que apuntaba, redacta y publica *La promesa*, de modo y manera que ambas obras, película y novela, se dan a la luz pública el mismo año: 1958.

Con una habilísima puesta en escena que nos recuerda en ciertos aspectos al cine del Fritz Lang de *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931,) al Charles Laughton de *La noche del cazador* (1955) y por momentos incluso al James Whale de *El doctor Frankenstein* (1931), Ladislao Vajda nos ofrece en realidad con su película (además de la historia de una obsesión, la del inspector Matthäi por atrapar al psicópata a toda costa y sin reparar en el precio de su obsesión, esto es, convertirse él mismo en un ser dudoso y sin escrúpulos capaz de utilizar como cebo a una niña), nos ofrece Vajda, digo, un cuento macabro

sobre un mundo que ha perdido la inocencia, un mundo donde los magos que ofrecen chocolate a las niñas pueden transformarse en monstruosos depredadores sexuales y asesinos en serie o, lo que es lo mismo, en ogros y lobos feroces dispuestos a devorar a cuanta *Caperucita Roja* les salga al paso (otro referente de la película, cuyo hilo argumental está trazado sobre el cuento clásico). Pero ojo, sobre la *Caperucita Roja* original, no sobre las versiones supuestamente infantiles

“
El cebo seguiría el
hilo argumental de
aquella Caperucita
del siglo XIV, que
proviene de la
tradición popular
francesa ”

que se popularizaron después. Y digo supuestamente porque ustedes me dirán si es, digamos, muy aleccionador, reconfortante e instructivo contarle a un niño que una mamá desahogada manda a su hijita de pocos años, completamente sola, a llevarle la merienda a su abuela, a sabiendas de que para ello debe atravesar un bosque siniestro lleno de peligros y plagado de lobos, sibilinos y hambrientos, dispuestos a devorarla empleando para ello las más arteras argucias. Por no hablar, por poner otro ejemplo, de *Hansen y Gretel*, cuento infantil o de hadas por antonomasia en el que unos padres abandonan a sus hijos en lo más profundo de un bosque donde, además, vive una bruja de gustos caníbales capaz de



engordarlos como a cerdos para luego cocinarlos al horno. En fin: a lo que íbamos. *El cebo* seguiría el hilo argumental de aquella *Caperucita* del siglo XIV, que proviene de la tradición popular francesa, recogida en el relato titulado *Cuento de la abuela*, en el que, para que se hagan una idea, el lobo, después de descuartizar a la anciana, comérsela en parte y guardar los restos en una despensa, se mete en la cama a esperar a Caperucita. Cuando llega esta, además de hacerle comer y beber de la carne y la sangre guardadas en la despensa (la niña no sabe que se está comiendo a su abuela), el lobo le pide a Caperucita que se desnude completamente y, después de quemar sus ropas en la lumbre (porque ya no van a servirle para nada), se meta en la cama con él. Lo que la niña, complaciente, hace. Eso sí, después, Caperucita, oliéndose que va a acabar devorada, logra escapar de las fauces del lobo mediante una treta. Pues bien, como muchos sabrán, el primero en recoger esta horripilante historia en su volumen para niños *Cuentos de antaño* (1697) fue Charles Perrault. Se trata de

la versión “para niños” (y me gustaría que se noten mucho las comillas) más despiadada y brutal, comparada con otras posteriores, y eso que el autor suprimió alguno de los elementos más perturbadores del original que les acabo de relatar, como el lance en el que el lobo invita a la niña a consumir carne y sangre de la anciana a la que acaba de descuartizar. Pero, por el contrario, no se priva de todas las alusiones sexuales del cuento: Caperucita se acuesta desnuda con un lobo que tiene cierto aspecto de hombre y, en consecuencia, un peligroso atractivo sexual, pues la niña menciona, por ejemplo (y no es un detalle menor), sus piernas, que no patas. *Caperucita Roja*, en la versión de Perrault, no tiene un final feliz, pues acaba devorada por el lobo (un depredador sexual) al igual que acabó devorada la abuela. Más de un siglo después los hermanos Grimm volverían a recoger el cuento (el más popular, el que todos hemos contado a nuestros hijos) basándose en el de Perrault (además de en otros), pero ya muy cambiado: en este sí hay un final feliz gracias a la intervención de un cazador que mata al lobo antes de que devore a Caperucita y, sorprendentemente, arranque de las tripas de la bestia, vivita, coleando y entera, a la abuelita, a la que sí se había zampado.

Es de destacar en *El cebo* el interesante montaje paralelo de la película: si por un lado vemos al comisario en su búsqueda obsesiva del asesino, de otro se nos muestra a este maltratado psicológicamente (por no decir humillado y vapuleado) por su esposa, de modo que conoceremos a la bestia antes que Matthäi, (un atractivo más) e iremos descubriendo cómo se estrecha el cerco, a pesar de que presa y cazador lleguen incluso a coincidir en un momento sin reconocerse. Es este otro de los grandes aciertos de Vadja, presentar al asesino a mitad del metraje; una presentación magistral (e inquietante) donde las haya, pues sin mostrarnos todavía ni su rostro ni su cuerpo completo, el espectador siente con un escalofrío todo el horror y la repugnancia que el personaje le va a provocar. “La descripción del criminal –un asesino incitado a la perversidad por un supuesto complejo en sus relaciones matrimoniales–”, escribe Méndez-Leite, “está tan bien hecha que impresiona profundamente al que va siguiendo la emocionante trama”. Destacar, al respecto, la acertada elección del actor alemán Gert Fröbe para el papel de Schrott, el monstruoso criminal.

“
**Caperucita se acuesta
desnuda con un lobo
que tiene cierto aspecto
de hombre y, en
consecuencia, un peligroso
atraactivo sexual**”



Huelga añadir quizá que, tras el estreno de *El cebo*, más de un crítico español recordará que crímenes tan horripilantes como los que presenta una película sobre un asesino de niñas no sucedían en nuestro país: ahí está lo insólito de que la película pasase la férrea censura (tanto la franquista como la eclesiástica), tratándose, como escribe Carlos Aguilar en su *Guía del cine*, de una película de “una escabrosidad asombrosa para la España de los cincuenta”. En la que además, añado yo, Vajda se permite algo impensable en el cine criminal de los cincuenta: dejar mal a la policía; pues en la primera parte de la película la policía comete un fallo garrafal de consecuencias trágicas, algo inaudito y, desde luego censurable al cien por cien en aquel régimen dictatorial en el que, por supuesto, los cuerpos armados eran garantes del orden y la justicia y nunca jamás cometían errores, de modo que cumplían eficientemente su trabajo y eran retratados resolviendo los casos siempre, siempre de manera satisfactoria; en consecuencia, eran absolutamente prescindibles esos detectives privados que tanto abundaban en otras filmografías, como la norteamericana, y que en definitiva eran por lo común individuos de dudosa

catadura que, en cualquier caso, actuaban siempre movidos por el interés, no de forma altruista como las fuerzas del orden que lo hacían motivados únicamente por una abnegada voluntad de servicio. Claro que como los policías que presenta la película de Vajda no son españoles, pues, quizá... Así, la censura solo metió la tijera a nueve minutos del metraje original, nueve minutos absurdos, por otra parte, como quizá recordará el lector que haya visionado una copia restaurada de la película en la que se incluye ese metraje sustraído por la censura, aunque lógicamente insertado en versión original con subtítulos (en el caso de verse *El cebo* doblada al español). Y ahí, en el doblaje, radica la verdadera censura del filme que se vio entonces en España, pues la versión original alemana contiene diferencias respecto al suavizado doblaje español. Y es que “por admoniciones censoriales de orden léxico” (la expresión no es mía, sino de los propios censores) el doblaje español no podía mencionar, por ejemplo, ni la violación ni los delitos sexuales y, por lo tanto, la posibilidad de que la niña [Greta, la víctima aparecida al comienzo del film] hubiera sido violada fue sustituida por maltratada y los delitos sexuales por conductas inmorales. Lo que permitió a las autoridades españolas del momento dar la vuelta a la tortilla y, sin negar la intención pedagógica original de la película, esto es, instruir sobre los crímenes sexuales contra niños, presentar el trabajo de Vajda como un cuento moral, como un cuento de hadas aleccionador para adultos y niños que advierte al espectador sobre los peligros de ser embaucados por desconocidos que, siendo ogros o lobos feroces, parecen perfectamente

normales a la luz del día; insistiendo, eso sí, en que los asuntos tratados ocurren fuera de España, de modo y manera que nuestras autoridades podían proclamar la hispanidad de los logros técnicos del film pero la nula relación del tema tratado con la realidad española, eliminando así, de un plumazo, la responsabilidad social de la narración.

Concluyendo, y para información de curiosos e interesados, diré que, en 2001, con el título de *El juramento*, Sean Penn dirigió una película, protagonizada por Jack Nicholson, que cuenta la misma historia pero, ojo, no basada en *El cebo* (aunque también, claro), sino directamente en la novela inmediata posterior de Friedrich Dürrenmatt, titulada *La promesa*, como dije y, por supuesto, trasladando la acción de Suiza a la América profunda, o sea, a la América rural.

Post scriptum (aviso para caminantes: contiene espóiler)

Como el lector que haya visto *El cebo* posiblemente recordará, al final, tras mucho bregar y ahondar en su obsesión, el comisario Matthäi logrará hacer caer en la trampa al criminal asesino de niñas, quien resultará muerto de un disparo, aunque el policía también herido en una mano, lo que no le impedirá, mediante otra treta, evitarle a la niña/cebo, casi presente en el desenlace, la contemplación de lo ocurrido, mostrándose por primera vez Matthäi, ante su Caperucita Roja, como ese buen padre, amoroso y protector, que siempre debió ser para ella. Lo cual, en mi opinión, está muy bien, pero habría resultado aún mejor —si se me permite el inciso— si ese rostro profundamente humano del personaje se nos hubiese ido mostrando paulatinamente y paso a paso no solo al final, sino durante la segunda parte de la película. Es el único pero que uno, personalmente, le pone a *El cebo*: la elección para el papel de inspector Matthäi del alemán Heinz Rühmann, un actor demasiado frío que, si a la primera parte de la película le van bien sus trazas y sus maneras gélidas, en la segunda —supongo que por pura incapacidad de dejar de ser como en realidad se es— naufraga en una interpretación que requeriría, según avanza la acción, más y más pasión, tanto física como emocional. Por su parte, la película de Sean Penn, *El juramento*, apostará (más o menos) por el final de la novela de Dürrenmatt; esto es, el asesino, cuando todo indicaba que caería en la trampa, no lo hace. Y es que, sencillamente, no se presenta donde supuestamente

se le esperaba una vez “tendido el cebo”. Y no se presentará jamás, por más que el inspector, sumido en su obsesión, se pregunte el porqué (para el que no tiene respuesta) y permanezca al pie del cañón día tras día esperándolo, sumiéndose por momentos en la degradación más absoluta: con el paso de las semanas y los meses cae en el alcohol y en la paranoia, lo que le permite a Jack Nicholson ofrecernos una vez más su amplio e histriónico abanico de “caras y gestos excesivos”, tan propios de él, y que vendrán a ser una mezcla de los que nos regala en *El resplandor*, de un lado, y en *Alguien voló sobre el nido del cuco*, de otro. ¿Pero qué ha ocurrido? ¿Por qué el asesino no ha acudido a la cita con el destino/trampa del inspector y, lo que es peor, sigue sin acudir por más que pase el tiempo y por más que el policía esté persuadido de que lo hará tarde o temprano? Pues sencillamente porque no ha podido hacerlo, porque su destino real le esperaba durante el viaje hacia su cebo: un accidente automovilístico acaba con la vida del asesino y depredador sexual en la carretera precisamente cuando conducía su coche en busca de su nueva niña/víctima. Ni qué decir tiene que la película de Sean Penn es muy inferior a la de Vajda, entre otras muchas cosas porque además de subrayar de forma gratuita algunos referentes de la historia —por ejemplo, no se priva de enseñarnos las fotos de las víctimas del asesino vestiditas todas de rojo, color del que el inspector vestirá, cómo no, a su niña/cebo, o no nos ahorrará el americanísimo juramento que la madre de la última niña asesinada le hará pronunciar al policía encargado del caso (Nicholson): ni corta ni perezosa le hace jurar ante la Biblia y (nada menos) por la salvación de su alma que encontrará cueste lo que cueste al infame asesino de su hija—, además, digo, desdibujará hasta casi borrarla la figura del asesino depredador, al que prácticamente ni vemos, con lo cual el film, sin la contrafigura de un antagonista tan potente, queda cojo de un pie. Más teniendo en cuenta el peso que este personaje debe tener en una historia de estas características, pues a fin de cuentas es el encargado de transmitir el escalofrío, el horror, la repulsa que esta debe provocarnos. ¿Qué sería de cualquier Caperucita sin su ogro/lobo feroz? Pues eso. Un cuento insustancial. Pura nadería. ■

“
**La censura solo
metió la tijera a
nueve minutos
del metraje
original**”

David Lynch



El pasado 16 de enero de 2025 fallecía en California el polifacético cineasta David Lynch. Decisivo director de los últimos cuarenta años del cine norteamericano, fue también guionista, productor, actor, fotógrafo y diseñador de vestuario y mobiliario, además de pintor, vídeo-artista, realizador de publicidad y productor musical. Creador de universos narrativos e imaginarios muy personales, su cine es plenamente reconocible y su discurso está lleno de elementos atmosféricos que caen de lleno en el onirismo, lo turbio y lo misterioso, e indaga con frecuencia en los recovecos de la mente y del subconsciente, para conseguir películas como *Cabeza borradora*, *El hombre elefante*, *Terciopelo azul*, *Corazón salvaje*, *Lost Highway*, *Una historia verdadera*, *Mulholland Drive* o *Inland Empire*, además de una serie televisiva pionera y fundacional como *Twin Peaks*. El Cineclub Chaplin ha programado varias de ellas a lo largo de su historia, lo recordó en la pantalla con la proyección de *Carretera perdida* para cerrar la temporada 2024-2025 el pasado mes de junio, y **TIEMPOS MODERNOS** ha querido ahora rendir homenaje a este creador en las páginas que siguen con una revisión de algunas de sus películas más notables y un análisis del uso de la música en su cine. ■

EL HOMBRE ELEFANTE: EL MELODRAMA, ENTRE EL MITO Y EL LOGOS

Pablo Pérez Rubio

Si hay un drama de la monstruosidad, ese es la epifanía realista teñida de pesadilla por Tod Browning en *La parada de los monstruos / Freaks* (1932); pero existen muchos monstruos sufrientes, como el hombre lobo, consciente de que el destino le impulsará a hacer daño a su ser amado, o ese Doctor Jekyll / Mister Hyde surgido de la pluma de Robert L. Stevenson y adaptado no pocas veces a la pantalla, o aquel Drácula forzado a vivir eternamente, o algunos super-héroes condenados a no amar porque están llamados a misiones superiores. El género melodramático presenta muchas veces un carácter de renuncia, de resignación y sacrificio, pero en este tipo de personajes adquirirá más bien tintes de tragedia sombría al verse impulsados a tener que renunciar al objeto de su deseo por una suerte de *fatum* determinista. Quizá fue David Lynch quien culminó la conversión de la existencia del monstruo (y de lo monstruoso) en melodrama, al plasmar su sufrimiento en una liturgia: un relato que hereda estrategias dickensianas y que se remonta, precisamente, a los orígenes del espectáculo popular de feria que tantos contactos con la imaginación melodramática mantuvo a lo largo del siglo XIX, y con el cinematógrafo en los primeros años del XX. No era la primera vez: de hecho, aquellas películas de otros géneros —sobre todo el fantástico y de terror— que optan por hablar del

drama de la monstruosidad, unida generalmente a la aparición de lo siniestro, suelen recurrir a expresiones melodramáticas; se dan cita en ellas personajes, mayoritariamente masculinos, deseantes pero que, a causa de sus deformaciones, no consiguen ser deseados por aquellos a quienes aman: la Bestia (en el film animado de Disney, no tanto en el de Jean Cocteau), el Quasimodo de las múltiples versiones que narran la historia entre el jorobado de Notre Dame y Esmeralda, King Kong o el fantasma de la Ópera. Pero sí fue *El hombre elefante*, de 1980, la primera vez que el monstruo era tratado con la espesa liturgia del melodrama, narrando el proceso desde la herida primigenia, y después la culpa, la penitencia, la redención en forma de reintegración social y la muerte.

De manera harto inquietante, comienza *El hombre elefante* en el terreno del mito: en el África salvaje, la joven, en plena gestación, es atacada por un elefante macho. Prosigue en el de la barraca de feria, donde se reúnen los más peculiares fenómenos naturales de índole humana y donde se hace negocio de la monstruosidad (*pecunia non olet*, no importa la procedencia del dinero): el terreno de la fantasmagoría. Continúa en el universo de la realidad: la sociedad mugrienta de la revolución industrial, con los sucios y hambrientos obreros, la miseria y las calles insalubres: *el hombre elefante* (John Hurt) tiene dueño, propietario, que lo convierte en mercancía productora de capital. Y finalmente, se instala en el territorio de la ciencia, cuando el doctor Treves (Anthony Hopkins) lo acoge en calidad de médico en el hospital en que trabaja: el hombre elefante pasa a ser John Merrick y el monstruo pasa a ser un *enfermo*, un paciente (en el doble sentido del término).

Tal transformación remite a la dialéctica entre el Mito (hijo de mujer y elefante) y el Logos (paciente clínico con síndrome de Proteus); de ahí que en esa evolución adquiera tanta importancia el lenguaje. Merrick es tratado como ser humano en función de su capacidad de usar la comunicación verbal, la doble articulación lingüística; el habla le permite peinarse, vestirse con decencia, beber té,

“

**EL HOMBRE
ELEFANTE PASA A SER
JOHN MERRICK Y EL
MONSTRUO PASA A
SER UN ENFERMO,
UN PACIENTE ,”**





recibir visitas: "No soy un animal, soy un ser humano", se defiende Merrick ante un ataque colectivo. Porque este es el primer monstruo que no inspira miedo en los demás: lo sufre él mismo.

Y surge la culpa social. Si Merrick es un ser desgraciado es porque la sociedad victoriana (estamos en el Londres de 1880) no ha conseguido —ni intentado— integrarlo en la vida colectiva; se apela la marginación, al *apartheid*, a la discriminación, a la intolerancia con la diferencia, a la fobia. Se le debe, por ello, el estatus que antes se le negó; así, se le restituye en sociedad por la vía hiperbólica: de ser atracción de feria a asistir a recepciones, funciones de teatro y ballet, recibir la amistad de una afamada actriz (Anne Bancroft), etc. De la mugre y la humedad del sótano a la belleza sin límite. Pero Merrick siente cómo las bellas mujeres que lo rodean, incluida la propia esposa del doctor Treves, sienten por él compasión y ternura, pero ningún tipo de amor o deseo. Y quizá sea consciente, también, de la utilización que de

él están realizando sus allegados. Ciertamente, el doctor, la actriz, el director del hospital (John Gielgud), los burgueses bienpensantes no son su antiguo carcelero Bytes (Freddy Jones); pero en el fondo lo están utilizando para fines espurios: promoción profesional, lavado de conciencia, demostración social, aniquilación del rival...

Merrick ha cubierto sus expectativas. Ha conocido lo que es vivir como un ser humano, pero sabe también que su sitio no está en este mundo. La suya es una resignación necesaria, pues se conoce incapaz de ser feliz. De ahí que decida acabar con su vida y acudir a reencontrarse con su madre; se acuesta en su cama, quitando previamente los almohadones que permiten que la sangre fluya por su cuerpo: una hermosa eutanasia. Y muere rodeado de belleza, que Lynch muestra en un efectivo *travelling* final: la maqueta de la iglesia de St. Patrick que él mismo ha construido, los retratos de su madre y de la actriz amiga, su Biblia, el neceser de aseo que le regaló el doctor Treves... El inocente Merrick asciende a la bóveda del firmamento donde lo espera (de nuevo) el mito: la madre, imagen primigenia que cierra el círculo y lo devuelve al origen. ■

“MERRICK HA CONOCIDO LO QUE ES VIVIR COMO UN SER HUMANO, PERO SABE TAMBIÉN QUE SU SITIO NO ESTÁ EN ESTE MUNDO”



LYNCH, OZ Y DIVERSOS TRAGOS DE CERVEZA

Francisco Mateos Roco

@paco_roco

Oz es ese sitio donde todo el mundo ha soñado estar o sueña con estar alguna vez. Un territorio fantástico, repleto de personajes, paisajes y lugares fascinantes, no exento de peligro, lleno de prodigios y sorpresas, y que probablemente se mueva al dictado de un ente superior no demasiado ajeno a quienes lo visitan. Un paraje que brinda la oportunidad de trascender, de encontrarse, de descubrir los propios poderes y de conocer qué puede llegar a ser a todo aquel que se deja llevar por el viento, se atreve a traspasar la cortina y consiente en atravesar ese portal que conduce directamente hacia la magia. Oz es por tanto un espacio que, una vez descubierto, no se oculta, pero en el que nada es exactamente lo que parece, y, siendo así como es, no es extraño tener la sensación de estar transitando por él cada vez que uno se sumerge en cualquiera de las películas de David Lynch, cuando pasea por el Londres de la época victoriana, camina arrítmicamente por los desiertos del planeta Arrakis, deambula por las calles de Twin Peaks, huye atravesando Norteamérica en un descapotable o serpentea por las curvas de Mulholland Drive; y, por supuesto, cuando atraviesa un telón de terciopelo y aparece en el Lumberton de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986).

Allí, flores amarillas y rojas son mecidas por una suave brisa junto a las inmaculadas vallas que cierran los jardines delanteros de las casas; los ocupantes de un coche de bomberos saludan amablemente a los vecinos mientras pasan sin ninguna prisa por la calle; los niños van camino del colegio y cruzan de acera bajo la atenta mirada y el cuidado de una voluntaria; en la intimidad de su hogar, una señora disfruta de una bebida caliente mientras ve la reposición de una película clásica en la tele; y, afuera, deleitándose con la agradable sensación de recibir los primeros rayos de sol, su marido se ocupa de regar el césped. La mañana no puede parecer más tranquila e idílica en este municipio, pero esta impresión no va a durar más de un minuto. Un pequeño contratiempo y un casual hallazgo son suficientes para que afloren la inevitable fragilidad de la vida y las oscuras pulsiones del ser humano, para constatar que, incluso en el paraíso, basta con hacer *zoom* para que las costuras aparezcan. No hay que olvidar nunca que de todo puede haber en una pequeña ciudad y por ello la radio local no cesa de recordar a cada hora que ahí fuera hay mucha madera que cortar.

La historia no es desconocida: un universitario regresa a casa para echar una mano en el negocio familiar porque su padre convalece de un ataque al corazón. En sus ratos libres, movido por su innata curiosidad, espolleado por el deseo de gustar a su joven vecina y obnubi-

lado por los encantos de la atractiva y misteriosa cantante del Slow Club, tratará de resolver un enigma, en el que participan el crimen organizado y la corrupción policial, que le llevará a sumergirse en una pesadilla plagada de violencia, perversiones sexuales y desequilibrios emocionales, y le obligará a transitar entre el sosiego y la ingenuidad que a primera vista ofrece la comunidad en la que se crio y el horror y la crueldad que habitan en algunos de sus rincones. Será tras un trago de cerveza cuando entre de lleno en este siniestro universo.

Al igual que ocurre con la preferencia por una marca de tabaco, por un tipo de perfume o por un determinado estilo de música, los cuales suelen dar pistas de cómo son quienes eligen uno u otro, aquí será la cerveza el elemento diferenciador elegido por David Lynch como indicio de la personalidad y antícpo de la conducta de tres de los implicados en la trama. El color dorado, el tono pálido, el sabor afrutado y el vidrio verde del envase de Heineken, unidos a su origen europeo, son los rasgos que la convierten en la preferida del neófito investigador, los que aportan el toque de cosmopolita distinción a la que Jeffrey Beaumont no puede resistirse y, también, los que le presentan como un chico bueno no sujeto a convencionalismos, como alguien que no evade ni niega sus impulsos y tentaciones, pero que tampoco olvida sus responsabilidades. La escasa espuma, la ligereza, el poco destacable aroma y el fugaz toque agrio de la norteamericana Pabst Blue Ribbon son los que vuelven loco al ya de por sí maníaco Frank Booth, quien, al despreciar cualquier otro tipo de cerveza que no sea la PBR, pone de manifiesto tanto su carácter intransigente como su predilección por un producto popular, pero no de consumo masivo, que le ubica en los márgenes de la sociedad y le permite situarse en el lugar de quienes la dinamitan desde dentro, de aquellos que ni quieren ni saben reprimir su excitación, de los entregados a la satisfacción de sus necesidades y a procurar alimento a su insaciable depravación. Y la cremosidad de su espuma blanca, el pálido dorado, el escaso amargor y el sabor refrescante de la Budweiser, *King of Beers*, hacen inevitable que sea la siempre escogida por el detective Williams, que, por ser el representante de la autoridad, al que le corresponde preservar la normalidad y el que para lograrlo tiene a veces que transigir y que manipular, se inclina por el paradigma de las cervezas ligeras estadounidenses, la de los que levantan el país con su trabajo y la que consumen todos los que están al frente de esas compactas, modélicas y sanas familias llamadas a conformar el entramado de una nación próspera y segura.

Así, la rebeldía, el orden y el caos optan por su respectivo tipo de cerveza en *Terciopelo azul*, sin que el papel de esta bebida quede limitado al de ser un elemento caracterizador de personajes, sino que alguna que otra función también se le reconocerá. El primer trago de Jeffrey reforzará su ánimo de colarse en el apartamento 710 de la calle Lincoln, de franquear la cortina hacia su propio Oz para inmiscuirse en un asunto del que difícilmente saldrá indemne. Los sorbos de Frank serán el vestíbulo de sus delirantes y desalmadas acciones. Y, en consonancia con la intencionada ambigüedad constantemente presente en el ejercicio de sus funciones

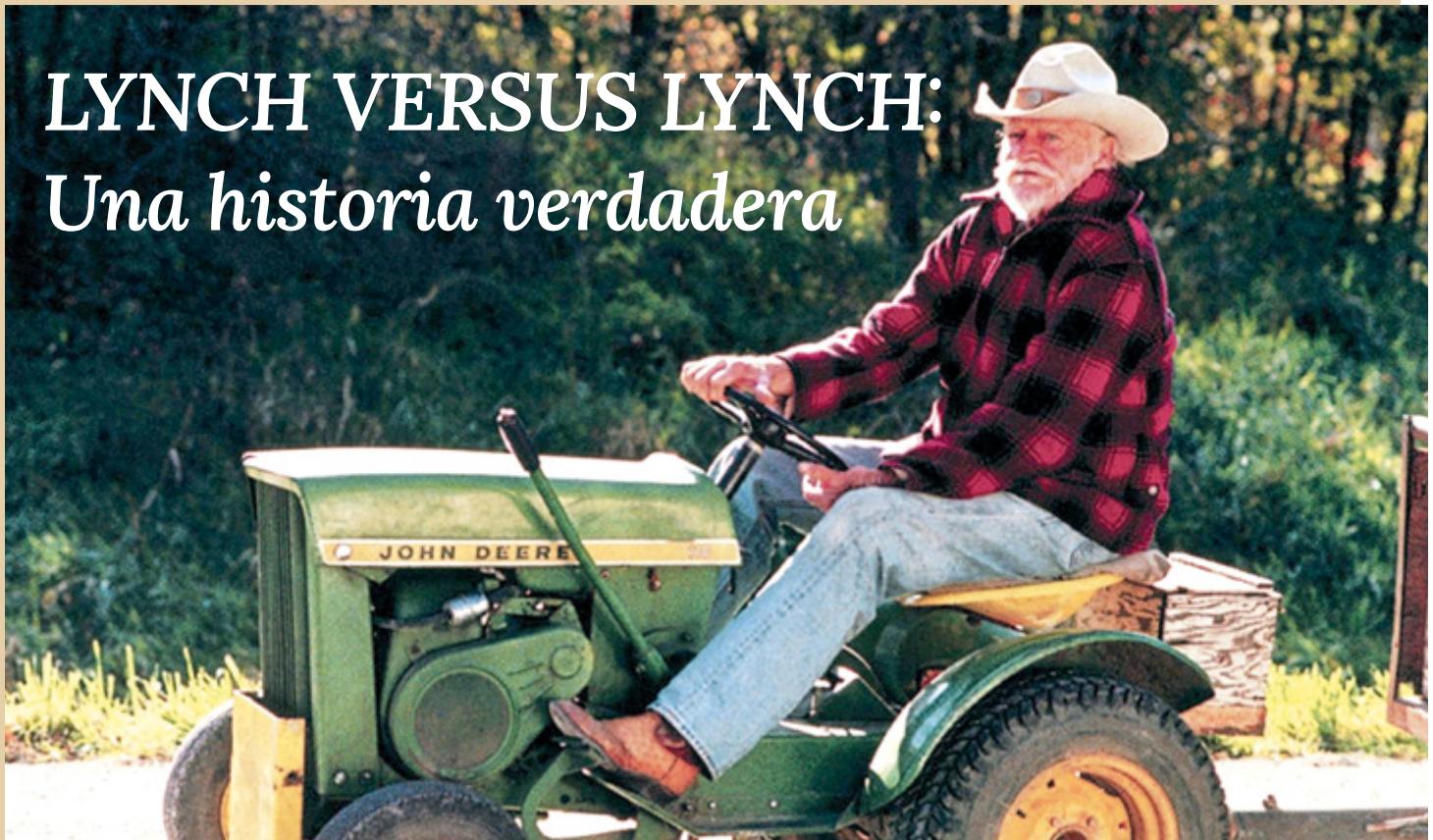


policiales, al agente Williams nunca se le verá con vasos, con botellines o con latas en la mano, pero sí se sabrá con qué cerveza tiene la costumbre de rellenarlos.

El misterio, el suspense y el terror psicológico son los fermentos del alucinante *thriller* que David Lynch construye a partir de una canción, de un miembro amputado y de la propensión natural a fisgar. Y, aunque prácticamente termina en un punto muy semejante a aquel en el que comienza, el relato de cine negro que propone el realizador de Missoula deja un poso amargo, como el del regusto de la cerveza, en esa imagen de placidez con la que muestra por última vez a sus protagonistas y que podría subtitularse con el *"There is no place like home"* de Dorothy Gale. Quizás sea porque no se resiste a dejar pasar la ocasión de recordar que incluso la belleza, el cariño y el amor tienen sus pliegues oscuros, que hasta los hermosos y coloridos petirrojos pueden traer algo desagradable en su pico. ■



LYNCH VERSUS LYNCH: Una historia verdadera



Victoria Aranda Arribas

En una entrevista de 2001, David Lynch afirmó que *Una historia verdadera* (*The Straight Story*, 1999) había sido su obra más experimental¹. Resulta inevitable que tal declaración, procediendo del director de *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977), genere –cuando menos– admiración. Sobre todo porque la trama de este filme avanza de forma lineal, al tranquilo pero constante ritmo de un cortacésped. Nada que ver, por tanto, con los vericuetos de *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) o *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997).

Ahora bien, parece comprensible que, para un autor acostumbrado a la lógica onírica, cualquier narración más o menos conservadora suponga un reto. Con todo, tampoco era este un terreno en el que Lynch se adentrara de primeras: casi dos décadas antes, *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, 1980) había demostrado que su cine también podía construirse sobre una estructura clásica. Sin embargo, *Una historia verdadera* reúne otras peculiaridades que la convierten en una *rara avis* de su filmografía. Producida por Walt Disney Studios, es la única de sus películas catalogada como “G” (apta para todos los públicos) por la Motion Picture Association

of America; ninguna otra recibió una crítica positiva del influyente Roger Ebert —que llegó a compararla con una novela de Ernest Hemingway—; y, por último, en este proyecto, a diferencia de los demás, el director se mantuvo al margen del guion. Y creo que este último dato resulta decisivo para entender lo poco lyncheana que resulta esta película de Lynch. O quizás para descubrir que lo lyncheano se infiltra en ella de modos menos evidentes pero igual de efectivos para sus fieles. A este propósito, cabría preguntarse en qué consiste exactamente lo lyncheano.

David Foster Wallace lo definió como “una particular forma de ironía en la que lo macabro y lo mundano se combinan para revelar hasta qué punto lo primero es inherente a lo segundo. En esencia, es lo raro, lo inquietante y lo surrealista yuxtapuesto a lo ordinario, lo cotidiano y lo banal”². Termina diciendo

¹ <https://web.archive.org/web/20120716194021/http://www.davidlynch.de/empire2001.html>

² <http://www.lynchnet.com/lh/lhpremiere.html>

que, como lo pornográfico o lo posmoderno, uno reconoce lo lynchiano cuando lo ve. Veamos, pues: al comienzo de *Una historia verdadera*, la cámara aterriza en el jardín de una casa suburbana del desértico pueblo de Laurens. Una señora con sobrepeso —perfecto símbolo norteamericano—, con gafas protectoras de rayos UVA y un reflector, toma el sol sobre una tumbona destalada cuando se da cuenta de que se le ha acabado su tentempié. Coge el plato y entra en la cocina en busca de nuevas provisiones. Mientras tanto, la cámara gira hacia la casa contigua, pero se detiene en la fachada. Lynch nos deniega el acceso al interior, si bien por vía sonora deducimos que alguien dentro ha sufrido un accidente. Vuelta a la tumbona: la señora, ajena a lo ocurrido en la casa del vecino, se reloca y comienza a dar cuenta de su nuevo aperitivo. Lo mundano y lo macabro se funden, por tanto, en una escena profundamente irónica.

La escritura de esta película —al igual que la producción— corrió a cargo de Mary Sweeney, quien ya había colaborado con Lynch en otras cinco ocasiones. Junto al desconocido John Roach —un amigo de la infancia—, Sweeney pergeñó un guion conmovedor basado en un caso real. Recordemos brevemente la trama: Alvin Straight (Richard Farnsworth), un anciano de 72 años con problemas respiratorios y de movilidad, recibe casi al mismo tiempo dos noticias determinantes: 1) le queda poco tiempo de vida; y 2) su hermano Lyle (Harry Dean Stanton), con el que

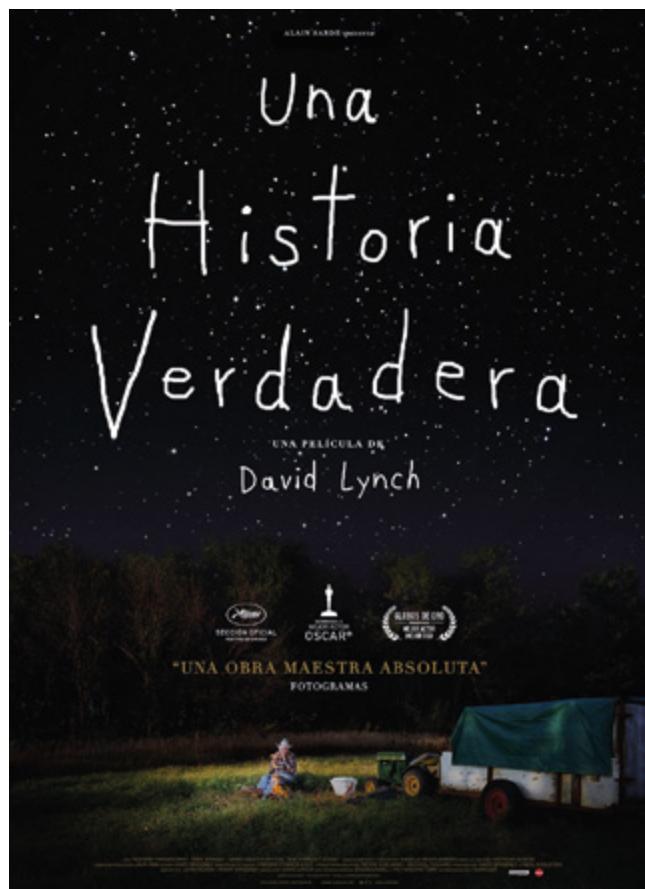
lleva una década sin hablar, acaba de sufrir un infarto. 390 kilómetros separan el pueblo de Alvin en Iowa del de su hermano en Wisconsin. Pero, a pesar de sus achaques, y dado que no tiene carné de conducir ni coche para hacerlo, decide ir a visitarlo en su cortacésped. En contra de la cauta opinión de sus conocidos y de la de su hija Rose (Sissy Spacek), searma de valor y emprende su viaje con el suplemento de un remolque. Tras una primera salida truncada, Alvin se ve obligado a regresar al pueblo para gastar sus ahorros en otra cortadora de segunda mano, la cual le llevará, esta vez sí, hasta su destino. Pero, como suele pasar en cualquier *road movie*, lo importante aquí no será tanto la meta, sino el recorrido espacial y espiritual de nuestro entrañable protagonista. Porque huelga aclarar que el viejo Alvin es entrañable; y la película también lo es. Y hasta cursi algunas veces. De ahí que, en primera instancia, uno no sea capaz de vislumbrar la mano de su autor: nada de giros de guion, personajes jánicos, cortinas rojas ni orejas cercenadas. En cambio, a lo largo del camino, Alvin —y con él el espectador— encontrará mucho de sí mismo. Sus distintas paradas, sus conversaciones con extraños buenistas, nos darán las claves para entender el pasado del personaje (los estragos de la guerra, la trágica muerte de sus nietos), el motivo del viaje (reconciliarse con su hermano) y sus

“LA ESCRITURA DE ESTA PELÍCULA (AL IGUAL QUE LA PRODUCCIÓN) CORRIÓ A CARGO DE MARY SWEENEY ,”



conclusiones sobre la vida, ofrecidas a modo de píldoras moralizadoras (“la familia es irrompible”, “un hermano es un hermano”). Conviene apuntar aquí la posible influencia de Richard Farnsworth, que solo se comprometió a aceptar el papel —antes rechazado por James Coburn, John Hurt, Jack Lemmon y Gregory Peck— tras una revisión exhaustiva de los diálogos, dado que el lenguaje malsonante de *Terciopelo azul* le había desagradado y no se fiaba de su director.

Sin salir del ámbito lingüístico, la traducción del título en español, *Una historia verdadera* —aunque mejor que la versión latinoamericana: *Una historia sencilla*—, anuló el juego de dualidades y referencias del original (*The Straight Story*), que dejaba algunas pistas para entender esta *historia* y su discurso. En primer lugar, *Straight* es, convenientemente, el apellido del protagonista y del anciano real en cuya experiencia se basó el guion. A su vez, la palabra remite a la veracidad del relato, pues puede traducirse por ‘justo’, ‘literal’ o ‘recto’. Esta última acepción apunta, además, a la linealidad de la película, que se conjuga con el camino que su héroe seguirá sin desviarse. De ahí quizás la insistencia del propio Lynch en que la versión en DVD no incluye la opción de saltar escenas por “capítulos” —como era costumbre—. Las copias que se comercializaron incluían en su interior una nota del director que afirmaba: “Opino que una película no es un libro: no debería fragmentarse. Es un *continuum* y debería verse como tal”. Hablamos, pues, de un viaje que ha de realizarse sin interrupciones: en línea recta y del tirón. Y, en efecto, podemos convenir en que esta es la más *straight* de todas las historias contadas por Lynch, que, por esta vez, decidió poner el foco sobre una carretera bien hallada.



Hay, sin embargo, un adjetivo que —por varios motivos— define aún mejor la esencia de la película: crepuscular. En primer lugar, Alvin es un personaje del todo quijotesco. Esta película aparece a menudo en las listas de los exponentes fílmicos del mito cervantino: habla de un héroe solitario que actúa conforme a un código moral de otros tiempos. Sigue lo mismo en casos tan distintos como *Sin perdón* (Clint Eastwood, 1992) o *Ghost Dog* (Jim Jarmusch, 1999). En *Una historia verdadera*, la vejez será la principal brecha que escindirá al protagonista del resto de personajes. Alvin se encuentra en su ocaso vital, por lo que Lynch rueda a menudo escenas de la carretera durante el atardecer. Los colores vespertinos tiñen la película desde el mismo cartel y la fotografía de Freddie Francis (*Suspense*, 1961; *El hombre elefante*, 1980; *El cabo del miedo*, 1991) resulta crucial para proyectar su esencia, que —más que como un mensaje— se configura como una sensación.

Alvin solo se encuentra con un igual en dos ocasiones. Por un lado, tenemos su singular vehículo, con el que comparte la edad avanzada y los problemas de movilidad. El viaje será, pues, una empresa que solo les incumbe a ellos dos; de ahí el empeño del

anciano en hacerlo solo. Y no se trata únicamente de una osadía fruto de la demencia (otra forma de locura y, por tanto, de quijotismo): ante un futuro breve y dependiente, esta aventura supone su última oportunidad de conquistar la libertad. Los planos aéreos, los paisajes infinitos y la ligereza de la cámara, acompañados de la música de Angelo Badalamenti, invitan a compartir esta visión. Por todo ello, tras la primera partida frustrada —también don Quijote tuvo que volver una vez a casa antes de emprender su aven-



tura definitiva—, Alvin busca un rocín semejante: un cortacésped John Deere de 1966.

En segundo lugar, entre el rosario de personajes que conocerá durante el trayecto, hará buenas migas con Verlyn Heller (Wiley Harker), otro anciano con el que tendrá en común algo más que la senectud: ambos son veteranos de guerra. Ante la barra de un bar, la conversación entre estos dos desconocidos servirá para que Alvin explique su discordancia con el presente: “Todo el mundo está muerto menos yo”. Aun así, su visión sobre la vejez no será del todo pesimista: en otro momento, ante un grupo de vigorosos ciclistas, admite que, frente a la salud y el misterio de la juventud, los años conceden una sabia serenidad de la que también se puede sacar provecho.

Pero lo crepuscular puede extrapolarse, además, al propio contexto de producción. Richard Farnsworth grabó la película en su último año de vida. Durante el rodaje, descubrió que tenía un cáncer de próstata que se había extendido a sus huesos, por lo que la parálisis que sufría en las piernas se incorporó a la ficción. El actor, nominado al Óscar por su papel, se suicidaría un año más tarde en su rancho de Lincoln (Nuevo México). Este fue, además, el antepenúltimo largometraje de Lynch, seguido tan solo de *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006). Después no paró de producir, pero invirtió su tiempo en mediometrajes, cortos, series y videos musicales. Por consiguiente, con *Una historia verdadera*, también el cineasta empezaba a entonar su canto de cisne en la gran pantalla. El 16 de enero de 2025, unos días antes de cumplir los 79 años, murió víctima de la

“

LA PROPIA PELÍCULA PRESENTA, PARA TERMINAR, UN PROGRESIVO DESCENSO CROMÁTICO

”

misma enfermedad que había adjudicado a su protagonista: un enfisema pulmonar.

La propia película presenta, para terminar, un progresivo descenso cromático. No es casual la atención que tanto el guion como la imagen le prestan al cielo. Al inicio del viaje, a plena luz del día, se focalizarán las nubes. Durante su desarrollo, toman el testigo, como ya se ha dicho, los atardeceres; y cuando Alvin alcanza su destino, la noche acabará inundando la escena. Una vez en casa de su hermano, Lyle —mítico Dean Stanton— sale de su casa y lo invita a sentarse en el porche. Apenas cruzan unas palabras; muy pronto, la cámara ascenderá para otorgarle todo el protagonismo a un elemento que lleva haciendo tímidas apariciones desde el comienzo de la trama: las estrellas. Ya los créditos iniciales se presentan sobre una noche centelleante. Más tarde, en distintos diálogos, Alvin comentará que los astros le ayudan a pensar, y que echa en falta las veladas que dedicaba a mirar al cielo con su hermano. Ahora su esperado encuentro será reemplazado por el firmamento, sobre el que —como al comienzo— se mostrarán los créditos finales. Se cierran, pues, el círculo de la película, el del viaje y el de la vida. Quedan, sin embargo, las películas de Lynch para seguir iluminándonos en la noche de los tiempos. ■

DAVID LYNCH.

El soñador que vivía en el sueño



→ David-Lynch como el agente Gordon Cole en 'Twin Peaks'.

Eva Nuño de la Asunción

El pasado 16 de enero perdimos al maestro David Lynch. Abordar aquí su compleja y prolífica carrera cinematográfica y la gran importancia que cobraban las bandas sonoras en todas sus películas, sería una misión colosal y pretenciosa para este humilde artículo. Recordamos en este pequeño espacio su estrecha e íntima colaboración con Angelo Badalamenti en la creación de tan particulares atmósferas extrañas e inquietantes y su desconocida etapa como músico experimental.

El 5 de agosto de 2024, David Lynch publicó su último tuit en esa red social propiedad de uno de los mayores indeseables del planeta. Con el saludo, *ladies and gentlemen*, recibimos la noticia de su enfisema pulmonar. Manifestaba su pasión por

fumar y sus consecuencias. Escribió que estaba "lleno de felicidad" y que nunca se retiraría. Aunque su salud no le permitió continuar regalándonos momentos visuales y sonoros, nos deja un legado que, por suerte, podemos revisitar siempre que nos plazca¹.

Gran parte de la música de la vasta obra de David Lynch (Missoula, 20 de enero de 1946- Los Ángeles, 16 de enero de 2025) está indudablemente ligada a Angelo Badalamenti (Nueva York, 22 de marzo de 1937- New

Jersey, 11 de diciembre de 2022), que fue quien mejor cimentó, con su música, las fantasías ensoñadoras de Lynch. Emparejados, igual que Lynch, a sus cigarrillos American Spirit, colaboraron incansablemente hasta la muerte de Badalamenti, formando un binomio simbiótico creativo perfecto. El inicio de esta asociación, de varias décadas, fue *Blue Velvet* (1986), la exploración de Lynch sobre secretos y asesinatos

suburbanos, con Isabella Rossellini como la atormentada Dorothy Vallens. Dennis Hooper, Kyle MacLachlan y Laura Dern completan el elenco protagonista. Estos dos últimos, hacen un tandem perfecto y se convirtieron en actores fetiche del director. Volvieron a coincidir en la tercera temporada de *Twin Peaks*, *Twin Peaks: The Return*.

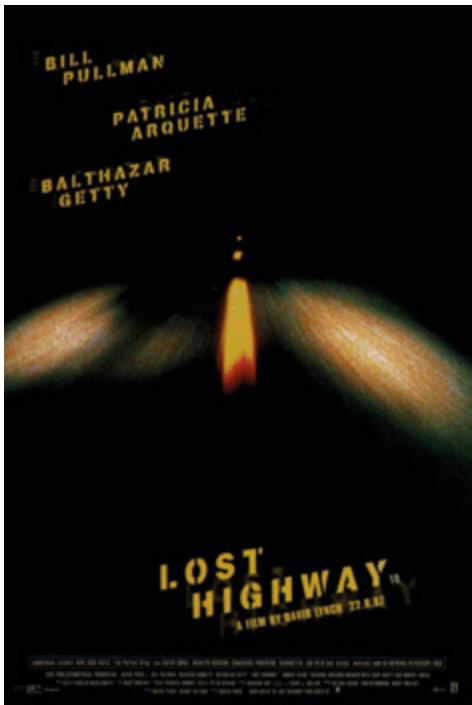
En 1985 Angelo Badalamenti recibió una llamada de Fred C. Caruso, el productor de *Blue Velvet*. Caruso conocía la experiencia del compositor trabajando con cantantes y necesitaban un entrenador vocal para las canciones interpretadas por Isabella Rossellini en la película. Grabó al piano con ella, cantando el clásico *Blue Velvet*. David Lynch quedó seducido por el compositor, iniciando así una de las conjunciones colaborativas más productivas del cine.

¹ Gran parte de sus películas y sus series está disponible en la plataforma Filmin.

Para la música central del film, *Mysteries Of Love* es la soberbia composición de Badalamenti, que podemos escuchar en tres versiones diferentes: como pieza instrumental, con un peculiar y tenebroso solo de trompa o como canción con la voz de Julee Cruise² (Iowa, 1 de diciembre de 1956- Massachusetts, 9 de junio de 2022), con la que ambos se aliaron para algunas colaboraciones. En la banda sonora, se cuelan temas originales como *Blue Velvet* de Bobby Vinton o *In Dreams* de Roy Orbison.

La música compuesta por Angelo Badalamenti para *Twin Peaks* (1990-1991)³ ha quedado para siempre en el imaginario colectivo. Aún más, en una generación de jóvenes que la disfrutamos en la televisión a inicios de los 1990, esperando semana a semana una nueva entrega, en un pasado sin internet en el que el visionado maratónico de series en las plataformas audiovisuales que existen ahora era inimaginable. Esta ingente obra, creada por Mark Frost y David Lynch, en sus dos primeras temporadas, de treinta capítulos en total⁴, nos dejó fascinados por su fuerza visual y argumental. Lynch nos sumergió en su universo, sus atmósferas surrealistas e inquietantes que exploraban en lo subconsciente y psicológico además de demostrarnos su capacidad de desarrollar personajes complejos con sus diálogos y personalísimo humor. Un cosmos perfeccionado con el acompañamiento de Angelo Badalamenti para la ocasión.

La creación musical central de Badalamenti para la serie fue *Falling*, en dos versiones: como canción, con la



voz de Julee Cruise, y como tema instrumental. Su banda sonora es todo un hechizo de melancolía onírica, en la que Cruise, canaliza una voz angelical sobre acordes de sintetizadores, omnipresentes en la filmografía de Lynch. La triada compuesta por Badalamenti, David Lynch y Julee Cruise grabó dos álbumes completos: *Floating into the Night* (1989) y *The Voice of Love* (1993).

Twin Peaks: The Return fue ese acontecimiento de 2017, inesperado para los fans de la serie. Continuación de las dos primeras temporadas, con dieciocho nuevos capítulos y, por supuesto, la misma banda sonora. El título de crédito, "Music composed & conducted by Angelo Badalamenti", permanece fijo durante todas las tem-

poradas. Esa entrega introdujo nuevas tramas y localizaciones, encarnadas por nuevos personajes, como Diane (Laura Dern), como la secretaria del agente del FBI Dale Cooper (Kyle MacLachlan), a la que hasta entonces nunca habíamos puesto cara ni voz. Mantuvieron muchos de los personajes de las dos primeras temporadas, interpretadas décadas después por los mismos actores y actrices.

También en ese pueblo repleto de secretos de *Twin Peaks: The Return* cobra mayor protagonismo el Roadhouse, también conocido como Bang, Bang Bar. La novedad musical de la nueva temporada es

2 En los años 1990, se conocería a Julee Cruise por formar parte de algunas giras de la banda B-52'S, sustituyendo a Cindy Wilson.

3 Para curiosos y fans de *Twin Peaks*: en el libro *Regreso a Twin Peaks*, publicado por Errata Natura, el propio Lynch relata el surgimiento de la serie, detalles y anécdotas inverosímiles pero reales durante su grabación. También David Chase, creador de *Los Soprano*, Nacho Vigalondo y Michel Chion desmenuzan en el libro la importancia de Lynch y su universo en el cine.

4 Exceptuando en la primera temporada (ocho capítulos) y el primer y último capítulo de la segunda temporada (veintidós capítulos), David Lynch cedió la dirección a directores y directoras de afamadas series y películas. Lesli Linka Glatter (*Homeland*), Todd Holland (*Friends*), Graeme Clifford (*The Rocky Horror Picture Show*), Caleb Deschanel, Duwayne Dunham (colaborador de George Lucas en *El imperio contraataca* y *El retorno del Jedi* y con David Lynch en *Terciopelo azul*), Jonathan Sanger (productor de *El hombre elefante*) o Stephen Gyllenhaal (padre de los actores Jake y Maggie Gyllenhaal). El episodio 15 de esa segunda temporada fue dirigido por Diane Keaton.

el cierre de cada episodio con la actuación en directo de artistas y grupos reales. Desfilan por su escenario Chromatics, The Cactus Blossoms, Au Revoir Simone, Sharon Van Etten, Nine Inch Nails, Hudson Mohawke, Rebekah del Rio, Lissie, The Veils, Eddie Vedder o Julie Cruise.

También concebida por Mark Frost y David Lynch es la comedia televisiva estadounidense *On the Air*, que emitió la ABC en 1992 y que en España se pudo ver en Canal Plus. Con música original de Badalamenti, la serie nos lleva, en un viaje por la década de 1950, a los estudios de la cadena de televisión ficticia Zoblotnick Broadcasting Company (ZBC). En la grabación del programa de variedades, "The Lester Guy Show", más mundano de lo habitual en Lynch, en el que nada sale bien y todo son accidentes desternillantes. El acertadísimo casting de la serie, en el que repiten Miguel Ferrer e Ian Buchanan, que aparecieron también en *Twin Peaks*, lo realizó Johanna Ray, habitual colaboradora de David Lynch en títulos como *Twin Peaks*, *Blue Velvet*, *Wild at Heart*, *Mulholland Drive* o *Inland Empire*.

La película *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992) fue la escueta precuela de *Twin Peaks*:

anterior al caso del asesinato de Laura Palmer, investigado en la serie, con la desaparición de Teresa Banks, un año antes, en las mismas misteriosas circunstancias. Nos presentan a los personajes del FBI encargados del caso, encarnados por los magnéticos y carismáticos Chris Isaak como Chester Desmond y David Bowie como Phillip Jeffries, además del propio David Lynch, también en las temporadas anteriores, como su superior, el mordaz y sordo Gordon Cole.

Paralelamente al rodaje de series, Lynch filmó películas inolvidables, también con Angelo Badalamenti como estrecho colaborador en la música original.

En 1990 se estrenó *Wild Heart*, una road movie romántica con dos entrañables forajidos como protagonistas. Laura Dern (Lula) y Nicholas Cage (Sailor) se dirigen huyendo a Nueva Orleans. También aparecen en la cinta Willem Dafoe y el enorme Harry Dean Stanton, otro

actor fetiche de Lynch. Introducen, junto a la banda sonora de Badalamenti, temas originales como *Baby, Please Don't Go* de Them (el grupo de Van Morrison en sus inicios en los 1960) o *Love Me Tender* de Elvis Presley, esta última grabada para la película por el propio Nicholas Cage.

Pudimos ver *Lost Highway* (1996) el pasado 25 de junio de 2025, cerrando la temporada del Cineclub Chaplin. Producida por Trent Reznor, de la banda Nine Inch Nails, con música original de Badalamenti, introduce jazz desbocado, sintetizadores, sonidos



→ *El sonido es esencial en la creación de atmósferas de 'Terciopelo azul'.*

“

EN ESE PUEBLO REPLETO
DE SECRETOS DE **TWIN
PEAKS: THE RETURN**
COBRA MAYOR
PROTAGONISMO EL
ROADHOUSE, TAMBIÉN
CONOCIDO COMO BANG,
BANG BAR „



estridentes e incorpora una ecléctica selección de artistas como David Bowie, con su imborrable introducción *I'm Deranged*, Lou Reed, Antonio Carlos Jobim y grabaciones del propio Reznor. Angelo Badalamenti también puso la música a la banda sonora original a *The Straight Story* (1999), una historia real sobre el viaje en una cortadora de césped de Alvin Straight, interpretado en la película por Richard Farnsworth, en busca de su hermano enfermo Lyle, al que da vida en la ficción Harry Dean Stanton. Alvin recorre Iowa hasta Wisconsin; en su camino, se encuentra con numerosas dificultades propias de una *road movie*. El protagonista es acompañado en la distancia por su hija, interpretada por la estupenda Sissy Spacek. Sonidos sureños, violines, guitarras y armónicas, para componer una banda sonora sentimental y melancólica como la película, una historia verdadera.

En *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006) también fue Badalamenti quien puso las notas a la personal mirada ensañadora del director, aunque el mismo David Lynch creó música por su cuenta para esta película. Antes de que llegara su Óscar honorífico en 2019 a su destacada trayectoria en el cine, Lynch había construido en 1998 un lugar mágico en Los Ángeles, Asymetrical Studio. Un estudio de grabación en el que experimentó durante veinticinco años su etapa más fructífera en la música, donde grabó sus propios álbumes y mezcló música para sus películas. El single con dos temas, *Ghost of Love* e *Imaginary Girl*, fue su contribución a *Inland Empire*. Ambas se gra-

“

SONIDOS SUREÑOS, VIOLINES, GUITARRAS Y ARMÓNICAS, PARA COMPONER UNA BANDA SONORA SENTIMENTAL Y MELANCÓLICA ”

baron en ese estudio con su propia voz, acompañado con un artilugio, el Boss VT1, un pedal que altera la voz y que le permitía encarnar diferentes tipos de alter egos vocales.

En 2022 invitó a Donovan, su cómplice en la práctica de la meditación, a Asymetrical Studio. También con el Boss VT1 en una sesión improvisada, grabaron el tema *I'm the Shaman*. En el estribillo, la instrumentación y la voz de Donovan se grabaron invertidas. El videoclip, de efecto estroboscópico, parece un acto de complicidad de Lynch a una época en la que brotaron composiciones de puro folk psicodélico a través del uso de sustancias psicoactivas. Y en ese mismo estudio, trabajó en colaboración con Crystalbell, para el disco *Cellophane Memories* publicado en agosto de 2024, convirtiéndose en su último trabajo. Guitarras y sonidos de los cincuenta y melodías escritas por él. Como explican los créditos del disco, el mismo David Lynch toca la guitarra con trémolo en el tema *Two Lovers Kiss*. Con ella cerramos la lista de la música que aparece en este artículo, que el lector puede escuchar con este código QR.



→ Código QR Lista Spotify.

La contribución a la cultura de David Lynch- Angelo Badalamenti, es innegable. Ahora toca ver con calma sus invenciones visuales y escuchar su consistente obra. ■

“

Me gusta el humor..., claro, a todo el mundo le gusta el humor. Pero el humor es algo muy delicado: existen películas que son solo comedias. Hay otras que pueden ser terroríficas y, sin embargo, tienen humor. Pero de nuevo todo se basa en la idea. No se trata de que pongas arbitrariamente una cosa o la otra; la idea aparece, y resulta que tiene algo extrañamente divertido, y aun así puede acabar convirtiéndose en algo misterioso o terrorífico. ”

Juanma Ruiz, “Traducir las ideas”, *Caimán. Cuadernos de Cine*, número 21 [72], noviembre de 2013

DAVID LYNCH POR DAVID LYNCH

“

Me gusta una historia que tenga una estructura concreta, pero que también contenga abstracciones. La vida está llena de abstracciones, y la manera en la que la desciframos es a través de la intuición. La gente está acostumbrada a ver películas que prácticamente se explican a sí mismas en un cien por cien y desconectan de esa cosa tan maravillosa que es la intuición cuando ven una película en la que haya algunas abstracciones. Otras personas, sin embargo, aman estas abstracciones y les dan espacio para soñar. Una abstracción, para mí, es algo que el cine puede contar, y es maravilloso. Para mí, en cualquier caso, pensar en esas imágenes y sonidos fluyendo juntos en el tiempo dentro de una secuencia crean algo que únicamente puede ser contado a través del cine. No son palabras, no es música, es un montón de cosas que se juntan y crean algo que no existía antes. Y eso es lo que me encanta. ”

Alejandro Castillo, *Meristation*, enero de 2025

“

Me encanta soñar despierto, sentarme en una silla y pensar, dejar que las ideas fluyan, a veces sucede incluso caminando por la calle, nunca se sabe, llegan del exterior, penetran tu conciencia y se muestran a ti, pero cada vez es más difícil que eso suceda porque hay muchas distracciones alrededor. (...) No tengo la menor idea de por qué la gente se siente incómoda con mi trabajo. Todo el mundo tiene un lado oscuro y un lado claro. El mundo en el que vivimos es un mundo de contrastes y polos opuestos y nuestra misión en este es la de combinar el poder de ambos polos. Eso es lo que trato de hacer con mi trabajo. ”

Paz Mata, “La gente no suele entender mi visión de las cosas”, *Diario 16*, número 2238, junio de 2017

“

[Un artista es] alguien que crea experiencias, para él y para otros. Es como un espectro. Hacer algo nuevo es como dar vida. Todo comienza con una idea, que son como burbujas que se crean y van subiendo. Así puedes atraparlas en un nivel superior, más profundo, con más información, más verdad. Se hace consciente lo inconsciente. En definitiva, se trata de ser feliz. Mucha gente hace cosas, pero no para ser feliz sino por la recompensa posterior. Pero las ideas fluyen mejor cuando uno está feliz.

”

Diego Erlan, *Clarín. Revista Ñ*,
23 de agosto de 2008

“

Llegué al cine a través de la pintura. La primera película que hice fue una pintura en movimiento. Quería tener una pintura que se moviera. Hice esa película y eso iba a ser todo. Pero un caballero que la vio en la Academia de Filadelfia me ofreció dinero por hacer algo similar para él. Esa fue mi segunda película. Y luego recibí una beca del American Film Institute para hacer una tercera película. Más tarde me aceptaron en el Centro de Estudios Cinematográficos Avanzados de Los Ángeles para hacer *Eraserhead*. Y una cosa llevó a la otra. Todo se produjo a través de la pintura.

”

Raquel Laguna, *Europa Press Cultura*,
Caimán. 20 de mayo de 2017

“

Hay películas que son llamadas comedias, otras drama, y otras de terror... Yo prefiero mezclar todos los géneros en una sola película. Como en la vida. Usted puede llorar en la mañana y reír en la tarde. (...) Pensar en el espectador cuando usted está creando, pienso que no es una buena idea. Usted debe solamente pensar en lo que le gusta a usted. Si una idea se presenta y ella no lo hace estremecerse, usted no la utilizará. Si es una de esas ideas que lo hace temblar, entonces tiene que intentar transcribirla de la manera más exacta. Pero el mundo cambia tan rápido en nuestros días, que, si usted piensa en el público del 2012, lo que usted haga no será válido en 2017 ya que es un mundo diferente. Toca entonces que usted haga lo que le guste y espere lo mejor.

”

Stéphane Delorme y Jean-Philippe Tessé, “Mistery Man. Entretien avec David Lynch”, *Cahiers du Cinéma*, número 739, diciembre de 2017

“

Las historias no son planas. Necesitan contraste y conflicto. Hay que poder encontrar en ellas todas las experiencias posibles que una persona pueda vivir. El narrador no tiene por qué sufrir para mostrar el sufrimiento. (...) Llevo treinta y tres años practicando la meditación. Me di cuenta de que aumentaba mi creatividad, mi energía, hasta lo que ustedes llaman en francés la *beatitud*. Me dije que no tenía sino ventajas en acelerar las cosas buenas y hacerlas crecer.

”

Stéphane Delorme, Hervé Aubron y Jean-Philippe Tessé, “Entrevista David Lynch. Una esfinge sonriente”. *Cahiers du Cinéma España*, número 8, enero de 2008 [traducción de *Cahiers du Cinéma*, número 620, febrero de 2007]



DEBUT Y DESPEDIDA

Tomamos prestado para el dossier central de este número 10 de **TIEMPOS MODERNOS** el título de un libro del director de *Memorias de Leticia Valle*, Miguel Ángel Rivas: *Debut y despedida*. Con el explícito subtítulo de Directores españoles de una sola película, este volumen de 2001 –publicado por la editorial Ariel– abordaba el trabajo de las decenas de cineastas que, en el ámbito de nuestro país, solo han conseguido poner en marcha su primer proyecto como realizadores, no logrando filmar un segundo largometraje, por las más diversas razones y con las más variadas casuísticas. Entre ellos, sin exhaustividad: Vicente Blasco Ibáñez, Ángel Guimerá, Joaquín Dicenta hijo, Llorenç Llobet-Gràcia, Cayetano Luca de Tena, Jesús Fernández Santos, Juan García Atienza, Valerio Lazarov, José Escobar, Horacio Valcárcel, Adolfo Marsillach, los hermanos Calatrava, Ramón Barea, José María Martín Sarmiento, Juan Estelrich... La circunstancia no es privativa del cine español; antes bien, se ha dado en todas las latitudes cinematográficas: Charles Laughton, Marlon Brando, Dalton Trumbo, Kirk Douglas, Stephen King, Jack Lemmon, Saul Bass, Harold Pinter, Anthony Quinn, Philip Seymour Hoffman, Patrick

Garland, Stephen Fry, Nicholas Cage, Tim Roth, Dustin Hoffman, Dan Aykroyd, Tom Stoppard, James Cagney...

Y la lista se engrosa si tenemos en cuenta aquellos que han dirigido en su carrera tan solo un par o un trío de filmes: Imanol Arias, John Wayne, Ray Loriga, Paul Newman, Robert de Niro, Angelina Jolie, Peter Ustinov, Barbra Streisand, Madonna, Kevin Costner, Denzel Washington, Jack Nicholson, Tim Robbins, Michael Keaton, Vincent Gallo, Ugo Tognazzi, Alain Delon, John Malkovich...

Como se puede apreciar, muchos de ellos son actores y escritores vinculados (más o menos) al universo filmico, que se vieron tentados por el paso a la realización pero esta no satisfizo sus expectativas, o bien supuso un fracaso económico, o bien simplemente entendieron que ese no era su verdadero camino profesional. Traemos a la revista este curioso fenómeno sin otro objetivo que llamar la atención –y hacer reflexionar– sobre él y evocar algunas de esas breves filmografías de artistas egregios de otros campos que redujeron su labor en la dirección cinematográfica a un debut que fue, a la vez, una despedida. ■

LA NOCHE DEL CAZADOR



RETRATO DEL MAL
ABSOLUTO Y DE CÓMO
LOS NIÑOS LO SOPORTAN
TODO BAJO UN ÁRBOL
FIRME CON RAMAS
PARA MUCHOS PÁJAROS

Francisco Mora

La novela

Ocurre en muy contadas ocasiones, pero por fortuna, a veces, el duende que pulula dispuesto a hacer una de las suyas entre los fotogramas de algunas películas se muestra benigno y favorece el milagro. Me refiero a ese milagro, casi imposible, que propicia que de un libro excepcional surja una película extraordinaria. Es lo que sucedió, por poner solo un par de ejemplos que pocos discuten, con *Otra vuelta de tuerca (The Turn of the Screw)*, la fabulosa novela de Henry James que en 1961 llevaría a la pantalla Jack Clayton, con la inestimable ayuda en el guion de Truman Capote y bajo el título original de *The Innocents*, o con la estupenda novela de Harper Lee

Matar a un ruiseñor (To Kill a Mockingbird), que con el mismo título filmaría Robert Mulligan en 1962, legándonos para siempre una pieza maestra incontestable del celuloide. Pues bien, en 1955 Charles Laughton, el actor británico-estadounidense al que James Manson definiría como “un actor del método sin sus tonterías”, haría lo propio en su única incursión como director cinematográfico, regalándonos una obra maestra de la joya literaria que tan solo un par de años antes había publicado Davis Grubb (1919-1970): *La noche del cazador (The Night of the Hunter)*.

Debo confesar que cuando leí por primera vez, hace muchos años y sin salir de mi asombro, la excepcional novela de Grubb, no había visto aún la película de Laughton. Aquella lectura no contribuyó, desde luego, a animarme a verla –y eso que ya sabía de la alta consideración de la que gozaba el film–, quizás porque uno andaba sobrado de prejuicios entonces y más que escamado con la gran cantidad de adaptaciones deploables que ciertos cineastas habían perpetrado de algunos de mis libros favoritos, sin querer acordarme por ejemplo, todo hay que decirlo, de aquella novelita de Luigi Bartolini titulada *El ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette)* que me había fascinado siendo todavía un adolescente y que poco después se convertiría en una de mis películas favoritas gracias a la estupenda versión que del libro llevó a la pantalla –con guion de Cesare Zavattini– el incombustible Vittorio De Sica. En cualquier caso, supongo que se me antojaba poco menos que un suicidio intentar transformar en imágenes tan hermoso, directo y sencillo relato, las jugosas

y potentes palabras de Davis Grubb, las poderosas imágenes que estas sugerían más allá de toda imagen imaginable, la brillante estructura narrativa, en fin, de una novela inclasificable que si en apariencia podía adscribirse al realismo más puro y duro, por la historia que cuenta situada en los terribles tiempos de la Gran Depresión americana de los años treinta del pasado siglo, no dejaba de participar también –y de qué manera– de la estética expresionista y del relato gótico –lo que se dio en llamar gótico sureño–; y todo ello envuelto en una atmósfera onírica, enrarecida, asfixiante, que por momentos nos remite a la más acabada novela negra americana de aquel tiempo, eso sí, servida con un perverso suspense –poco menos que podrido a veces– que aterroriza y mueve a la piedad a partes iguales. Si a ello le sumamos el magistral dibujo de los personajes que Grubb hace en su novela, la empresa de llevar al cine a sus criaturas parece, inevitablemente, tarea destinada al fracaso. Y no me refiero únicamente a los protagonistas, es decir, a Harry Powell, el perverso Predicador, a Willa Harper y a sus hijos John y Pearl o a Rachel Cooper, esa mujer poderosa que es como un árbol firme con ramas para muchos pájaros, ni siquiera hablo de esos secundarios de lujo que representan el viejo y borra-chín Tío Birdie, el matrimonio formado por Walt e Icey Spoon o el padre ahorcado, Ben Har-

per, sino a esos otros personajes que en cualquier otra narración serían poco menos que “secundarios segundones” o episódicos, pero que en Grubb alcanzan tal entidad, los retrata tan sutilmente y con tanta maestría en unas pocas líneas que de ellos, intuimos, podría escribirse una novela entera; me refiero, por ejemplo, a Bart, el verdugo, y su afán compulsivo por lavarse una y otra vez las manos porque, lleno de

remordimientos, quizá olvidó hacerlo después del trabajo, él, que a fin de cuentas es un buen esposo y un buen padre, pero también un hombre que, a su pesar, hubo de reciclarse para mal y abandonar su empleo en la mina ante el temor de dejar viuda a su mujer,

antes de tiempo y con dos hijas a las que criar; o hablo de Ruby, la enterñecadora adolescente que no encaja en ese mundo hostil, que no sabe bien quién es y hace cochinadas con los hombres porque lo que más desea es gustar y ser querida, y que anda tan perdida que se enamora platónicamente del Predicador porque él es diferente y no busca lo mismo que los demás hombres.

Y es que una novela tiene, al menos, dos problemas más que peliagudos a la hora de adaptarla el cine: uno es de estructura y el otro de lenguaje. Respecto a la estructura, como bien señala José María Guelbenzu, “la dificultad mayor suele estar en la diferencia de tiempos; el tiempo de una novela es un tiempo mental, mientras que el de una película está





sujeto a ser aceptado de una sola vez, en la duración de la propia película. Por supuesto que en ambos casos se permiten artificios de toda índole para dar forma a ese tiempo (elipsis, saltos atrás, etc.), pero, mientras que el de la película pasa ante nuestros ojos, el de la novela pasa por la imaginación. El que pasa ante nuestros ojos tiene unas mediciones objetivas; el que pasa por nuestra mente, no". Respecto al lenguaje, obviamente la diferencia es la que media entre la imagen y la palabra; porque mientras "la imagen es unívoca, la palabra es equívoca", continúa diciéndonos el escritor madrileño, "la estructura de un guion se organiza de modo que sirva a algo cuyo poder de convicción está en que lo vemos, mientras que la estructura de la novela está al servicio de algo que no es ofrecido a la vista sino sugerido a la imaginación. La diferencia entre ver y sugerir es la clave". Se trata, pues, de una diferencia sustancial de expresión y, en consecuencia, "el paso de la novela al cine debería ser un tormento", porque "modificar todo un sistema de expresión para contar la misma historia parece un esfuerzo excesivo". Esta historia que, en definitiva, como tantos otros relatos trata sobre la lucha entre el Bien y el Mal, entre la Luz y la Oscuridad, la resuelve en su película Charles Laughton de modo magistral, pues logra transformar en imágenes todo un clima, una atmósfera en la que la presencia del Mal o de las Tinieblas se hace patente y se extiende de tal modo en la pequeña comunidad que el film nos muestra -la misma atmósfera que, de otro modo, se respira en la novela de Grubb, de ahí el milagro-que, tras su visionado, ya no es posible figurarse el río Ohio, ni a todos los personajes que pueblan sus márgenes, si no es a través de la lente de la cámara con la que Laughton la fijó para siempre en nuestro imaginario. Porque, como dice finalmente Guelbenzu en su crítica, si la adaptación para el cine de *La noche del cazador* le interesa es porque cualquiera que lea la novela podría decir que "es un libro listo para ser adaptado sin mayores complicaciones", una simpleza muy alejada de la realidad, pues "ha habido que trabajar mucho para sacar de esta excelente novela una película sencillamente genial"; o dicho de otro modo, «lo fácil es tomar una estructura narrativa lineal como si fuera un guion; lo admirable, en cambio, es tomar toda una excelente novela y convertirla en toda una admirable película»¹.

La película

No puedo estar más de acuerdo con el novelista José María Guelbenzu. Así que cuando por fin, después de leer el libro de Davis Grubb vi por primera vez la película de Charles Laughton, hube

¹ José María Guelbenzu, "La noche del cazador (Davis Grubb)", *Revista de Libros*, edición digital, 1 de octubre de 1997.



“ La novela de Grubb se inspira en la aterradora historia de un personaje real, Harry Powers ”

de tragarme uno a uno, y tan ricamente, todos mis prejuicios. Porque como decía unas líneas más arriba, el film está tan conseguido que una vez visto (y varias veces) es difícil imaginar la historia del siniestro Predicador Harry Powell y sus víctimas propiciatorias en otro tiempo y en otros paisajes que no sean los retratados por Laughton, ni con otros rostros más que los de Robert Mitchum, Shelley Winters, Lillian Gish, Billy Chapin, Sally Jane Bruce, James Gleason, Gloria Castillo, Peter Graves, Evelyn Varden y Don Beddoe.

Da la impresión de que cuando Davis Grubb se decide a escribir su novela es ya muy consciente del estupendo material con el que va a trabajar y, en consecuencia, para cuajar una historia redonda (lo consigue) debe estar seguro del terreno que pisa. De modo que qué mejor manera de hacerlo que situando la acción en unas tierras que conocía como la palma de su mano y en donde podía colar de matute las referencias autobiográficas que hicieran al caso. Porque Grubb nació en Moundsville, en el estado de Virginia Occidental, junto al río Ohio, donde su familia estuvo aposentada durante más de doscientos años –los escenarios en los que transcurre su novela– y, para más inri, el niño protagonista de su relato (John) tiene diez años, exactamente la misma edad del au-

tor cuando se produce la Depresión; en consecuencia, su infancia se impregnó a conciencia de todas las leyendas que corrían por aquellos condados y de las curiosas peripecias que protagonizaron sus moradores. Por si fuera poco, la novela de Grubb se inspira en la aterradora historia de un personaje real, Harry Powers (aunque, originario de Holanda, su nombre de nacimiento era Harm Drenth) un auténtico Barba Azul, asesino de viudas y niños, que tras ser condenado a muerte por el asesinato de, al menos, dos viudas y los tres hijos de una de ellas sería ejecutado en la horca en marzo de 1932, precisamente en la penitenciaría estatal de Virginia Occidental (estado en el que perpetró sus crímenes), situada en Moundsville, cuna de Davis Grubb.

La noche del cazador es una película rodada en estado de gracia y, en consecuencia, de acabado perfecto; y ello es debido a la unión de una serie de talentos –pocas veces se ha dado una conjunción semejante– que dieron lo mejor de sí en el empeño, porque a la extraordinaria labor en la dirección de Charles Laughton se unieron las soberbias interpretaciones de los actores (memorables las de Robert Mitchum y Lillian Gish), la estupenda partitura compuesta por Walter Schumann, el magnífico guion del periodista, escritor y crítico cinematográfico James Agee y la impactante y acabadísima fotografía de Stanley Cortez. Respecto al trabajo de Agee –quien en su día firmó el guion de **La reina de África**, de John Huston– durante mucho tiempo corrió el rumor de que a Laughton no le había gustado nada el texto que aquel le propuso, de modo que hubo de reescribirlo de principio a fin –con la ayuda del autor de la novela– el propio director del film. No es cierto. En 2004 se encontró una copia del guion original de Agee que prueba bien a las claras que la película fue fiel a su trabajo.

Es cierto, no obstante, que Laughton, en su afán de pulir hasta el extremo sus propuestas y con el fin de agilizar la historia, hizo algunos recortes que consideró necesarios, y que, en lo que respecta a la puesta en escena —fue un hombre obsesionado siempre con ello, de ahí muchas de sus trifulcas, como actor, con directores con los que trabajó—, queriendo representar lo más fidedignamente posible las imágenes mentales que el novelista había tenido al escribir la novela, le pidió a Davis Grubb —sabiendo que este dibujaba escenas y caricaturas de personajes sobre los que había escrito— que le dejara los dibujos (cientos) que había bosquejado sobre **La noche del cazador**. Lo que llevaría a Grubb a declarar después que no solo fue el autor de la novela adaptada sino el auténtico diseñador escénico. En lo que ataña al trabajo de Stanley Cortez cabe señalar que el propio fotógrafo, quien solía decir que “la luz es una cosa increíble que no puede ser descrita”, afirmó que únicamente con dos directores con los que había trabajado comprendieron esto: Orson Welles y Laughton; solo ellos entendieron en profundidad la importancia de la luz en el cine; lo que le llevaría en este caso a retratar, por la fuerza de sus imágenes —unidas a la potencia de un relato eficacísimo y sin fisuras— un maravilloso cuento cinematográfico de una capacidad hipnótica visual insuperable. Y es que Laughton lo tuvo meridianamente claro



desde el principio: su película requería una estética muy concreta; la luz debía crear una atmósfera que conectara con nuestros miedos de la infancia, luego se debía crear un clima en el que esos terrores nocturnos infantiles estuviesen habitados de siluetas recortadas y acechantes y de sombras profundas e indefinidas, porque en definitiva, **La noche del cazador** se planificó como un cuento de hadas tenebroso o, si se prefiere, como un perverso cuento de miedo, en el que se presentan una serie de personajes que se apoyan en algunos de los arquetipos más conocidos del cuento infantil popular: el Predicador Harry Powell representa el doble papel de ogro que persigue incansablemente a los niños para devorarlos y el de pérvido padrastro, en vez de la clásica madrastra. John y Pearl, los protagonistas infantiles, que como Hansen y Gretel han de lidiar a solas con la bruja y guiados únicamente de su instinto ante la incapacidad de los adultos (el viejo tío Birdie, el señor y la señora Spoon), para protegerlos. La señorita Cooper, que encarna al hada buena y en definitiva será la única capaz de enfrentarse el monstruo, escopeta en mano, eso sí. Y todo ello enmarcado en la Gran Depresión, un tiempo roto, desesperanzado, paupérrimo, miserable —tanto material como moralmente hablando—, tan parecido a aquellas sucias épocas de penuria medieval en las que transcurren muchos cuentos tradicionales. O dicho de modo más conciso: Laughton planifica su película como un cuento de hadas cruel que vendría a ser una mezcla o una síntesis depurada entre Mark Twain y Edgar Allan Poe: una fábula gótica, inquietante siempre y aterradora por momentos y, sin embargo, estéticamente deliciosa. Cortez entendió a la perfección la idea del director y plasmó quizá como nadie había hecho antes —la atmósfera visual que crea es un prodigo— ese mundo opresivo, siniestro, amenazante. De hecho, no tuvo más que pulir hasta el extremo el estilo que, con excelentes resultados, ya había cautivado a Welles, trece años antes, cuando le encargó la fotografía de su película **El cuarto mandamiento (The Magnificent Ambersons)**, con su estética de hipnóticos claroscuros y acabado expresionista. Con razón Stanley Cortez está considerado uno de los

Esa perfecta fotografía

**del Predicador apoyado
en la baranda de la casa
de la señorita Cooper, con
las palabras Love y Hate
tatuadas en los dedos**

maestros indiscutibles del blanco y negro, con un gusto claramente decantado por los grandes contrastes, por las luces y las sombras intensas, evitando los tonos intermedios, de modo que pudiese llevar al límite uno de sus efectos más logrados: potenciar las siluetas envueltas en sombras con el fin de

dotar a sus imágenes de la mayor profundidad posible. Los resultados, en este caso, saltan a la vista —nunca mejor dicho— y así nos regala muchas de las imágenes quizá más icónicas de la historia del cine. Obviando, por ejemplo, esa perfecta fotografía del Predicador apoyado en la baranda de la casa de la señorita Cooper, con las palabras Love y Hate tatuadas en los dedos de sus manos, o esa otra en la que el niño John, tras observar la sombra de un sombrero en la pared, ve por primera vez, asomado a la ventana de su cuarto, la inquietante figura del Predicador tras la valla de su casa, escrutando muy quieto la propiedad bajo la luz de un farol, la galería de imágenes impactantes que permanecen en la retina del espectador de la película es poco menos que interminable. Hablo, por poner solo algunos ejemplos, de la secuencia de la madre muerta, amarrada a su vehículo, en el fondo del río, de un onirismo sublime; o de la del dormitorio —poco antes de perpetrarse el crimen— de Willa y Powell, de arquitectura angulosa, afilada, turbadora, acorde con la de tantos filmes del expresionismo alemán y que, aun sumido el cuarto en la penumbra, proyecta un haz de luz muy blanca a través de un tragaluces que ilumina la figura retorcida del marido asesino; o de esa secuencia espectacular en la que, a través del ventanuco del granero en el que se han refugiado John y Pearl, el niño ve pasar, a lo lejos, al filo de la línea del horizonte, la figura del siniestro Predicador a lomos de su caballo entonando una canción; o de aquellos magníficos planos en los que vemos, sentada en su mecedora frente a la ventana, a la vieja Rachel Cooper, la escopeta dispuesta en su halda, vigilando al monstruo/Predicador) que acecha fuera, a distancia y al que vemos a través de esa ventana sentando en una piedra canturreando su sempiterna melodía; o esa otra secuencia, en fin, en la que tras dejar aullando como a un animal herido al Predicador, pues por los pelos no ha dado alcance a John y Pearl, vemos a los niños, ya noche cerrada, en su barca, deslizándose río abajo lentamente hacia Dios sabe qué nuevos peligros, mientras en primer plano aparecen una serie de animales que simbolizan con claridad la aterradora peripecia que les está tocando vivir a esos niños y el cúmulo de sentimientos, miedos, frustraciones y, en definitiva, emociones que les embargan: una gigantesca tela de araña, una lechuza de enormes ojos escrutadores, un sapo, una alimaña al acecho o un par de tiernos

conejos temblones serían, entre otros, estos símbolos evidentes; la fuerza poética de esta secuencia es tan grande que consigue, a mi parecer, algo dificilísimo: en un minuto, o poco más, filmar el Bien y el Mal de una sola tacada. Al espeluznante, rabioso grito

de Powell (el mal), sigue ese instante en la barca del que hablamos, en el que Pearl, la niña (la inocencia, el bien), le canta una nana a su muñeca, en tanto su hermano, agotado, se ha dormido sobre los tablones de la barca. Sobrecededor. Del resultado, a la postre, podría decirse que el relato filmado por Lughton y fotografiado por Stanley Cortez es lo más cerca que ha estado el cine norteamericano del expresionismo alemán; a lo que sin duda contribuyó también —de ahí la sabia, genial mezcla de estéticas que **La noche del cazador** nos ofrece— la obsesión del director por, de un modo u otro, “restaurar el poder de las películas mudas en las sonoras” –

DAVIS GRUBB

**La noche
del cazador**



ANAGRAMA
Panorama de narrativas

cuando trabajaba en el proyecto estudió a conciencia los modos y maneras de clásicos mudos como D. W. Griffith y Rex Ingram–, lo que le lleva en ocasiones a tomar decisiones y usar, en crudo, técnicas propias de los pioneros del cine, extraordinariamente sugerentes pero que en ciertos planos y secuencias da un determinado movimiento a la acción –como no se veía desde hacía décadas– que quizás no supo o no pudo entenderse en su momento, y de ahí el fracaso absoluto de una película que apenas se estrenó en Estados Unidos (lo hizo de forma limitada, solo en grandes ciudades) y que, por ejemplo, a España no nos llegaría hasta quince años después de su realización, cuando se pasó directamente por televisión y sin pisar sala de proyección alguna. Y eso que la película se rodó en poco tiempo, entre el 15 de agosto y el 7 de octubre de 1954 y se ajustó a un presupuesto modesto: 795.000 dólares. Obsérvese que películas de bastantes años antes, como *Ciudadano Kane* (1941) y *Casablanca* (1942), también de bajo presupuesto, costaron 839.727 y 1.039.000 dólares, respectivamente; *Matar a un ruiñor*, producida tan solo seis años después de la película de Laughton alcanzó la cifra de dos millones de dólares. Lo que es evidente, en cualquier caso, es que *La noche del cazador*, una película única e irrepetible, por mal que se viese en su día, es entre otras cosas, y además, nexo de unión y fusión perfecta entre lo antiguo y lo nuevo, un maravilloso vínculo entre los fundadores del lenguaje cinematográfico y el del presente tal y como lo vivimos hoy los espectadores; a las pruebas me remito: la influencia, la larga sombra proyectada por esta película lleva rastreándose desde hace muchos años en los trabajos de cineastas de la importancia de David Lynch, los Coen, Tim Burton, Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Clooney, Robert Rodríguez, Ari Aster y un largo etcétera.

De lo que no me cabe duda alguna, más allá de su difícil adscripción a un género determinado –es una obra inclasificable, mágica y poética, commovedora–, *La noche del cazador*, como únicamente ocurre con muy contados clásicos, no solo no ha envejecido, sino que parece rejuvenecerse con cada año que pasa (y ya es una *viejuna septuagenaria*): su mezcla de crueldad y ternura, su gran belleza y originalidad plástica supusieron (y suponen) un auténtico ejercicio de sabiduría cinematográfica, al servicio de un relato iniciático que, en definitiva, trata del fin de la inocencia (y eso es tanto como decir, en este caso, de la agonía del sueño americano), sin dejar de ser un singular, enigmático thriller, digamos familiar y de marcada

→ Laughton y Mitchum en el platón de rodaje.



composición onírica, donde las tinieblas morales pesan más (y ya es decir) que las espantosas tinieblas de la noche, en la que nos atormentan las más espeluznantes pesadillas.

Para concluir quizás conviene anotar, sencillamente y sin destripar la película, por si algún desavisado lector aún no la conoce, que este impresionante relato visual y narrativo que es *La noche del cazador* cuenta la historia de dos niños a los que su padre confía el botín de un atraco antes de ser ejecutado. En la cárcel, antes de morir, comparte celda con alguien que se hace llamar el Predicador, un psicópata de manual, quien al salir en libertad busca el hogar del ladrón, se casa con su viuda y madre de los niños y, después de asesinar a esta, comienza una persecución implacable, angustiosa, tras los dos pequeños, para hacerse con el dinero.

Cabe tal vez preguntarse qué otras sorpresas nos habrían aguardado de no haber renunciado Charles Laughton a ponerse tras las cámaras después del estrepitoso fracaso (de público y crítica) de su primera y única película como director. Lo único que sabemos es que, antes de dar la espantada, ya tenía en mente su segundo proyecto en este campo: la adaptación de la primera novela de Norman Mailer, *Los desnudos y los muertos (The Naked and the Dead)*, de 1948, que transcurre durante la Segunda Guerra Mundial y, para muchos, es la mejor novela bélica de todos los tiempos. (Esta novela, por cierto, sería llevada al cine en 1958 con desigual resultado y el mismo título por Raoul Walsh.) ■



EL ROSTRO IMPENETRABLE

José Ángel García

“Tienes dos caras, solo yo conozco la verdadera”
(Río a Dad Longworth)

Digo yo que me tendrán que reconocer que si en su primera escena un western nos presenta a quien va a ser su protagonista asentado en el mostrador del banco que está atracando manducándose con toda la tranquilidad del mundo un plátano —pieza alimentaria bien distinta desde luego del, por ejemplo, tan famoso filete de *El hombre que mató a Liberty Valance* fordiano— mientras su compinche se hace con el botín e, ítem más, ese mismo western, tras narrarnos en su primera mitad las vicisitudes de ambos forajidos en los pol-

EL WESTERN INSÓLITO
Y ATÍPICO EN EL QUE
MARLON BRANDO
HIZO DE KUBRICK

→ Brando dirigiendo '*El rostro impenetrable*'.

vorientos poblados y en las desérticas lomas mexicanas de Sonora, va a desarrollar todo el tramo final de su historia en los paisajes costeros del Monterrey californiano, las olas del Pacífico como su insólito telón de fondo, pues claro queda que no se trata de un western nada, pero que nada al uso. Añádanle a ello que el realizador en principio contratado para dirigirlo era nada menos que el señor Stanley Kubrick, que pronto dio el adiós a la tarea ya que —según se ha escrito, aunque las versiones al respecto no son del todo coincidentes— ni le gustó que el guion escrito por quien iba a ser otro nombre de relumbrón, nada menos que Sam Peckinpah (también trabajó en ese apartado Calder Willingham), se basara en la figura de Billy El Niño al considerarlo más forajido que héroe —un Peckinpah así quedaría también fuera del proyecto— ni había conseguido que se aceptara su opción de Spencer Tracy para el coprotagonista: un adiós, el de Kubrick, que condujo a que la propia

superestrella actoral que iba a protagonizar el film, don Marlon Brando, asumiese, ni corto ni perezoso, ese papel de director para rodar así el que a la postre sería su único film como realizador, ya me dirán si no estamos ante una película más que *rara avis* en el mundo del celuloide, una *rara avis* que, volviendo a que se trata de un western, no me atrevería a calificar, como alguien ha escrito —Alberto Abuín en concreto— como “uno de los westerns más extraños jamás filmados”, que haberlos ha habido también más que peculiares, pero desde luego, por todo lo dicho y por su propia concreción final en la pantalla de los más atípicos —pero también por ello, y por su calidad, más interesantes— de cuantos quien esto firma se ha echado nunca a su coleto de espectador. Por cierto, que la citada salida de Kubrick del equipo la aprovechó Kirk Douglas para encargarle la dirección de su *Espartaco* sustituyendo a Anthony Mann a quien, en una muestra paralela de la capacidad decisiva de los grandes actores en los filmes de la época, había a su vez dejado fuera del proyecto.



Huston, Walsh, el melodrama y mister Brando

Hablar de lo que podría haber sido lo que no fue es siempre, aparte de tarea inútil, también una postura más que arriesgada; pero en este caso, a la vista del resultado final de su trabajo no resulta nada aventurado afirmar que desde luego la impronta del Brando, ya estrella consumada con por ello mando en plaza

aparte de ser, por supuesto, uno de los mejores actores que ha dado nunca el cine, se nota tanto en la propia bastante especial concepción de la historia y de sus personajes protagonistas, tanto en los quizá desajustes del film como en sus indudables aciertos y desde luego en la tensión dramática que late en todo su desarrollo pero en especial en esa su antes aludida mitad final. Es la historia de una venganza, de la traición que el amoral pero también en cierta medida honesto y en ocasiones hasta delicado Río interpretado por Brando sufriera en su día por parte de su compañero de fechorías Dad Longworth, soberbiamente corporeizado por un Karl Malden (la opción de siempre de Brando para el papel) transmutado de bandido en *sheriff* y entrañable padre de familia, traición nunca esperada que le llevó a pasar cinco años en un penal, contada, como con ocasión de su estreno en la neoyorquina sala Capitol escribiera precisamente en *The New York Times* Bosley Crowther, con una “ambivalencia artística” expresada en el uso alternado de “dos estilos contrastantes, uno duro y realista, el otro, romántico y exuberante”, como, añade el crítico norteamericano, “como si la hubieran dirigido conjuntamente John Huston y Raoul Walsh”, en un análisis del film que le llevaba a contrastar cómo las implicaciones básicas de la trama se encontrarían “en el nivel del realismo crudo” y en unos “enfrentamientos cuerpo a cuerpo” que estarían “dirigidos por el señor Brando como si se tratara de *El tesoro de Sierra Madre*”, y apuntando que determinadas significativas escenas del final de la cinta como el brutal castigo corporal impuesto por Langworth a Río o el definitivo tiroteo final habrían sido “dirigidos e interpretados con el estilo despiadado que el señor Brando ha puesto en tantos de sus papeles taimados y escabrosos”, apuntala su tesis indicando cómo por el contrario en la película se dan también “elementos de romance cliché y una especie de extravagancia pictórica que suele verse en las películas de las islas de los Mares del Sur” en los pasajes liga-



dos al enamoramiento de su protagonista de la hija adoptada por su felón compañero y al ambiente paisajístico en que ese su idilio se desarrolla. Claro que, reconociendo la agudeza de Crowther al señalar esa fusión de estilos Huston-Walsh, a quien esto escribe le ha parecido también más que interesante la reflexión de Jérémie Zucchi sobre la confluencia de peculiar western con melodrama, un apunte a tener bien en cuenta.

Rara, cual señalé, avis entre el western clásico fordiano y el en ese momento aún por llegar spaghetti western, ese modo de entender el género que alcanzaría su culmen con los filmes de Sergio Leone, el único film que, como quedó dicho, iba a dirigir Brando en su vida y una también de las pocas películas “del Oeste” que interpretaría en su larga filmografía actoral —lo más cerca que había estado antes había sido **Viva Zapata!** de Kazan, de 1952, y después tan solo actuaría en otras dos cintas de este estilo, **Sierra prohibida** de Sidney J. Furie, de 1966, y **Missouri** de Arthur Penn, de 1976—. *El rostro impenetrable* añade, aparte de sus ya señaladas atipicidad de escenarios y am-

bivalencia de tratamientos formal-estilísticos, como elemento sustantivo del film, una ambigüedad moral de sus personajes desde luego muy alejada de los habituales estereotipos del género. Y enlazando con ello viene, me parece, al pelo, darle cancha a esa más que interesante mirada del citado Zucchi señalando cómo en su opinión en **El rostro impenetrable** se daría —y he de decir que en buen grado me ha convencido— un nada fácil maridaje entre dos géneros en principio no solo tan alejados sino más bien antagónicos como son el western y el melodrama. Apoya Zucchi su propuesta crítica en que si bien **El rostro** sería una clásica historia de venganza del Oeste, la película se entrecruza con uno de los temas del melodrama: el regreso de “el que trae el escándalo”, aludiendo al conocido melodrama de Vincente Minnelli para añadir que “en consonancia con el cine psicoanalítico de la década de 1950, el conflicto se centra principalmente en la familia un poco como en otro de los títulos minnelianos, **Como un torrente**, con el que compartiría un mismo enfrentamiento, el del paria injustamente condenado al ostracismo con el familiar, en este caso ese Dad Longworth —y recordemos que en inglés *dad* significa papá— un día protector y cercano pero que lo engaño y a partir de ahí se ha vuelto rico y poderoso. Y también alude, añadiendo otra nota interpretativa, a la presencia en la historia de otra situación clásica, la de los amantes situados en bandos enemigos que late en la relación de Río con Louisa.

Interesante es asimismo, siguiendo de algún modo la senda abierta por Zucchi, atender a otra apreciación también a mi entender clarificadora sobre el film de Brando, la de Bertrand Mathieu cuando, tras dejar claro, desde luego, que nos encontraríamos ante “un western sorprendente, a medio camino entre el western clásico y algo más moderno, más gráfico en su tratamiento de la violencia, que en cierto modo prefigura, aunque tímidamente, la era del Nuevo Hollywood” y de señalar una cierta teatralidad en la actuación de un Brando “en sus estudiadas poses” que buscaría “acerca a su personaje a una figura dramática más amplia y evocadora, en cierto modo, que los contornos de un individuo específico”, da un paso más y nos señala que “la historia también parece tomar prestado de la mitología, a través de su dimensión edípica (y, por lo tanto, freudiana, por extensión) ese enfrentamiento Río/Longworth que encara a quienes fueron amigos y uno de ellos además representa en cierta medida, coincidiendo con Zucchi, una figura paterna para el otro. Pero quizás sea oportuno dejar de momento los análisis del film para acercarnos al tampoco demasiado al uso desarrollo del su rodaje.

Un rodaje con problemas y un par de recortes sustantivos

Comenzada en 1958 con un rodaje al parecer plagado de problemas en gran medida, según cuenta la leyenda, por la propia personalidad de su director y protagonista (se habla por ejemplo de que Brando pasaba horas esperando a que las olas del Pacífico fueran “perfectas” para captarlas con la cámara) la película se acabaría estrenando en 1961 tras que la productora, Paramount, redujera las cinco horas o cuatro y media según quien aporte el dato del montaje inicial de Brando —se ha indicado que se habrían llegado a rodar ocho— hasta las dos y veinte minutos con que llegó finalmente a las pantallas comerciales, un recorte siempre lamentado por el actor que consideraba que con ello se había perdido la impronta que había pretendido darle para convertirse en una película de tonos grises —“los personajes están en blanco y negro en lugar de gris y humanos como yo los pensé”— esa impronta más compleja que debería haber tenido frente a la más simple definición de historia y personajes de la versión tijereada, aparte de , como también se ha publicado, de que la productora le habría también obligado a sustituir el final más pesimista en principio por él pensado por otro más abierto a un cierto futuro de esperanza, aunque debo decir que a uno no deja de parecerle más que improbable.

Una historia transmutada y un título original más que apropiado

La historia —volvamos a ella— que nos cuenta **El rostro impenetrable** se basa en origen en una novela, **La auténtica muerte de Hendry Jones**, considerada como un clásico de la literatura del Oeste, publicada en 1956 por el estadounidense Charles Neider, un escritor nacido en 1915 en Odessa, Rusia, en el seno de una familia judía luego asentada en tierras norteamericanas y muy conocido en su época por su edición de la **Autobiografía de Mark Twain** y, aparte de otras obras, por

“
La novela de Neider transpone de alguna manera en sus páginas la conocida historia de ‘Billy el Niño y Pat Garrett’ ”

sus escritos sobre la Antártida fruto de sus numerosos viajes de expedición a ella. La novela de Neider transpone de alguna manera en sus páginas la conocida historia de **Billy el Niño y Pat Garrett**, una historia que en la película de Brando se transmuta al hacer que, al contrario que en la historia real y en la novela, sea Río, trasunto de Billy, el que acaba con el Garrett filmico, Longworth. Por cierto que, permitanme la discreción, no deja de ser curioso que Peckinpah que, recuerden, trabajó en el primer guion del film, acaba años después dirigiendo su propia versión de la historia del pistolero y su justiciero en su Pat Garrett y Billy the Kid, en cuya puesta en escena iban curiosamente a figurar dos secundarios de lujo también presentes en el reparto del film de Brando: Katy Jurado y Slim Pickens. Esa historia, guionizada, fuera ya de juego Peckinpah, por el tandem Guy Trosper y Calder Willingham, es puesta en escena por

Brando —ya les avanza esa intención del actor-director de realizar una película “de grises” huyendo de los tan habituales estereotipos de buenos-buenos y malos-malos— acentuando, y pese a sus expresadas quejas al respecto consiguiéndolo en muy buen grado, la ambigüedad moral tanto de Longworth como del propio Río y



también de bastantes otros de los personajes incluyendo el propio pueblo escenario de los acontecimientos de su desarrollo final, comportamientos más acordes en verdad a su título original —*One-Eyed Jacks*— que ese **El rostro impenetrable** que, aunque haya que reconocer que era efectista, se le diera en nuestro país siguiendo la tan arraigada moda entre los distribuidores no estadounidenses por modificar (que no traducir) los originales, aunque hay que reconocer que es esta ocasión del paso de su significado de uno a otro idioma no era especialmente fácil: ese título original *One-Eyed Jacks* hace referencia al nombre en inglés de las jotas o sotas de la baraja de póker, dos de las cuales miran de frente y otras dos de lado, mostrando por ello un solo ojo, las *one-eyed jacks*, un título por tanto que juega con esa ambivalencia moral y comportamental —esas sus dos caras— de casi todos, protagonistas y coprotagonistas, de los personajes que articula y ahorma toda la narración escénica de Brando. Más ajustados a lo que la película nos transmite serían los títulos con los que se anunció en Francia —*La vengeance aux deux visages*— y en Italia —*Due volti della vendetta*—, desde luego mucho más apropiados que el que recibió en lengua alemana: **Der Besessene** (Los poseídos).

Un reparto excepcional y un cuidado por los detalles

Me referí antes, aunque fuera de pasada, a la extraordinaria corporeización que tanto Brando como Malden —y no sabría decir quién mejor que quién— realizan de sus personajes, pero en verdad que también hay que descubrirse ante el resto de un reparto en verdadero estado de gracia de la callada pero íntimamente fuerte María de Katy Jurado a los compañeros de malandanzas de Río interpretados por Ben Johnson (Bon Amory), Slim Pickens (Lon Dedrick), Larry Duran (Chico Modesto), Sam Gilman (Harvey Johnson), Timothy Carey (Howard Tetley), o la encantadora ingenuidad casi infantil de la Louisa de Pina Pellicer enamorada del forajido. Y también habría que remarcar el cuidado de la ambientación como del propio vestuario de sus personajes principales, un vestuario diseñado por Yvonne Wood en el que a uno le da que también puso algo de mano el propio Brando si atendemos a los componentes tonales cabría que decir que bastante significativos de las ropas —gracias a Anne Villaleur por haberme llamado la atención sobre ello en su comentario a la película en *El revisionista, el blog del cine olvidado*— que en determinados momentos claves portan: ese



“Más que destacable es también la dirección de fotografía de uno de los grandes, Charles Lang Jr.”

poncho rojo de Río, ese mantón azul claro que viste Louisa cuando viene a verle... Por su parte, el antes citado Alberto Abuín en su también más que interesante comentario a la película, además de precisar cómo Brando hace gala de una “sorprendente sobriedad a la hora de filmar a sus secundarios y sus pequeñas historias”, destaca asimismo cómo utiliza “muy inteligentemente los espacios (esa casa al lado del mar, el interior del bar, etc.) logrando estar muy inspirado en la planificación. Los tiroteos de la película son una lección de montaje y creación de tensión”. Y más que destacable es también la dirección de fotografía de uno de los grandes, Charles Lang Jr., con filmes en su haber como *Sabrina*, *Mesas separadas*, *El fantasma y la señora Muir*, *Charada* o *Los siete magníficos*. La música la firmaba Hugo Friedhofer y la producción corrió a cargo

de Frank Rosenberg, George Glass, Walter Seltzer para la Paramount. Por cierto, fue la última película de esta productora rodada en VistaVision.

El rostro impenetrable tuvo en principio mejor acogida crítica fuera que dentro de los Estados Unidos —aunque estuvo nominado a Mejor Fotografía en los Óscar de 1961 por el ya mencionado buen trabajo de Lang Jr. y también a la Mejor Dirección en la convocatoria del Directors Guild of America— y desde luego la tuvo mejor en nuestro país: en el IX Festival de San Sebastián obtuvo la Concha de Oro a Mejor Película y la Concha de Plata para Mejor Actriz fue para Pina Pellicer.

“Western sin precedentes, psicológico, fantasmagórico, abstracto. También, un ejercicio de egolatría feroz. Pero las barrocas imágenes suponen en su osadía un alarde tal que se le perdona el narcisismo”, en palabras de Miguel Ángel Palomo en el diario **El País**, **El rostro impenetrable** ha sido descrito a su vez por José Miguel García de Fórmica-Corsi como “un inolvidable ejemplo de cine romántico en su sentido más germánico. Es decir, una tragedia marcada de modo inexorable por un destino al que ninguno de sus personajes es capaz de escapar, y en cuya atmósfera luciferina es fundamental el tratamiento del escenario, del paisaje”. Desde luego, lo que sí está claro es que se trata de un film atípico e insólito pero que desde esa su singularidad atrapa irremediablemente al espectador y que desde luego, como bien ha escrito Alberto Abuín, a cuyo antes ya mencionado comentario sobre la película vuelvo, para terminar, a acogerme, “la extraña sensación que dejan en el recuerdo las imágenes del film sobrevive de forma inesperada al paso del tiempo, y es ese el misterio de una película intrigante en sí misma, que nos muestra a un director ambicioso, minucioso (tal vez se le pegó de Kubrick) y con personalidad, por mucho que el propio actor renegase del montaje final”. ■



TEXTOS CONSULTADOS

39 escalones, “Insólito western con mar de fondo: **El rostro impenetrable** (*One-Eyed Jacks*, Marlon Brando, 1961), <https://39escalones.wordpress.com/2021/05/31/insolito-western-con-mar-de-fondo-el-rostro-impenetrable-one-eyed-jacks-marlon-brando-1961/>

A24, “La película que casi arruina la carrera de Marlon Brando”, **A24**, <https://www.a24.com/primiciasya/la-pelicula-que-casi-arruina-la-carrera-marlon-brando-n1166991>

Abuín, Alberto, “**El rostro impenetrable**, de Peckinpah a Brando pasando por Kubrick”, en **Espinof**, 27 de julio de 2009, <https://www.espinof.com/cine-clasico/el-rostro-impenetrable-de-peckinpah-a-brando-pasando-por-kubrick>

Crowther, Bosley, “Brando Stars and Directs: **One Eyed Jacks** in Premiere at Capitol”, **The New York Times**, 31 de marzo de 1961, <https://www.nytimes.com/1961/03/31/archives/screen-brando-stars-and-directs-one-eyed-jacks-in-premiere-at.html>

Fijo, Alberto, “**El rostro impenetrable**: western renovado”, **FilaSiete**, 28 de mayo de 2017, <https://filasiete.com/noticias/clasicos/el-rostro-impenetrable/>

Johnson, Hildy, “**El rostro impenetrable** (*One-Eyed Jacks*, 1961) de Marlon Brando”, **El Blog de Hildy Jonhson**, 3 de septiembre de 2018.

García de Fórmica-Corsi, José Miguel, ORSI, “**El rostro impenetrable**, romanticismo alemán en ambiente western”, **La Mano del Extranjero**, 4 de noviembre de 2012, <https://lamanodelextranjero.com/2012/11/04/el-rostro-impenetrable-romanticismo-alemán-en-ambiente-western/>

GDA, “Marlon Brando, el hombre que supo volver al dolor de su infancia para componer los más grandiosos personajes”, **El Nacional**, 1 de abril de 2024, <https://www.elnacional.com/entretenimiento/marlon-brando-el-hombre-que-supó-volver-al-dolor-de-su-infancia-para-componer-los-más-grandiosos-personajes/>

Milne, Tom, “**One-Eyed Jacks**”, **TimeOut**, 30 de septiembre de 2016, <https://www.timeout.com/movies/one-eyed-jacks>.

Möbius el Crononauta, **La cinta de Moebius / Zeppelin Rock**, 24 de agosto de 2017, <https://www.zeppelinrockon.com/2017/08/marlon-brando-de-cerca-anecdotas-lo-que.html>.

Pavard, Charlotte, “**La vengeance aux deux visages**, les deux facettes de Marlon Brando”, web oficial del Festival de Cannes, 16 de mayo de 2016, <https://www.festival-cannes.com/2016/la-vengeance-aux-deux-visages-les-deux-facettes-de-marlon-brando/>

Villaleur, Anne, “**La venganza tiene dos caras o El rostro impenetrable, One-Eye Jacks**, de Marlon Brando”, **El Revisionista. El Blog del Cine Olvidado**, 4 de septiembre de 2013, <https://elrevisionista.blogspot.com/2013/09/la-pelicula-olvidada-el-rostro.html>

Zucchi, Jérémie, “**La vengeance aux deux visages**, le mélodrame réinvente le western”, **Culturellement vôtre**, 21 de enero de 2014, <https://culturellementvotre.fr/2014/01/21/la-vengeanceauxdeuxvisagesmarlonbrando1961westernetmelodrame/>

HERK HARVEY

O LA QUINTAESENCIA DEL CINE DE TERROR

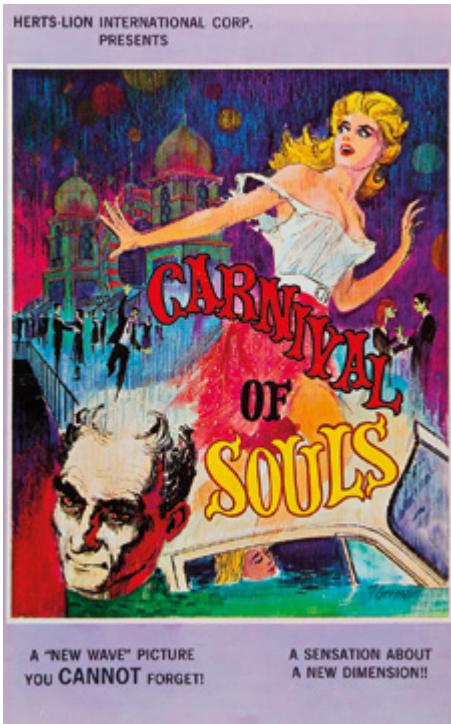
Pedro Triguero-Lizana

Naturalmente, cada cual tiene el suyo, pero, para mí, el episodio más impresionante e impactante de la primera temporada de la mítica serie de televisión estadounidense *La dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*, 1959-1964), capitaneada por el no menos mítico Rod Serling, es *El autoestopista* (*The Hitch-Hiker*), emitido el 22 de enero de 1960. Este episodio, dirigido por Alvin Ganzer, y con un guion del propio Serling, que se basaba en una obra radiofónica del mismo título, escrita por Lucille Fletcher, la esposa del compositor Bernard Herrmann, nos presenta a una mujer joven, Nan Adams (Inger Stevens), que, durante un viaje en coche desde Nueva York hasta Los Ángeles, sufre un accidente sin graves consecuencias. A partir de ese accidente, del que sale milagrosamente ilesa, Nan ve de forma repetida a un autoestopista (Leonard Strong) que parece acecharle, y que se le aparece allá a donde ella va. Finalmente, después de un viaje desasosegante por gran parte del país, un viaje en el que se siente cada vez más sola y desamparada, Nan descubre que todo parece indicar que ya no pertenece al mundo de los vivos...

El autoestopista es un episodio que juega con maestría con los contrastes y los puntos de vista. Con los contrastes, porque, llevando ciertas convenciones del género de terror a un nuevo territorio, muy moderno, presenta a la heroína y a su oportuno antagonista, que no son sino una viajera y un vagabundo que parece viajar en autostop. Todo opone y enfrenta a estos dos personajes, pues ella es guapa, joven y atractiva, y él es mayor, feo, y sin atractivo; pero, pese a esa obvia oposición visual, son dos personajes conectados, como parece indicar el hecho, nada casual, de que ambos lleven sombrero. El sombrero del vagabundo lleva una cinta negra, como detalle inquietante, y el de la viajera lleva una cinta de otro color, más claro, difícil de distinguir con la fotografía en blanco y negro del episodio. En cuanto a los puntos de vista, destaca la escena de la estación de servicio, en la que Inger Stevens abre un pequeño maletín con espejo y ve reflejado en este al autoestopista, sin que lo vea el empleado de la gasolinera..Al final, cuando Stevens entra en su coche después de la llamada telefónica, y se sienta en el asien-

to del conductor, ve reflejado el rostro del autoestopista en el espejo retrovisor cuando en este solo debería ver reflejado su propio rostro: un detalle muy revelador de la trama, en tanto que la protagonista ha visto alterada su propia identidad. Mejor dicho, su identidad ha sido borrada, porque, sencillamente, ya no existe, al menos para los demás. La mirada ha perdido su correspondiente reflejo, algo muy importante en una historia con un fuerte componente autorreflexivo.

Uno tiene la tentación de seguir hablando de la inolvidable Inger Stevens, y de su final trágico, pero este artículo es otro viaje que debe continuar. **El autoestopista** es un episodio de televisión que, en cierto modo, se adelanta a un largometraje estrenado en las salas de cine pocos meses después, **Psicosis** (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock: la soledad y la desazón del personaje de Stevens, en un viaje cada vez más extraño, tienen un eco en esa intranquila y preocupada Marion Crane (Janet Leigh) viajando por carreteras solitarias hacia un destino aciago. Pero los ecos de este seminal episodio televisivo no terminan ahí. Se puede decir que su trama inspira claramente la de otro clásico del cine de terror estadounidense de la década de 1960, **El carnaval de las almas** (*Carnival of Souls*, 1962), el único largometraje dirigido por Harold Herk Harvey (1924-1996), un cineasta que centró su carrera en el cine como director de cortometrajes de tipo industrial y educativo, como por ejemplo **Shake Hands with Danger** (1980), que ganó varios premios. El haber desarrollado su actividad en Kansas, lejos de los grandes centros de la industria cinematográfica norteamericana, como Los Ángeles o la ciudad de Nueva York, no le ayudó precisamente a su reconocimiento, pero este le acabó llegando, y muy merecidamente, con la película por la que será siempre recordado, **El carnaval de las almas**, una obra de bajísimo presupuesto que, pese a sus limitaciones de producción, se puede considerar todavía hoy



como uno de los títulos más personales y originales del cine de terror estadounidense, y de paso, como un indiscutible clásico de culto. El mismísimo George A. Romero reconoció que esta película inspiró a su vez su ópera prima, **La noche de los muertos vivientes** (*Night of the Living Dead*, 1968), y es fácil ver aquí una línea genealógica instalada, o más bien refugiada, en un cine independiente y de bajo presupuesto, muy alejada de los grandes estudios y los grandes presupuestos, y que, pese a las dificultades inherentes a este tipo de cine, no solo tenía el valor visionario de los pioneros, sino que, a la vez, estaba creando, anunciando e iniciando el cine de terror del futuro.

En **El carnaval de las almas**, la acción comienza cuando unos chicos hacen una carrera de coches con unas chicas, carrera que acaba de forma imprevista en un puente cuando el coche de las chicas cae a un río, hundiéndose en el mismo. Milagrosamente, una de las tres chicas, Mary Henry (Candace Hilligoss) sale del río cubierta de barro. Después de sobrevivir al accidente, y para olvidarlo, Mary se traslada desde su no mencionada localidad (Lawrence, Kansas) a otra población tampoco nombrada, pero que es Salt Lake City (Utah), para trabajar como organista en una iglesia. Desde el viaje, la protagonista es acechada por un misterioso hombre de rostro fantasmal (Herk Harvey) que se le aparece en todas partes, y que está relacionado con un abandonado parque de atracciones situado cerca de la ciudad, en el desierto. Poco a poco, Mary experimenta extraños episodios en los que queda desconectada de la realidad, y no oye ningún sonido, o bien nadie la ve, por lo que enloquece y acaba huyendo de la ciudad, para acabar en el parque de atracciones abandonado, donde vuelve a ver al hombre fantasmal, a muchas más personas vestidas de negro, que bailan en parejas, e incluso a una tétrica versión fantasmal de sí misma. Esos seres persiguen a la heroína, ella huye de allí, y al día siguiente la Policía solo encuentra sus huellas de pisadas en la arena. Poco después, en la localidad inicial de la historia, los equipos de rescate acaban sa-

cando del río el coche accidentado... con el cadáver de Mary dentro.

La idea de este largometraje surgió, por lo visto, cuando Harvey visitó o conoció el parque de atracciones Saltair, en las cercanías de Salt Lake City, y situado también en las inmediaciones del Gran Lago Salado. El Saltair es un escenario increíble al que la película debe mucho de su magia, encanto y misterio. El Saltair es un solitario hogar de fantasmas, casi muertos vivientes, y un escenario idóneo para ceremonias macabras, en paralelo con la iglesia en la que Mary toca el órgano, escenario para ceremonias sagradas. Frente a esos espacios de ritos sociales en los que se vislumbra el más allá, o lo trascendental, en un sentido luminoso o muy negro, el guion de John Clifford puntúa la acción con escenarios muy variados, que sitúan la tragedia personal de la atribulada protagonista en un plano muy moderno, ordinario y cotidiano: una casa de huéspedes, un bar, unos grandes almacenes, una estación de autobuses, un parque, un taller mecánico... La ironía de la historia estriba en que, incluso en estos espacios modernos y aparentemente desprovistos de misterio, surge el horror sobrenatural para la protagonista. Así, cuando se está probando ropa en los grandes almacenes, advierte que nadie le ve ni le oye; en la estación de autobuses sube a un autocar, y este está lleno de seres fantasmales que le amenazan; el parque es también un lugar de sufrimiento. El film de Harvey conecta con **Psicosis** a la hora de proponer escenarios muy inusuales, por no decir insólitos, para el cine estadounidense de su época: si el de Hitchcock mostraba un cuarto de baño con váter, el de Harvey muestra el probador de la sección de ropa femenina de unos

grandes almacenes. Las conexiones entre ambos largometrajes no acaban ahí: en **El carnaval de las almas** hay una escena impagable, que rompe con la angustia de casi todo lo demás, en la que Hilligoss se da un buen baño en la bañera de su habitación de la casa de huéspedes, y es espiada cuando se viste por el otro huésped, John (Sidney Berger), retratado como un *voyeur* tirando a paledo baboso.

El accidente inicial no solo deja a la protagonista en un terreno incierto entre la vida y la muerte, o en una tierra de nadie, sino que, además, la convierte en una inadaptada. Es difícil creer que antes del accidente su vida era así. Acaba siendo despedida de su trabajo como organista; su relación con su vecino de la casa de huéspedes, John, no funciona; termina enemistándose con su casera, la Señora Thomas (Frances Feist); no se entiende del todo con el psicólogo que se ofrece a ayudarle, el doctor Samuels (Stan Levitt)... No se amolda a su nueva vida en su nueva ciudad, y, en cambio, se siente atraída por el parque de atracciones abandonado. Mary es una incomprendida. Nadie entiende su drama, que es el drama de quien

está incomunicado, tanto de los vivos como de los muertos. Mary está aislada, y el mundo que le rodea se va volviendo ininteligible. De ahí la pesadilla.

**Aquí no hay final feliz,
sino más bien una lucha
y un calvario**

El carnaval de las almas es un largometraje muy especial, quizás no solo por ser el único dirigido por Harvey, sino también porque Hilligoss, que hizo aquí su debut en el cine, es una actriz con una filmografía muy reducida. La actriz imprime a su personaje una mezcla de independencia, vulnerabilidad y determinación que commueve y sobrecoje hasta al espectador más insensible. La música de órgano también imprime carácter a las imágenes. Al contrario que en otras muchas películas, aquí no hay final feliz, sino más bien una lucha y un calvario; también, un laberinto psicológico en el que Mary trata de saber qué es lo que le pasa, y enfrentarse a sus demonios personales, sin vencer en el empeño. Esto es terror psicológico, pero con una dimensión metafórica y simbólica (por ejemplo, el agua como elemento asociado a la muerte desde el río del accidente inicial, el baile de los muertos, el desierto y los edificios deshabitados y/o abandonados) que trasciende cualquier género y llega a la quintaesencia del terror, esto es, al miedo a la muerte, a la desaparición de la identidad, mientras habla obviamente de la vida: cuando esta no nos proporciona más que heridas, vivir es como soñar una pesadilla permanente. **El carnaval de las almas** es un film recordado y celebrado porque es intemporal. La peripécia de Mary Henry commueve profundamente porque, como la de Nan Adams, es la peripécia de una persona sola frente al mundo, un mundo que traicionará y engañará a la heroína, porque solo le ofrecerá soledad y muerte. ■

DOS FRANCOTIRADORES CON FERNÁN GÓMEZ:

LLOBET-GRÀCIA Y ESTELRICH

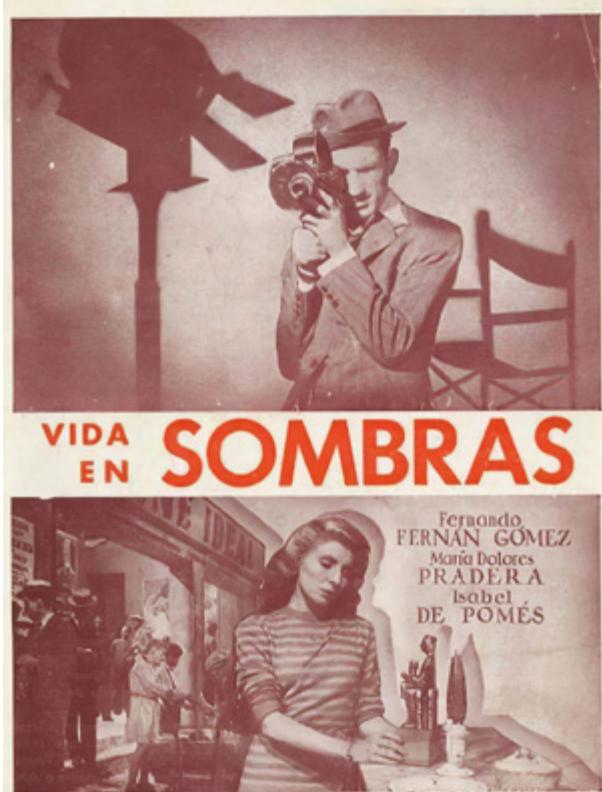
muestra de la primera postguerra, en lo más duro del franquismo, y otra de los años de la transición política, un momento en que el cine español se abría a una multiplicidad de discursos como nunca en la historia. Y con el denominador común de la presencia de Fernando Fernán Gómez como rostro visible de las dos ficciones.

Lorenzo Llobet-Gràcia: cine y sombras

No fue Llobet-Gràcia un profesional de cine: miembro de la burguesía catalana, heredó un negocio familiar y empezó haciendo películas amateurs en las décadas de 1930 y 1940 con una cámara Pathé-Baby de 9,5 mm. Con diecisiete años rueda su primer corto, *Un terrat* (1928), con una formación adquirida de manera autodidacta y entusiasta. Poco después funda, con Josep Torrella, la sección de cine aficionado del Centre Excursionista del Vallés (con el que seguirá rodando cortos) y el cineclub Amics del Cinema de Sabadell. En 1948 escribe y dirige su único largometraje, *Vida en sombras*, película que ha pasado a ser una de las mayores obras malditas e insólitas del cine español. A ello contribuyeron, sin duda, los informes negativos de la comisión de la Dirección General de Cine y Teatro, que llegaron a paralizar el rodaje y a no conceder a Castilla Films, la productora, el crédito sindical, necesario para la finalización de la película, que termina pagando el propio Llobet. La Junta Superior de Orientación puso la puntilla rematadora, una vez terminada la película, calificándola de 3^a categoría; algunos cambios consiguieron elevarla a 2^a B: esto provocó que *Vida en sombras* no llegase a estrenarse hasta 1953 y en salas poco propicias para suscitar cierto éxito.

Pablo Pérez Rubio

Ha habido —y hay— muchos Lorenzo Llobet-Gràcia y muchos Juan Estelrich en la historia del cine español; se les ha llamado francotiradores, malditos, insólitos..., y no siempre han sido reivindicados *a posteriori*, incluso mereciéndolo, como en estos casos. Son cineastas que apenas rozaron la categoría de “directores de cine”, pues consiguieron poner solo un proyecto en marcha para desaparecer a continuación, por diversas circunstancias. Son estos dos ejemplos un tanto distintos, pero ambos coinciden en haber entregado dos magníficas películas, cada una en su contexto: una



Llobet no volvió a realizar cine profesional. Su film permaneció en el olvido hasta su recuperación y restauración realizada en 1983 por Ferrán Alberich.

Rodar la Guerra Civil a la altura de 1947: ese es el arriesgado objetivo principal de *Vida en sombras*, que cuenta cómo la vida y el cine se pueden confundir en la psique de una persona (Carlos Durán, encarnado en Fernán Gómez), cuya infancia y adolescencia están vinculadas a las barracas de feria, el zootropo, la fotografía, las sombras chinescas, el Cinematógrafo Lumière, el Cine-Nic y el haz de luz proveniente de la proyección en las primeras salas de cine. Un haz que se convierte en un arco que va del slapstick y Charlot a la *Rebeca* de Hitchcock, pasando, por ejemplo, por *La moneda rota*, *La calle de la paz*, Eddie Polo y el *Romeo y Julieta* de George Cukor. Para Carlitos primero y luego para Carlos, el cine es compañero de existencia y sustituto vicario de las experiencias individuales, que se trasladan, en

apasionado viraje, a la pantalla: la amistad, el amor, el miedo, la risa, el dolor, etc. Todo ello hasta que llega el momento soberano en el que Durán debe filmar aquello que *no se puede filmar*: el horror de la muerte en directo. El 19 de julio de 1936, el operador sale con su cámara a las calles de Barcelona para rodar escenas bélicas (*la muerte en la representación*) y por ello deja sola y desprotegida a su esposa, que en esos mismos instantes es asesinada en su domicilio (*la muerte real*): a causa de su obsesión por filmar la vida en general (el mundo), Durán desatiende su propia vida. Así, si hasta ahora el cine ha representado el territorio indomable del deseo, a partir de esta secuencia —el deseo se ve truncado, según el sentimiento de culpa del protagonista, a causa del cine— se convierte en el terrero de la aniquilación, de la represión (fascista), que solo el poder hipnótico de las imágenes de Hitchcock logrará, algunos años más tarde, curar. Porque *Vida en sombras* acaba levantando un monumento al poder sanador (cercano a los saberes arcanos mágicos) del cine.

Llobet-Gràcia narra los primeros días de la Guerra Civil desde un punto de vista republicano, una posición a la sazón insólita y bien temeraria: no extraña, pues, que a la película se le niegue el crédito sindical, sea calificada en 3^a categoría por la comisión correspondiente, tardó más de tres años en estrenarse (y con notables mutilaciones) en salas comerciales, y que solo se convierta en película de culto unas décadas después. Cine dentro del cine, cine sobre una forma de vivir el cine, *Vida en sombras*, con sus elipsis abruptas, su discurso centrífugo y disperso, sus fascinantes juegos con la representación, deviene una película singular desde los puntos de vista filmico, estético, político y cinéfilo, y una experiencia única a través de la cual Llobet-Gràcia se vació desde los puntos de vista económico, personal y profesional. Como se dijo, no volvió a dirigir.

Juan Estelrich: sin salida

Al contrario que Llobet, Estelrich sí fue un profesional del medio cinematográfico: cineclubista, prestigioso ayudante de dirección (de directores como Berlanga, Bardem, Orson Welles, Anthony Mann, Nicholas Ray), secretario de rodaje, director de producción (para Luis Buñuel o el propio Fernán Gómez), guionista y realizador de documentales y spots publicitarios, musicales y filmes institucionales. Pero en 1976 dirigió su



Llobet-Gràcia narra los primeros días de la Guerra Civil desde un punto de vista republicano, una posición a la sazón insólita y bien temeraria



→ La mirada, protagonista de '*El anacoreta*'.

único largometraje, ***El anacoreta***, cuando una conjunción de casualidades permitió el alzamiento de un complicado proyecto: por un lado, el ofrecimiento de Rafael Azcona a Estelrich para escribir y rodar esa historia suya y, después, la aceptación del guion por parte del productor Alfredo Matas, que terminaría aportando la exigua cantidad de catorce millones de pesetas (que, eso sí, el film duplicaría en su recaudación en taquilla).

Así, y casi treinta años después de ***Vida en sombras***, Juan Estelrich retoma a Fernando Fernán Gómez y lo coloca en una suerte de caverna domiciliaria: Fernando Tobajas lleva once años encerrado voluntariamente en el baño de su casa burguesa, únicamente rodeado de la enciclopedia Espasa, libros, una máquina de escribir, botellas de alcohol y un permanente malhumor misántropo. Fernando ha roto con la sociedad y ha buscado refugio en un nuevo útero (quizá otra vez edípico¹), en el que una soledad anacorética no poco literaria sustituye al cine de Calos Durán como *fuga mundi* de un antisocial que abomina de un entorno asfixiante y adocenado².

Se trata de una idea-situación creada por Azcona, publicada antes en *La Codorniz*, y ahora realizada por Estelrich en el divertido huis-clos de un escenario único. Estamos en un momento del cine español en el que la representación ha sido conquistada por el vuelo metafórico y/o metonímico de las películas de Saura, Gutiérrez Aragón, Chávarri o Eceiza, entre otros tantos; pero este vuelo no solo se refiere a aspectos explícitamente sociales, sino que también afectará a una condición humana herida (melodramática muchas veces); ***Vida perra*** (Javier Aguirre, 1981) hace una introspección sin concesiones en el estereotipo hispano de solterona irredenta, el docudrama ***Función de noche*** (Josefina Molina, 1981) convierte en explícitas las miserias de una pareja moldeada en el agobiante ambiente del franquismo, y ***El anacoreta*** plantea esta huida interior que es a la vez introspectiva y expansiva, castradora y liberadora (como la de Segismundo en ***La vida es sueño***). Estelrich se dota para ello de ciertas herramientas literarias, que utiliza con mesura y sin subrayados, a saber: Anatole France, la tradición eremítica y visionaria, el ***Annabel Lee*** de Poe, ***La tentación de San Antonio*** de Flaubert (reemplazando la Tebaida por el cuarto de baño madrileño), los sonetos del Dante y ciertos fragmentos de la ***Odisea***. Pero si Carlos Durán era un ejemplo de idealismo platónico (abandonar el mundo para vivir en el cine), Tobajas es el egoísta ácrata, al que no le importa tener un coro de esclavos que le procuren la vida cómoda a la que aspira: abandonar, pues, el mundo, abandonando a la vez sus mayores servidumbres, pero sin renunciar a los placeres. Una suerte de pirata romántico que ha decidido vivir al margen de la ley sin tener que surcar otro mar que el de la cisterna de su retrete³.

Poco importó que ***El anacoreta*** tuviera una buena acogida en la Berlinale: su director no pudo poner otro proyecto en marcha y esta frustración lo llenó de amargura. En palabras del actor y guionista Pedro Beltrán, su amigo personal: "A Estelrich nunca le llamaron más para hacer una película. Es un caso flagrante de injusticia, ya que se ha muerto [en 1993] en el olvido. Y es que las coordenadas por las que se mueve el cine me parecen muy oscuras. Porque, evidentemente, el cine es un arte, de eso no hay duda, pero también es una industria. Y esos dos elementos fundamentales rara vez se equilibran y salen bien"⁴. El cine, como el deporte o la política, no entiende el sentimiento de justicia. ■

1 No se dijo que el Carlos de *Vida en sombras* nace prematuramente en una barraca de feria en la que sus padres casualmente contemplaban el fascinante espectáculo de los hermanos Lumière: el cine como útero y como fuente de vida (en sombras).

2 Existe una vieja edición del guion, coetánea al estreno del film, con prólogo de Fernán Gómez y notas de Luis G. Berlanga: Rafael Azcona y Juan Estelrich, ***El anacoreta***, Sedmay, Madrid, 1976.

3 Cuando se produce el film, todavía estaba reciente el estreno de una película análoga francesa: ***Themroc***, de Claude Faraldo, de 1973, quizás necesitada de una recuperación.

4 Citado por Luis Alberto Cabezón, "El *anacoreta*: un único mensaje", en Cabezón (coord.), ***Rafael Azcona, con perdón***, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1997, pp. 369-398.

CUANDO EL DOLOR LO INVADE TODO



JOHNNY COGIÓ SU FUSIL

José Manuel Rodríguez Pizarro

Solemos pensar que el dolor es parecido al sufrimiento pero no es así. Quizá es necesaria una precisión terminológica al respecto. “El dolor remite a la sensación local causada por una lesión, el sufrimiento designa una perturbación global, psíquica y corporal, provocada por una excitación generalmente violenta”. Siguiendo esta idea, extraída de la obra *El libro del dolor y del amor* de Juan David Nasio¹, “el dolor es una sensación bien delimitada y determinada; el sufrimiento, en cambio, se presenta como una emoción mal definida”. Independientemente de esta necesaria diferenciación, sabemos desde pequeños que el dolor, como el amor, está ahí, casi al acecho, y puede que en cualquier momento protagonice momentos de nuestra existencia. Ahora bien, luchamos para que ese dolor desaparezca, se minimice o, al menos, podamos sobrellevarlo de la mejor manera posible, ya sea dolor físico (corporal) o psíquico.

Sin embargo, el dolor puede invadirlo todo y, por ejemplo, cercenar la vida de un inocente joven que ha

“Sabemos desde pequeños que el dolor, como el amor, está ahí, casi al acecho”

marchado como voluntario para combatir por su país, los Estados Unidos, durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Es el caso de Joe Bonham (Timothy Bottoms), protagonista de *Johnny cogió su fusil* (*Dalton Trumbo's Johnny Got His Gun*, 1971). El último día de hostilidades de la denominada Gran Guerra, Joe —más conocido como Johnny— resulta herido gravemente. Ha perdido los brazos y las piernas, la vista, el oído y la capacidad de hablar; tampoco puede alimentarse por sí mismo. Queda reducido a una mínima masa corporal: parte de su cabeza y del tórax. En el hospital recibe buenos cuidados y los médicos deciden usarlo como un caso

¹ J. D. Nasio, *El libro del dolor y del amor*, Gedisa, Barcelona, 1999.

de estudio clínico vivo. Nuestro trágico protagonista va a sufrir una condena mucho peor que haber muerto en el frente de batalla: en estado vegetativo y sin extremidades, Johnny se da cuenta de que su conciencia funciona, lo que le permite enfrentarse al horror en que se ha convertido su vida. Dentro de sus lógicas limitaciones, ante el estado en que ha quedado su cuerpo, Johnny percibe lo que sucede a su alrededor, razona, elabora juicios y, sobre todo, conserva plenamente la memoria de sus años pasados.

Y es aquí donde entra en juego una de las principales técnicas narrativas empleadas en esta película antimilitarista. Mediante sucesivos *flashbacks* en color (las escenas en el hospital son en blanco y negro), vemos la vida pasada de Joe, sus sueños, sus recuerdos y sus delirios. A través de sus evocaciones, descubrimos la relación con su familia, sus primeras experiencias amorosas, el descubrimiento del sexo y se percibe en todo ello una clara crítica política y un ataque al discurso religioso, capaz de primar más

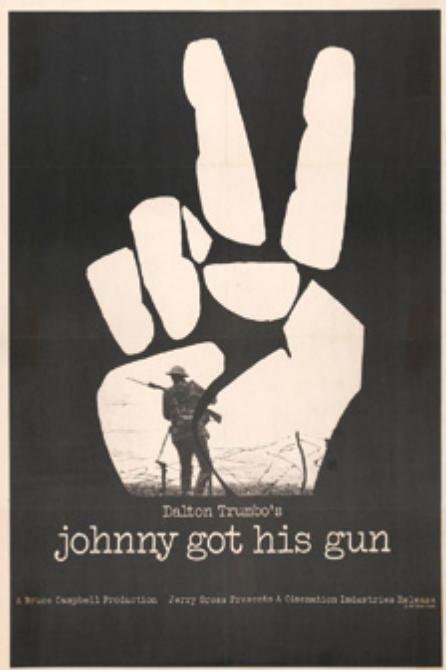
lo espiritual que lo corporal. En el caso de la religión, hay una extraña escena en la que un Jesucristo bastante irónico, interpretado por Donald Sutherland, conversa con los soldados sobre la forma, el día y la hora en que van a morir, después de jugar al póquer.

Durante esos saltos espacio-temporales en la narrativa, Johnny, en esa soledad, oscuridad e inmovilismo del hospital, se siente frustrado y decepcionado por todo lo que había creído, por haber adoptado unos ideales que le han llevado a esa situación. Al comienzo del film se nos dice que en abril de 1917 EE. UU. declara la guerra al Imperio alemán y el presidente Wilson pide la ayuda de voluntarios para combatir a los enemigos. Esa llamada del "deber" es vista después por él, cuando se encuentra postrado en la cama, reducido a un pedazo de carne sobre una camilla, a una especie de cubo cubierto con una sábana en el hospital, como algo absurdo, sin sentido. Incluso en uno de esos *flashbacks* constatamos cómo, en el transcurso de un diálogo con su padre, sus convicciones políticas y patrióticas no son tan firmes, desconociendo el significado de la palabra democracia y quiénes son sus enemigos.

Nos produce una enorme sensación de desasosiego reparar en cómo el pobre Johnny se las arregla para llevar la cuenta de los días que pasan y cómo trata de identificar a las personas que pululan a su alrededor. Una de ellas se convierte en su motor. Se trata de Karen, una enfermera con la que mantiene una conexión puramente perceptiva; es su conexión con la vida, la que le da algunas fuerzas para soportar una situación tan terrible para él.

Esta película de culto posee una intensa carga temática, que oscila en una doble vertiente. Por un lado, es un alegato antibelicista y, por otro, supone una defensa íntegra, fundamentada e incontestable sobre la eutanasia y el derecho a morir dignamente, unos principios que siguen estando igual de vigentes. En la actualidad, de hecho, hay organizaciones que luchan por la conquista de este derecho en diferentes países, por disponer de una ley de disponibilidad de la propia vida y la despenalización de la eutanasia, mientras que grupos conservadores y cercanos a distintas religiones, como la católica, se muestran totalmente en desacuerdo con todo esto. En España ya contamos con una ley de regulación de la eutanasia desde 2021, pero el gran reto se halla en su aplicación.

Johnny cogió su fusil surgió de la mente de Dalton Trumbo (1905-1976), guionista, novelista y realizador de un solo título que, en primer lugar, escribió la novela homónima, allá por 1939, y por la que logró el National Book Award. Con un claro mensaje antibelicista, cuentan que a Trumbo le llegó la inspiración a raíz de la impresión que le ocasionó la imagen de un soldado desfigurado en la Primera Guerra Mundial. Treinta y dos años después, Trumbo escribió el guion y dirigió la adaptación para el cine de su propia novela. Además de esta película, el relato ha sido objeto de adaptaciones para la radio y el teatro; asimismo, dio pie para que la banda



de heavy metal estadounidense Metallica escribió, en 1988, la canción titulada **One**.

Para quienes nos gusta el guion, como recurso indispensable en el proceso cinematográfico, una figura histórica fundamental fue, sin duda, Dalton Trumbo, cuya vida y obra quedó marcada por el contexto histórico que le tocó vivir. Recordemos: después de la Segunda Guerra Mundial, el mundo se dividió en “buenos” y “malos”. Los “malos” eran siempre los del otro bando. Se llamó Guerra Fría y sus mortíferos efectos marcaron a fuego la segunda mitad del siglo XX. En esa rivalidad surgida entre la Unión Soviética y Estados Unidos, convertidas en superpotencias en torno a las que se alinearon un gran número de países de todo el mundo, se produjo una confrontación en la que el enfrentamiento ideológico y cultural entre ambos estados, que representaban modelos opuestos, arrastró al planeta a una clara división en dos bloques antagónicos. Uno de sus episodios más delirantes fue la célebre caza de brujas, emprendida por el senador Joseph McCarthy en la década de los cincuenta para limpiar Estados Unidos de comunistas. Ardua tarea pues en su delirio los veía por todas partes. De investigar, procesar y encerrar a cualquier sospechoso de sedición se encargó el Comité de Actividades Antiamericanas, que en seguida puso a Hollywood en su punto de mira. La caza del comunista convirtió en delito la opinión, instauró la presunción de culpabilidad, alentó las delaciones y tuvo efectos devastadores en las carreras de muchos técnicos y artistas. Paradigma de todo ello fue la ominosa lista de los Diez de Hollywood, entre los que se encontraba el carismático Dalton Trumbo.

Una película estrenada en 2015, **Trumbo. La lista negra de Hollywood**, dirigida por Jay Roach, presentó, con un corte academicista, un sugestivo biopic sobre Dalton Trumbo que alcanza momentos memorables gracias a la encarnación portentosa que Bryan Cranston, el inolvidable Walter White de **Breaking Bad**, hace de Trumbo, cuyo talento quedó demostrado en los guiones de cintas inolvidables como **Vacaciones en Roma**, **El bravo**, **Éxodo**, **Espartaco** o **Papillon**. El guionista prolífico, que apenas dormía y no paraba de escribir, no se rindió a los muchos ataques que sufrió, aunque tuvo que emplear pseudónimos o ceder incluso la



autoría de sus guiones a otros profesionales debido a la lista negra de Hollywood. A pesar de ello, se hizo algo de justicia con él y recibió dos premios Óscar por los guiones de **Vacaciones en Roma** y **El bravo**.

Regresando a **Johnny cogió su fusil**, la única película que Trumbo dirigió, esta cinta demoledora, estremecedora, dura y tierna a la vez, fue escrita en principio —según se cree— para el genial Luis Buñuel y resulta curioso imaginarnos cómo nos hubiese contado esta terrible historia el maestro de Calanda a partir de la novela original de Dalton Trumbo, llena de tantos matices y posibilidades. Y es interesante saber que **Johnny cogió su fusil** fue la película que provocó, tras su proyección en el festival de Cannes, en 1971, el que se conocieran más en profundidad el crítico Diego Galán y la realizadora Pilar Miró, entre quienes surgió desde aquel día una profunda y muy cinéfila amistad. Lo cuenta el propio Diego Galán en las primeras páginas de la biografía que él escribió sobre la directora de **El perro del hortelano**, titulada **Pilar Miró, nadie me enseñó a vivir**².

Anécdotas aparte, Dalton Trumbo, con una dirección algo cuestionable en algunos aspectos, nos lanza al vacío con una historia que nos lleva hasta la extenuación. Nos hallamos ante una de las más arriesgadas cintas antibelicistas de la historia del cine, con un firme mensaje en contra de la guerra y de los horrores que esta genera. Ahí está parte de su grandeza, en abrirnos bien los ojos ante un dolor, un sufrimiento y un horror que el espectador no puede ni imaginar, que está mucho más allá del que cualquier ser humano podemos llegar a describir. ■

² Diego Galán, **Pilar Miró, nadie me enseñó a vivir**, Plaza & Janés, Barcelona, 2006.



→ Varios fotogramas de 'Rocío'

LA Maldición DE UNA PELÍCULA LLAMADA ROCÍO

Pepe Alfaro

Fernando Ruiz Vergara es un nombre que personifica como pocos la maldición que puede llegar a arrostrar la autoría de una película, una condena sin parangón en toda la historia del cine español.

La penitencia no procedía de un argumento de ficción, le fue impuesta por filmar una de tantas muestras de nuestra tradición religiosa, en un momento en que mu-

chos jóvenes dieron sus primeros pasos tras la cámara contando una parte de la historia de España hurtada a los espectadores durante cuatro décadas. La muerte del dictador en 1975, y el inicio de un espejismo bautizado como "Transición", despertó un especial interés en una serie de aspirantes a cineastas dispuestos a ofrecer una panorámica de la realidad contrapuesta a la reflejada en los documentales oficiales del No-Do. Entre los representantes de aquella inquieta generación cabe citar a Basilio Martín Patino (*Canciones para después de una guerra*, 1976; *Queridísimos verdugos*, 1977; *Caudillo*, 1977), Jaime Chávarri (*El desencanto*, 1976), Jaime Camino (*La vieja memoria*, 1977), Gonzalo Herralde (*Raza, el espíritu de Franco*, 1977), Ventura Pons

(Ocaña, retrato intermitente, 1978) o Imanol Uribe (*El proceso de Burgos*, 1979); todos desarrollaron posteriormente, con mayor o menor fortuna, una carrera detrás de la cámara, pero lo relevante es que habían empezado con historias de corte documental por una cuestión de pura necesidad.

Ese mismo espíritu animó a un joven de clase obrera, nacido en Sevilla en 1942, cuando se embarcó en la aventura de hacer una película que reflejara la esencia del pueblo andaluz. Para ello puso el foco en una manifestación a priori fascinante, que aglutinaba elementos procedentes de la liturgia religiosa, la cultura popular, las clases proletarias, las élites dominantes, el folclore local, la rancia tradición, los símbolos históricos, la expresión festiva y el mercadeo mariano: la romería del Rocío. Esta pequeña aldea, perteneciente al municipio onubense de Almonte, concentraba en un solo acto las entrañas sociales, etnográficas y antropológicas del alma andaluza, sucedía cada lunes de Pentecostés (cincuenta días después del Domingo de Resurrección) en una de las peregrinaciones más multitudinarias arraigadas en la devoción católica a la Virgen. Ahí nace **Rocío**, el título menos bienaventurado del cine español, sobre todo para el padre de la criatura, a quien acabaría arruinándole una parte fundamental de la vida.

Ruiz Vergara lo vio claro; el alma de Andalucía era rociera, solo había que filmarla. En primer lugar, contó con la colaboración de quien por entonces compartía su trayectoria personal, Ana Vila, que además de firmar el guion desempeñó labores de producción; para escribirla investigó los orígenes y el desarrollo de la tradición en su contexto histórico. La película empieza con una breve reflexión sobre el origen y el proceso de consolidación en nuestro país del culto y veneración a la imagen de la Virgen; con cierta ironía, continúa con la lectura, por parte de una niña, de la leyenda que según la tradición dio origen a la romería rociera, como un cuento ilustrado con viñetas infantiles. **Rocío** constituye un políptico inventario construido simbólicamente tanto

a partir de elementos sagrados como profanos, pero decantándose por una expresividad combativa a nivel social y políticamente comprometida, poniendo en evidencia las diferencias de clase en una exaltación mística de raigambre popular que permitía a los jornaleros sentirse señores de la función, al menos durante un día.



→ El equipo de 'Rocío' con Fernando Ruiz (segundo izda.) y Ana Vila (tercera izda.)

Las imágenes de la romería se filmaron en el año 1977, con un equipo técnico mayoritariamente de procedencia portuguesa, que debió alojarse varios días en tiendas de campaña debido a la escasez de recursos. No obstante, el director contó con cinco cámaras de 16 mm que, entremezcladas con el gentío, ofrecen una densidad expresiva verdaderamente impactante. Los distintos ángulos y enfoques permiten planificar un montaje febril que exalta la identidad de los participantes en la representación (en primera instancia todos hombres), con una acumulación de planos que progresivamente van impactando en el espectador, reflejando la fuerza de un paroxismo colectivo abrumador, como testigos de un estadio alucinógeno trasmutando hacia el éxtasis espiritual.

La película era un testimonio que rompía moldes y se anticipaba a su tiempo, dejando al descubierto las entrañas del poder, del nacional-



→ Fernando Ruiz Vergara (izda.) durante el rodaje.

“La película destapaba la vinculación entre las hermandades rocieras y las oligarquías políticas, económicas y caciquiles de Almonte”

catolicismo, esa simbiótica dualidad político-religiosa que sustentaba al “Caudillo por la gracia de Dios”: la espada y la cruz, los fueros y los catecismos. Al desnudar a la blanca paloma, en unas tomas jamás repetibles, y mostrar la tramoya que se esconde tras los suntuosos oropeles externos de bordados y joyas, las imágenes adquieren la dimensión de una metáfora gloriosa sobre el sustento espiritual de la naturaleza humana, representando fielmente el poderío de la Iglesia para fabricar de la nada mitos gigantescos y perdurables. La misma Iglesia que aportaba el palio y el patrocinio moral y místico para guarecer un régimen nacido de un sangriento golpe de estado.

A poco que rascaron durante el proceso de documentación y filmación, los autores de *Rocío* se toparon con un trasfondo imposible obviar.

Su ingenuidad fue pensar que aquello se podía contar en España, un país con el cuerpo de un tirano que acaba de ponerse un nuevo traje desajustado de democracia. La película destapaba la vinculación entre las hermandades rocieras y las oligarquías políticas, económicas y caciquiles de Almonte, donde alguno de ellos había jugado un papel destacado en la atroz represión desatada a partir del 18 de julio de 1936. El director se encontró de pronto con una serie de datos que consideró trascendentales y decidió incorporar al

relato. Bastó que uno de los almonteños entrevisados, Pedro Gómez Clavijo, que vivió los acontecimientos en primera persona, citara el nombre José María Reales (ocultado con un efecto sonoro), cuya foto aparece en el montaje con parte del rostro tapado, para fijar el fatal destino del director y de la película. Todo por anticiparse en mostrar que la Historia tiene memoria. La muerte de Franco no supuso la desaparición de las estructuras de su aparato represor, y los mandos de las instituciones del Estado seguían a cargo de las mismas personas, mayoritariamente con una ideología arraigada a los principios del Movimiento.

El actor de origen onubense José Luis Gómez se encargó de la locución, y para su distribución comercial el celuloide se extendió a 35 mm, que era el paso estándar en todos los cines. La publicidad de la película destacaba el ánimo por romper con el ícono andaluz de españolada y pandereta adherida al cine folclórico; frente a eso, “*Rocío* es mito, esperanza, multitud..., una rabiosa aspiración de verdad..., el sentir de un pueblo en su grito de libertad..., un verdadero ritual de rebelión..., la primera película universal auténticamente andalucista”. Finalmente, se estrenó el 18 de julio de 1980 en el cine Astoria de Alicante. Aunque unos días antes se había proyectado en San Sebastián, la significancia de la fecha figura como el punto de partida de su breve periplo, de apenas un año, por las salas españolas, menos las andaluzas. Oficialmente no existía

la censura desde hacía tres años (RD 3071/77, de 11 de noviembre de 1977), pero todavía pervivían unos invisibles servilismos extraoficiales que imposibilitaron el estreno de la película en Andalucía, donde ni un solo cine la contrató. De poco servía que hubiera sido seleccionada para participar en el Festival de Venecia y haber ganado la primera edición del Festival de Cine de Sevilla.

La mañana del 23 de febrero de 1981, otra maldita casualidad fechada en el expediente de **Rocío**, los hijos de Reales interpusieron una querella criminal en los juzgados de Sevilla por delitos de injurias graves contra Fernando Ruiz Vergara, Ana Vila y Pedro Gómez Clavijo. El 8 de abril el juez instructor prohibió la película y decretó el secuestro de todas las copias. Durante el desarrollo del juicio, en la Audiencia Provincial de Sevilla, el director asumió la responsabilidad total por su obra, lo que permitió la absolución de la guionista y del vecino de Almonte Pedro Clavijo, un anciano que volvió a llorar por poner nombre al verdugo y a algunas de las cien víctimas de la represión fascista en su pueblo. Unos hechos que nunca fueron cuestionados, incluso la Audiencia se permitió desestimar la propuesta de la defensa para admitir el testimonio de diecisiete vecinos de Almonte dispuestos a verificar las palabras de Clavijo. En junio de 1982 la Audiencia Provincial de Sevilla condenó a Fernando Ruiz a dos meses y un día de arresto mayor, cincuenta mil pesetas de multa y a indemnizar con diez millones a los herederos de José María Reales, al tiempo que imponía una serie de cortes a la película para su exhibición. El director recurrió la sentencia ante el Tribunal Supremo, viendo rechazado el recurso en febrero de 1984, lo que ratificaba en firme la condena impuesta por la Audiencia de Sevilla. Las palabras del magistrado del Supremo Luis Vivas Marzal, como ponente de la sentencia, siguen siendo un lastre a la hora de desenterrar una parte de nuestra memoria histórica:

“

El proceso judicial dio al traste con la trayectoria de una película maldita, que acabaría arrastrando a su creador

“

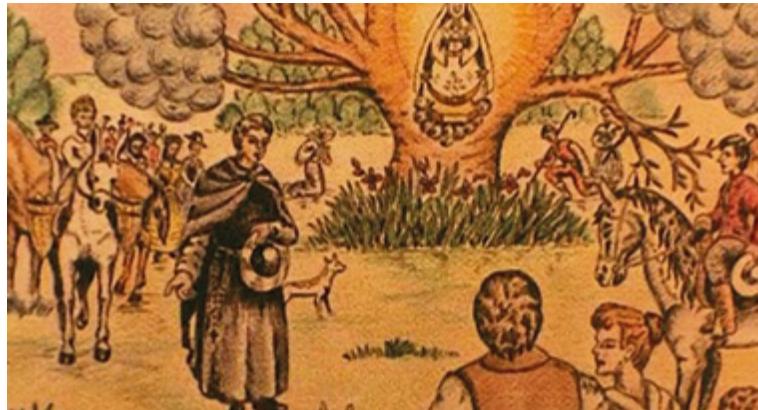
De poco servía que hubiera sido seleccionada para participar en el Festival de Venecia y haber ganado la primera edición del Festival de Cine de Sevilla

“... pronto aflora una inopportunidad e infeliz recordación de episodios sucedidos antes y después del 18 de julio de 1936, en los que se escarnece a uno de los bandos contendientes, olvidando que las guerras civiles, como lucha fratricida que son, dejan una estela o rastro sangriento y de hechos, unas veces heroicos, otras reprotables, que es indispensable inhalar y olvidar si se quiere que los sobrevivientes y las generaciones posteriores a la contienda, convivan pacífica, armónica y conciliadamente, no siendo atinado avivar los rescoldos de esa lucha para despertar rencores, odios y resentimientos adormecidos por el paso del tiempo”.

En una palabra, no era conveniente que la población española despertara de los efectos causados por el narcótico franquista. Investigaciones históricas posteriores han puesto nombre y apellidos a cada uno de los cien asesinados (noventa y nueve hombres y una mujer) y a sus victimarios, pero la película **Rocío** sigue sin poder ser proyectada íntegra, sin los cortes impuestos por una sentencia firme cuyos efectos, al igual que los de la censura, son eternos, salvo que, como sería deseable, se inicie un procedimiento extraordinario que devenga en una sentencia de revisión.

El proceso judicial dio al traste con la trayectoria de una película maldita, que acabaría arrastrando a su creador. Tras la sentencia fue puesta de nuevo en circulación sustituyendo los fotogramas prohibidos por otros tantos en

Ruiz Vergara, tras asumir personalmente los efectos de una condena fulminante, tomó la decisión de autoexiliarse en Portugal »



negro con un texto donde se indicaban los motivos que obligaban a quitar las imágenes. Sin embargo, en las contadas ocasiones que la cinta ha sido programada por la televisión, estas partes fueron directamente suprimidas, contraviniendo el deseo expreso de su autor.

Coda: redención tardía

Fernando Ruiz Vergara, tras asumir personalmente los efectos de una condena fulminante, tomó la decisión de autoexiliarse en Portugal, país con el que mantenía una vinculación afectiva desde que lo descubriera atraído por la Revolución de los Claveles. Jamás consiguió volver a dirigir ninguno de sus proyectos cinematográficos. Solo ocasionalmente regresó a España, como cuando en 1995 participó en un programa de Canal Sur dedicado a la popular romería. Las imágenes, disponibles en YouTube, trascienden la

animadversión del entonces presidente de la Hermandad respecto al director, que aparentemente tranquilo remite constantemente al documental como la mejor expresión de sus reflexiones respecto al Rocío. El cineasta falleció el 12 de octubre de 2011, justo cuando se empezaba a hacer justicia a su obra, a su única obra, mientras José Luis Tirado estaba desarrollando un documental que pretendía analizar y contextualizar el ámbito creativo de **Rocío**, con sus implicaciones históricas, sociales y jurídicas. Ruiz Vergara no pudo ver **El caso Rocío**, pero sus autores la editaron en 2013 en formato DVD, incluyendo también una copia de la película de 1980, junto al libro titulado **El caso Rocío. Historia de una película secuestrada por la transición**. Un tríptico imprescindible, del que tanto el documental de Tirado como el libro están disponibles de forma gratuita en la web del director (joseluistirado.es), para cuantos curiosos deseen ampliar una información cuyos datos han sido fundamentales a la hora de elaborar el presente artículo. La figura de Fernando Ruiz Vergara continúa siendo redimida de su maldición, y en su edición de 2024 se presentaba en la sección Tiempo de Historia del Festival de Valladolid **Caja de resistencia** (Alejandro Alvarado y Concha Barquero, 2024), documental que rastrea multitud de bocetos y proyectos de películas que el director andaluz nunca pudo (ni podrá ya) realizar. ■



JOSÉ INIESTA,

poemas a la luz de Andrei Tarkovski y de Abbas Kiarostami

→ 'El sabor de las cerezas', de Kiarostami.

Francisco Mora

José Iniesta (Valencia, 1962), ciudadano de Oliva, es, de un tiempo a esta parte, un *enconquensado a carta cabal*. En Cuenca, además de recolectar un buen puñado de amigos, ha participado en algún encuentro poético y ha presentado varios de sus últimos libros. Sin duda –lo digo sin que me tiemble el lapicero–, Iniesta es una figura insustituible en el panorama de la poesía española actual; y lo es por derecho propio, pues a lo largo y ancho de las últimas décadas ha ido cimentando una obra sólida, coherente, cadenciosa, medida y muy personal que, hoy por hoy y en plena madurez creativa, ha hecho de sus versos un auténtico manjar para los (muchos) lectores de poesía que esperan cada nueva entrega suya, los sentidos en vilo, con los brazos abiertos de par en par.

Hasta la fecha, ha dado a la imprenta trece libros de poemas, a saber: *Del tiempo y sus castigos* (1985), *Cinco poemas* (1989), *Arder en el cántico* (2008, premio de poesía Ciudad de València Vicente Gaos), *Bajo el sol de mis*

días (2010, premio Ciudad de Badajoz), *Y tu vida de golpe* (2013), *Las razones del viento* (2016), *El eje de la luz* (2017), *Llegar a casa* (2019), *La plenitud descalza* (2021), *Cantar la vida* (2021, Premio de la Crítica Literaria Valenciana 2022), *De fuegos y jazmines* (Poesía amorosa completa 1985-2022) (2023), *Un tigre sin selva* (2024) y *Un montón de piedras* (2025).

La poesía de José Iniesta, de honda raíz humanística, se configura desde sus inicios como un sostenido canto a la vida o, si se prefiere, al milagro de la existencia (de todas las existencias), con sus muchos gozos y sus parajes de sombra, sus anhelos, sus contradicciones, sus lamentos y sus risas –ejemplo vivo de ello son los poemas que hoy traemos a estas páginas–. Una vida que, para que sea plena, ha de buscar siempre, a pesar de todos los pesares que pudieran acecharnos, la luz; esa luz apenas entrevista a veces, radiante otras, sin la que sería imposible nuestro vivir; una luz esencial, vivificadora que podemos hallar, sin miramos con un mínimo de atención, en todas partes, pero sobre todo en lo más pequeño y cotidiano: las hojas de un álamo temblón, el crepitar de unas llamas en la lumbre, el sabor “a vida” de unas

cerezas recién recolectadas, el abrazo de un ser querido, la risa abierta de un niño... Porque la poesía, la verdadera, la que le habla al ser humano sin poner una palabra más alta que la otra, con dignidad, piedad y respeto, se encuentra sobre todo en lo más sencillo –que no simple–, y se conjuga con un lenguaje hecho a la medida del hombre. Así los suculentos frutos, a veces en agraz, pero siempre maduros y acabadísimos –y no hay paradoja alguna en ello– de la poesía de José Iniesta. Porque, en definitiva, si la vida es un don precioso, el amor (a todo lo creado) es el pilar esencial que la sostiene y del que nos sustentamos. “Toda mi poesía tiene su fundamento en el amor a la vida”, nos dice el poeta; y luego, en ese bellísimo prólogo a su libro *De fuegos y jazmines*, referido a su poesía amorosa pero que muy bien podría aplicarse a toda la obra de Iniesta, apostilla, después de declarar que “su cantar es gratitud y flor, el deseo de desvelar con palabras el más hondo misterio: el amor”: “No hay muros ni fronteras, es nuestro el verbo. En un solo abrazo dos amantes alcanzan su infinito, son más que el universo. Nuestro nombre siempre estuvo escrito en la desnudez de otro cuerpo, en su carne estremecida y en su grito, nuestro fuego solo esplende en otra mirada. Memoria agradecida, versos en la arena del deseo. Si hay amor hay camino, no se nos hará larga la noche”.

Los poemas que ha tenido la generosidad de prestarnos José Iniesta para esta publicación hablan por sí solos, pues, como el lector comprobará ense-



→ 'Sacrificio', de Andrei Tarkovski.

**“
Toda mi
poesía tiene
su fundamento
en el amor
a la vida”**

guida, el poeta explicita al frente de los mismos sus “fuentes de inspiración”. Del “Tríptico en homenaje de Andrei Tarkovsky”, los poemas “Un álamo en el frío” y “Proteger la llama” se basan en sendas escenas de *Sacrificio* y *Nostalgia*, las dos últimas películas dirigidas por el cineasta ruso, mientras “Asomarse a las aguas” lo hace sobre unos textos de su libro *Esculpir el tiempo*. El poema “El sabor de las cerezas”, por su parte, homenajea al iraní Abbas Kiarostami desde su película homónima. ■



→ 'Nostalgia', de Andrei Tarkovski.

Tríptico en homenaje al cine de Andrei Tarkovski

Un álamo en el frío

Basado en una escena de **Sacrificio**

Nos hemos despedido del verano.
Tiembla un álamo solo
de luz en la llanura
que sabe consolarnos al llegar,
y hay un desmayo vívido en la tarde
que anuncia la llegada de la nieve
después de arder la tierra bajo el sol.

Ahora en mi cansancio le doy voz
al aire que me abraza donde el frío,
y estas hojas que caen sucesivas
de plata rota y música en la tierra
están venciendo al alma, son mi vida:
tu alegría desnuda en el otoño,
las ramas deshojadas del amor.

Asomarse a las aguas

Sobre unos escritos de Andrei Tarkovski en su libro **Esculpir el tiempo**

Estar en este puente y asomarme
al río del principio, hasta el final,
en este atardecer de las respuestas.
Apoyar mi existir en la baranda
apenas un minuto, todo el tiempo,
y ver la claridad del agua toda
que pasa o que pasó
junto a los sauces,
aquella que ha de ser en la corriente
razón sin mí de amor en otro otoño,
murmullo bajo el sol cuando no esté,
el son de toda fuga que otro octubre
alguien escuchará igual que yo
remoto en esta luz desmoronada
que sabe la verdad
y sí nos pertenece.

Proteger la llama

Basado en una escena de **Nostalgia**

Qué remota es la escena de la llama
alumbrando las selvas de la noche,
la vela que protejo entre mis manos.
Ahora está lloviendo en los senderos
y he caído otra vez, sin saber cómo,
de tristeza en las aguas estancadas,
de amor en estas ruinas, mis palacios.

No puedo levantarme, soy del cielo.
Ungido de este barro que me acepta,
ya todo en mí es origen. Me retiro
flechado con mi voz,
soy lo lejano,

la nube silenciosa de mis vidas,
la nube de mi sangre que se va
y al fin desaparece
en la luz del poema.

Del libro **El eje de la luz** (Renacimiento,
2017)

El sabor de las cerezas

A Tomás y a Irene
Homenaje al cine de Abbas Kiarostami
y a su película **El sabor de las cerezas**

I. Niños en un cerezo

En el árbol de junio
mis hijos son eternos.
Subidos a las ramas
delgadas que se doblan
eligen las cerezas,
y de súbito,
el mundo es el sabor
capaz de hacerse risa,
y es ebria plenitud
dándole forma
al peso colorado
del fruto contra el cielo.

II. ¿Desde qué savia oscura?

¿A qué estamos nosotros en la tarde
al detener el paso,
al descubrir el fruto
que se nos da en la altura de la rama?

¿Desde qué savia oscura
nacida de la tierra
el verde de las hojas,
desde dónde el color de las cerezas?

¿Y hasta cuándo la tersa maravilla
del sol en un contorno,
la concisa belleza,
la caricia apretada
al alcanzar la esfera silenciosa,
la forma deseada que al morderla
nos regala la vida en su sabor,
la alegría secreta de los años,
la perfección tristísima del mundo?

Del libro **Las razones del viento**
(Renacimiento, 2016)

LIBROS DE CINE

Pablo Pérez Rubio

Vicente Monroy, *Breve historia de la oscuridad. Una defensa de las salas de cine en la era del streaming*, Anagrama, Barcelona, 2025.

En contra de la tradición cultural que identifica lo luminoso con la inteligencia, la pureza o la felicidad, y la oscuridad con la desorientación, la maldad y lo no revelado (por miedo o por represión), este libro de Vicente Monroy parte de una peculiar y paradójica premisa: la oscuridad de la sala de cine es luminosa, protectora, apaciguadora, incluso brillante. Para ello, se sirve de una metáfora inicial, la de las luciérnagas, tomada de Pier Paolo Pasolini y del filósofo Georges Didi-Huberman, o de cómo esos insectos fulgurantes y portadores de luz se están extinguiendo de la faz de la tierra.

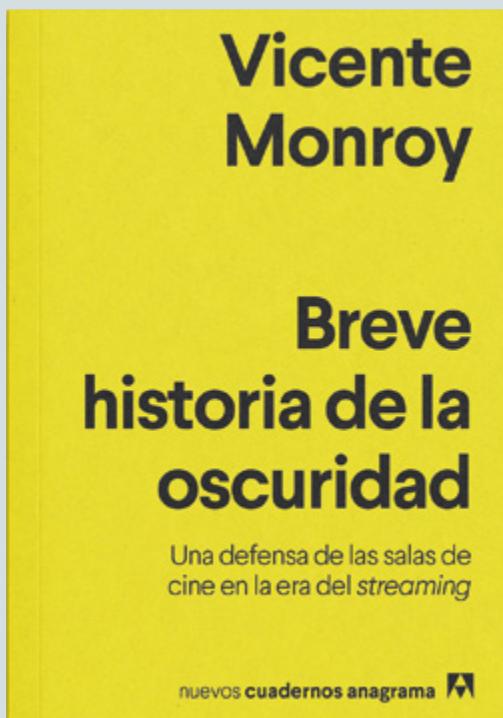
Con estos materiales, Monroy traza una controlada defensa del cine contemplado en sala oscura y de manera colectiva. No lo hace con nostalgia ni con espíritu *edadista* (con perdón), ya que el autor nació en 1989 y es, por tanto, un *millennial* (nuevas disculpas). Así las cosas, este librito de apenas cien suculentas páginas realiza una comparación entre el hecho de ver imágenes en el contexto de la sala de luces apagadas y pantalla grande —lo que él llama *la noche artificial*— frente a hacerlo en virtud de las decisiones de un algoritmo y en las pequeñas pantallas de ámbito doméstico —transidas por el exce-

so de luz—. Monroy relaciona el primer hábito con el territorio de lo mítico, con alusiones a la caverna platónica, la pintura rupestre, la ópera wagneriana y, claro está, la tradición de lo fantasmal, las evocaciones psicoanalíticas, el pre-cine y el cinematógrafo primitivo. Las segundas, sin embargo, están anudadas al capitalismo ultraliberal (YouTube, Netflix, Amazon), convierten en tristemente prosaico el doble acto de mirar y de ver, y deshumanizan al espectador que, lejos ya de ver películas, se convierte en consumidor de contenidos.

A todo ello vincula el autor el instinto *voyeur* y la pulsión erótica emanada del haz de luz en proyección sobre una sábana blanca, la retórica de la arquitectura de las salas de cine, sobre todo en las primeras décadas de vida del invento, su facultad democratizadora e igualatoria de los seres humanos (por sexos, edades y clases

sociales) y su polémico debate sobre lo moral. En este último sentido, Monroy se inspira en el cine del pueblo de *El camino* de Delibes, controlado por las viejas guardianas del nacional-catolicismo en connivencia con el sacerdote local, y traza un recorrido que va de lo socio-sexual inicial a los cines oscuros entendidos como puntos de encuentro entre amantes, novios, prostitutas/clientes o incluso desconocidos hasta el punto de convertirse en espacios ideales para el llamado *cruising*.

Se extravía un tanto Monroy de su propósito original en los últimos segmentos del volumen, que revelan una cierta deriva con respecto al núcleo conceptual del que parte. Pese a ello, *Breve historia de la oscuridad* es una emocionante reivindicación de los viejos hábitos que él mismo entiende, finalmente, como un doble acto de resistencia política y solidez intelectual y emocional en la era líquida del streaming. ■



Carlos F. Heredero, *Furtivos. 50 años*, Filmoteca Española - Festival de Málaga - DAMA, Málaga - Madrid, 2025.

Aunque diversas circunstancias adversas lo han conseguido atenuar, los festivales han sido una de las grandes fuerzas editoras de libros de cine en España. Afortunadamente, el de Málaga sigue manteniendo una excelente política de publicaciones, como bien constata su última producción, un estudio desde múltiples perspectivas críticas e historiográficas de una de las películas decisivas del cine español: *Furtivos*, dirigida por José Luis Borau a lo largo de 1975.

Hablamos de películas *decisivas*, no de las grandes obras maestras de nuestro cine. Las decisivas son aquellas que coadyuvan a su progresión y evolución, las que han abierto caminos, las que han quedado para la historia como hitos singulares, y una de ellas es la producida y realizada por Borau en los estertores del franquismo y del propio Franco, ya que se rueda a lo largo del invierno 1974-1975, se estrena en septiembre de este último año, tras no pocos avatares adversos, y se difunde tanto en España como fuera de nuestro país en los meses siguientes a la muerte del dictador.

El veterano Carlos F. Heredero es, a estas alturas, el mayor especialista en el director y escritor (y bastantes más cosas), como muestran, entre otras, dos obras imprescindibles separadas en el tiempo por cerca de treinta y cinco años: el estudio *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, de 1990, y el gigantesco *Iceberg Borau. La voz oculta de un cineasta*, de 2024. Ahora prosigue con este monumental, riguroso y totalizador compendio de los avatares de creación, producción y



rodaje de *Furtivos*, pero también de su recepción crítica, de sus interpretaciones y lecturas, así como de su trascendencia en el cine (y la cultura en general) de la transición política, de su batalla cuerpo a cuerpo con la censura y las amenazas de la extrema derecha, que hoy tan bien se reproducen entre nosotros. Heredero pone a trabajar sus muy contrastadas y adecuadas herramientas metodológicas y su poderosa capacidad como historiador para evacuar con éxito todo el proceso gestación de la obra (en su contexto cultural, social y político) y, más adelante, su creación de sentido(s), que él mismo resume en el epígrafe "Entre el realismo, el tremendismo y los símbolos", certamente conducidos en la pantalla por los cuerpos y las voces de Lola Gaos, Ovidi Montllor, Alicia Sánchez y el propio Borau, en su polémica encarnación del gobernador civil provincial.

La multiplicidad de significados de la película queda manifestada en la sección "Las lecturas de la crítica", que van de lo freudiano/lacaniano a lo sociológico, pasando por el análisis textual, el culturalista (*la españolidad* del film, su vinculación con la tradición hispana, el tremendismo...), etc. Y el volumen se completa con una entrevista inédita con Borau y los anexos contextuales de rigor. Un modelo de difusión totalizadora de una obra que, a la vista de cincuenta años, pervive como uno de los títulos de mayor relevancia del cine español transicional y, por tanto, del cine español en su conjunto. ■

3...2...1...1...2...3

3...2...1...1...2...3

→ Anthony Hopkins
como Nixon en el film de
Oliver Stone.

UN IMPRESENTABLE EN LA CASA BLANCA

Parte primera. Presidentes reales con presencia cinematográfica

José Luis Muñoz



A modo de introducción

Amediados del mes de enero, y por casualidad no premeditada, empecé a ver en Netflix la miniserie (seis episodios) *Día cero*, dirigida por Lesli Linka Glatter e interpretada por Robert De Niro, en el personaje de George Mullen, un respetado y recordado expresidente de los Estados Unidos, al que la presidenta titular llama en demanda de ayuda para que, tras un ciberataque devas-

tador, asuma la misión de encabezar un comité para intentar descubrir a los autores y sacar la verdad a la luz antes de que ataquen de nuevo, mientras sobre el misterio de lo sucedido (pues nadie lo ha reivindicado) planea una seria duda: ¿la amenaza procede de una potencia extranjera o de un enemigo interno?

Mientras estaba siguiendo esa serie (no me gusta verlas de un tirón, sino por capítulos, día a día) me impactó la noticia de la muerte del actor Gene Hackman en circunstancias realmente dramáticas, como en los días siguientes se encargaron los medios informativos de contarnos con pelos y señales, una vez que los investigadores pudieron establecer con bastante

aproximación lo sucedido en la casa familiar, con la doble muerte en días diferentes del matrimonio Hackman mientras yo recordaba varias de las excelentes interpretaciones que él nos ofreció a lo largo de una dilatada carrera y en especial la del presidente Allen Richmond, en *Poder absoluto* (1997), dirigida con la mano firme que en él es habitual por Clint Eastwood.

George Mullen es un hombre íntegro, un presidente digno y honesto. Allen Richmond es un canalla, un inmoral que utiliza las posibilidades que le ofrece el cargo para ejecutar primero una felonía erótica y ocultar después nada menos que un asesinato, el de Christy, su amante y esposa de un amigo. Son la cara y cruz que, como en cualquier faceta de la vida humana, se pueden encontrar en un ser humano, incluido el ocupante de la Casa Blanca, donde ha habido personas de considerable dignidad, al servicio de su país e, indirectamente del mundo, pero también algunas de dudoso valor ético, como puede ocurrir con Harry Truman, el presidente que ordenó lanzar las dos bombas atómicas sobre ciudades japonesas. Sin embargo, posiblemente en los doscientos años de historia de ese país, el

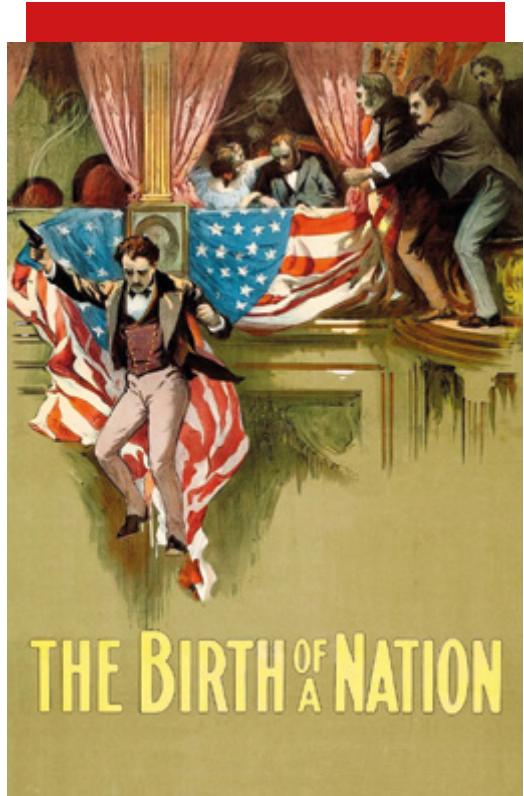


más poderoso del mundo, nunca ha habido en el despacho oval de la Casa Blanca un personaje tan imponente, tan deseable, como quien desde el 20 de enero ocupa el cargo, produciendo la desazón mundial no solo por lo que está haciendo de manera atropellada y tumultuosa, sino por lo que puede ser capaz de destruir en los cuatro años que tiene por delante y que no es más que una versión ampliada y empeorada de lo que ha hecho en su primer mandato. Impresión inicial confirmada por la forma de actuar en sus primeros meses, tan delirante como errática en materias delicadas (aranceles, pretensión de apoderarse de territorios ajenos, expulsión de emigrantes) mientras ha incumplido pavorosamente su promesa de acabar con la guerra de Ucrania en dos días o de solucionar por arte de magia el conflicto de Oriente Medio. Ni siquiera ha sido capaz de reunirse con su amigo del alma, el canalla de Putin, a pesar de que en apariencia son tal para cual.

Así es el actual ocupante de la Casa Blanca, de nombre Donald Trump, miembro prominente del Partido Republicano, que cuenta con el respaldo mayoritario de los ciudadanos de su país e incluso con simpatías en el resto del mundo, en sectores donde no parecen importar mucho bagatelas como la inteligencia, el sentido común, la decencia o la ética. De manera que (vuelvo al inicio) la coincidencia de estos factores me hizo pensar en la conveniencia de dar un repaso por la abundantísima filmografía existente en torno a la figura del presidente de los Estados Unidos, y su emblemática residencia oficial y familiar.

La Casa Blanca, escenario real y de ficción

Empezaremos por lo más obvio, cuatro datos para situar el escenario. Todos los jefes de Estado del mundo y todos los gobiernos tienen espacios singularizados desde los que ejercer la acción política en los que, a la vez se sitúan sus residencias privadas. Desde el Kremlin hasta el 10 de Downing Street, desde la Casa Rosada hasta El Elíseo, pasando por la Zarzuela y la Moncloa, se puede hacer un recorrido interesante a través de inmuebles en los que se conjugan la arquitectura, el arte, la política y la vida familiar, además de poseer un sólido soporte histórico y una acentuada carga simbólica. Pero ninguno de ellos, se puede afirmar tajantemente, alcanza el nivel de popularidad que la Casa Blanca, que es sin duda el edificio representativo más conocido, fotografiado y, yendo ya al tema que nos ocupa, utilizado como escenario para rodar películas y series de TV, lo que permite a cualquier ciudadano, sin necesidad de hacer un recorrido turístico presencial, conocer hasta los menores detalles de este complejo inmueble, incluido su famoso Despacho Oval, donde se gestionan y deciden las grandes



cuestiones que tienen influencia directa sobre el resto del colectivo humano.

La Casa Blanca está situada en la avenida de Pensilvania, en el corazón de Washington, y ejerce su papel representativo desde el año 1800, cuando la ocupó el presidente John Adams. Fue diseñada por el arquitecto irlandés James Hoban, siguiendo la inspiración arquitectónica neoclásica, dándole al exterior un toque de arenisca blanquecina que sirvió para bautizarla de inmediato a nivel popular. El carácter definitivo se lo dio el presidente Thomas Jefferson, que la ocupó a partir de 1801 aportando una serie de reformas interiores y exteriores, que continuaron en los años siguientes, pero como la actividad burocrática se fue ampliando, como en todas partes, el presidente Theodore Roosevelt decidió en 1901 trasladar las oficinas administrativas a un sector de nueva construcción, el ala oeste mientras que el ala este se dedicó a recepciones y eventos sociales. Como

en todo este tipo de edificaciones voluminosas, durante los años siguientes continuaron reformas y modificaciones, pero no merece la pena entrar en esos detalles para pasar a lo que nos interesa, la vida de la Casa Blanca y de sus ocupantes a través del cine.

Son miles los títulos que podemos recopilar sobre este tema, aunque solo unos pocos cientos se refieran de manera directa y total al tema que aquí pretendo seguir. En los demás hay referencias tangenciales, escenas sueltas, o aportaciones sin excesivo interés. Curiosamente, el tratamiento más completo y además con excelente calidad técnica y narrativa no se encuentra en una película, sino en una serie de TV, *El ala oeste de la Casa Blanca*, creada por Aaron Sorkin, producida por Warner Bros, emitida por la NBC entre 1999 y 2006 y por supuesto reproducida en casi todos los países del mundo, lo que permitió aumentar el conocimiento colectivo hacia la política estadounidense y sus intríngulis, contando con la muy meritaria interpretación de Martin Sheen al dar vida y palabra a un presidente ficticio, el demócrata Josiah Bartlet.

En las líneas que siguen voy a hacer un recorrido, forzosamente rápido y escueto sobre el amplísimo repertorio de películas referidas a la presidencia de los Estados Unidos, dividiéndolas en dos grandes grupos, las que tienen un base real, a partir de presidentes auténticos y las que entran directamente en el terreno de la ficción, a través de figuras presidenciales inventadas. Adelanto ya que la filmografía de este tema comprende cientos de títulos, por lo que aquí me limitaré a una selección de los más notables o significativos y casi siempre de películas estrenadas en España o de fácil acceso a través de las nutritivas plataformas digitales, dejando aparte el incontable número de series, miniseries, cortometrajes y documentales.

Presidentes reales como la vida misma

En esta primera parte del trabajo (la segunda queda para el año próximo) vamos a hacer un recorrido cronológico por los diferentes presidentes de los Estados Unidos, mencionando su presencia, si es que la hubo, en películas de exhibición comercial.

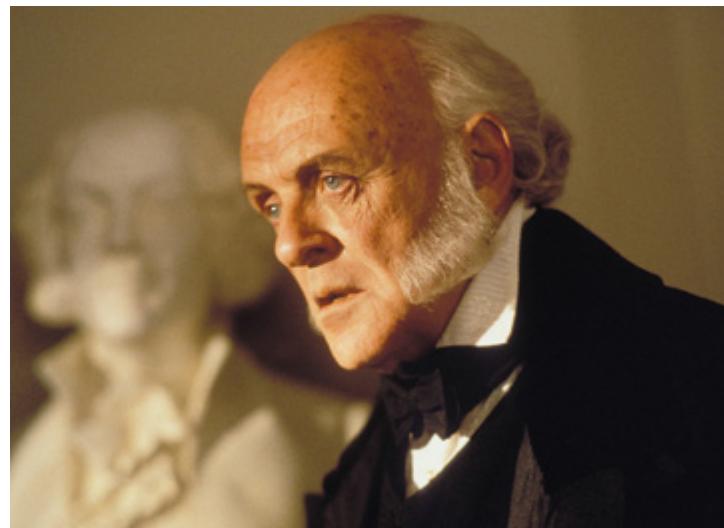
George Washington (1789-1797) fue el archiconocido primer presidente, con residencia oficial en Filadelfia, una figura muy popular en su país, además de respetado por la historia, pero que sin embargo no ha merecido demasiada atención de las cámaras cinematográficas, aunque sí existen cientos de cortometrajes de corte biográfico, sobre todo de su etapa militar. La excepción llegó de la mano de David Wark Griffith en *América* (1926), donde el personaje era interpretado por Arthur Dewey. Un año después W. S. van Dyke dirigió *Por la razón y la fuerza* (1927), con Edward Hearn en el papel del general que se enfrenta con los colonizadores británicos. Poco más hay, aparte lo dicho hasta llegar a una esporádica aparición en *El mensajero del miedo* (Jonathan Demme, 2004), en la que el actor Denzel Delanhoussaye interpreta

a Washington en una esporádica referencia onírica dentro de un relato de corte político y electoral. Poca cosa para figura tan relevante en la historia de su país.

El segundo presidente, John Adams (1797-1801), no tuvo mejor suerte, aunque tampoco alcanzó la relevancia de su antecesor. El título más meritorio que he localizado es *El capitán Jones* (John Farrow, 1959), donde el actor Robert Ayres encarnó la figura presidencial en una aparición intrascendente dentro del relato biográfico sobre el fundador de la marina estadounidense. Sin embargo, en 2007 se le dedicó una serie televisiva de siete capítulos, con Paul Giamatti en el papel presidencial.

Thomas Jefferson (1801-1809) es uno de los redactores de la Declaración de Independencia y uno de los pilares básicos en la organización del Estado y su régimen de gobierno por lo que es comprensible que su figura sí haya merecido atención por el cine. Aparece en el citado film de Griffith *América*, un papel interpretado por Frank Walsh. Charlton Heston interpretó a Jefferson en un film no visto en España, *The Patriots* (George Schaeffer, 1963) pero quizás el título más significativo sobre este presidente es *Jefferson en París* (James Ivory, 1995), con Nick Nolte interpretando al personaje y sus tormentosas relaciones con su esclava negra Sally (temática que años después fue motivo para una miniserie con el actor Charles Haid en el papel de Jefferson).

James Madison (1809-1817) aparece en *La primera dama* (Franz Borzage, 1946), interpretado por Burgess Meredith y James Monroe (1817-1825) fue el promotor de la famosa “Doctrina Monroe” (“América para los americanos”, que Trump ha puesto en plena vigencia), pero ninguno de los dos alcanzó relieve en la producción cinematográfica. El sexto presidente, John Quincy Adams (1825-1829) es un caso excepcional: el único en no ser elegido directamente por los ciudadanos, porque ninguno de los cuatro candidatos consiguió los votos necesarios, de modo que la elección la llevó a cabo el Congreso; fue un intelectual y diplomático muy preparado, además de hábil negociador, como lo demostró comprando a Es-



→ ‘Amistad’, de Spielberg, con Hopkins como el presidente Adams.

paña la Florida y él sí tuvo suerte con el cine, a través de una excelente película, *Amistad* (Steven Spielberg, 1997) en la que el papel del presidente lo interpreta Antony Hopkins, sobrio y eficaz como siempre, por lo que fue nominado al Óscar.

El séptimo, Andrew Jackson (1829-1837), fue muy popular en el país porque desató la persecución y extermínio de los indios en su afán por colonizar nuevos territorios al oeste de lo que fueron los primeros estados federados. Además, se le considera el fundador del Partido Demócrata con el establecimiento, a partir de él, del sistema bipartidista que sigue existiendo dos siglos después. En su filmografía hay un título muy interesante, aunque no conocido en España, *The Gorgeous Hussy*

(Clarence Brown, 1934), con Lionel Barrymore como Jackson y Joan Crawford como su amante, Peggy. Otros títulos de este periodo presidencial son *Corsarios de Florida* (Cecil B. DeMille, 1938), con el actor Hugh Stern en el papel de Jackson; *Estrella del destino* (Vincent Sherman, 1952), otra vez con interpretación de Lionel Barrymore; *La dama marcada* (Henry Levin, 1953), en el que

“
Jackson es la figura
presidencial más
ampliamente tratada
por el cine americano
hasta este momento”



Charlton Heston interpreta al presidente en un film que relata las relaciones amorosas de Jackson con una mujer casada, Rachel, interpretada por Susan Hayward. Como se ve, es la figura presidencial más ampliamente tratada por el cine americano hasta este momento, a pesar de que en el exterior Jackson no es especialmente conocido.

Algo que podría decirse también de Martin Van Buren (1837-1841), con una minúscula presencia en el cine, en dos títulos ya citados, *The Gorgeous Hussy* y *Amistad*; William Henry Harrison (1841), muerto de una neumonía cuando solo llevaba cuatro meses en el cargo; John Tyler (1841-1845), vicepresidente del anterior; y James Polk (1845-1849), ninguno de ellos merecedor de atención cinematográfica salvo referencias mínimas en alguna película. Más entidad tiene la presencia del presidente número 12, Zachary Taylor (1849-1850), que aparece como general del ejército en un clásico del western, *Tambores lejanos* (Raoul Walsh, 1951), con interpretación de Gary Cooper como el capitán Quincy Wyatt mientras que Robert Barrat hizo el papel de Taylor.

Millard Filmore (1850-1853), Franklin Pierce (1853-1857) y James Buchanan (1857-1861) son tres presidentes totalmente ignorados por el cine, salvo menciones de pasada en algún documental. Todo lo contrario de lo que sucede con el presidente número 16, Abraham Lincoln (1861-1865), probablemente el más popular de todos los ocupantes de la Casa Blanca, carismático por haber emprendido el fin de la segregación racial y emotivo para la opinión pública por haber sido asesinado en un acto público, el primer presidente en morir de forma violenta. Son cientos los documentales y cortometrajes sobre esta figura, lo que obliga a sintetizar la selección filmográfica en unos pocos títulos, los más conocidos en España, desde que apareció en la mítica *El nacimiento de una nación* (David W. Griffith, 1915), donde su papel fue interpretado por Joseph Henabery, pasando por *Buffalo Bill* (Cecil B. de Mille, 1936), en interpretación de Frank McGlynn, la excelente *El joven Lincoln* (John Ford, 1939) con una memorable versión de Henry Fonda, o la también excelente *Abe Lincoln en Illinois* (John Cromwell, 1940), con Raymond Massey como presidente. A partir de ese momento y durante la segunda mitad del siglo XX no parece que la figura de Lincoln mereciera especial atención por el cine, salvo en cientos de cortometrajes y series de TV de contenido histórico, hasta que llegó la que bien se puede considerar como la gran biografía en imágenes de este personaje, *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012), que recoge los cuatro últimos meses de su vida, interpretado por Daniel Day-Lewis, con Sally Field en el papel de su esposa, Mary Todd Lincoln.

Andrew Johnson (1865-1869) también aparece en una filmografía muy corta, mientras que Ulysses Grant (1869-1877) sí contó con las simpatías de las cámaras además de la popularidad nacional,



Andrew Johnson (1865-1869) también aparece en una filmografía muy corta”

como el gran vencedor al frente de las tropas de la Unión en la guerra civil que enfrentó a Norte y Sur, aunque en muchas de las películas su figura apenas si es una leve referencia o una aparición intrascendente; por ejemplo: *Muriieron con las botas puestas* (Raoul Walsh, 1941), papel interpretado por Joseph Crehan, o *Misión de audaces* (John Ford, 1959), con Stan Jones en una breve aparición como Grant. Mayor entidad

tuvo *Sitting Bull, casta de guerreros* (Sidney Salkow, 1954), con John Hamilton interpretando al presidente o *La leyenda del llanero solitario* (William A. Fraker, 1981), con el gran Jason Robards dando vida a Grant. Pero, insisto, al cine le interesó más el gran militar que el presidente político.

Rutherford B. Hayes (1877-1881) no mereció especial atención del cine pero en cambio su sucesor, James Abram Garfield (1881), si la encontró por una vía muy curiosa, en la película hispano-italiana *La muerte de un presidente* (Tonino Valeri, 1969) centrada en el asesinato del presidente en una estación de ferrocarril, siendo así el segundo mandatario en morir trágicamente tras Lincoln. El actor Van Johnson escenificó a Garfield. Tras él llegó Chester Allan Arthur (1881-1885), insignificante a efectos filmicos, mientras que Stephen Grover Cleveland (1885-1889 y 1893-1897) aparece, aunque en papeles de escasa importancia, en algunos títulos de mérito, como *El chico de Oklahoma* (Lloyd Bacon, 1939), con interpretación de Stuart Holmes, y *Buffalo Bill y los indios* (Robert Altman, 1979), correspondiendo a Pat Hingle el papel del presidente Cleveland.

El puesto 23 de la escala corresponde a Benjamin Harrison (1889-1893) que no tiene presencia cinematográfica, igual que su sucesor, William McKinley

(1897-1901), también asesinado, para dar paso a una de las figuras míticas del repertorio presidencial, Theodore Roosevelt (1901-1909), a quien se encuentra, en papeles de más o menos relevancia, en una nutrida filmografía, de la que extraigo títulos como *La contraseña* (William A. Seiter, 1937), con el actor Sidney Blackmer; *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), con Thomas A. Curran; *En el viejo Oklahoma* (Albert S. Rogell, 1943), correspondiendo otra vez a Sidney Blackmer encarnar al presidente; *Noche en el museo* (Shawn Levy, 2006), con Robin Williams como Roosevelt mientras sigue pendiente de ser realidad un viejo proyecto biográfico de Martin Scorsese, con Leonardo DiCaprio en el personaje principal.

William Howard Taft (1909-1913) aparece en *El juego del honor* (Bill Paxton, 2005), con interpretación de Walter Massey. Más nutrida es la filmografía de Thomas Woodrow Wilson (1913-1921), al que correspondió gestionar la victoria aliada tras la Primera Guerra Mundial y lo hizo ciertamente con eficacia. En torno a su figura y precisamente en plena II Guerra Mundial, se realizó la película *Wilson* (Henry King, 1944), interpretada por Alexander Knox y mucho más tarde la comedia satírica *¡Oh, qué guerra tan bonita!* (Richard Attenborough, 1969), con Frank Forsyth dando vida al presidente.

Warren Harding (1921-1923) pasó desapercibido para el cine mientras que Calvin Coolidge (1923-1929) aparece en un pequeño papel en *El proceso de Billy Mitchell* (Otto Preminger, 1955), interpretado por Ian Wolfe; Herbert Hoover (1929-1933) tampoco atrajo la atención de los productores, quizá demasiado impresionados por el siguiente presidente, el número 32, Franklin Delano Roosevelt (1933-1945), una personalidad ciertamente arrolladora, tanto por su desmesurada duración en el cargo como por el aura que le acompañó como vencedor de la Segunda Guerra Mundial, en la que se vio obligado a entrar después del torpe bombardeo japonés sobre Pearl Harbour. Por su iniciativa, tras la derrota de Alemania, se dio forma a una Organización de las Naciones Unidas cuya finalidad principal sería evitar en el futuro cualquier otra guerra, propósito evidentemente frustrado cada día.

Aún no había terminado el terrible conflicto bélico cuando Roosevelt ya figuraba en una película de prestigio, *Yankee Doodle Dandy* (Michael Curtiz, 1942), aunque de manera algo tangencial, interpretado por Art Gilmore; en *¿Principio o fin?* (Norman Taurog, 1947) se narran las circunstancias de preparación de la bomba atómica, siendo el actor Godfrey Tearle el encargado

de interpretar al presidente; en *Los archivos privados del FBI* (Larry Cohen, 1977) fue el actor Howard Da Silva quien desempeñó ese papel, mientras que en el musical *Annie* (John Huston, 1982) le correspondió a Edward Herrmann. Más consistencia tuvo la excelente forma en que Jon Voight dio vida a Roosevelt en *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001). A ello hay que añadir, naturalmente, un largo rosario de telefilmes o series televisivas centradas en la apasionante temática de este periodo. En todos los casos, la figura del presidente, anclado siempre en una silla de ruedas a



→ *'Yankee Doodle Dandy'*, un Roosevelt en escorzo.

causa de la poliomielitis, es una imagen carismática para los americanos, como también lo es su dinámica esposa, Eleanor, sin duda la primera "primera dama" que ejerció como tal. Roosevelt, miembro del Partido Demócrata, engarzó cuatro mandatos consecutivos y por su iniciativa se incorporó a la Constitución la norma de que un presidente sólo podría serlo en dos períodos electorales.

Harry Truman (1945-1953) alcanzó la presidencia al fallecer su antecesor; una de sus primeras decisiones fue ordenar el lanzamiento de las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki, aunque sus defensores lo justifican porque de ese modo tan expeditivo consiguió la inmediata rendición de Japón, lo cual, desde luego, es cierto. Esta situación ambivalente ha sido recogida por el cine, donde su primera aparición es el citado *¿Principio o fin?*, con Art Baker en el papel de Truman; más significativa es *MacArthur, el gene-*



→ Gary Sinise como Harry Truman.

ral rebelde (Joseph Sargent, 1977), con Ed Flanders como presidente, teniendo en cuenta que ambos personajes, el político y el militar, mantuvieron un áspero enfrentamiento personal por sus discrepancias sobre la orientación que debería darse al tramo final de la guerra y a la posguerra. Aunque anuncié al comienzo que en este repaso filográfico sólo tendría en cuenta películas cinematográficas proyectadas en España, en este caso conviene hacer una excepción para citar *Truman* (Frank Pierson, 1995), interpretado por Gary Sinise (Globo de Oro). Las referencias a Truman son más livianas en *Banderas de nuestros padres* (Clint Eastwood, 2006) con David Patrick Kelly interpretando al presidente.

El ocupante 34 de la Casa Blanca fue el general Dwight David Eisenhower (1953-1961) en lo que fue sin duda una curiosa transmutación personal: el más prestigioso militar de su país, vencedor de Alemania en Europa, fue el responsable de gestionar la paz, incluso poniendo fin al desastre de la guerra de Corea. En el terreno anecdó-

tico hay que mencionar su visita a España, el primer presidente americano en hacer tal cosa ayudando, de facto, a terminar con el aislamiento internacional del régimen franquista. Eisenhower aparece Chella, 46821, Valencia por primera vez en el cine de manera breve, como cadete en West Point, en la película *Cuna de héroes* (John Ford, 1955) en un papel interpretado por Harry Carey jr. Como es lógico, aparece también en la película bélica por excelencia, *El día más largo* (Ken Annakin, 1962), en este caso a través del actor Henry Grace mientras que en *Elegidos para la gloria* (Philip Kaufman, 1983) el papel presidencial lo interpretó Robert Beer; en *El genio del amor* (Fred Schepisi, 1994), la figura de Eisenhower tiene una leve presencia, casi testimonial, mediante el actor Keene Curtis. Como se puede deducir de estas menciones (y como ya ocurrió con Grant), el cine ha tenido más interés por el Eisenhower militar que por el presidente, cuya actividad apenas si ha encontrado algún eco en la pantalla.

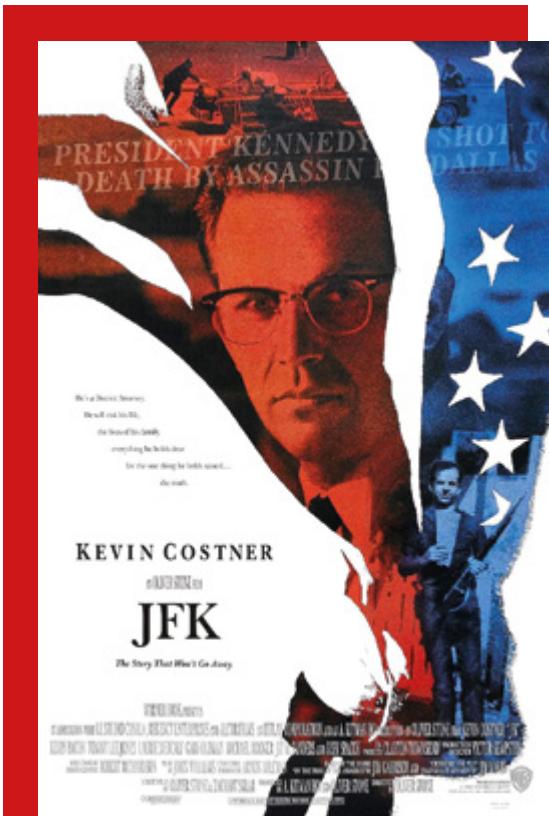
El presidente número 35, John Fitzgerald Kennedy (1961-1963) es, con toda seguridad y sin muchas discusiones, el más mediático y popular de cuantos han ocupado la Casa Blanca, por una serie de circunstancias coincidentes en su persona: joven, atractivo, miembro de una potente saga familiar, católico (el primero de esta religión en ocupar el cargo, algo insólito en un país de abrumadora mayoría protestante), casado con una mujer de gran personalidad y, a la vez, dotado de una furibunda capacidad erótica hacia otras mujeres, autor de un mensaje político que atrajo a las generaciones más jóvenes y, finalmente, asesinado de una manera tan atroz, transmitido en directo a todo el mundo, dando lugar a unas imágenes que impactaron con fuerza considerable. Y, atendiendo al tema que nos ocupa, la pareja Kennedy fue la que abrió la Casa Blanca a las miradas y los objetivos, permitiendo que aquel edificio privado y protegido se convirtiera en todo un espectáculo para consumo de curiosos. El cine comenzó prestándole atención por un episodio anterior a su llegada al poder, el de sus actividades militares, en *Patrullero PT 109* (Leslie Martinson, 1963), con Cliff Robertson interpretando al presidente de una manera muy convincente. Curiosamente, a continuación se realizaron docenas de telefilmes y miniseries, pero ninguna película hasta llegar a la importantísima *JFK*. *Caso abierto* (Oliver Stone, 1991) sobre la investigación dirigida por el fiscal Garrison en torno al asesinato del presidente, a la que siguió *La conspiración de Dallas* (John Mackenzie, 1992), con interpretación de Gérard Depardieu; y años después, *Trece días* (Roger Donaldson, 2000), con el actor Bruce Greenwood en el papel de Kennedy, seguida de un título ya citado antes, *El mensajero del miedo* (Jonathan Demme, 2004), en la que Jonathan Borst da vida al presidente. Posteriormente se ha rodado una película sobre el incidente del desembarco de tropas america-

nas en la cubana Bahía de Cochinos, *Fire Bay* (Randall Fried, 2010), con el actor John Allen Nelson en el papel presidencial, pero este título no ha llegado a proyectarse en España.

A diferencia de su predecesor, el hombre que, sin esperarlo, se vio obligado a asumir la presidencia, Lyndon B. Johnson (1963-1969) fue todo lo contrario a Kennedy: sencillo, modesto, sin pretensiones populares ni amigo de las exposiciones mediáticas, pero tuvo un problema capital: no fue capaz de resolver la guerra de Vietnam, quizá el hecho más traumático vivido por aquella generación americana. Su figura apareció en un pequeño papel en la película *Elegidos para la gloria* en interpretación de Donald Moffat y en el también citado *JFK. Caso abierto* con el actor Tom Howard en el papel.

Richard Nixon (1969-1974) pasa por ser el único presidente obligado a dimitir por una conducta inadecuada en el terreno electoral, suceso que dio motivo a una larga plasmación en imágenes, sobre todo en TV, pero de manera especial a una película memorable, *Todos los hombres del presidente* (Alan J. Pakula, 1976), en torno a la investigación ejemplar llevada a cabo por dos periodistas del Washington Post, Bob Woodward (Robert Redford) y Carl Bernstein (Dustin Hoffman) para desvelar el escándalo Watergate, en el que Nixon estuvo implicado de una manera vergonzante, hasta verse obligado a dimitir. Él no aparece directamente en la pantalla, pero su sombra esté presente en todo el metraje. Antes de eso, quizás como una sencilla anécdota, la figura de Nixon fue utilizada por Jean-Luc Godard en *Made in USA* (1964) con Jean-Pierre Biese en el papel presidencial. En *Los archivos secretos del FBI* (Larry Cohen, 1978) aparece Nixon, interpretado por Richard M. Dixon, vinculado a las actividades no siempre claras de J. Edgar Hoover; pero donde la figura presidencial queda reflejada de un modo diáfano es en *Nixon* (Oliver Stone, 1994), que cuenta con una excelente interpretación de Anthony Hopkins para dar vida al presidente. En una óptica muy diferente, la figura presidencial fue ridiculizada en la comedia *Aventuras en la Casa Blanca* (Andrew Fleming, 1999), con el actor Dan Henday en el papel correspondiente. Podemos rematar esta serie mencionando *El desafío. Frost contra Nixon* (Ron Howard, 2008) que reproduce la entrevista realizada por el periodista David Frost a Nixon después del escándalo Watergate. Frank Langella interpreta al presidente.

Al ser obligado a dimitir, su puesto lo ocupó Gerald Ford (1974-1977), que no estaba ciertamente dotado para desempeñar una ta-



II

Nixon pasa por ser el único presidente obligado a dimitir por una conducta inadecuada en el terreno electoral”

rea tan relevante y que llevó a cabo de manera discreta, como se refleja en *Hot Shots 2* (Jim Abrahams, 1993), con Larry Lindsay. Y poco más hay que decir de él, desde el punto de vista cinematográfico. Tampoco James Carter (1977-1981) ha dado mucho juego en la pantalla; apareció en *Seis maridos para Marlo / Sextette* (Ken Hughes, 1978), con interpretación de Ed Behler, que repitió el papel en *Un tipo solitario* (Arthur Hiller, 1984) y en *El último boy scout* (Tony Scott, 1991), en todos los casos, en apariciones sin relevancia.

Ronald Reagan (1981-1989), presidente número 40, se sintió en su salsa interpretativa al llegar a la Casa Blanca, procedente del territorio donde se da forma a las imágenes y la fantasía. Recibido con algo de burla escéptica (un actor de segunda fila ocupando la presidencia, decían), en realidad desempeñó su papel con bastante dignidad, pero en

cambio no hubo muchas películas que recogieran esa actividad política. Aparece brevemente en *Regreso al futuro II* (Robert Zemeckis, 1989), interpretado por Jay Koch, y en *Hot Shots 2*, unas comedias intrascendentes.

George Bush (1989-1993) pasará a la historia como el presidente que encabezó la aventura militar denominada Tormenta del Desierto, para combatir contra Irak en la invasión realizada de Kuwait. Como ocurrió con su antecesor, su figura fue utilizada en algunas películas paródicas como *Agárralo como puedas 2 ½*, David Zucker, 1991) en interpretación de John Roarke, *Hot Shots 2*, con Daniel T. Healy, o *El silencio de los borregos* (Ezio Greggio, 1994), también con Roarke, títulos que, junto con otros de carácter televisivo nos permiten interpretar que a este presidente nadie se lo ha podido tomar en serio.

Bill Clinton (1993-2001) hizo recuperar a los americanos (y a los europeos) la esperanza de que se podría volver a los buenos tiempos insinuados por Kennedy, con la aplicación de una política humanista, abierta y liberal, pero se vio envuelto en el lío heredado del conflicto de Irak, a lo que se unió otro de carácter interno, cuando se vio implicado en conductas nada honorables con la becaria Mónica Lewinsky. Como algunos de sus antecesores, aparece en varias películas paródicas que no es preciso repetir pero en serio en muy pocas. Citaré *Siete días y una vida* (Stephen Herek, 2002), con Timothy Watters en el papel presidencial, y poco más, aparte telefilmes y la sátira *Todas las mujeres del presidente* (Joe D'Amato, 1977) en que se intenta sacar partido, de manera un tanto grosera, del lío con Lewinsky.

Varios años después, George Bush II (2001-2009) tomó el relevo de su padre y devolvió a los republicanos a la Casa Blanca. para encontrarse, cuando apenas si llevada nueve meses en el cargo, con el bárbaro atentado de las Torres Gemelas. A continuación promovió la invasión de Irak y Afganistán, en el primer caso para derrocar (y de paso, asesinar) al presidente Sadam Hussein, y en el segundo con la pretensión de acabar con el régimen de los talibanes, abriendo así las puertas a una etapa caótica que solo disgustos y muertes generó en Estados Unidos. Ello no impidió que gozara de amplia popularidad en su país, como lo demuestra el hecho de ser reelegido para un segundo mandato. Aparece en la película ya citada *Siete días y una vida*, interpretado por Brent Mendenhall; en *El cazacocodrilos* (John Stainton, 2002), con Timothy Bottoms, en ambos casos figurando de una forma tangencial, algo muy diferente de lo que ocurre en *W* (Oliver Stone, 2008) donde Josh Brolin interpreta a un presidente que no sale muy bien parado del ácido retrato que de él se ofrece.

Barak Obama (2009-2017) ocupó el sillón presidencial número 44 y con él retornó el Partido Demócrata a la Casa Blanca, abriendo un periodo del que, por estar tan próximo, no hace falta hablar. Sí es preciso mencionar la importancia alcanzada por la "primera dama", Michelle, cuya capacidad de comunicación mediática ha sido, sin duda, muy superior a cualquier otra anterior. Los Obama han sido una pareja de clara sintonización con los medios y la gente. No parece que, hasta ahora, se haya producido ninguna película referida a las cuestiones de este perio-



do pero sí se puede decir que ambos están directamente implicados en la industria de la imagen, con una productora propia, Higher Ground Productions, en la que llevan ya varios años produciendo películas, generalmente para Netflix.

Sobre el primer Donald Trump (2017-2021) y su anodino sucesor Joe Biden (2021-2025) no parece que aún el cine hay puesto en exhibición ninguna película de importancia —con la salvedad de *The Apprentice*, sobre la juventud del primero—, aunque seguramente alguno de ellos, sobre todo el actual mandatario, ofrece tantos perfiles atractivos que bien podemos confiar en la llegada de próximas y sabrosas películas sobre él. El personaje lo merece.

Con esto llegamos al final de esta primera parte, en la que he ofrecido un recorrido, espero que significativo, sobre la forma en que el cine ha afrontado la figura de presidentes reales de Estados Unidos. Para el próximo número de nuestra revista queda una segunda parte, sobre presidentes ficticios, de los que también disponemos de un nutrido repertorio. ■



O frecemos en las páginas que siguen una antología de algunas de las películas proyectadas en la pasada temporada del cineclub y que han llamado la atención, por distintos motivos, de los miembros de la redacción de **TIEMPOS MODERNOS**. Aunque no están todas las que son (y el lector echará en falta ciertos títulos), la selección, por ello, es un tanto arbitraria, pero resulta significativa de las tendencias presentes en el cine global contemporáneo: diferentes intereses, tonalidades, ópticas. Diferentes miradas sobre el mundo. ■

Mirada Contemporánea

Anora

Lucía Mora

Cuando leí que la nueva película de Sean Baker competía por la Palma de Oro de la 77^a edición del festival de cine de Cannes supe que sería la ganadora. Algo me dijo que era el año del artífice de uno de los cines más singulares del panorama independiente de Estados Unidos, Sean Baker, un cineasta que desde el inicio de su carrera ha pretendido desmitificar el sueño americano retratando, en cada una de sus películas, a individuos que están, inevitablemente, en los márgenes de la sociedad: trabajadoras sexuales que además son negras y transexuales, niñas que malviven en moteles a las afueras de Disneyworld, estrellas del porno apagadas capaces de hacer lo que sea para salir de la indigencia...

En *Anora* nos asomamos, de nuevo, a un breve episodio de la vida de un personaje marginal, de la clase trabajadora, o más bien precaria, estadounidense, en este caso, una joven estríper y prostituta de Brooklyn que ve la oportunidad de hacer realidad el sueño de Cenicienta cuando conoce al hijo de un oligarca ruso, un niñato que le promete la luna y al que Ani decide creer porque es su esperanza de dejar atrás la miseria en la que vive. Ani está rota y ve en



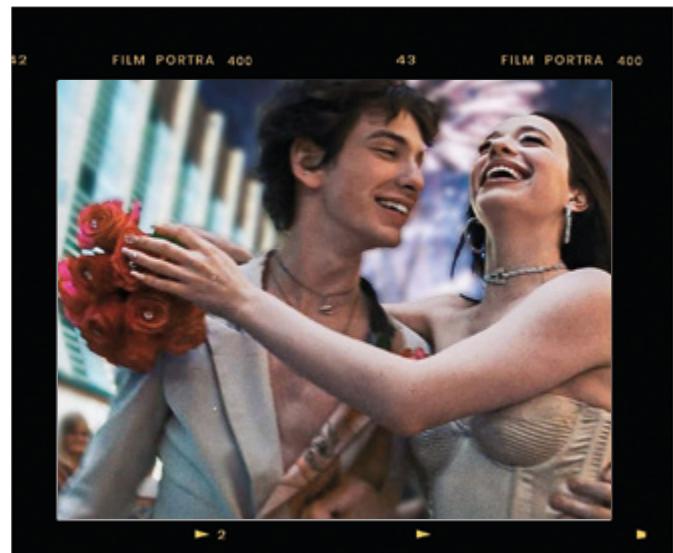
Ivan la posibilidad de ser amada, aunque sea de mentira, porque nadie la ha amado nunca y además para ella las relaciones íntimas son transacciones y, por tanto, no entiende lo que es el amor. Por otra parte, Ivan es un ricachón inmaduro, menor que ella, consentido, que vive como si todo fuera un juego y que quiere fastidiar a unos padres que lo controlan demasiado, y por eso se casa impulsivamente con Ani. Podría parecer una revisión más realista de *Pretty Woman*, pero en realidad es lo contrario; desmonta el cuento de hadas de Garry Marshall y viene a ser, más bien, la versión para nuestros tiempos de *Las noches de Cabiria* del maestro Federico Fellini. Y es que *Las noches de Cabiria* es la película preferida de Sean Baker —y no me extraña, porque a mi juicio es una de las mejores películas de la historia del cine—, y el director no tiene reparos en admitir que *Anora* es su particular reinterpretación del clásico italiano. Es imposible no encontrar paralelismos entre Cabiria —bellísimo e inolvidable personaje que le valió a Giulietta Masina el premio a la mejor actriz en Cannes; y, por cierto, la película, como *Anora*, fue Palma de Oro— y Anora. Ambas son trabajadoras sexuales vivaces, luminosas y aguerridas que están, en el fondo, hechas pedazos, y se engañan con la posibilidad de un futuro mejor en el momento en que aparece un amor que creen que puede triunfar a pesar de todo, pero el sueño de ambas se volatiliza con la primera luz de la mañana, casi antes de que puedan vislumbrar la vida que podrían tener si el sueño se cumpliera. La principal diferencia entre las dos está en el final: Cabiria, cuando descubre que el hombre que supuestamente la iba a amar no quiere de ella más que el dinero que ha conseguido vendiendo su casa, le ruega que la mate, no ve otra salida; en cambio, *Anora* encuentra a un personaje que la ve, para el que es más

“
NOS ASOMAMOS A UN BREVE EPISODIO DE LA VIDA DE UN PERSONAJE MARGINAL, DE LA CLASE TRABAJADORA, O MÁS BIEN PRECARIA”

que una muñeca, Igor, uno de los matones de los padres de Ivan que, en realidad, tiene mucho corazón. Igor le dice a Anora que su nombre significa luz, y después le devuelve el anillo de compromiso que le habían sustraído, y ella, aunque orgullosa a pesar de la deshonra, intenta tener sexo con él porque es la única forma que conoce de devolver un favor, de agradecer el afecto, pero de pronto se derrumba, porque no puede entender que un hombre la ayude sin pedir nada a cambio. Lleva tanto tiempo deshumanizada que le cuesta creer que vale algo.

Los personajes centrales de la película son un verdadero logro y se debe en parte a las actuaciones sobresalientes de los actores protagonistas. No es ninguna sorpresa: quienes estén familiarizados con la filmografía del director sabrán que es especialista en sacar lo mejor de sus intérpretes, prueba de ello el papel impresionante que llevan a cabo las niñas que protagonizan *The Florida Project*. Tiene además la capacidad extraordinaria de "rescatar" actores y reinventarlos; el ejemplo más claro, Simon Rex, exactor porno en el que Baker vio a su Mikey Saber y así, interpretando, de algún modo, a una versión de sí mismo, se redimió y desde entonces goza de una carrera más que interesante dentro del cine independiente estadounidense, con títulos notables como *The Sweet East*. Y tiene, no cabe duda, ojo para dar con nuevos talentos, muestra de esto, sin duda, Suzanna Son, coprotagonista de Rex en *Red Rocket*, cuyos pasos, estoy segura, deberemos seguir con la devoción cinéfila que merece. Algo similar ocurrió con la protagonista de *Anora*: Baker descubrió a Mikey Madison en *Érase una vez en... Hollywood*, el último film de Tarantino, y sus escenas impresionaron tanto al director que vio la película varias veces solamente para verla a ella. Pero no la vio como su Anora hasta que Madison protagonizó la sexta entrega de *Scream*. Cuenta que en cuanto terminó la película, le dijo a su mujer: "Nada más que salgamos del cine, llamamos al representante de Mikey. Ella es todo lo que necesito para el personaje de Anora". Y vaya si acertó. Porque su interpretación, sutil y fiera al mismo tiempo, llena de matices, que pasa de la euforia a la rabia y de esta a la crisis emocional, ha sido su trampolín al estrellato y le ha hecho acreedora de su primer Oscar, hazaña de lo más impresionante para una principiante de veinticinco años; y más teniendo en cuenta que competía contra Demi Moore y Fernanda Torres, dos veteranas en estado de gracia. Tan meritaria como la de Madison es la actuación de Yura Borisov (Igor), a quien vimos en el cineclub por primera vez en la magnífica *Compartimento N° 6*, de Juho Kuosmanen. Borisov eleva la película con una actuación casi muda que con muy poco commueve. Ambos, apoyados por el resto del elenco, interpretan el estupendo guion de Baker —cineasta multidisciplinar y creador en toda regla que lo controla todo: dirección, guion y montaje; y es una alegría que la Academia lo haya premiado en las tres categorías porque rara vez reconocen la habilidad de los independientes, observemos el ninguneo a la aclamada trilogía X, de Ti West— a la perfección.

Merece mención el hábil cóctel de géneros de la película. Como toda la filmografía del director, *Anora* es una película visualmente luminosa que transita por la comedia *slapstick* y *screwball*, la comedia romántica e incluso el *thriller*, pero que habla de una realidad tristísima que no puede sino encogerte el corazón. A mi juicio, esa es la mayor virtud del cine de Baker, porque no creo que haya mejor forma de mostrar la tragedia que a tra-



vés de la comedia. *Tangerine* puede verse como el precedente de *Anora* en el modo que tiene Baker de acercarse al humor: directo, energético, caótico y callejero. Y, como *Anora*, *Tangerine* gira en torno a la persecución de un personaje: en *Tangerine*, la protagonista busca a la mujer con la que su novio le ha sido infiel mientras ella estaba en la cárcel; en *Anora*, Ani busca a Ivan. Pero *Anora* es una película mucho más refinada y, personalmente, me resulta mucho más hilarante por el enfrentamiento entre la vibrante y decidida Ani y el torpe y ridículo trío de matones rusos (Igor, Toros y Garnik). Esta odisea neoyorkina casi surrealista del cuarteto de personajes para encontrar a Ivan, que recuerda a *Jo, qué noche!*, de Martin

Scorsese, es lo más divertido que Baker ha escrito nunca, y quizá por este acercamiento total a la comedia algunos espectadores han malinterpretado las intenciones de la película y han querido ver en *Anora* un relato que blanquea y glamuriza la prostitución. Hay quien piensa que la única manera de hacer una denuncia efectiva es recalcar constantemente y sin subtexto el sufrimiento del personaje, machacar con lecciones morales..., y no puedo estar más en desacuerdo. Si *Anora* es una película relevante es precisamente porque bajo el envoltorio de una comedia ligera no pretende sino reflexionar sobre una realidad terroríficamente cruda y dejar al espectador, que por supuesto no ha podido evitar reírse en algún momento de la película, totalmente vacío, pegarle un mazazo terrible con ese final inmejorable.... Y es que el final condensa tan bien el dolor de Anora que me parece imposible que alguien que haya visto la película entera crea que el personaje es una caricatura romantizada de una prostituta y que se atreva a declarar que "banaliza la prostitución, la hace parecer algo guay, un cuento de hadas; vamos a tener cuidado de que las niñas no quieran ser princesas prostitutas de un multimillonario ruso". (En primer lugar, ¿qué padre en su sano juicio llevaría a una niña a ver *Anora*? ¿No será que quien se dice entendido no entiende en realidad nada? ¿O es que no ha visto la película y repite como un papagayo lo que lee en redes? Me refiero, aunque prefiero evitar su nombre, a las declaraciones entrecomilladas unas líneas más arriba). Vista la polémica que ha levantado Anora, me pregunto qué diría la generación de cristal —que, por cierto, no tiene ningún bagaje cultural pero finge que lo sabe todo— de maravillas como *Irma la dulce*, de Billy Wilder, *Belle de jour*, de Luis Buñuel, o *Cowboy de medianoche*, de John Schlesinger, la única película calificada X que ha ganado el Óscar a la mejor película y que, como el cine de Baker, no es otra cosa que el reverso del sueño americano. Vivimos en tiempos muy extraños. Cuesta entenderlos. ■



El ministro de propaganda

José Luis Muñoz

A estas alturas de la película (o sea, del cine total), lo que ocurrió en Alemania con el disparatado suceso de la llegada, ascenso y asentamiento del régimen nazi encabezado por uno de los más extraños sujetos que ha generado el orden político, Adolf Hitler, es perfectamente conocido y casi nada permanece en el misterio de lo insondable, a lo que ha contribuido de manera eficaz el cine, que con relatos e imágenes, tomadas de la realidad o inventadas desde la ficción, han convertido aquel periodo en un suceso perfectamente conocido. Y, sin embargo, siempre queda algo nuevo por descubrir, porque en esa maravilla consiste la imaginación humana, capaz de encontrar hebras sutiles a partir de las cuales seguir elaborando la materia inagotable a la que llamamos conocimiento.

El régimen nazi y lo que sucedió en él y con él es bien conocido, acabo de escribir. La filmografía sobre el tema gira de manera abrumadora en torno a la figura de Hitler, que tiene todo lo imaginable de miserable y patética, de manera que uno se pregunta siempre cómo es posible que personaje tan deleznable pudiera

ejercer aquel papel de caudillismo de todo un país apasionado por su figura. Sin embargo, otro personaje, siempre a su sombra, como el ángel verdaderamente malo, Joseph Goebbels, no ha tenido tanto protagonismo ni el cine le ha prestado la necesaria atención, apareciendo siempre como una figura marginal al lado de su patrón. De manera que lo primero a destacar de esta película es la inteligencia de su director, Joachim Lang, al elegir este personaje, documentarse sobre él, investigar en los más oscuros fundamentos de su vida y ponerlos de relieve, en primer plano, sin ahorrar en esta exposición ningún aspecto de su miserable conducta.

Joseph Goebbels acompañó a Hitler desde marzo de 1938 hasta la muerte de ambos en mayo de 1945. Fue no solo la sombra del dictador sino el muñidor y fabricante de todo el gigantesco aparato de propaganda que ensalzaba de manera continua los logros y grandezas del régimen, mediante la invención de un artificioso sistema en el que toda manipulación era posible. Desde la óptica actual, y sabiendo ahora las cosas que sabemos, podemos atribuir a Goebbels la invención de las *fake news*, esa técnica ya tan extendida que permite falsear, distorsionar, inventar cualquier hecho o noticia, para atribuírselo impunemente a cualquiera, sea político o intelectual o deportista. A cualquiera.

Hay una notable diferencia entre Hitler y Goebbels. Mientras que el primero era casi un patán sin formación intelectual ni cultura adquirida, el ministro de Propaganda era doctor en Filología Germánica nada menos que por la Universidad de Heidelberg, una de las más prestigiosas de Europa. Goebbels fue un pionero en valorar la importancia de los medios de comunicación en la elaboración de criterios colectivos y se sintió atraído no solo por la prensa, sino también por la radio y el cine, que potenció extraordinariamente a través de la empresa estatal UFA.

Todo ello se pone de manifiesto con absoluta claridad en la película de Lang, un minucioso trabajo de reconstrucción histórica y ambiental, pero también personal. Probablemente nunca hemos visto en una película un retrato tan diáfano de esta especie de monstruo que tras su apariencia humana y sus conductas absolutamente viciosas oculta un padre de familia cuidadoso de su prole y menos de su compañera, hasta el punto de obligar al propio Hitler a intervenir para mantener unido un matrimonio que debería dar ejemplo al colectivo social. Hay en la película, por supuesto, algo de ficción, porque metido en faena Joachim Lang se deja llevar por el entusiasmo narrativo y enriquece la turbia personalidad del ministro de Propaganda con todos los matices violentos y degradantes que pueden ayudar a configurar su personalidad. Es muy encomiable el trabajo de reconstrucción de la época, una especialidad que, por cierto, el cine moderno está desarrollando de manera admirable y que nos permite, a quienes vivimos en un tiempo diferente, sentirnos inmersos en aquel. Y así podemos captar un ambiente terrorífico, pero a la vez subyugante.

“
PODEMOS ATRIBUIR A
GOEBBELS LA INVENCIÓN
DE LAS *FAKE NEWS*, ESA
TÉCNICA YA TAN EXTENDIDA
QUE PERMITE FALSEAR,
DISTORSIONAR, INVENTAR
CUALQUIER HECHO O NOTICIA”

Casi siempre, los relatos hitlerianos nos obligan a meditar profundamente, como seres humanos, sobre aquello que pasó y en cómo y por qué pudo suceder. En este caso concreto, admira además conocer en todos sus matices la figura de Goebbels mientras nos preguntamos cómo fue posible que nadie le parara los pies, que nadie opusiera resistencia a su gigantesca máquina de mentiras con la que dio lugar a un fastuoso despliegue propagandístico que, sin duda, muchos, sobre todo quienes estaban en la cúspide, sabían que era mentira, un montaje de falsedades e invenciones, pero sin embargo aquel personaje era admirado y envidiado por sus compatriotas del momento. Joachim Lang nos ofrece un retrato completo, sin ahorrarnos ninguna de las miserias en que estuvo sumergido el personaje hasta llegar al momento cumbre, el suicidio colectivo de su familia una vez que era evidente la ruina total del régimen que él mismo había contribuido a ensalzar de manera tan eficaz. De las sombras de aquel espectáculo final emerge la figura de Goebbels para seguir alimentado la gran pregunta: cómo y por qué sucedió aquello y que quizás nos ayuda a entender algunas de las cosas que ocurren ahora. ■



No Other Land

Pepe Alfaro

Las casualidades, para bien o para mal, existen. El Cineclub había programado para su sesión número 1808, el 5 de febrero de este año, la película *No Other Land*, un documental donde el joven palestino Basel Adra, con la colaboración tres colegas entre los que figura el israelí Yuval Abraham, retrata, casi desde la niñez, el persistente proceso de ocupación de sus tierras y sus casas, situadas en una aldea al sur de Cisjordania. Un expolio sistemático basado en una fuerza revestida de legalidad que solo las armas pueden otorgar. Ese mismo día, el recién proclamado presidente norteamericano recibía en la Casa Blanca a Benjamin Netanyahu, apenas diez semanas después de que la Corte Penal Internacional dictase orden de detención contra el primer ministro israelí, por

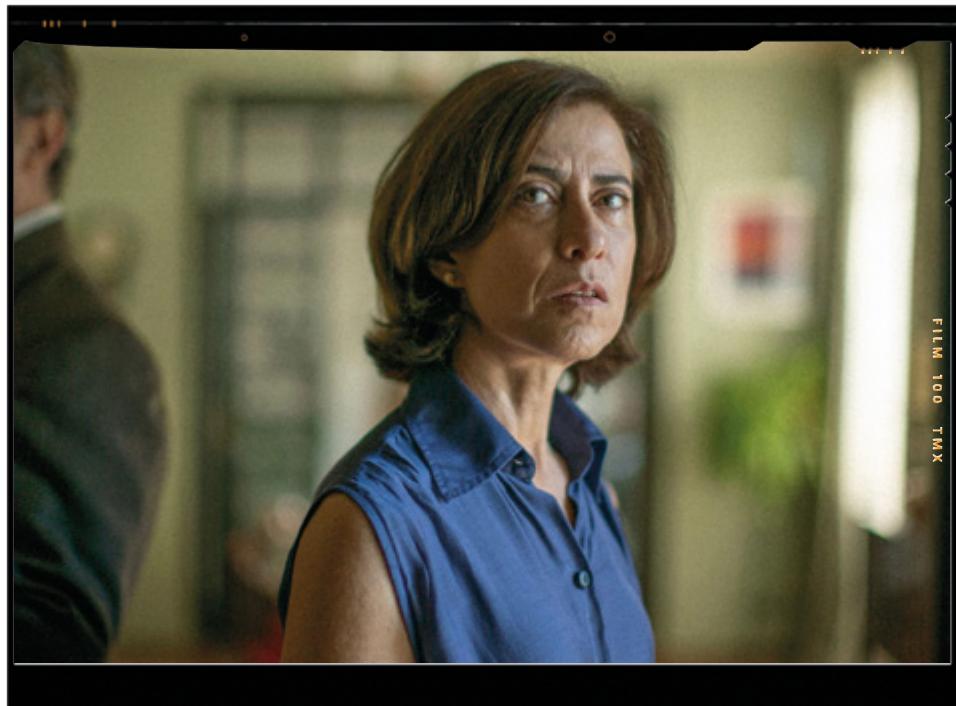
crímenes de guerra y de lesa humanidad en Gaza. Al elegir el primer mandatario para inaugurar las visitas al despacho oval, Trump marcaba el compás de su política exterior sin ambages ni medias tintas. Su propuesta de expulsar a los palestinos para convertir la Franja en un resort de lujo, al que bautizó como la "Riviera de Oriente Medio", parecería la alucinación de un majadero en boca de cualquier poseedor; él piensa que "podría ser maravilloso". Un desvarío que supone el mejor aval a las acciones genocidas de Netanyahu.

Cada película aúna una serie de valores que suelen conjugar las más variadas consideraciones extra-filmicas con ingredientes de arte cinematográfico, en una infinita combinación de dosis. El caso de *No Other Land* constituye una singularidad; por un lado, mantiene el esquema argumental de una ficción con alma de documental; por el otro, se presenta como un documento fílmico cuyo

acabado le dota de un semblante hiperrealista. Está claro que prevalece claramente su vocación por testimoniar la situación del pueblo palestino y su progresivo despojo y exterminio, empezando por expulsarlos de su tierra a la fuerza, con total impunidad por parte de las autoridades y los colonos israelíes. Para ello, los autores utilizan las herramientas audiovisuales que tienen disponibles, articulando el relato a través de los ojos de Basel, desde que era un niño, a base de imágenes de diversa procedencia y formato, desde viejas cámaras de vídeo hasta grabaciones realizadas con teléfonos móviles. Unas limitaciones técnicas que dotan al relato de un realismo que incide de forma vigorosa sobre las emociones del espectador. La acción fluye de manera natural, sin necesidad de recurrir a manipulaciones discursivas alimentadas de sensacionalismo facilón. Las imágenes hablan por sí solas, y la reiteración de ciertas escenas solo pretenden ubicarnos en un abuso vejatorio que se repite cada día. Una monotonía solo interrumpida ocasionalmente por alguna circunstancia que consigue romper la invi-

sibilidad internacional, como la visita de Tony Blair; tras su paso todo vuelve a la normalidad y la destrucción prevalece mecánicamente.

Apenas un mes después de su programación en Cuenca, *No Other Land* ganaba el Óscar al mejor documental en la ceremonia celebrada el 2 de marzo de 2025 en Hollywood, la única actitud de cierta carga en una ceremonia alejada de cualquier compromiso. El reconocimiento de la Academia que no tuvo reflejo en las salas estadounidenses, pues ningún exhibidor se atrevió a contratar la película para evitar enfrentarse al *lobby* judío, un ente tan difuso como poderoso y activo. Lo verdaderamente triste es que la historia no termina cuando en la pantalla vemos "Fin". La tragedia continuará hasta la desaparición de Palestina. Tres semanas después de recibir la dorada estatuilla, el periodista Hamdan Ballal, uno de los directores, fue golpeado salvajemente por un grupo de colonos delante de su mujer y sus tres hijos. Después fue detenido por fuerzas militares de ocupación que lo encerraron en una prisión donde siguieron maltratándolo, hasta que fue liberado al día siguiente. La historia continúa... ■



Aún estoy aquí

José Luis Muñoz

Una película, como cualquier obra narrativa, en una obra de ficción, aunque tenga un soporte real, el que proporcionan hechos ciertos, históricos y bien conocidos, además de documentados. Precisamente en esa capacidad para la fábula que existe en cualquier obra se encuentra una de las consideraciones más valiosas que aportan los géneros narrativos (literatura, cine, teatro) al incorporar un ingrediente imaginativo, no necesariamente ficticio, con el que se viene a enriquecer o dar nuevos matices a la historia real en que se fundamenta. Y no hay muchas tan escalofriantes como la repugnante actuación de la dictadura brasileña (naturalmente militar) que entre 1964 y 1985 implantó en el país un auténtico régimen de terror, alimentado con todas las miserias que son habituales en esos casos, desde la censura informativa hasta la tortura aplicada con absoluta crueldad a todos los desgraciados que en ese periodo fueron sospechosos de cualquier cosa, canalladas en las que, por supuesto, se incluyó la muerte sin explicación ni juicio de quienes, por algún motivo ignoto, se hicieron merecedores a ese trágico final que, en muchos casos, tuvo un estrambote aún más horroroso, la desaparición del cadáver. Ese fue el destino que esperaba a Rubén Paiva, ingeniero y diputado de izquierda, capturado por el gobierno (secuestrado, sería mejor decir) que salió de su casa un día de 1971, entre dos policías, que aseguraban cínicamente ser solo un trámite, tras el que volvería pronto al hogar, donde le esperaban su mujer y los cinco hijos. Pero nunca ocurrió tal cosa y la familia nunca más volvió a verlo y, lo que incrementa el nivel de dramatismo, tampoco se pudo recuperar su cuerpo,

“

**MARCELO ESCRIBIÓ
EL RELATO DE LO
SUCEDIDO EN UN LIBRO
AUTOBIOGRÁFICO
QUE HA SERVIDO DE
SOPORTE DOCUMENTAL
PARA EL GUIÓN**

”

una vez que todo el mundo tuvo la clara conciencia de que había sido miserablemente asesinado. Marcelo Rubens Paiva es como una sombra que subyace en todo el desarrollo de la película, tal como justamente proclama el título, *Aún estoy aquí*, pero el protagonismo, el eje básico que soporta la narración es la mujer, Eunice, en una espléndida interpretación de Fernanda Torres (que se completa con la de Fernanda Montenegro para dar vida al tramo final de la película, cuando ya es una anciana desmemoriada), convertida, muy a su pesar y sin tener inicialmente vocación para ello, en una activista que asume con toda conciencia y en plenitud la tarea de reivindicar la presencia de su marido ausente y reclamar, como último recurso, la entrega del cuerpo si, como sospecha, ya ha sido asesinado.

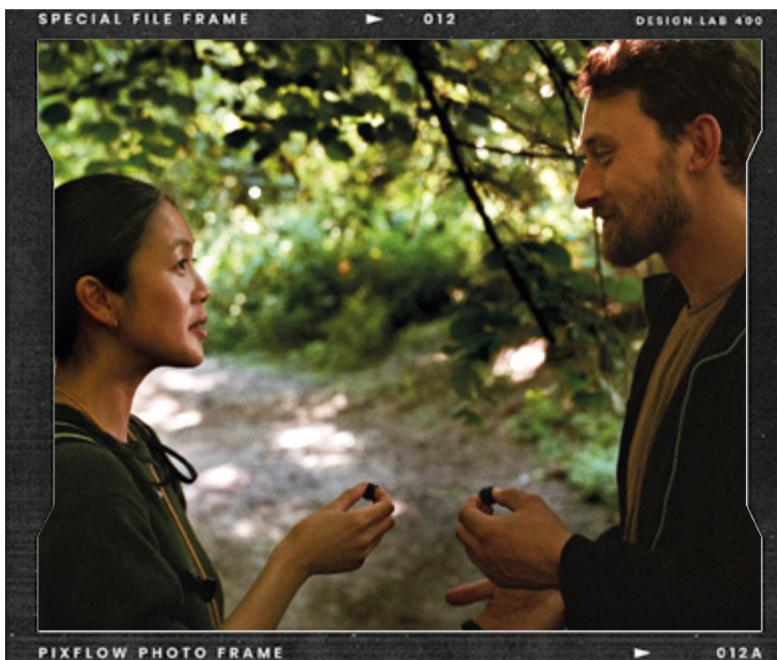
Alguien que vivió intensamente aquel episodio, seguramente sin calibrarlo entonces en su plenitud, el hijo mayor del matrimonio, Marcelo, escribió el relato de lo sucedido en un libro autobiográfico que ha servido de soporte documental para el guion de la película que, por cierto, tiene una banda sonora espléndida con una selección perfectamente escogida hasta el punto de que en muchos momentos lo que dicen las canciones vienen a ser un diálogo con lo que realmente sucede en la progresión argumental, con textos que se refieren entre la amargura y la esperanza, a los deseos de libertad y a la aspiración a una actuación justa en un ambiente de humana comprensión. Justo lo que no hay entre las dictaduras.

Walter Salles (Río de Janeiro, 1956) es un director brasileño de sólido prestigio y larga trayectoria, aunque su presencia en las pantallas españolas está siendo injustamente irregular, porque su obra, la que hemos visto por aquí, es muy meritaria, desde luego, mucho más que otros infumables que tienen fácil acceso a las distribuidoras y las salas comerciales. En el Cineclub vimos la excelente *Diarios de motocicleta* (2004), en la que recrea un maravilloso viaje del Che Guevara cruzando en moto las tierras de América del

Sur, y también *Estación Central de Brasil* (1998), en la que deja caminar libremente su vocación justiciera, siempre en la vena social que tiene asumida, como ocurre en esta emotiva *Aún estoy aquí* en la que late en todas sus imágenes un profundo compromiso del director con lo que está contando que es, a la vez, lo que sucedió realmente, un planteamiento que muchos otros resuelven

con una posición estéticamente distante, por aquello de, dicen, ser objetivos, como si ante situaciones de este calado inmoral fuese posible mirar a través de un cristal que no se empañe. Salles lo tiene claro, en esta película como en las anteriores y afronta la dramática situación de una familia cuya tranquilidad convivencial, claramente expuesta en el arranque del film, se ve bruscamente alterada por la intromisión de la violencia de un poder injusto además de irracional. Salles lo cuenta con emoción, incluso dejando que sean muchos los momentos de amable tranquilidad que se suceden mientras avanza la espera de noticias y la búsqueda de una señal que permita tener algún indicio de dónde está el desaparecido. Este es un cine auténtico y muy humano, que no deja lugar a dudas sobre cómo fueron los comportamientos de los asesinos, amparados, eso sí, en uniformes militares. Y es también, conviene decirlo, en estos tiempos de fútil feminismo basado en declaraciones intrascendentes un homenaje abierto y sincero a una mujer de verdad, Eunice, un ejemplo de fortaleza moral, en el seno de su familia dolorida y en la búsqueda del hombre que, sabe, lo presente desde el primer momento, no volverá nunca. ■





Here, un hombre bueno

Pablo Pérez Rubio

En apariencia, *Here* (con absurdo subtítulo español, como tantas veces: *Un hombre bueno*) puede ser considerada como una película sobre el asunto espinoso de la inmigración. No es una falsa premisa, pues su protagonista es un obrero rumano que trabaja como peón de la construcción en Bruselas y aspira a regresar a su país, como tantos otros, y el otro personaje principal es una bióloga china que estudia los musgos y los explica en la universidad. Pero esta no es toda la verdad: *Here* habla en realidad de un hallazgo casi de tipo religioso, epifánico, por parte de un hombre cuya existencia rutinaria y vacía desvela un fracaso existencial prácticamente irresoluble. Mientras Stefan se prepara, en las cosas prácticas y cotidianas, para la vuelta a Rumanía, se produce esa epifanía: el descubrimiento de una joven botánica de origen chino que le revela los secretos de la vida de los musgos, sus semillas, su hábitat y su fisiología. Estamos lejos del discurso del cine social al uso; los alrededores de Bruselas se presentan como un inmenso y cambiante jardín botánico plagado de fenómenos arcanos que se alejan de la tópica urbe llena de polígonos industriales y barrios residenciales convertidos en guetos. El hormigón y lo natural conviven de manera orgánica en un extraño equilibrio que Devos sabe captar con enormes sensibilidad y capacidad de ob-

“
EL HORMIGÓN Y LO NATURAL CONVIVEN DE MANERA ORGÁNICA EN UN EXTRAÑO EQUILIBRIO QUE DEVOS SABE CAPTAR”

servación, de manera que los musgos, los caminos llenos de húmeda vegetación, el bosque frondoso, están rodeados de vías de ferrocarril, cables de tendido eléctrico y el cemento de las autovías.

Bas Davos realiza su largometraje (el cuarto ya de su carrera) sobre la base de un relato contemplativo y reflexivo, que se quiebra con frecuencia y se recrea en detalles aparentemente insignificantes, pero ciertamente reveladores. A veces rompe con la lógica de la narración (un hermoso choque distanciador), otras cuenta la historia a través de los silencios, y aún en otras apela a lo hipnótico y lo onírico, como ese —que fractura la película en dos— en el que Stefan observa cómo las semillas desconocidas que lleva en el bolsillo se iluminan, a modo de milagro profano. Ello provoca que *Here* presente el inequívoco y conmovedor encanto de lo inocente, lo desnudo y lo limpio: una película cálida y escrutadora que fascina y hechiza, que purifica al espectador, que quizá desconozca que hay belleza en más cosas que le rodean de las que piensa. Fascina tanto como la sopa de verduras que Stefan cocina para vaciar su nevera y que ofrece a sus amigos y familiares con el objetivo de compartir el alimento en un doble sentido, el digestivo y el espiritual. Las plantas, que la bióloga contempla con un espíritu analítico, casi epistemológico, también pueden servir como alimento en contexto diferente. Todo depende de las emociones con que el ser humano se aproxime a ello: el asfalto, el bosque, la remolacha, el musgo, la lluvia, el plástico. Lo mismo que ocurre, ciertamente, con el cine. ■



Secretos de un crimen

Pepe Alfaro

Una laudable coincidencia permitió a los socios del Chaplin disfrutar consecutivamente de dos películas que nos acercan a la realidad de la India actual. Más allá de situar la acción en el mismo territorio, ambas miradas ofrecen, desde una sensibilidad femenina, un diptico tan diferente como complementario. Aunque una película se sitúe en Mumbai y la otra en Bombay, curiosamente se trata en realidad de la misma ciudad, la más grande de la India. La directora Payal Kapadia, originaria de esta ciudad que centraliza la industria del cine de Bollywood, ofrece en *La luz que imaginamos*, su segunda película, un panorama de la situación de la mujer desde el punto de vista de una enfermera encadenada a unas tradiciones cargadas de una discriminación de raíces machistas, una historia envuelta en sombras de tono intimista y lírico. Por su parte, la realizadora de origen británico y ascendencia hindú Sandhya Suri utiliza algunos de los cánones del cine negro para embalar un oscuro relato titulado en nuestro país *Secretos de un crimen*. Santosh (título original del film) es una joven que acaba de quedarse viuda y “hereda” por derecho el puesto de policía de su

marido, muerto en acto de servicio. La implicación en un caso de violación y asesinato de una joven perteneciente al grupo social más desprotegido y pobre, a los parias, sirve a la directora para adentrarse en el funcionamiento desordenado y confuso de un cuerpo policial tan inoperante como corrompido, injusto y discriminatorio. Una negra realidad mostrada a través de la mirada de la novata agente, implicada en una intriga donde la crueldad parece ir apoderándose de la moral de la protagonista, hasta estallar en un momento insopportable de catarsis violenta. Los ojos de Santosh muestran su dilema moral, sus dudas y contradicciones interiores. Solo el final ofrece un hábito de esperanza a una podredumbre moral que está a punto de abducirla; en este sentido, el doble rasero de su jefa juega un papel determinante.

Tras este sumario vertebral del relato, la directora y guionista ofrece otra subtrama más sutil y perspicaz, que le sirve para sustentar y desplegar, sin subrayados, la diferencia abismal de las clases “intocables” en la India. Intocable es la casta de los marginados y discriminados a la que pertenece la adolescente asesinada, pero también son intocables las familias más pudientes, cuyo estatus social las exime de responder por sus actos. Ni la policía ni la justicia pueden hacer nada. Para revelar esta situación se sirve de dos pozos que surten de agua a la población, uno en el barrio pobre y otro del barrio rico. El envenenamiento del primero con animales muertos obliga a las jóvenes (acarrear agua parece haber sido una tarea de mujeres en muchas culturas) a desplazarse hasta el segundo para llenar los cubos. Es la ocasión provocada por los ociosos y poderosos ciudadanos para elegir la mejor víctima para una diversión colectiva con inmunidad garantizada. La vida y la muerte están en el agua. ■

El monje y el rifle

Juanjo Pérez



a crítica ha destacado que *El monje y el rifle* es una mezcla de sencillez, ingenuidad y sátira que la convierte en una comedia muy franca y agradable. La composición de las tramas y conflictos es delicada y perfecta, y la película refleja la transición de Bután hacia la democracia. *Lunana, un yak en la escuela* (2019) fue la primera película de Dorji y recibió una nominación al Óscar a la mejor película internacional; la historia mostraba a un joven maestro enviado a una remota escuela en las montañas, donde aprende la verdadera esencia de la enseñanza y la vida. *El monje y el rifle*, su segundo largometraje, ha sido seleccionado por Bután para los premios Óscar 2024. El film explora las tensiones que colisionan entre la modernización y la tradición en Bután, un pequeño reino en el Himalaya que ha comenzado a ganar reconocimiento internacional en el ámbito cinematográfico. A pesar de su pequeña población y limitada infraestructura, Bután produce alrededor de treinta películas al año, producciones nacionales que reflejan la rica cultura, tradiciones y espiritualidad del país. Sin embargo, su industria cinematográfica se enfrenta a desafíos como la falta de financiación y la necesidad de mejorar la infraestructura de proyección y expansión. Sin embargo, también hay oportunidades para el crecimiento, especialmente con el aumento del interés internacional por el cine butanés y la posibilidad de colaboraciones con otros países.

El monje y el rifle está ambientada en el año 2006, en un momento crucial en la historia de Bután, cuando se estaba preparando para su transición hacia una

monarquía constitucional y la celebración de sus primeras elecciones democráticas para las que el gobierno organizó simulacros de votaciones. La película presenta a un monje que debe conseguir un rifle para prepararse y asimilar cambios inminentes; este se convierte en objeto de deseo de un coleccionista de armas estadounidense, creando un relato que mezcla comedia y sátira. El monje es el protagonista de la trama; representa la paz, la armonía y la espiritualidad del país. El hecho de poseer un rifle provoca un conflicto interno, al ir en contra de sus principios pacíficos; el lama es una figura de autoridad religiosa que, a pesar de su naturaleza pacífica, se siente amenazado por los cambios políticos y sociales que se avecinan. Su decisión de enviar al monje en busca de un rifle refleja su desesperación y la incertidumbre ante un futuro próximo; el coleccionista de armas refleja la influencia externa occidental. Su presencia en el desarrollo filmico añade una sutil crítica a la intervención extranjera y al fetichismo armamentístico. A través de una mirada satírica, Dorji aborda temas serios como la influencia externa, la modernización y la preservación de las tradiciones butanesas. El director utiliza el humor y la ingenuidad de los personajes para ofrecer una crítica social suave pero efectiva, mostrando tanto las virtudes como los desafíos de una sociedad cambiante. ■

Hay películas oportunas y otras que tienen el discutible don de la impertinencia. Más allá de sus valores fílmicos o en consonancia con ellos. Hay muchas que, además de inoportunas, intentan trazar apologías o alegatos de manera velada, *mutatis mutandis*, dejando colar discursos ideológicos “como quien no quiere la cosa”. Hay varias maneras —y las ha habido— de narrar hechos como los que, el 5 de septiembre de 1972, colapsaron el mundo: el secuestro de un grupo de atletas de la delegación israelí en el contexto de los Juegos Olímpicos de Múnich por parte de un comando armado de la organización terrorista palestina Septiembre Negro. Una de ellas fue la elegida por Steven Spielberg, de la que solo se puede esperar lo que *a priori* el director y su entorno es capaz de ofrecer: eso. Pero muy distinta es la escogida por el cineasta suizo Tim Fehlbaum, formado en Alemania y acostumbrado a rodar allí películas *alla maniera hollywoodense*.

Porque, ¿qué sentido tiene que un director suizo-alemán ruede un film con capital mixto germano y estadounidense sobre aquellos sucesos, cincuenta años después, con un discurso nítidamente sionista, acrítico, vejatorio contra la RFA del canciller socialdemócrata Willy Brandt, que hurga en la herida del Holocausto con un simplismo insultante y que toma partido por los modos de actuación de los nuevos periodistas de las grandes cadenas televisivas norteamericanas, dispuestos a dosificar, *espectacularizar* (¡ay, dónde estará Guy Debord!) y manipular la información en aras de lograr una mayor audiencia (de aquellos fangos, los actuales lodos de las *fake news*)?

Fehlbaum esconde voluntariamente el contexto



Septiembre 5

Pablo Pérez Rubio

político que rodea el execrable acto de los terroristas palestinos, como si Septiembre Negro hubiese surgido *ex novo* por la pura maldad diabólica de ciertos grupos árabes; alude de manera generalizada a la complicidad silenciosa del pueblo alemán con el Holocausto; oculta los intereses de los lobbies judíos en los medios de producción de información de Estados Unidos, presentes incluso (de rondón, eso sí) en el propio set de la ABC que cubre las pruebas deportivas de Múnich; empatiza (como es lógico y humanamente pertinente) con los rehenes judíos, pero sin hacerlo con el sufrimiento del pueblo palestino tras la Guerra de los Seis Días, la colonización abusiva, el terrorismo de Estado y la violencia sionistas; establece una dialéctica —ojo, es un decir— de rasgos maniqueístas entre un Mal abstracto (el terrorismo palestino) y un Bien no poco *naïf* (los inocentes miembros del equipo olímpico israelí). Pretende ser apolítica como lo era

aquel vendedor de porteros automáticos que interpretaba Sazatornil en *La escopeta nacional* de Berlanga: “No, no, yo soy apolítico total; de derechas, como mi padre”.

Como no existen los actos humanos sociales de carácter apolítico, al parecer el Festival de Cine de Toronto habría rechazado la inclusión de este film en su sección oficial ante los giros políticos y bélicos del conflicto palesti-

“
FEHLBAUM ESCONDE
VOLUNTARIAMENTE
EL CONTEXTO POLÍTICO
QUE RODEA EL
EXECRABLE ACTO
DE LOS TERRORISTAS
PALESTINOS ”

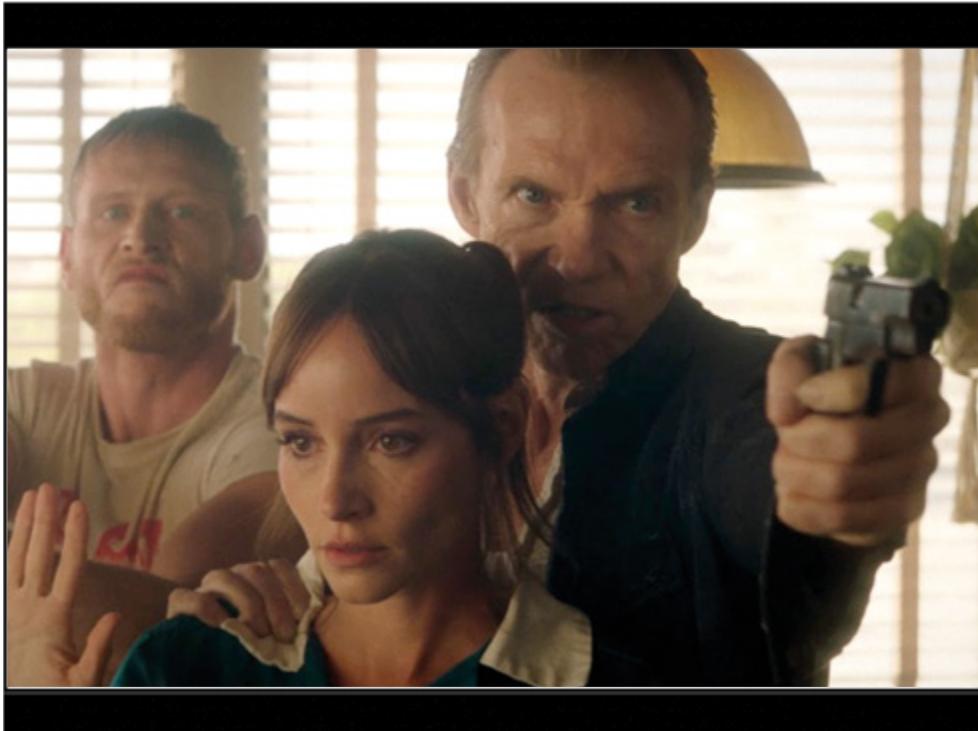
no-israelí, recalando finalmente en el de Venecia, no sin la reticencia de varios de sus programadores, más aún después de los atentados de Hamas de octubre de 2023 y de la bien conocida y letal respuesta del gobierno de Netanyahu y su ejército implacable. La suspicacia que recae sobre *Septiembre 5* se amplifica con su coincidencia en el tiempo con películas como *A Real Pain* o *The Brutalist*, unidas a los intentos de boicot sobre *No Other Land* (la otra óptica sobre estos mismos hechos, comentada en este mismo número), aunque este tipo de ofensivas culturales por parte de sectores judío-norteamericanos lleven decenios produciéndose y constituyan la normal cotidianidad de la actualidad cinematográfica mundial.

Fehlbaum intenta (y derecho tiene a ello, obviamente) vender un producto (pues eso, en definitiva, termina únicamente siendo *Septiembre 5*) recubierto por una pátina de neutralidad: mostrar los hechos en bruto sin aparentemente juzgarlos; el espectador debe aceptar el juego que propone la representación desprovisto de contexto histórico, con la distancia que ofrece el paso de más de cinco décadas con respecto a los hechos tratados. No pensamos que el cineasta suizo desconozca —más bien parece “hacerse el tonto”— que toda manifestación artística habla desde el presente de su realización y como tal debe ser leída: su film es un texto emitido en 2024 y la elección del tema y su tratamiento no resultan inocentes ni ajenos al momento actual de un conflicto que sigue vigente en el arco temporal que media entre 1972 y ese 2024. No se trata de abusar de una presentación fílmica de la Historia, o de trazar las líneas evidentes entre aquel suceso y los actuales rehenes judíos que mantiene Hamas en su poder, sino de apelar al alcance contextual del discurso. ¿Por qué producir *ahora*, con los telediarios de todo el planeta en ebullición, una película sobre aquellos concretos acontecimientos de Múnich? ¿Es posible negociar con el espectador un pacto de asunción de una supuesta neutralidad en su mostración? ¿Tiene sentido mezclar en su representación el Holocausto, el sentimiento alemán de culpa¹, la banalidad del mal, la dignidad histórica del pueblo judío y el terrorismo árabe previo a la Guerra del Yom Kipur de 1973? ¿Es moralmente lícito aislar una acción guerrillera determinada de las causas que la originan, en este caso los incesantes abusos israelíes sobre la población palestina, con un etéreo sentido de la justicia y de lo éticamente aceptable? ¿Resulta pertinente abordar un asunto tan longevo y complejo como este cediendo el exclusivo punto de vista del film a los cómplices y aliados de

uno de los dos bandos, los ejecutivos de la ABC desplazados a Múnich arrogados de la misión de convertirse en portavoces del lado bueno de la historia para informar al universo entero de la barbarie árabe (es decir, islamista, es decir, antisionista, es decir, enemiga del “pueblo elegido”)? ¿Era necesario para ello ridiculizar a Alemania —la obra ha sido tildada, si bien de manera minoritaria, de germanófoba—, haciendo alusiones caricaturescas a su pasado (quien esté libre de pecado...), a su policía, a su ejército, a sus profesionales, a su comida...? ¿De verdad una película como *Septiembre 5* puede convertirse a su vez en portavoz de esa idea inducida según la cual los estragos del nazismo con los judíos pueden servir para justificar los estragos provocados por el sionismo y el Estado de Israel con los palestinos, a modo de venganza o de justa reparación, o ambas? La respuesta a estas preguntas invita a pensar en que Fehlbaum, simplemente, las ha ignorado, pero están en la película y en su inabarcable subtexto a poco que se profundice en ellos, algo que él, voluntariamente, no ha hecho, implorando a la banalidad del cine, con permiso de Hannah Arendt (que sin duda abominaría de una obra como esta). De ahí que la conclusión no pueda ser otra que lo que el director ha pergeñado es un inconcebible panfleto que bien podría haber obtenido el Óscar al mejor maquillaje. ■



¹ Suponemos que nada de lo humano es ajeno: la producción y el lanzamiento de *Septiembre 5* coinciden en Alemania con el crecimiento de este tipo de sentimientos de mala conciencia entre los medios y los círculos política alemanes; con la tibia postura (equidistante se suele denominar) de su gobierno con respecto al conflicto de referencia; con los deseos de remilitarización del país; incluso con el auge de la extrema derecha en las últimas consultas democráticas.



The Last Stop in Yuma County

José Luis Muñoz

Es bastante normal que los comentarios de la crítica especializada animen o frustren (de todo hay) la expectativa con la que algunos nos acercamos a contemplar una película. De hecho, hay quien explica, y de manera acertada, que lo mejor es no leer ni saber nada antes de ir al cine, que ya se encargará cada cual, tras su propia visión, de dar forma a un juicio sobre lo que ha visto. No es mi caso, sino el contrario. Intento leer lo que se ha escrito por personas que, al menos en principio, saben lo que dicen y cuya opinión, también en principio, me merece algún respeto. Luego, sí, viene la realidad, no siempre coincidente con lo leído. En eso, desde luego, reside la

“GALLUPPI HA DADO FORMA A UN UNIVERSO PROPIO, EN EL QUE SUS IDEAS, SU CONCEPTO DEL CINE, A FIN DE CUENTAS, SON LAS QUE SALEN A FLOTÉ Y LO HACE CON FRESCURA Y ESPONTANEIDAD **”**

libertad de comprensión y de opinión.

Va este párrafo por delante para dejar constancia, desde el principio, de que este ha sido uno de los casos más llamativos que yo recuerde en que las opiniones de los críticos, bastante coincidentes por lo general (lo cual también es muy llamativo) se ajustan como un guante a mis propias sensaciones al ver esta excelente *The Last Stop in Yuma County* firmada por un director debutante, Francis Galluppi, y eso después de superar las tópicas alusiones, para muchos inevitables, al cine de Tarantino o de los Coen, de acuerdo con la manía, bastante extendida, de buscar influencias, concordanacias o cualquier otra cosa, entre unos y otros. No voy a negar que aquí puedan darse, pero mi impresión personal es que Galluppi ha dado forma a un universo propio, en el que sus ideas, su concepto del cine, a fin de cuentas, son las que salen a flote y lo hace con frescura y espontaneidad, transmitiendo la extraña sensación de que todo está siendo totalmente improvisado cuando en realidad lo que hay detrás es un concienzudo trabajo de planificación para enhebrar cada detalle, cada plano,

con el siguiente, hasta llegar al extraordinario desenlace final que se alcance tras un tránsito absorbente por unos diálogos memorables.

Porque si hay un calificativo que se pueda aplicar sin tapujos a esta película es la de inteligente. Hay mucha inteligencia desplegada a lo largo de las dos horas que transcurren desde la primera imagen hasta el despliegue de los títulos de crédito. La anécdota, el punto de partida, es un hecho insignificante, casual. Un vendedor ambulante, especializado en cuchillos, llega a uno de esos desangelados e inhóspitos lugares varados en el desierto de Arizona y allí debe esperar a que ven-

“
EL RESULTADO, PARA
EL ESPECTADOR, ES UN
SIN VIVIR CONSTANTE,
PORQUE CADA ESCENA
QUE PARECE AGOTADORA
DA PASO A OTRA QUE
LA SUPERА”

la oscuridad visual y las elipsis narrativas. Aquí todo es claro, luminoso y diáfano. Galluppi sabe claramente lo que quiere, hacia dónde pretende llegar y cuáles son las etapas del camino que nos van a llevar a todos al desenlace. Y así, la intriga de cada momento se enlaza con la siguiente, llevadas de la mano por un grupo de actores de nuevo cuño pero de espléndida adaptación a ese mosaico espléndido que el director ha diseñado. Todos ellos están sujetos a una suerte de fatalidad, que el espectador casi adivina, temiendo que van a meter la pata como resultado de una decisión equivocada y, en efecto, lo hacen, porque el destino es invencible y nadie puede torcer sus fechorías.

The Last Stop in Yuma County puede ser considerada un *thriller*, y algo tiene de ello, aunque yo no me atrevería a incluirla sin más en ese género. En realidad, en ninguno, aunque se parece a muchos, incluido el oeste, que podemos imaginar si vestimos a estos personajes de vaqueros a la antigua usanza. Más allá de su posible inclusión en este o aquel género, si es que esta clasificación sigue teniendo alguna virtualidad, la primera película de Galluppi es una experiencia apasionante, porque además el director nos ahorra cualquier preámbulo premioso para introducirnos de inmediato en la raíz de la situación y empezar a disfrutar de lo que sucede, a un ritmo trepidante y a lomos de unos diálogos tan sabrosos como desternillantes envolviendo momentos absurdos, como la permanente alusión al pastel de ruibarbo, la especialidad de la cafetería en que va a suceder todo.

Francis Galluppi es un nombre a recordar. Habrá que estar atentos a sus próximas propuestas. Por ahora, al parecer, no hay todavía ninguna en marcha, pero conviene esperarla. Con la confianza, no sé si exagerada, de que pueda resultar tan atractiva como esta primera. ■



gan a reponer combustible en los depósitos de gasolina. Lo que ocurre a continuación es una disparata sucesión de acontecimientos puntuales, un desfile de personajes a cuál más anacrónico, que van dando forma a una película que es toda acción, entretenimiento, diversión, ironía, burla y muchas, muchas referencias filmicas. El resultado, para el espectador, es un sin vivir constante, porque cada escena que parece agotadora da paso a otra que la supera y así se van engarzando unas con otras, hasta configurar un enorme fresco lleno de vida, de situaciones, expuestas con tal sentido del ritmo y a la vez, con tanta elegancia en la filmación que diferencia a esta película de esas otras (y son tantas) marcadas por



“
JONÁS
TRUEBA HA
DESARROLLADO
UNO DE LOS CORPUS
CINEMATOGRÁFICOS
MÁS COHERENTES,
MADUROS Y
CONTUNDENTES
DEL PANORAMA
ESPAÑOL”

Volveréis

Pablo Pérez Rubio

Hay películas de indagación, en las que la cámara busca y se basan fundamentalmente en el diálogo y la conversación, y hay películas de revelación, en las que se encuentra una suerte de epifanía que resuelve los conflictos planteados. El cine de Jonás Trueba, sin duda uno de los grandes nombres del panorama español contemporáneo, mezcla ambas tendencias con una armonía sorprendente: *Todas las canciones hablan de mí* o *Tenéis que volver a verla* forman parte del primer grupo y *Los exiliados románticos*, *La reconquista*, *Quién lo impide* o *La virgin de agosto* del segundo. *Volveréis*, quizás su obra más sugestiva y completa hasta la fecha, combina ambas con delicada habilidad, y lo hace apoyándose en varias de sus constantes dramáticas y estilísticas: la peculiar labor con los actores, basada en una investigación que deja trabajar a la improvisación a partir de un trabajo previo abierto y colaborativo; la connotación metacinematográfica, que expande la película hacia territorios muy amplios e inexplorados; la importancia narrativa de la representación, en la que un conflicto muy sencillo es desarrollado de manera deliberadamente reiterativa, pero sin desdeñar el juego con los márgenes, los recovecos y las sorpresas; y un tono laxo y desmadejado, que incluye momentos absurdos, si no ridículos, que se abren directamente al *nonsense* más atrevido.

En este caso, el conflicto es la ocurrencia del padre de la protagonista, Ale (Itxaso Arana), a su vez interpretado por el padre del director, Fernando

Trueba, según la cual en la existencia humana hay más motivos para celebrar una separación que una boda. Como Ale y Álex (Vito Sanz) han decidido separarse tras catorce años de convivencia, todo el metraje bascula en torno a esta inopinada decisión, girando sobre sí misma y sin apenas progresión narrativa. La pareja se plantea una representación, como si su vida fuera una situación dramática o una página de un guion de cine. Y eso es, en el fondo, pues Trueba-Arana-Sanz (acreditados los tres como guionistas) despliegan un relato metafícticio que se cierra en bucle una y otra vez sobre sí mismo. Por un lado, Ale —directora de cine en la ficción— está terminando de montar una película, que es la misma que el espectador real está contemplando y que protagoniza el propio Álex; por otro, todas las escenas del film se articulan como ráfagas de una película que se va haciendo mientras se rueda, y que se duplica en la que filma Ale, a modo de juego metanarrativo.

Esas repeticiones (de frases, de situaciones, de tomas), presentes ya en el título de la obra —el concepto de *volver*—, toman cuerpo al edificarse sobre uno de sus referentes literarios, *La repetición*, de Søren Kierkegaard. Y no se trata de una cita pedante o culterana, como pudiera parecer, sino un ingrediente más del juego: se la recomienda el personaje de Fernando Trueba a su hija, como lo hace con dos obras (*El cine, ¿puede hacernos mejores?* y *La búsqueda de la felicidad*) de Stanley Cavell, un filósofo estadounidense que construyó algunas de sus teorías a partir del análisis de la antigua screwball comedy, de la que *Volveréis* hereda ciertas construcciones, conflictos y personajes. No deja de ser divertido el hallazgo de un padre que, al enterarse de la inminente separación de su hija..., le recomienda bibliografía.

Las referencias son ingentes, pero destacamos las más notables: Truffaut (Álex busca su tumba en el cementerio de Montmartre, en un documental real y familiar rodado en París tiempo atrás), Bergman (se maneja un impagable tarot con motivos bergmanianos y se remite a *Secretos de un matrimonio*) y *10, la mujer perfecta* (se aprovecha su visionado para discutir sobre las nuevas masculinidades). Y Godard, Rohmer, Sorogoyen, Trueba padre, McCarey, Fernán Gómez... Insistimos: nada de ello debe ser tomado demasiado en serio, o como una ristra de homenajes cinéfilos —pese a que provengan de alguien que se llama Jonás Groucho, por Tanner y Marx— o generacionales: los *guiños* fluyen con una espontaneidad y una naturalidad inusitadas, trabajando narrativamente en los márgenes del film, como lo hace esa prueba de cámara que Ale y Álex (otra repetición) filman juntos y que introduce nuevas emociones entre la ficción 1 y la ficción 2. O esas dos sillas emparejadas que compran en el rastro y que terminarán, es de suponer, cada una en la futura casa de cada cual: la idea del reciclado de materiales que es también constitutiva de una película en la que todo resulta aprovechable, como en una economía fílmica circular.

A estas alturas, no es sorprendente ni arriesgado aseverar que Jonás Trueba ha desarrollado uno de los *corpus* cinematográficos más coherentes, maduros y contundentes del panorama español. Y lo ha hecho con una filmografía que dialoga entre sí con proverbiales réditos y que evoluciona, pese a ser una obra “de autor”, en función de una práctica de colectividad y cooperación que remite a la de la productora argentina El Pampero, aquí bajo el signo Los Ilusos Films. Trueba viaja libremente, pero no lo hace solo, sino en compañía de Arana, Sanz, Francesco Ca-

rril (actores), Javier Rebollo (arte), Marta Velasco (montaje), Santiago Racaj (fotografía), Laura Renau (vestuario) y muchos más. *Volveréis* culmina, de momento, el proceso y la evolución de una poética a la vez firme y titubeante, que se ha tornado progresivamente cada vez más gozosa. La mezcla de lo real con lo ficticio, de la vida con el cine, es una de sus constantes más fructíferas, y se condensa en este diálogo en el que Ale y Álex confrontan las sensaciones que les provoca hacer una fiesta de divorcio: “Siempre he pensado que eso es una idea para una película. Que podría funcionar para una película, pero para la vida real...”. Trueba, confundiendo y difuminando ambos registros, lo articula con el uso de la recurrencia, que en la película acude al citado texto de Kierkegaard según el cual “el amor/repetición es el único dichoso” porque asegura “la deliciosa seguridad del instante”. ■



“
NO DEJA DE SER DIVERTIDO
EL HALLAZGO DE UN PADRE
QUE, AL ENTERARSE DE LA
INMINENTE SEPARACIÓN
DE SU HIJA..., LE RECOMIENDA
BIBLIOGRAFÍA ”

Cuenca de cine

Gente de cine: Enrique Buleo



→ Buleo dando instrucciones a un actor durante la filmación.

Josefélix López

Fotos: Txuca Pereira

Enrique Buleo nace en 1979 en Villanueva de la Jara (Cuenca) donde pasa su infancia y adolescencia tratando de convertirse en atleta y en *bakala* hasta que cumple la mayoría de edad. En 2001 se gradúa en Bellas Artes en la Facultad de Cuenca y en 2004 comienza a trabajar como profesor de Educación Plástica, Visual y Audiovisual en varios institutos de Castilla-La Mancha, labor que compagina con la producción de obra gráfica, la realización de sus primeras piezas audiovisuales y la creación musical. Entre 2012 y 2014 cursa el máster en guion cinematográfico de la Universidad de La Laguna y en 2016 realiza *Decorosa*, su primer cortometraje, proyecto que es seleccionado en más de sesenta festivales internacionales y que gana el premio a mejor cortometraje en festivales como Sax International FF o Undependence FF. Le siguen dos cortometrajes más, *El infierno y tal* (2018) y *Las visitantes* (2021).

Estos dos últimos cortometrajes consiguen un amplio reconocimiento, menciones y premios en festivales nacionales e internacionales.

Desde 2020 escribe y prepara su primer largometraje, titulado *Bodegón con fantasmas*, producido por Fantasmas la Película, Amora Films, Cuidado con el perro, Sideral y This and That, y se estrena en la sección oficial del festival de Sitges 2024, tras el que pasa por el Warsaw Film Festival, el FICX de Gijón, BAFICI, Abycine, la Mostra de Valencia, Rizoma, entre otros, y es nominada a mejor película de comedia en los premios Feroz. (<https://www.enriquebuleo.com/Biografia>)

Josefélix López: Entiendo que, desde joven, tal vez desde niño, tuviste interés por el arte, aunque también parece ser que el deporte fue importante para ti, concretamente el atletismo.

Enrique Buleo: En la niñez me gustaba dibujar, pero poco más, mi gran pasión era el atletismo. Lo dejé

porque perdí una carrera que tenía que haber ganado. Todo apuntaba a que la ganaría porque ya lo había hecho anteriormente a esa gente con la que competía. La perdí y me frustré tanto que dije: "Lo dejo". Y lo dejé. Yo soy así. A veces pienso: "Soy un músico frustrado y un atleta frustrado, pero eso me ha llevado al cine".

JfL: ¿Cuál ha sido tu trayectoria creativa y los momentos clave de la misma hasta llegar a tener claro que contar historias a través del cine es lo tuyo?

EB: A nivel artístico empecé con la música. Con 16 o 17 años ya tuve mi primer grupo de música y llegué a tener hasta tres. Luego estuve un tiempo haciendo música en solitario bajo el nombre de Terríkola. Como estaba estudiando Bellas Artes, lo compaginé con la serigrafía y el grabado. En los últimos años de carrera empecé a plantearme dejar música y grabado. Empecé a escribir un cortometraje, pero pensaba que no lo podría hacer. Veía que era una disciplina artística muy elitista, en la que se necesitaba mucho dinero y un equipo técnico del que no podía echar mano.

JfL: Desde que te gradúas en Bellas Artes hasta que terminas el máster en guion en la Universidad de La Laguna pasan trece años.

EB: Seguí pintando, seguí haciendo música. Me gradué en Bellas Artes, me voy a vivir a Madrid a intentar vivir del diseño gráfico, pero no lo conseguí y oposité como profesor de secundaria y me volví otra vez a La Mancha como profesor. Hasta que, gracias a Abycine, el Festival de Cine Independiente de Albacete, empecé a conocer gente y la obra de muchas personas que estaban en una situación tan poco privilegiada



→ Foto de rodaje de 'Bodegón con tantasmas'.

como la mía. Y pensé: "Si ellos lo pueden hacer, yo igual también". Ya tenía ideas y cosas que me interesaban, que me apetecían mucho. Siempre he huido un poco de la idea del artista íntegro que quiere transmitir sus cosas y tal, eso como que me tira un poco para atrás, me da un poco de vergüenza ajena. Pero luego, muchas veces, me he reconocido un poco en ese retrato. Me di cuenta de que la disciplina artística que más se amoldaba a mi manera de crear y a lo que yo quería contar o a lo que yo sentía que me apetecía decir, sin hacer un panfleto, era el cine. Llegué a pensar que sería otra de mis fases. Pero no, al final llegué aquí y aquí me quedé.

JfL: Decides llevar tus historias al cine y ruedas tus tres primeros cortos: *Decorosa*, *El infierno y tal* y *Las visitantes*. ¿Cuál es tu evolución desde el primero al último?

EB: *Decorosa* está grabado dos veces, de manera completamente distinta. La versión conocida de *Decorosa* es la dos. La primera versión no la ha visto nadie, nadie, solo yo. La hice con muchísima ilusión y muy convencido. De repente la monté y dije, "No funciona, no funciona". Llamé a un productor, llamamos a una directora de foto... Y, claro, la diferencia fue abismal. También coincidió con el final del máster de guion de La Laguna y un curso de dirección de cine en la ECAM.

En ese momento conocí en un festival de cine rural a la productora Sandra Mora. Con el tiempo, ella me dijo: "¿Tienes algún guion nuevo? Me gustaría producirte algo". Entonces le mandé el guion de *El infierno y tal*, le gustó e hicimos ese corto juntos. En la versión final de *Decorosa* hice guion, dirección, dirección de arte, montaje,

música. O sea, hice muchísimas cosas, la distribución no la hice, menos mal. En cada corto me fui quitando alguna cosa. En *El infierno y tal* me quité más. En *Las visitantes* más todavía, en este último cortometraje solamente hice guion, dirección y montaje. Dirección de arte la hizo la conquense Lucía de Lope. En cuanto a la repercusión, *Decorosa* tuvo selecciones en festivales medianos y algún premio. Ya *El infierno y tal* sí que tuvo bastantes premios y muy interesantes. Con *Las visitantes* fuimos candidatos a los EFA, a los premios de selección europeo. Cada corto fue funcionando mucho mejor que el anterior. Sin esos tres cortos yo no habría llegado al largo ni en broma. No hubiera tenido la confianza en mí mismo para poder afrontarlo. No hubiera tenido tampoco la confianza de nadie.

JfL: ¿Por cierto: has desarrollado algún método o rutina de trabajo para escribir tus historias?

EB: Yo ya sé, cuando estoy bloqueado, cómo desbloquearme. Cuando no tengo una idea, cómo intentar que vengan... Hay ciertas cosas que vas aprendiendo con el tiempo y con el oficio. Una de las cosas que tengo claras es que a mí la mayoría de las ideas me vienen trabajando. Eso de, "Me voy a dar un paseo a ver si me viene alguna idea", no. Ponte delante del ordenador y empieza. Y escribe una chorrada. Y luego de esa chorrada, hay un elemento que dices, pues mira, esto no está mal. Y empiezas a tirar del hilo y empiezas a escribir y escribir. Soy un gran admirador de Antonio Saura, él se propuso pintar un cuadro diario durante todo un año, "*Nulla dies sine linea*", algo así como "ningún día sin dibujar". Pues yo eso lo he llegado a hacer también con la escritura. Durante al algunos años he escrito una historia al día. Tengo libretas con 365 historias. También el hecho de estar muy despierto y muy atento a todo lo que pasa a mi alrededor, a todo lo que me llega, de ahí me surgen muchísimas ideas. De una conversación, de una imagen que veo, de cualquier cosa que leo. Entonces, al final yo creo que te vas poniendo en

modo trabajo y sin darte cuenta estás como mucho más creativo de lo que lo estabas.

Hay ciertas cosas que me inspiran especialmente. Por ejemplo, no soy religioso, pero la religión me inspira muchísimo. Es entrar a una iglesia y empiezo a pensar cosas. No lo puedo evitar. Pasear por el campo me inspira especialmente, sin embargo, otras muchas no. Lo rural me inspira, lo urbano muy poco. ¡Me cuesta tantísimo que se me ocurra algo en una ciudad! Sin embargo, voy por un pueblo y empiezan a venirme las ideas. Eso es una cosa que ya he detectado en mí. Y, luego, escribir mucho. Para mí, una de las claves es escribir mucho. También soy super ordenado, necesito rutinas. Funciono muy bien con horarios y con rutinas. Intento escribir siempre de 9 a 3. Luego, a veces por la tarde, si se me ocurre alguna cosa, también me pongo. Y en ese horario me pongo a trabajar y no dejo hasta que no llega la hora. Si a las 2 estoy ya que no puedo más, digo, pues una hora más.

JfL: ¿En esa libreta hay ideas o historias?

EB: A veces son historias, otras son simplemente la descripción de un personaje, otras simplemente títulos que de repente me resultan sugerentes. No todos los días escribía una historia, pero todos los días escribía algo. Si ahora releo esas libretas, igual se salvan diez cosas de cada una. Para conseguir una buena idea necesito escribir veinte malas. Como ya lo sé, soy muy cauto cuando me entusiasmo con una idea, me digo: "Vale, todavía no ha pasado la prueba de la semana". Si dentro de una semana me sigue entusiasmado es que puede haber algo interesante.

Hay quien escribe mejores primeras versiones, pero mis primeras versiones no son buenas. Cuando me entusiasmo con una idea me pongo a desarrollarla y sé que la primera versión va a ser bastante mala. Caigo en un montón de literalidades, en diálogos repetitivos, todo muy evidente, pero ya sé cómo funcionan. Entonces, sé que tengo que escribir la primera versión para reescri-

“
**Lo rural me inspira,
lo urbano muy poco.
¡Me cuesta
tantísimo que se
me ocurra algo
en una ciudad!** **”**

birla luego. La primera versión no se la enseñaría a nadie, ni la segunda ni la tercera. Hasta la cuarta o la quinta no empiezo a pensar, esto ya empieza a funcionar. Sé que es mi manera de trabajar y lo he aceptado. Necesito bastante tiempo para llegar a hacer algo con lo que me sienta cómodo y considere que tiene calidad. Soy muy, muy autoexigente. Eso es bueno y malo, evidentemente.

JfL: Tu trabajo me recuerda a algunos directores y guionistas. Hay uno que voy a repetir mucho. Tu trabajo me recuerda mucho a él. Trabaja a partir de ideas. Y cuando tiene un conjunto de ideas, entonces...

EB: ¿Roy Andersson?

JfL: No, Jarmusch. Él dice que nunca escribe un guion desde cero, que lo escribe a partir de una selección de ideas de las que ha ido guardando anteriormente...

EB: Es uno de mis directores favoritos. Sí. Me fascina.

JfL: Veo claras referencias. No solo con él. Hay quien te relaciona con Cuerda, con Berlanga, con Almodóvar. Y dices "Bueno, vale, sí". Pero para mí hay directores, no españoles, de cine más alternativo de los ochenta, noventa... Tu cine me recuerda a Lynch, sobre todo en su primer largometraje, *Cabeza borradora*, y *Twin Peaks* (las dos primeras temporadas), el cine de Jarmusch, Spike Lee, Ulrich Seidl y también Roy Andersson.

EB: Yo no me veo nada relacionado con Cuerda. Es muy curioso que todo el mundo lo diga. Yo de Cuerda he visto tres películas, creo. *Amanece que no es poco*, *El bosque animado* y *La lengua*

de las mariposas. Creo que no he visto más. Me gustan las tres, pero no es un cineasta que me guste especialmente. Lo que pasa es que, al final, si tienes un punto rural y un punto absurdo, es que todo el mundo va a *Amanece que no es poco*. Jarmusch habla mucho de gente inadaptada, de gente fuera de lugar, al margen. Es un tema que me atrae especialmente porque yo me he sentido también muy inadaptado en muchos momentos y me sigo sintiendo. Siempre digo que el sentimiento gregario lo tengo atrofiado por completo. Yo no puedo sentir que pertenezco a algo. Nunca he podido. Cuando hacía Bellas Artes era como... No soy... No sentía que pertenecía al grupo de la gente que estudiaba Bellas Artes, pero es que ahora que hago cine me siento fuera de lugar por completo. No lo puedo evitar. Me cuesta muchísimo sentirme parte de algo. Lo veo mucho en el cine de Jarmusch y por eso conecto mucho con él.

JfL: Ya desde tus tres cortometrajes es complicado clasificar el cine que haces (¡qué manía con las etiquetas!): tragedia intimista, comedia, absurdo, drama, vida cotidiana, lo que tengo claro es desde dónde lo haces, desde la ternura, huyendo de la burla...es una mirada hacia el interior de nosotros, sin complejos, con una sonrisa hacia la autocompasión.

EB: No me perdonaría nunca si lo que yo hago se entendiese como una caricatura o como una burla o estar mirando con condescendencia y con exotismo lo que estoy contando. Porque detrás de esos personajes realmente estoy yo. Yo me expongo muchísimo en las cosas que hago. Siempre he huido de esa etiqueta de artista íntegro y tal, pero luego soy mucho más íntegro de lo que me pensaba. Porque yo soy incapaz de hacer algo que no sienta profundamente. Si voy a ha-



→ El rodaje se llevó a cabo en escenarios naturales.



cer cosas que me dan igual, prefiero no hacerlo. Me importa tanto lo artístico que, si voy a hacer algo en lo que no creo de verdad, si voy a hacer algo que no me interesa de verdad, prefiero no hacerlo. Me duele muchísimo cuando veo que se pervierte algo que para mí es sagrado...

JfL: Hay quien clasifica tu cine de “rural”, “western manchego”, el colmo es identificarlo con “la España vaciada”. Yo creo que tu cine va de personas, de personas en entornos sociales muy limitados y “controlables por la mente humana”, todos se conocen, para bien o para mal. Puede ser un pueblo, un barrio, un distrito de cualquier lugar del mundo... ¿Es una forma de hacer el relato más humano?

EB: Para mí lo importante son los personajes. Lo que sienten o dejan de sentir. Que luego transcurra en un pueblo o en una ciudad es indiferente. Pero para mí lo natural es que transcurra en un pueblo, porque yo soy de pueblo y para mí es más natural..., es un lugar que conozco más. Todo el mundo se conoce. La soledad del pueblo es diferente a la de la ciudad. Hace muchos años que no vivo en el pueblo, pero los primeros años de tu vida te imprimen carácter para toda la vida. Esto no quiere decir que yo quiera hacer un retrato de la vida rural. Para nada. A mí no me interesa. Eso me ha molestado especialmente cuando hacían

“Mi pueblo es mucho más bonito de lo que yo lo mostré, hay mucho patrimonio que no enseñé”

mucho hincapié en... “retrato de la España vaciada, retrato de la España sin futuro”, ... no, perdona, te estás dejando llevar por tus propios prejuicios, no son los míos. De hecho, he leído algunas críticas que ponen, “qué retrato tan desesperado de la España cateta”. Y yo digo: “Perdona, de España cateta nada”. Evidentemente, a mí me interesan los lugares también. Pero lo que me interesa realmente son las problemáticas, sobre todo si son internas más que externas. De hecho, mi pueblo es mucho más bonito de lo que yo lo mostré, hay mucho patrimonio que no enseñé, porque no quería hacer un vídeo de FITUR con la película. Lo que me interesaba era lo que les estaba pasando a los personajes, y cómo ellos salían o no salían de ahí.

JfL: Siempre se dice que el guionista, y luego el director o directora, es dios, modela, trata y maltrata a sus personajes a su antojo. Buscando referencias en un tipo de cine, estética y narrativamente próximo, encontramos un trato más cruel en Ulrich Seidl por ejemplo en su trilogía del *Paraíso (Amor, Fe y Esperanza)*. Tú, en tus trabajos, y por el momento, los cuidas con respeto y honestidad. ¿La tragedia es menos tragedia si se hace desde el cariño?

EB: La pregunta es difícil. Yo creo que soy muy empático. A veces demasiado. Sufro de-

masiado por los demás. Entonces, como mi manera de ser en la vida es así, es en lo que creo también. Al mismo tiempo me gusta desmitificar al ser humano, no puedo mirarlo con rencor ni con ningún sentimiento especialmente negativo. Al final siempre lo miro con empatía y con compasión, porque soy así. La tragedia de vivir es la tragedia de vivir, mirarla con cierta compasión puede que duela un poquito menos. Pensaba que había hecho una película más despiadada y cuando empezó a recibir críticas la gente decía, no, no, pero si es súper tierna. Yo veo una película más dura. Porque en el fondo pasan cosas muy duras. Pero el haber aderezado la tragedia con un poco de ternura, de comedia, la hace menos dolorosa. Es ácida, pero también tierna. Noto la diferencia de percepción entre el público y yo. El público la ve más amable, yo la veo menos.

JfL: En tu cine, hasta el momento, hablas de la soledad, las heridas, tragedias, esperanzas rotas, miedos, complejos, contradicciones, secretos..., de personas que viven frente a ti, en el piso de arriba, o dos portales más allá.

EB: Intento darles un tratamiento más cercano a mí y a mi manera de percibir el mundo, pero que en el fondo son sentimientos muy universales. Me gusta muchísimo retratar un poco el lado menos épico del ser humano, más mundano y más miserable a veces. Pero no con inquina. No para recrearme en lo negativo, sino para mirarlo con empatía. No soy el único tan... No soy tan malo. A lo mejor simplemente soy humano y ya está. Es que una de las cosas que más me molestan, que más me hacen daño en este mundo es el nivel de idealización tan grande al que hemos llegado en prácticamente todos los aspectos de la vida. Todo ya está mega idealizado.

La pareja, la paternidad o maternidad, el trabajo, la familia. Yo siempre digo, no deberíamos ser más sensatos y honestos. Nuestras vidas no son tan fascinantes. Ojalá lo fueran. Ojalá hacer un viaje fuera tan absolutamente maravilloso, pero no siempre lo es. Pero parece que reconocerlo es que eres un pesimista y un negativo. No, no, perdona. Es que creo que es muchísimo más negativo no reconocer nuestras miserias. Intentar idealizar lo que no se puede idealizar.

Los humanos somos a veces mezquinos, somos envidiosos, somos agresivos. Es lo que hay. Y a mí me gusta desidealizar un poco y desmitificar un poco el mundo en el que vivo. No estoy intentando tirarlo por la borda, simplemente estoy intentando hacer un retrato un poco más justo. Ni justificar esa agresividad y mezquindad. Si fuéramos un poquito más empáticos con nosotros mismos y con el resto, pienso que nos entenderíamos bastante mejor.

“

**Me gusta
muchísimo retratar
un poco el lado menos
épico del ser humano,
más mundano y más
miserable a veces”**

”

JfL: Si nos vamos a *Bodegón con fantasmas*, el bodegón está formado por seres de carne y hueso, los fantasmas son los “invitados”. En principio mundos muy diferentes, alejados, el más allá ...desconocido salvo por las supersticiones. Bien, pues tu opción ha sido humanizar lo que ya no es humano con una enorme naturalidad para dejar a la vista nuestras cicatrices.

EB: De alguna manera quería desdibujar un poco la línea que separa la vida de la muerte. Como a mí siempre me gusta dar una de cal y una de arena, era un poco como, voy a desdramatizar la muerte, pero al mismo tiempo estoy desidealizando o desmitificando la vida. La muerte es esto, pero es que la vida no es mucho mejor.

JfL: ¿En tus películas intentas trasmitir tus ideas, un modelo humano que admiras, que odias? Lo digo porque parece que todo el mundo, espectadores, críticos, buscan las intenciones del autor, y no sé si alguna vez se llega realmente a estas.

EB: Soy consciente de lo que quiero decir y mostrar, pero a veces a través de alguna crítica o algún comentario he visto intenciones en

mi obra de las que no era consciente. Hay un componente tan subjetivo en cómo nos llegan las obras artísticas que en el fondo creo que es imposible que nadie perciba la obra como yo la percibo.

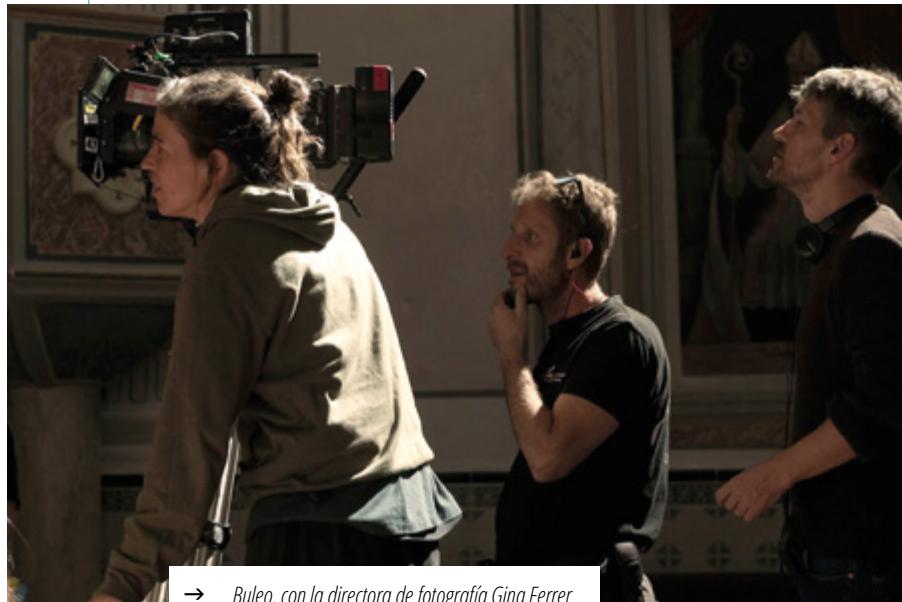
Una de las cosas que a mí me molesta muchísimo de *Bodegón con fantasmas* es que mucha gente que la ha visto se queda siempre con la primera capa de la comedia. ¡Qué comedia tan graciosa! Y yo digo: "Vale, sí, hay una intención de comedia, pero hay un contrapunto total con una intención de tragedia y de hacer un retrato macabro del ser humano", y eso, por ejemplo, está pasando mucho más desapercibido. Y a mí eso me molesta, que me parece guay que la gente disfrute solo esa capa de comedia y está bien, pero mi intención no era hacer una comedia al uso. Alguna vez, cuando he visto alguna proyección de algún trabajo mío y la gente se ríe mucho lo paso fatal. Una vez me tuve que salir de una proyección de un corto porque la gente no paraba de reírse y yo pensé: "Se están riendo incluso en momentos donde yo no quiero que se rían". Pero yo entiendo también que lo que yo busco es algo muy complejo.

JfL: A nivel técnico y narrativo también son evidentes ciertas influencias ¿Es importante para ti conocer otras formas de hacer cine o crees que eso te limitaría como creador?

EB: No, todo lo contrario. Me abre más posibilidades. Me enseña otras formas de hacer cosas que a lo mejor están más cerca de lo que yo pensaba. Y de repente me doy cuenta de que era lo que estaba buscando y no sabía hacerlo o no me había dado cuenta de que se podía hacer de esta manera. Ver el trabajo de otros cineastas, y no solo cineastas; por ejemplo, la fotografía me fascina, la pintura, los dibujantes. Ese trabajo me resulta hiper sugerente y muy inspirador. Y lejos de..., si me contamina es para bien. Para que Enrique salga más todavía. Sobre todo porque también ves a veces a artistas con tal osadía que se atreven a hacer cosas que tú a lo mejor muchas veces has pensado pero dices "Uf, esto...". Y de repente lo ves en otras películas y ves que funciona, y dices "Igual tengo que ser un poco más valiente con mis propósitos". Creo que también te llena un poco de confianza a veces

el ver la obra de otra gente que es muy atrevida y que hace cosas inspiradoras. Y además, que yo robo de gente. Bueno, robo, "tomo". No conscientemente, pero obviamente todos lo hacemos. De repente veo una cosa de Jarmusch que digo "Ostras, esto, qué maravilla". Y se me queda ahí y posiblemente, a lo mejor inconscientemente, dentro de un tiempo aparece por algún lado. Y no me importa, ¿eh?

JfL: Has pasado de rodar con actrices y actores no profesionales, naturales, en tus primeras obras a tener un reparto en el que has incluido actrices y actores con una amplia experiencia ¿Cómo has conseguido que ese encaje se vea natural?



→ *Buleo*, con la directora de fotografía Gina Ferrer.

EB: Me complicó el pensamiento mío. Me complicó el hecho de que era una cosa que no había hecho nunca y me hizo dudar de mí mismo. Pero no porque ellos lo pusieran difícil ni nada. Fue muy fácil trabajar con los naturales y con los profesionales. Fue un reto para mí porque era una cosa de la que no tenía certeza de cómo iba a quedar. Yo no sabía si iba a quedar al cien por cien contento o no. Y eso sí que me dio un poco de miedo. Pero a nivel de trabajo y resultado funcionó muy bien. Ellos lo entendieron, están muy bien empastados.

JfL: Últimamente estoy observando que la mayoría de directores y directoras de cine reconocidos, los "mar-



→ En la película es importante el trabajo con los actores.

ginales” casi siempre lo han hecho, empiezan a hablar del equipo, dejan de hablar un momento de sí mismos para hablar de lo imposible que sería hacer cine sin las personas de esa foto final de rodaje. ¿Qué nos puedes comentar al respecto? Y si hay personas con las que has conectado especialmente por compartir algo más que un proyecto.

EB: Cuando me metí en el mundo del cine, me costó hacerme a trabajar en equipo. Soy excesivamente controlador con las cosas que hago. Pero es que si no lo fuera lo pasaría fatal. Me gusta mucho hacer las cosas a mi manera, a mi ritmo, con mis tiempos. Pero este último trabajo ha llevado a conocer a gente muy interesante, aprender muchísimo. Para mí hay dos personas del equipo que han sido claves. Lucía de Lope, cuyo trabajo de arte en la película me parece sobresaliente, ya trabajó conmigo en **Las visitantes**. Es una persona super creativa, muy empática y muy inteligente. Entonces, a mí me encanta trabajar con gente que considero que es mejor que yo, porque yo lo que quiero es que aporten cosas que yo no voy a saber hacer. Cuando me proponía cosas, a mí me encantaba porque era... por favor, sí. A mí, que me ha costado siempre mucho co-

“
**Me encanta trabajar
con gente que
considero que
es mejor que yo.
Lo que quiero es
que aporten cosas
que yo no voy
a saber hacer** **”**

nectar con la gente, cuando conecto con alguien, es muy liberador y gratificante, y con Lucía me pasó. Como te he dicho, la conozco desde hace más tiempo, pero en la película para mí fue un gran pilar y, de hecho, me hubiera encantado que ella hubiera estado codo con codo conmigo en el rodaje, porque, claro, ella muchas veces tenía que estar supervisando otras cosas y no podía estar siempre en el set. La otra persona ha sido el compositor de la banda sonora, Sergio Bertrán. Fue un trabajo posterior. Él entró cuando la película estaba montada, yo antes ni lo conocía y fue un acierto brutal, porque entendió la película a la perfección, la elevó, igual que Lucía, la subió de calidad muchísimo, la dotó de unas lecturas, de unas capas alucinantes. Para mí es muy importante el trato humano con la gente y con ellos yo estaba muy tranquilo y muy a gusto. El trabajo con el equipo ha sido muy bueno, nos hemos entendido muy bien. El buen ambiente de trabajo ha permitido que la gente haya dado lo mejor de sí en la película.

JfL: ¿Cuál es tu valoración del recorrido de tu película en festivales... y tus impresiones sobre la acogida en el extranjero?

EB: El paso por festivales, bastante, bastante bien. Exceptuando, yo creo, que un par de ellos donde la recepción fue un poco más fría. Porque yo creo que la gente tampoco sabía ni lo que iba a ver. Igual, tampoco era un público que estuviera acostumbrado a ver cosas que se salieran un poco más de la norma. La mayoría de la gente se nota que ha conectado mucho. Sitges, FICX, Abycine, Mostra de Valencia, fue un éxito. Curiosamente las críticas que ha recibido la película en su paso por festivales y actualmente por plataformas, como está estrenada ahora mismo en

Filmin, es muy diferente. La gente que la vio en festivales y en salas, conectó mucho más con la peli que la gente que la está viendo en Filmin. Creo que el hecho de que la veamos así en nuestra casa es otra experiencia completamente distinta.

JfL: Conseguir hacer tu ópera prima es muy difícil..., pero de hacer la segunda ¿qué me cuentas?

EB: Extremadamente difícil. Por muchísimos motivos. A nivel interno mío, porque dudo mucho, me falta mucha confianza..., y por los propios problemas de una producción pequeña, de un cineasta emergente, etcétera, etcétera, donde tienes que demostrar tantísimo, tantísimo, todo... y te encuentras con tantas trabas que es muy complicado. Pero estoy en ello. He estado intermittentemente escribiendo cuatro ideas de largometraje, pero dos ya las he dejado en reposo para ver qué pasa con esas ideas. Pero con las otras dos estoy bastante entusiasmado y las estoy desarrollando a la vez. Puedo adelantar que no van a ser episódicas, pero tengo alguna idea episódica de la que estoy supercontento, pero no quiero que sea la siguiente porque no quiero volver a encontrarme con tantos problemas.

JfL: Metafóricamente, como guionista y director de cine, ¿dónde te gustaría estar: en el infierno, en el limbo o en el cielo de los y las cineastas, siempre que no los quiten? ¿Con quién crees que te encontrarías allí?

EB: Yo creo que soy del limbo, porque soy de un *no lugar*, de un lugar en ninguna parte. Soy de los desubicados, lo tengo clarísimo. Me encontraría con Woody Allen, sin duda, él está en el limbo total. Seguro que con Kaurismäki también. No lo sé. Es difícil. El que tengo claro es Woody Allen, porque creo que ha sido una persona socialmente inadaptada al mismo tiempo que ha sido una persona con muchísimo éxito.

JfL: Tengo por costumbre terminar con dos preguntas que pueden ayudar a conocerte un poco más. ¿Puedes compartir con nosotros un lugar, espacio, paisaje que sea especial para ti?

EB: Es muy, muy especial el desierto de Tabernas, de Almería. Es un lugar, que conocí con mi pareja, que me resulta extremadamente inspirador. De hecho, una de

“

Hago mucha distinción entre paisajes que me resultan placenteros y paisajes que me resultan sugerentes, y no necesariamente son los mismos ”

las dos ideas que estoy escribiendo la tengo situada ahora mismo en Almería, porque me muero de ganas por rodar allí, para mí ha sido uno de los grandes descubrimientos de mis últimos diez años, y es una tierra, para mí, muy, muy especial, a nivel emocional y a todos los niveles, un lugar que me resulta muy sugerente. Almería es un lugar duro. Yo soy de paisajes áridos. Hago mucha distinción entre paisajes que me resultan placenteros y paisajes que me resultan sugerentes, y no necesariamente son los mismos. Prefiero pasear por un bosque frondoso, pero no me resulta inspirador. Sin embargo, el paseo por el desierto de Almería es brutal, a nivel artístico.

JfL: Por último, y en la misma línea: una canción, obra musical, un pasaje...

EB: Pues, mira, un disco que me acompañó muchísimo, en la escritura de esta película, fue *Ghosteen*, de Nick Cave. Él creó un juego de palabras, que es *ghost*, fantasma, y *teen*, adolescente. Un hijo suyo adolescente murió trágicamente. Entonces, es un disco que le dedicó al fantasma de su hijo. Es absolutamente maravilloso, y que he escuchado muchísimo durante la escritura de *Bodegón con fantasmas* y que sigo poniéndome a día de hoy, pero, sobre todo, fue muy especial durante los años que estuve escribiéndola.

JfL: La verdad es que ha sido un placer compartir una tarde contigo, Enrique. Espero que la próxima vez puedas hacer más llevadero el calor de Madrid con un Sprite o un Seven Up, ya que en esta ocasión no ha podido ser. ■

Bodegón con fantasmas

Crónicas fantásticas de un pueblo



Pepe Alfaro

El primer largometraje de Enrique Buleo, *Bodegón con fantasmas*, estrenado comercialmente el 7 de febrero de 2025, supone la plasmación de un cosmos muy singular anticipado en su obra anterior, los tres cortos que conforman un tríptico que da forma al singular universo del director, a su estilo narrativo y a sus personajes. Con todo, los pocos más de 6.200 espectadores que concurrieron a las salas para ver la película suponen una recompensa excesivamente nimia e injusta. Lamentablemente, es el destino que espera a la mayoría de las producciones independientes que no cuentan con el respaldo publicitario de las corporaciones televisivas o de los grandes

nombres de la industria española. También constata el cambio en los hábitos de los espectadores, cada vez más consumidores de cine a través de la pantalla de televisión. En este sentido, es de esperar que su estreno en la plataforma Filmin, donde está disponible desde el día 6 de junio de 2025 junto a los tres trabajos cortos del director jareño, suponga la consideración que merece.

Buleo constituye una especie de *rara avis* en el panorama actual del cine español. Su empeño consiste en convertir en protagonistas de sus historias a la gente del pueblo, de su pueblo cabría añadir. La cámara mira a los personajes desde dentro del ámbito rural que los envuelve, retratando la esencia y el alma de la gente a través de las calles y las casas habitadas por personas alejadas del bullicio urbano, que viven ajenas a modas, apariencias, artificios y demás servidumbres en torno al triunfo y el éxito que capitalizan la vida urbanita. Una mirada radicalmente distinta a la mayoría de ejemplos mostrados por el último cine español que, aunque no ha dejado de acercarse al espacio de algún pueblo, lo ha hecho para mostrar el reverso que supone vivir en contacto con la naturaleza, contrapuesto al entorno, el ritmo y los valores que insemina la gran urbe; por ello, los habitantes de la gran ciudad suelen buscar en el campo su Arcadia personal o alguna catar-

sis particular que libere su espíritu. Esta mirada ajena, desde fuera, conlleva cierta condescendencia respecto a la gente del campo, una tendencia fácilmente detectable (detestable también, en cierta medida) en títulos como *Las ovejas no pierden el tren* (Álvaro Fernández Armero, 2014), *Suro* (Mikel Gurrea, 2022) o *Un amor* (Isabel Coixet, 2023), por citar solo algunos ejemplos recientes que presentan a los aldeanos entre suspicacias y amenazas. No resultaría extraño que en esa actitud no exenta de paternalismo por parte de los urbanitas resida el germen para que todas las palabras que hacen referencia genérica a los habitantes de los pueblos escondan connotaciones negativas: pueblerino, aldeano, campesino, provincial, rústico, paleta, palurdo, etc. Tal cual lo personificaron Paco Martínez Soria (*La ciudad no es para mí*), Alfredo Landa (*Jenaro, el de los 14*) o Paco Rabal (*Los santos inocentes*) entre otros. Lo que hace Buleo es quitarles la boina, como ícono alegórico de un prejuicio cultural prendido a la testa.

La singularidad de *Bodegón con fantasmas* ha supuesto un reto a la hora de clasificar una película por sí inclasificable. Costumbrismo mágico, realismo paranormal, comedia negra, surrealismo manchego, humanismo esperpéntico, tragicomedia rural, fantasía grotesca... son algunos de los epítetos que intentan catalogar una obra concebida como cinco historias aparentemente independientes que ofrecen un mosaico fresco y divertido, tan original como inspirado en una serie de referentes filmicos, y que Buleo ha tamizado para construir un estilo propio, plagado de presencias fantasmales intentando interactuar con el mundo de los vivos, o viceversa. Cuentos paranormales que combinan lo insólito con lo cotidiano, muertos que se resisten a abandonar la tierra retratados con sentido del humor y ternura. Constantes que se encontraban ya en su primera obra corta, *Decorosa* (2016), donde asentaba las bases "necrófilas" de su cine; de hecho, habría podido integrarse perfectamente como un capítulo más del *Bodegón*, incluso con un matiz que la interconecta con la historia que abre la película a través de la diminuta nota de un disfraz esquelético. La película está poblada de espíritus, señal de identidad a la hora de articular un relato que consigue evadirse de cualquier esencia mística, sus fantasmas son sombras de este

“
**La cámara mira
a los personajes
desde dentro del
ámbito rural que
los envuelve**”

mundo, como pone de manifiesto el oxímoron del propio título, pues pocas cosas hay con menor espiritualidad que un bodegón.

Para ambientar los diversos espacios la directora de arte Lucía de Lope recurre a una serie de elementos que, de forma minimalista, articulan la esencia de las casas de pueblo manchegas: mesas camilla, braseros, patios, crucifijos, taxidermia cinegética, aperos, calendarios, alcobas, alacenas..., creando unos escenarios que sobrepasan la mera labor de trasfondo de las historias, para convertirse en su epicentro emocional. La sucinta reseña de las tramas trasluce el imaginario de un planteamiento donde prevalece el respeto hacia unos personajes atrapados en sus rutinas, anhelos y frustraciones, entre las convenciones y las costumbres, entre la soledad, la fe y el deseo, retratados con ironía, emotividad y un punto de delirio. “I. Rostro pálido” se sitúa en la noche de Halloween, cuando un muerto regresa para pedirle a su hija (una especie de muerta en vida) un favor muy especial. En “II. Bodas de hueso” un hombre desahuciado traza un plan para poder regresar con su mujer cuando muera, pero ella está harta y sueña con otros propósitos. “III. Divina misericordia” es la historia de un cura en crisis a punto de renunciar que parece recuperar la fe gracias a dos fantasmas. “IV. Un amor profundo” nos presenta a una mujer al borde de la menopausia buscando desesperadamente ser poseída por un hombre, o al menos por sus restos. “V. Penurias” viene a demostrar que los espíritus aparecen cuando se les antoja, aunque no sean requeridos por unos vecinos que buscan consuelo en lo sobrenatural. Cada capítulo tiene un planteamiento independiente, sin conexión y con personajes diferentes, pero el director ha desgranado una serie de detalles y referencias, en ocasiones nimias, que interrelacionan cada una de las historias: puede ser un personaje, la alcaldesa del pueblo; bien un espacio urbano, la “reja del amor”; o una simple línea de diálogo. Un divertimento que enriquece la propuesta y constituye un reto, una especie de rompecabezas que debe componer el espectador.

En el aspecto temático destaca un detalle particularmente insólito, más en el entorno rural, presente tanto en esta película como de la obra corta del director y guionista: todas las historias



están narradas desde un punto de vista femenino. Las mujeres son las protagonistas y el hilo conductor en cada relato, sentido homenaje a una generación de heroínas (madres, esposas y hermanas) que catalizaban la familia y sustentaban la casa con su dedicación, trabajo y sacrificio, siempre bajo el yugo del dominio paternalista, más persistente si cabe en el campo. No resulta extraño, pues, que para muchas de estas mujeres la viudez pueda llegar a tener la consideración de una purga liberadora, como queda reflejado en las tribulaciones que entrelazan muchos de los personajes de Buleo.

Bodegón con fantasmas empieza y acaba con un plano fijo del pueblo donde se focaliza la acción y se grabaron la mayor parte de las escenas, que no es otro que Villanueva de la Jara. A pesar de reunir uno de los patrimonios monumentales más relevantes de la comarca, el cuadro ofrece una panorámica rústica e inexpresiva, con los tejados de las naves de uralita en primer término. Una imagen anodina donde solo la poderosa e inconfundible silueta de la iglesia de la Asunción delata la localización, el trasfondo de la realidad fantástica que envuelve el argumento. Partiendo de un envoltorio circunscrito a un ámbito local delimitado, el director construye una reflexión de alcance universal, más allá del foco de su pueblo. Por ello compone a su medida,

al servicio de cada una de los segmentos de la película, un puzzle con piezas localizadas en diferentes espacios de la Manchuela: en Casasimarro se filmó parte del capítulo II, el Museo del Palillo y la sede de la asociación de amas de casa; de Almodóvar del Pinar son los exteriores de la iglesia que aparecen en el capítulo III; El Picazo ambientó casi todo el capítulo IV; en El Peral está la casa donde aparecen las caras pintadas en la pared; el cementerio de Iniesta es el que vemos en el primer capítulo...

Otra nota identitaria es que la cámara se acerca a los personajes a través de la fachada de las casas, mostrando una ecléctica combinación de elementos decorativos y pintorescos que nos adentran en la naturaleza y entidad de esos personajes. No resulta extraño que el único movimiento de cámara, en cada uno de los capítulos, sea un tenue trávelin lateral para acompañar el desplazamiento del protagonista en su calle, frente a las casas de sus vecinos. Pocas veces un escenario tan hiperrealista adquiere una modulación visual tan onírica, un trasfondo muy ajustado al relato, gracias a la pericia del director para economizar imágenes superfljas, que es una de las lacras más gravosas, en general, del cine actual.

El realismo con toques mágicos y fantasmagóricos de este trabajo, unido al microcosmos rural que lo envuelve, lo emparenta con la obra del director, también manchego de Albacete, José Luis Cuerda, en cuya inimitable estela se tiende a etiquetar la obra de Buleo, y es posible que si hubiera decidido entrelazar en un mismo relato las cinco historias el resultado habría sido una película más *Cuerda*, pero el director ha optado por pluralizar su singularidad. Sin embargo, las influencias de puesta en escena y utilización de la cámara como elemento descriptivo, más que narrativo, se mueven por otros derroteros: la delimitación del cuadro, la inamovilidad de los planos, la iluminación uniforme, la ausencia de artificios visuales y la minimalista utilización de elementos decorativos remiten directamente al cine de Aki Kaurismäki. Hay más, pero afortunadamente *Bodegón con fantasmas* estaba terminada antes del estreno de *Fallen Leaves*, la última película hasta la fecha del finés, con la que casualmente comparte ciertos manejos sonoros. Y es que Buleo utiliza en cada uno de sus cinco episodios la voz fuera de campo de los noticieros de radio y televisión como un elemento situacional introductorio, entre simpático y agudo, para ilustrar sobre los personajes y el entorno social, incluso en ocasiones con un valor diegético añadido que enriquece notablemente la trama, como la noticia que habla sobre la decisión del Vaticano de suprimir el limbo en el tercer episodio. Incluso se puede rasistar alguna referencia más sutil: salvando las distancias entre Nueva York y La Jara, también se atisba la presencia de Woody Allen en torno a esa especie de "feticismo amatorio" que encontramos en "Un amor profundo", como variante femenina del orgasmatrón que el director norteamericano se había inventado para su película *El dormilón* (1973). ■



El laberinto: la guerra secreta de España.

El destino del mundo se jugó aquí

Pepe Alfaro

Pocos directores españoles pueden presumir de tener marca de producción propia. Oliva Films es el sello que encabeza las realizaciones firmadas por Ignacio Oliva, profesor universitario que imparte sus clases de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de la UCLM en Cuenca. Como guionista, director y productor debutó en el largometraje con *La rosa de nadie* (2011), rodada íntegramente en localizaciones de la capital conquense. Durante varios años ha trabajado en un proyecto compuesto por cuatro historias centradas en el papel jugado por España durante la segunda guerra mundial, como un tablero de ajedrez donde los contendientes podían decidir sobre el destino de unas piezas que representaban la suerte de millones de seres humanos. Finalmente, con todo el material disponible Oliva ha decidido montar un largometraje estrenado con el

título *El laberinto: la guerra secreta de España*. El propio director presentó la película en los multicines Cuenca el martes 29 de octubre de 2024, en una sesión organizada por el Cineclub Chaplin que contó, además, con una introducción a cargo del historiador Ángel Luis López Villaverde.

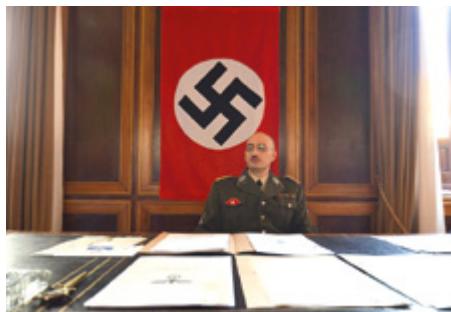
Lo que podría haber resultado un puzzle imposible de completar ofrece una perspectiva coherente y verosímil de un momento histórico trascendental, con prominentes personajes traficando con influencias, manipulando voluntades y conspirando entre despachos, uniformes y maletines llenos de dinero. Y todo sin salir de Cuenca, o casi. La mayor dificultad para el espectador consiste en identificar a las personalidades históricas que van apareciendo, desde Himmler y Göring a Churchill, y por supuesto Franco y su cuñado Serrano Suñer. Estos son los principales protagonistas, pero hay otros altos cargos que desempeñaron un papel crucial y cuya identidad es revelada al final, junto a una breve reseña biográfica, circunstancia que incita a ver de nuevo la película conociendo de antemano a cada uno de los actores de una tragedia que se libraba en distintos frentes.

El director nos adentra en *El laberinto* a través de la figura de Walter Schellenberg, jefe del contraespionaje político del III Reich. A partir de aquí, las figuras van entrando en una partida que nos desvela su papel en la trama, incluyendo un recorrido por los escenarios más poderosos de un complot con epicentro en España. Todo ello dificultado por el hecho de que, dependiendo del momento, los personajes se expresan en diferentes idiomas, con su acento cuando no es el nativo, transitando entre español, inglés, alemán y francés. Lo que, por otra parte, aumenta su verosimilitud y credibilidad. El capítulo más difícil de ensamblar en el conjunto, al menos aparentemente, es la huida y misteriosa muerte del filósofo alemán Walter Benjamin



(Pedro Casablanc), además es la única filmada en blanco y negro, lo que la singulariza temática y estilísticamente. Evidentemente, también carecen de color las imágenes documentales procedentes de archivos que el director utiliza tanto para contextualizar el hilo del discurso como para acentuar el arco narrativo.

Como se puede apreciar un proyecto no exento de ambición, narrativamente hablando. Un ejercicio creativo modélico de cine de serie B clásico, donde la economía de medios se suplía desarrollando la capacidad imaginativa a la hora de resolver cada plano, cada escena. Es realmente sorprendente la optimización de los recursos disponibles, por otra parte muy escasos, a la hora de dotar a la película de un nivel visual más que aceptable. Para ello Oliva ha contado con tres pilares fundamentales: el encuadre, la iluminación y los actores, a los que habría que añadir la presencia de ciertos elementos decorativos reducidos a la mínima expresión (un teléfono, una máquina de escribir, un cartel, una bandera, una radio, unos documentos...) que aportan el detalle necesario para que el espectador pueda completar el cuadro contextual a través de un nimio escenario y de su ambiente. La abundancia de planos cortos y primeros planos obliga a los actores a un mayor esfuerzo por registrar cualquier detalle expresivo, reforzado por la labor del director de fotografía, mediante la cuidada iluminación de los rostros en



solo hacían falta unas banderas rojas con la esvástica. Sin salir del edificio, la acción nos pasea por diversos salones, desde los despachos de gerifaltes y espías, hasta estancias donde conspiradores y sobornadores trafican con sus influencias, viajando imaginativamente por palacios y hoteles de media Europa. El despacho presidencial, con su corte noble, sirve de marco señorial para ambientar el bufete de Himmler. Aquí recibe la visita de Serrano Suñer, quien en nombre de su cuñado, el Caudillo, lo invita a venir a España para asistir a una corrida de toros, a lo que el Reichsführer responde: "es terrible eso que hacen ustedes a los animales"; según los cronistas de la época al ideólogo de la "solución final" aquel espectáculo le pareció demasiado cruel.

El salón azul del Palacio Provincial es utilizado para recrear las dependencias del servicio secreto británico, el mítico MI6, pero también otras agencias en diferentes tomas y ángulos, como la sede de la agencia Transocean en Madrid. Otras escenas pasan por dependencias con sus distintivas libreras forradas en madera de fondo, como la que acoge a la oficina de Abwehr, el servicio de inteligencia militar nazi, dirigido por el almirante Canaris. El salón de actos, en un plano general picado, representa a la perfección la cortedad del general Franco el día antes a su encuentro con Hitler en Hendaya. Hay otras curiosas tomas que muestran la optimización de los espacios interiores, como las situadas en la escalinata de acceso a la primera planta, con su trasfondo marmoleado de tonos marrones por donde sube Hermann Göring (de nuevo Casablanc). Además de las escenas de exteriores filmadas en carreteras y bosques de los alrededores de la capital, el director utiliza algún local reconocible para situar al espectador en un ambiente determinado, así la taberna Jovi, con su decoración de cuadros equinos, pasa por el hotel Hoka de Madrid, punto neurálgico de encuentro para los agentes destinados en España. Por su parte, la posada de San José se transforma en el modesto hotel de Portbou donde Walter Benjamin pasó su última noche. Como se puede ver, Oliva recrea los mil y un escenarios donde en 1940 el mundo se jugó su destino sin salir de Cuenca. ■

función de sus papeles, pues cada intérprete se mete en la piel de diferentes personajes, cambiando de imagen y, en muchos casos, también de idioma.

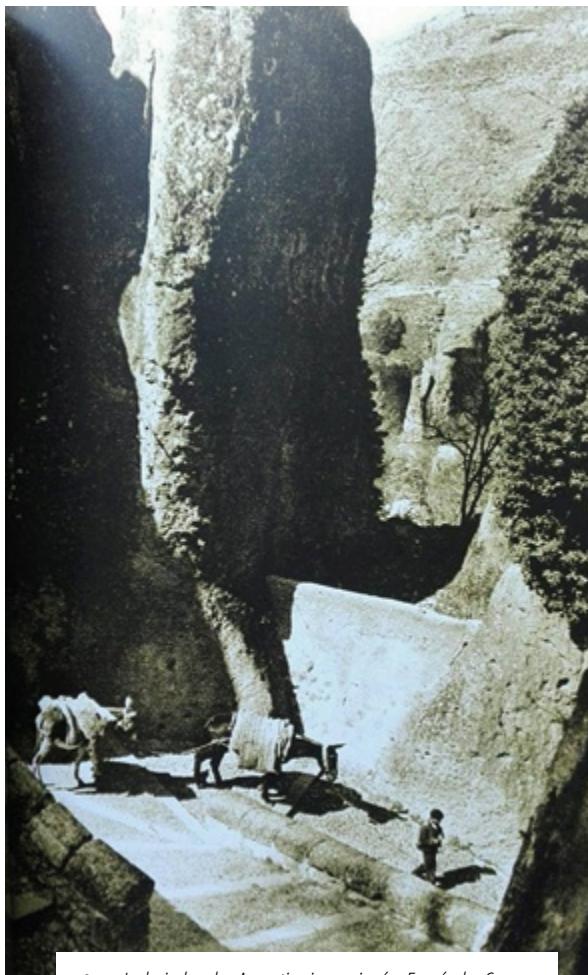
La mayor parte de los interiores de *El laberinto* se filmó en el palacio de la Diputación Provincial de Cuenca. El exterior pasa por Cancillería del Reich gracias al aspecto solemne de la fachada y a la amplia balconada de la primera planta, con sus tres puertas;

“Cuenca. Glosario de sensaciones”. Carlos Fernández Cuenca, 1924

José Vicente Ávila

El año pasado se cumplieron ciento veinte años del nacimiento de Carlos Fernández Cuenca, uno de los grandes personajes de la trastienda del cine español, tanto en su inicial labor como crítico cinematográfico como en la faceta de gestión, siendo los ejemplos más relevantes el de haber sido fundador y director de la Filmoteca Nacional y director de la Escuela Oficial de Cine, como también director y fundador del Festival de Cine de San Sebastián. Igualmente se cumple un siglo de la publicación de su artículo “Cuenca. Glosario de sensaciones”, cuando Fernández Cuenca tenía veinte años y ya denotaba en sus textos su vena creativa y literaria.

Carlos Fernández Cuenca (Madrid, 8 mayo 1904 - 26 noviembre 1977) fue crítico de cine, guionista y director cinematográfico. En la biografía que publica la Real Academia de la Historia, escrita por Asís Lázcano, se destaca que “Antes de iniciarse en el mundo del cine, Fernández Cuenca había publicado un libro de poemas en prosa, *Claro de luna* (1922), de tendencia



→ La bajada a las Angustias impresionó a Fernández Cuenca.

(Foto de Ortiz Echagüe).

ultraísta; *El desnudo en el arte* (1925) y la novela *El hombre que no supo vivir* (1926). Como crítico de cine dio sus primeros pasos en la revista *La Gaceta Literaria*. Su primera película como realizador fue *Es mi hombre* (1927), con guión de Enrique Jardiel Poncela. Sus primeros libros sobre el mundo del cine son *Historia anecdótica del cinema* y *Panorama del cine en Rusia* (1930)”.

Destaca la Real Academia que “fue uno de los fundadores del Grupo de Escritores Cinematográficos

cos Independientes (GECI) junto a Alfredo Miralles, Antonio Barbero, Fernando Viola o Rafael Alberti. (...) En la posguerra se convirtió en uno de los personajes más influyentes del mundo cinematográfico.

Con veinte años de edad, Carlos Fernández Cuenca visitó la ciudad de su segundo apellido en abril de 1924, por segunda vez, publicando en *El Día de Cuenca* el artículo que hemos rescatado y que tiene el sabor añejo de hace un siglo, cuando además se acababa de publicar la *Guía de Cuenca* de 1923. El trabajo literario se lo dedicó al cronista Juan Giménez de Aguilar, uno de los impulsores de la citada *Guía*. No fue el único artículo publicado en la prensa conquense, pues durante algún tiempo vieron la luz otros trabajos de Fernández Cuenca, gracias a su excelente relación con Giménez de Aguilar.

Este es el texto de su “Glosario de sensaciones” de aquella Cuenca que le sorprendió y a la que regresó en varias ocasiones para ir descubriendo las bellezas naturales de la “admirable ciudad castellana”. ■

1. Los viajeros

Hay dos clases de viajeros observadores: el entusiasta y el calculista; el que se colma de sana emoción vehemente y el que, con frialdad, atisba cada piedra, cada vericuento, cada edificio.

Nosotros —viajeros sedientos de estética— pertenecemos más a la primera de esas dos citadas clases; somos entusiastas y este entusiasmo hace que una primera ojeada sólo nos llene de emociones, de sensaciones complejas, infinitas, vibrantes y maravillosas.

Cuenca es un rosario repetido de momentos cumbres. En la nueva callejuela encontramos bellezas superiores a las que en una anterior nos parecieron definitivas. Y siempre hemos de hallar una emoción más intensa que la gustada antes, en un crescendo glorioso y feliz.

2. La noche

En este momento, la ciudad insomne, suspensa de las estrellas como una lámpara, se anima con una palpitación inmutable. Escuchemos...

¡Coro de grillos! ¡Coro de grillos de oro rubio que pone una reja de candor a la invasión silenciosa de la noche! ¡Coro de grillos en la honda negrura!

Escuchemos, escuchemos...

Ahora es el río, ese río valeroso y fino que, sin medrosidades de sonoridad, cruza la tierra amagada de aires.

Y, en esta noche, en este momento, hemos arribado a la ciudad de las hoces de plata trazada sobre cuarzos amarillos.

¡Oh, nuestras almas de viajeros, suspendidas, como la ciudad, de las frías estrellas curiosas!

VIA DE CVENCA

MUSEO MUNICIPAL
DE ARTE



1923

3. Góngora

Esta escondida calleja, cuyo nombre ignoramos —¿que nos importa el nombre?—, acaso su conocimiento ha de aumentar la sensación de su casa y de sus piedras?—, esta calleja oculta está plena de una dulce melancolía plácida y serenísima.

La casita blanca, de balcón colgado, la única casita de la calle, rompe con su encanto el de la continuidad de la tapia verdeante.

El espíritu exquisito del poeta Góngora, el mirifico sentimental de otro tiempo, nos acompaña por esta calleja pina y retorcida, que es como un remanso de paz entre las tortuosidades que la circundan.

Un leve viento trae ruidos distantes.

Y el romancillo delicioso de Góngora acude a nuestros labios:

*"Frescos airecillos
que a la primavera
destejéis guirnalda
y esparcís violetas".*

4. Paseo

Las hoces.

La hoz del Huécar, la hoz del Júcar, amable y encendida la primera como una sinfonía de Beethoven, grandiosa y brava la segunda como un drama wagneriano la alegría de la Pastoral flota en aquella, el alma de Wotan se pasea invisible por esta...

Desde lo alto de la colina a que nos ha conducido una difícil vereda, se ve toda la ciudad, con su color terroso y sus casas evocadoras.

Campoamor tuvo un acierto al describirla, acierto de fondo en la forma ramploncilla de sus versos:

*"De montes circundada,
está Cuenca, fundada
sobre un cerro de forma de una piña,
y conforme desciende, va, ensanchada,
a buscar más espacio la campiña.
Valerosa ciudad que, por su arrojo,
desde los tiempos de los moros pudo
lucir un cáliz de oro por escudo
y una estrella de plata en campo rojo".*

5. La Bajada de las Angustias

Lo épico de la naturaleza está aquí en estas rampas rodeadas de enormes muros pétreos, imponentes, grandiosos, con solemnidad de magno poema.

Y, de pronto, en la piedra, en la roca viva, algo nos sorprende, nos hace estremecer de admiración.

Una mano ignorada, una mano paciente y entusiasta, ha esculpido una cabeza. Es la cara de Cristo, una cara tranquila, la cara del divino Galileo que supo morir clavado en una cruz y escarnecido, con un gesto de suprema belleza.

Y esta cara que detiene nuestros pasos para contemplarla mudos de emoción estética, diríase el paño de Verónica incrustada en la roca.

Alguien habrá exclamado: "- ¡Milagro! ¡Milagro!
¡Es un milagro!".

Esa voz estará henchida de fe. Admirémosla.

6. La casa del Licenciado Torralba

En una triste calle del barrio de San Martín encontramos una casona señorial, muy siglo XVI, muy llena de evocaciones.

Busquemos en la *Guía de Cuenca*, en este precioso libro inseparable de nosotros, y que el cuidado y diligencia de un gran ferviente adorador de Cuenca, el señor Giménez de Aguilar, llevó a feliz término.

Aquí, en la página 169, encontramos la noticia referente a la Casa de Gómez Carrillo. ¿Será esta la que tenemos ante los ojos?

¿Por qué no?

No eran los delicados exornos de la fachada, patio y aposentos de la casa de Gómez Carrillo —leemos en la *Guía*— el principal inventivo de la curiosidad del turista. Allí dice la tradición que vivió en calidad de secretario mayordomo aquel famoso médico y nigromante después de dar un diabólico salto desde Valladolid hasta la Torre de Nona para presenciar el asalto y saqueo de Roma por los españoles...

¡El licenciado Torralba! ¡El más célebre mago, nigromante y hechicero que ha conocido España! ¡El hombre de extraordinaria, misteriosa y alucinante historia!

Nuestro cerebro se llena de los recuerdos del inolvidable médico-brujo, sus andanzas por tierra de España y del extranjero, sus relaciones desconcertantes y diabólicas con el ángel Zaquel, su proceso en la inquisición.

La casa de Gómez Carrillo ya no existe,

Pero ¿qué importa?

El hábito de lo desconocido nos ha rozado.

Castilla La Nueva con el alma de Castilla la Vieja; la tradición de la otra Castilla, encarnada en esta ciudad de encanto.

Nobles, francos, hospitalarios, con esa hidalguía serena de los pueblos que ha glosado Azorín.

Las mujeres de Cuenca son bellas, bellísimas; prepondera la hermosura femenil de un modo asombroso. Las campesinas son sanotas, frescas, fuertes; las de la ciudad, finas, esbeltas, simpáticas... y guapas, extraordinariamente guapas la mayor parte...

La ciudad es maravillosa; las gentes, encantadoras...

¡Oh, Cuenca, la admirable capital castellana! ¡Has dejado en el espíritu del viajero una huella que jamás se borrará!

*Carlos Fernández Cuenca
Cuenca, abril, 1924*

LA IMAGEN ENCANTADA SE RENUEVA

¿El retorno de Cuenca a las pantallas?

Pepe Alfaró

Hace casi tres décadas publicó un libro titulado *La imagen encantada. El cine a su paso por Cuenca*, un trabajo inaugural que recopilaba las películas filmadas a lo largo y ancho de la geografía conquense durante el primer siglo de vida del cinematógrafo. Cuando el protagonismo de nuestra provincia en la pantalla parecía cosa del pasado, de una época más o menos lejana, resulta que a lo largo del último lustro (justamente tras la pandemia) una serie de circunstancias, tanto fílmicas como extra-cinematográficas,

han provocado que de nuevo las cámaras vuelvan a enfocar hacia el paisanaje conquense. Ciento que en la mayoría de los casos se trata de proyectos modestos con poca repercusión entre el gran público, bien por tratarse de cortometrajes, por su propia naturaleza con escaso recorrido más allá de los festivales especializados; bien porque ofrecen una mirada documental que limita sus opciones para encontrar un resquicio entre la abundancia de títulos estrenados comercialmente cada semana. También los largometrajes de ficción, sacados adelante con ilusión y esfuerzo, lo tienen extraordinariamente difícil a la hora de conseguir una distribución regular que les permita acceder a las salas. Incierto destino que hace más necesario, si cabe, reseñar la última remesa de *imágenes encantadas*. Repasemos, pues, tanto los títulos recientemente estrenados como aquellos proyectos, en distintas fases del proceso productivo, cuyo estreno está previsto próximamente.

Tótem loba

Escrito y dirigido por la actriz Verónica Echegui, este corto de 22 minutos se rodó entre el 23 y el 28 de septiembre de 2020 en Cañete, incluyendo alguna toma en Huerta del Marquesado y Campillos-Sierra. La historia parte de una experiencia personal de la propia directora cuando tenía diecisiete años. Estíbaliz (Isa Montalbán) acepta la invitación de su amiga del instituto Raquel (Dèlia Brufau) para acompañarla a las fiestas de su pueblo. Allí descubre una tradición arraigada a un atavismo machista que lleva a los hombres a acosar y perseguir, cual lobos en celo, a las mujeres al caer la noche, una costumbre de lo más normalizada que se convierte en una experiencia horrorosa para la chica. A partir



→ La malograda Verónica Echegui con el Goya por 'Tótem loba', cortometraje filmado en Cañete.

de un drama de ambiente rural la película se transforma, conforme llega la oscuridad, en una intriga de terror con cierto toque fantástico, al objeto de mostrar la naturaleza de ciertas tradiciones con las mujeres como objetos de diversión, receptoras de una violencia física y emocional. Una actualización del cuento de Caperucita convertido en una fábula de resonancias feministas, destacable por estar ambientada en un entorno alejado del medio urbano.

En la ceremonia de entrega de los premios Goya, en febrero de 2022, *Tótem loba* ganó el otorgado al mejor cortometraje de ficción. Como productores figuran los actores Arturo Valls y Álex García, por entonces pareja de Echegui; también aparece como ayudante de producción Alejandro Moreno López, actor nacido en Carboneras de Guadazaón en 1991 que adoptó el nombre artístico de Álex Sorian Brown, y cuya implicación en el proyecto sería determinante a la hora elegir las localizaciones para ambientar la historia. La experiencia sería el punto de encuentro con Sorenfilms, productora cinematográfica nacida en Los Ángeles en el año 2017, y que fijaría su sede social a Carboneras de Guadazaón, población de la que descienden sus fundadores Alejandro y Leticia Moreno. Desde este pueblo conquense han centrado su trabajo en promocionar la provincia en el ámbito de la industria audiovisual, implantando una esperanza de futuro para recuperar el protagonismo de Cuenca en las pantallas, y que como veremos ha comenzado a dar sus primeros frutos.

El 24 de agosto de 2025 una grave enfermedad segaba la vida de la actriz Verónica Echegui con 42 años. Como intérprete consiguió cuatro nominaciones a los premios Goya, pero únicamente lo obtendría como directora de *Tótem loba*. Reconocimiento convertido en triste recuerdo.



→ Víctor Matellano con el dinosaurio Pepito durante el rodaje de 'El valle de Concavenator'.

El valle de Concavenator

Durante la última semana de abril de 2022 un reducido equipo bajo la dirección de Víctor Matellano filmaba diversas escenas en la Plaza Mayor, el Museo de Paleontología y en los farallones del río Júcar con destino a un documental que, desde el universo fantástico del género, contrapone los dos dinosaurios emblemáticos de Cuenca: Gwangi y Concavenator. El primero es una creación del gran Ray Harryhausen y forma parte del universo de la ficción cinematográfica, el último dinosaurio de una especie mágica creada mediante una técnica artesanal que consistía en impresionar el celuloide fotograma a fotograma (*stop motion*); el segundo procede de la investigación paleontológica, y por tanto existió realmente. Prometedor punto de partida que entabla una especie de cortejo薄膜 entre dos especies únicas procedentes de la geografía conquense. Para establecer este imaginativo diálogo, Matellano se sirve, principalmente, de dos destacadas personalidades, cada una de ellas con reconocido prestigio en su trayectoria profesional. Por una parte, el español José Luis Sanz, el paleontólogo que encabezó las investigaciones que dieron forma al *Concavenator Corcovatus*; por otra, el británico Colin Arthur, creador de efectos especiales en títulos tan recordados como *2001: una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) o *La historia interminable* (Wolfgang Petersen, 1984), quien se considera discípulo directo de la obra de Harryhausen, verdadero "padre" de las criaturas (no le gustaba que las llamasen "monstruos") que aparecen en *El valle de Gwangi*.

El valle de Concavenator se estrenó en los cines de nuestro país el 29 de septiembre de 2023. Ese mismo día también llegó a los Multicines Cuenca, donde los espectadores tuvieron la oportunidad de contar con la presencia del director, quien junto al productor Alejandro Pacios presentaron la película y comentaron diversos aspectos del proceso creativo.



→ Fernando Albizu y Mona Martínez filmando 'El querer junto' a la ermita de las Angustias.

(Foto de Rebeca Pascual).

El querer

Cortometraje de 18 minutos escrito y dirigido por Miguel Machetti que sitúa su acción en Cuenca en 1991, su rodaje se completó en marzo de 2022, contando con el respaldo de la productora de Mariela Besuievsky y su empresa Tornasol Media. Se trata de una historia intimista centrada en tres personajes, uno de los cuales atraviesa sus últimos instantes a causa del sida, y sirve para plantear un retrato honesto y sin aderezos de las relaciones humanas. Una exploración sobre el amor perdido y la amistad reencontrada, filmada en un tono cercano y naturalista. Película con predominio de interiores, con una escena exterior filmada junto a la explanada de la ermita de las Angustias protagonizada por Fernando Albizu y Mona Martínez, dos magníficos actores de reparto que llegaron a Cuenca después de fijar la atención del espectador por robarles alguna escena a Javier Bardem (*El buen patrón*) y a Mario Casas (*Adiós*), respectivamente. El director se inspiró en la vivencia de una tía a quien le tocó atender a un amigo de juventud en la fase final de la enfermedad, un momento decisivo para redimirse de un "pecado" del pasado, una zona oscura que en realidad pudo ser una exploración del deseo o un acto amor imposible, y que a su vez causó un daño imborrable. Cabe suponer que aquella tía residía en Cuenca, pues el paisaje que envuelve el relato lleva a los personajes a exclamar, como reverso que compense una pérdida inminente: "Esta vista te llena el alma".

Una conversación pendiente

A lo largo de la segunda semana de junio del presente año, un equipo de filmación compuesto por una veintena de personas se desplazó hasta la capital conquense para completar el rodaje de esta película que tiene previsto su estreno antes de que finalice el año. El proyecto, capitaneado por Cecilia Gessa al frente de su compañía Gessas Producciones SL, está respaldado por otras empresas entre las que figura la conquense Sorenfilms. Para este salto detrás de la cámara la directora ha contado con Carlos Bardem y Salva Reina como protagonistas, y se ha mostrado encantada con la experiencia: "Este rodaje ha sido muy especial para mí. Siempre me esfuerzo por crear un ambiente de trabajo en el que cada miembro del equipo se sienta cómodo y valorado, porque es fundamental y se refleja en el resultado final. Además de mágico, ha sido un rodaje muy divertido, gracias a la conexión tan especial que surgió entre los protagonistas. Trabajar con Carlos y con Salva ha sido un auténtico lujo en todos los aspectos, tanto en lo personal como en lo profesional".



→ Carlos Bardem y Salva Reina en 'Una conversación pendiente'.

(Foto de Anita Máñez).

La historia se centra en una intensa conversación, una catarsis irreversible entre dos amigos en el entorno de una habitación de hotel, tras haberse reencontrado en la despedida de soltero de Raúl (Reina). Un vínculo de amistad entre dos caracteres opuestos en un espacio único, delimitado, asimismo, por el intervalo temporal de una noche. El rodaje se efectuó en un alojamiento hotelero de la calle San Pedro, complementado con algunas tomas de los dos colegas deambulando por la parte antigua, utilizada como contexto singular para enmarcar una historia que se sirve de la fotografía y la iluminación para reflejar la evolución emocional de los personajes, mediante juegos de luces y sombras que pretenden aportar realismo y profundidad a la exploración de los sentimientos más íntimos. Habrá que ver lo que queda en el montaje final de estos planos, que de alguna forma justifican el rodaje en esta añeja capital provinciana, pues según las notas de producción el casco histórico de Cuenca aporta una presencia estética y emocional esencial, cuyo emblemático entorno urbano sirve para presentar y cerrar la película.

La canción del verano

El 13 de junio de 2025 se presentaba en los cines Odeón de El Mirador el cortometraje *Limbo*, realizado por alumnos de la Escuela de Cine de Cuenca bajo la dirección de Juanra Fernández. Una propuesta infrecuente que en tono alegórico ofrece diversas lecturas sobre una sociedad (la nuestra), donde cualquier trámite supone adentrarse en un limbo de burocracias imprevistas. La misma sesión nos descubría el tráiler de la película *La canción del verano*, el cuarto largometraje del realizador, filmado íntegramente en localizaciones conquenses al igual que sus anteriores trabajos, contando, además, con un reparto plagado de intérpretes autóctonos: Javier Muga, Alex Sorian Brown, Germán Fernández, Sheila Ponce...

La canción del verano es una tragicomedia que contrapone dos conceptos tan complementarios como cercanos, amor y desamor, para desarrollar una trama que se desencadena con el encuentro de los protagonistas, dos personajes vacíos por una experiencia amorosa frustrada. Por un lado está Tristán, que fue estrella del pop durante un verano; de naturaleza sensible y depresiva, emprende una huida hacia ningún lado cuando es abando-

“
La película pretende articular un relato en tono cómico sobre las ironías de la vida y las pequeñas tragedias cotidianas”



→ Muga y Sorian Brown en una escena de 'La canción del verano' ambientada en El Mirador.

nado por su novia. En el polo opuesto, Beatriz, una joven soñadora y vitalista que da sentido a su vida llenando cada día de ilusiones y fantasías; su principal objetivo es hacer reír a quienes la rodean, aunque para ello tenga que fabricar falacias que solo existen en su mente. Con estos ingredientes, la película pretende articular un relato en tono cómico sobre las ironías de la vida y las pequeñas tragedias cotidianas que acabarán por marcar el devenir de los personajes desde el lado divertido, con el objetivo de dibujar una sonrisa en los espectadores desde el principio hasta el final. Esperemos que el suicida amateur (como el propio Tristán se define) pueda encontrar el camino que le redima, y si resulta divertido mejor todavía. El director espera que la película pueda llegar a las pantallas antes de que termine el año. Habrá que verla.



→ El equipo de 'Al final todo va a estar bien' rodando en el paraje de Los Palancares.

(Foto de Arbe García).

Al final todo va a estar bien

La película se presenta como un drama, con toques de comedia satírica, que busca ofrecer un retrato coral y ácido de la sociedad contemporánea, anestesiada por el espectáculo, la precariedad emocional y la tecnología, mediante una estructura episódica que pretende mostrar un universo crudo, incómodo y cómicamente trágico. Personajes humanamente contradictorios a los que el humor negro, el realismo social y la presentación visual quieren otorgar voz propia. Cinco personajes en busca de un final donde todo esté bien, aunque no lo parezca: Enrique (Enrique Rodríguez) manipula a Paloma; Paloma (Esther Acebo) acosa a Víctor; Víctor (Luka Peros) miente a Blanca; Blanca (María Lázaro) miente a todos y le vende bragas a Santiago (Ricardo Dávila), que está dispuesto a dar la vida por Rubio, su perrito. También está Gabriel (Alex Sorian Brown), amante esporádico de Enrique, el tío de Paloma... En fin, como la vida misma.

Al final todo va a estar bien es el segundo largometraje dirigido por Néstor Ruiz Medina, tras una amplia trayectoria en el formato corto. El rodaje se ha completado en localizaciones de Madrid, Chipiona y Cuenca, donde a lo largo de la última semana de junio

se filmaron algunas escenas en el Centro Comercial El Mirador, que, junto al campamento de Los Palancares, y alguna toma exterior por las calles de la capital podrían figurar en el montaje final. La producción ha contado con un presupuesto que supera los 610 000 euros, de los que la empresa Sorenfilms ha aportado más de la mitad; por ello no resulta extraño volver a encontrar a Alex Sorian en el reparto. Su estreno está previsto, si todo marcha adecuadamente, para el segundo trimestre de 2026.

Las huellas del ciclope. Los rodajes de Ray Harryhausen en España

Parece que cuanto más avanza el desarrollo de la industria de los efectos digitales a la hora de recrear escenas imposibles, más se reivindican las obras de artesanía creadas por virtuosos de los fotogramas como Ray Harryhausen (Los Ángeles, 1920). Desde *Simpbad y la princesa* (1958) hasta *Furia de titanes* (1980), el californiano trabajó en un total de ocho producciones ambientadas en diferentes



→ En 'Las huellas del ciclope', Florián Belinchón recuerda su participación como extra en 'El valle de Gwangi'.

localizaciones de España, demostrando una predilección irresistible por nuestra riqueza paisajística y monumental a la hora de buscar decorados naturales para dar soporte visual a sus criaturas. De esta forma, estableció una ligazón permanente, a través de las imágenes, entre la geografía española y los mundos de fantasía por él creados.

Domingo Lizcano, Luis Esquinas y Sebastià d'Arbó conforman el equipo de dirección y producción del documental titulado *Las huellas del círculo. Los rodajes de Ray Harryhausen en España*.

Tres admiradores irredentos de su obra que pretenden rastrear la labor de los profesionales españoles que colaboraron con el genio de los efectos especiales, para recuperar los recuerdos, anécdotas y pequeñas historias que hicieron posible la magia, y cuyas películas siguen despertando pasiones muchos años después. Por la película desfilarán ayudantes de dirección y de producción (no hay que olvidar que Harryhausen normalmente ejercía de productor de sus filmes); técnicos de montaje, vestuario, atrezo y efectos especiales; directores artísticos, carpinteros y escayolistas; operadores de cámara, actores, especialistas y figurantes... Todos conforman las piezas de un puzzle fantástico que esta modesta producción aspira a completar.

El viernes 13 de junio de 2025 se desplazaron a Cuenca Lizcano y Esquinas para filmar en la Plaza Mayor y en la Catedral, contando con la inestimable colaboración de Florián Belinchón, que participó como extra en las escenas que se filmaron el septiembre de 1967 en esas mismas localizaciones. Frente a las cámaras, Belinchón fue desgranando los recuerdos de un rodaje cuya huella permanece indeleble en su memoria, a través de una serie de anécdotas y curiosidades que esperemos sobrevivan a la selección que supone el montaje final. Los cineastas esperaban poder tener terminado el documental para su presentación, a mediados de octubre, en el Festival de Cine Fantástico de Sitges.

“

**Uclés ha servido
de nuevo como escenario
para ambientar algunas
escenas con destino
a una producción de
Netflix titulada Aquel**

”



→ Ambientación en Uclés para filmar 'Arriba tutto', debut en el largometraje de José Mota.

Arriba tutto

En los primeros días del pasado junio se difundía en la prensa y en redes sociales de Cuenca un anuncio donde se solicitaban extras para participar en un proyecto audiovisual “de época”. Durante la tercera semana del mes, los candidatos seleccionados rodaron algunas escenas en Uclés, destapándose que se trataba de una producción que tenía como título provisional “En un lugar de la magia”, primera incursión del humorista y actor castellano-manchego José Mota detrás de la cámara para dirigir un largometraje de ficción. Quedaba desvelado el primer detalle de un misterio que, en contra de lo que suele ser habitual, ha llevado el proceso de rodaje con bastante sigo mediático.



→ 'Profecía', con la canadiense Natalie Pinot en la piel de Helena Blavatsky.

Arriba tutto, título con el que llegará a las pantallas a lo largo del próximo año, es una coproducción hispano-italiana cuyos exteriores se han filmado mayoritariamente en Gran Canaria. Se trata de una comedia dramática que narra la historia de un niño (Pablo Cabello) que aprende a mirar la vida a través del humor, gracias al papel de su padre, un cómico ambulante al que da vida el propio Mota. Además, en el reparto figuran Karra Elejalde, Olivia Molina y Diego Anido. En palabras del director: "*Arriba tutto* propone el humor como medicina vital para enfrentarse a los contratiempos de la vida. En este sentido, la película es un cuento maravilloso e indefinible y, a la vez, tremadamente real. Una comedia que es un sentido homenaje a todos los humoristas. Nunca es tarde para recuperar el niño que fuimos y mirar el mundo con los ojos del corazón".

Unas semanas después de este rodaje, Uclés ha servido de nuevo como escenario para ambientar algunas escenas con destino a una producción de Netflix titulada *Aquel*, una serie biográfica de ocho episodios basada en la vida del cantante Raphael.

Profecía (Prophecy: Madame Blavatsky Legend)

El cineasta Ignacio Oliva constituye una singularidad en el panorama de la producción cinematográfica de nuestro país. Un franco tirador independiente y comprometido que, bajo su propio sello, se dedica a producir y realizar películas sin atender a modas ni otro tipo de condicionantes comerciales, desarrollando un estilo propio con epicentro en Cuenca. En su faceta de director utiliza la cámara para desplegar una mirada introspectiva sobre personajes que le estimulan, sin renunciar al rigor histórico ni al tono épico, tal como certificó en su anterior trabajo, *El laberinto: la guerra secreta de España*, comentado en este mismo número de **TIEMPOS MODERNOS** y seleccionado para competir en la Sección Oficial del 40º Festival de Cine Ibero-Latinoamericano de Trieste, que se celebra en esta ciudad italiana entre el 9 y el 17 de noviembre de 2025.

Para su cuarto largometraje de ficción Oliva se acerca al esotérico universo de la médium de origen ruso Helena Petrovna Bla-

“

Oliva, en su faceta de director utiliza la cámara para desplegar una mirada introspectiva sobre personajes que le estimulan, sin renunciar al rigor histórico ni al tono épico ”

“

La película propone un viaje alrededor del mundo y la vida de Helena Blavatsky, responsable de la introducción en Occidente del mundo espiritual de Oriente

”

vatsky, una de las figuras más enigmáticas y controvertidas del siglo XIX; desde joven comenzó a tejer una red de combinaciones religiosas, filosóficas y científicas que más tarde conformarían una doctrina esotérica conocida como Teosofía, cuya tesis sobre la fraternidad mundial extiende sus ramificaciones hasta nuestros días. Según el director “la génesis de *Profecía* se sitúa diez años atrás, cuando leí la biografía de Sylvia Cranston sobre Blavatsky [H.P.B.: The Extraordinary Life & Influence of Helena Blavatsky, Founder of the Modern Theosophical Movement]. Me parecía increíble que el cine nunca hubiera contado la historia de esta mujer y el nacimiento de la Sociedad Teosófica. Tras un largo proceso de investigación de dos años y más de tres mil páginas, en su mayoría en inglés, registré la primera versión de guion en castellano en 2017. Posteriormente hicimos la versión inglesa. El rodaje se llevó a cabo entre 2022 y 2023 en Toledo y Cuenca. En Toledo rodamos en la iglesia de San Pedro Mártir y en Cuenca en el plató de la Facultad, utilizando fondo croma. Es una película que tiene un trabajo importante de reconstrucción digital de la época victoriana, que se ha llevado a cabo en un estudio de Madrid especializado en efectos visuales. La película propone un viaje alrededor del mundo y la vida de Helena Blavatsky, responsable de la introducción en Occidente del mundo espiritual de Oriente. Desde el punto de vista dramático se estructura como un juicio entre la

Sociedad de Estudios Psíquicos londinense y Helena Blavatsky, basado en el famoso *Reporte Hodgson* que esta institución realizó contra ella en 1885, y a partir de ahí se refiere todo un conjunto de datos reales sobre su biografía. Película sin duda insólita en el cine español, revela, no sólo a un personaje muy significativo en la sensibilidad decimonónica, sino también un modo entender el mundo, como descubrirá el público”.

Rodada íntegramente en inglés, con el título original *Prophecy: Madame Blavatsky Legend*, tiene previsto su estreno el próximo 2026, y está protagonizada en sus principales papeles por Natalie Pinot (Blavatsky) y David Freeborough (Hodgson), acompañados por Isabelle Stöffell (Annie Besant), Antonio Gil (George Bernard Shaw) y Ángel Amorós (Charles Darwin), entre otros. Además, Ignacio Oliva acaba de completar el rodaje (realizado en diferentes puntos de la provincia) del que será su quinto largometraje, que previsiblemente llegará a las pantallas en 2028. Se trata de un acercamiento a la figura del premio Nobel de literatura Elias Canetti, escritor de origen búlgaro con raíces en Cañete.

Último apunte en clave local

Para terminar, se impone hacer mención a entusiastas y aficionados de la tierra que se esfuerzan por aportar su granito a una actividad cultural y lúdica, sin mayor pretensión que contar una historia en la pantalla que pueda alcanzar a los espectadores más cercanos. La asociación Artistas Sin Fronteras de Iniesta presentó el pasado 10 de mayo en esta localidad de la Manchuela un largometraje titulado *Las lechuzas solo salen por la noche*, una obra colectiva que ha sido definida por sus artífices como un thriller policiaco con toques de humor. Por su parte, Dojo Producciones estrenaba el 27 de junio de 2025, en Multicines Cuenca, el cortometraje *Refugio*, firmado a cuatro manos por Rod Beltrán y Dorian Sanz, donde aportan curiosas imágenes recreadas digitalmente de los bombarderos sobre la ciudad,

en un ambiente encarnado por el agobiante sonido de las alarmas. La escena final fue filmada en el refugio excavado bajo el Cerrillo de San Roque durante la Guerra Civil, y trata de simbolizar la lucha cainita que supuso la contienda. ■

“

Dojo Producciones estrenaba el 27 de junio de 2025, en Multicines Cuenca, el cortometraje Refugio

”

Joyas de la comedia: 14 horas de cine



Con el motivo de ser el tipo de cine más demandado por los socios, el Cineclub Chaplin organizó el día 23 de noviembre de 2024 un maratón que recuperó siete títulos de grandes películas de comedia y cine cómico. Ya una de las primeras

películas de la historia del cine fue una escueta pieza en la que los hermanos Louis y Auguste Lumière filmaron una sencilla situación cómica, conocida como *El regador regado*, o *L'arroseur arrosé*, en 1895. Desde entonces, la comedia ha constituido, con el melodrama, uno de los grandes géneros y modelos

fílmico-narrativos que ha articulado miles de películas en todas

las épocas, estilos, movimientos y latitudes geográficas.

Para el evento se eligieron siete grandes hitos de la comedia. De 1923 a 1998, de Estados Unidos a Europa. Desde Buster Keaton a los hermanos Coen, pasando por Ernst Lubitsch, Jacques Tati, Mario Monicelli, Alexander Mackendrick y el español José Luis Cuerda. Y Greta Garbo, Peter Sellers, Alec Guinness, John Goodman, Antonio Resines, Tati, Steve Buscemi, Wallace Beery, Vittorio Gassman, Marcelo Mastroianni, Luis Ciges, Sazatornil, Melvyn Douglas, Jeff Bridges... Blanco y negro y color. Inglés, castellano, francés e italiano. Cinco países de producción distintos.

Todo ello formó parte de la selección que el Cineclub Chaplin preparó (en la sala 5 de Multicines Cuenca Odeón, nuestra sede habitual en la plaza del Cinematógrafo) para esta jornada maratoniana, que comenzó a las diez de la mañana y se dio por concluida cerca de la medianoche en continuidad y sin apenas pausas, como homenaje nostálgico a un género que en la actualidad no vive uno de sus mejores momentos, pero cuenta —y esta muestra fue una prueba palmaria de ello— con el más esplendoroso de los pasados.

En esta antología de comedias y cine cómico (no entramos aquí en la discusión sobre subgéneros o modelos expresivos de la risa) encontramos comedias de situación, de gags autónomos, verbales, absurdas, paródicas, visuales, ácidas, críticas e incluso románticas. La deliciosa *Ninotchkha* (Lubitsch, 1939) es un feroz latigazo anticomunista, y *Rufufú* (Monicelli, 1958) una defensa de los más miserables y desfavorecidos, además de parodia ejemplar. Casi un film mudo, el francés *Las vacaciones del señor Hulot* (Tati, 1953) presenta un humor blanco visual y *Amanece que no es poco* (Cuerda, 1989) juega con el lenguaje ingenioso y un tanto absurdo, mientras *Las tres edades* (Keaton, 1926) prescinde del todo de la palabra y ostenta un notorio acento humanista. La riqueza de la comedia es tan estimable, pues, como sus variedades y tonalidades: así se demuestra en *El quinteto de la muerte* (1955), muestra genuina de eso tan indefinible que se ha llamado "humor británico". Finalmente, *El gran Lebowski* (Coen, 1998) responde al modelo de comedia gambera e irreverente que tan necesaria ha sido a lo largo de la historia del cine.

Algunos socios se podrían entonces preguntar, cayendo en la trampa de las ausencias en este tipo de eventos: ¿dónde estuvieron Jerry Lewis, los hermanos Marx, Ginger Rogers o Danny Kaye? ¿Y Billy Wilder —que, aunque escondido, sí estuvo — o Capra o Cukor? ¿Y Woody Allen, y Preston Sturges, y Berlanga, y Harold Lloyd? ¿Dónde Blake Edwards, Polanski, Almodóvar, los Monty Python? ¿Y la comedia japonesa o coreana, así como la hispanoamericana? No cupieron todos en esas catorce horas de programación. Solo Charles Chaplin se quedó fuera de manera consciente y voluntaria, pues el Cineclub lo ha programado con asiduidad a lo largo de su historia: simplemente, su figura y sus procedimientos cómicos (su herencia, en suma) sobrevolaron a lo largo de todas las sesiones. Del resto, solo cabía apelar al tópico: "no están todos los que son...". Pero sí intentamos que todos los que estuvieron fueran divertidos, ingeniosos y cómicamente agudos.

Parece que se consiguió, pues la respuesta del público fue bien positiva, y la sala mantuvo un aforo muy considerable, sobre todo en las proyecciones vespertinas. ■

I lunes 4 de noviembre de 2024 se inauguró la pasada temporada de programación cinematográfica

del Cinefórum del Cineclub Chaplin en el salón de actos del Centro Cultural Aguirre con la proyección de la película británica *Alarma en el expreso*, dirigida en 1938 por Alfred Hitchcock y presentada por Pablo Pérez.

Para los meses de noviembre y diciembre, el Chaplin preparó un variado ciclo de siete películas que incluía comedias, relatos de misterio, dramas, terror, cine negro... Lucía Mora (en boca de Paco Mora) presentó el día 11 la divertida comedia *Un cadáver a los postres*, y José Luis Muñoz celebró el día 17 el centenario de Lauren Bacall con *La senda tenebrosa*, al lado de Humphrey Bogart. Se cerró noviembre con otro homenaje, también centenario, al actor italiano Marcello Mastroianni con *Noches blancas*, adaptación de Dostoyevski presentada por José Ángel García. En diciembre, Pepe Alfaro llevó a Aguirre un interesante film italiano menos conocido, *Bandidos de Orgosolo*, de Vittorio De Seta (día 2); Alejandro Monasor, el apasionante remake de *Nosferatu* dirigido por Werner Herzog en 1979 (9 de diciembre); y cerró la programación de 2024 la entrañable *El ferroviario* de Pietro Germi, a cargo de Juan José Pérez (día 16).

Cinefórum Chaplin en Aguirre



→ 'Nosferatu', de Herzog, en el cinefórum de Aguirre.

Varios de los presentadores repitieron en la programación de 2025 (enero-abril): Lucía Mora con el film de terror *Amenaza en la sombra*, José Luis Muñoz con la nostalgia cinéfila de *Verano del 42*, José Ángel García con el thriller hollywoodiense *Soy un fugitivo*, Pepe Alfaro con el film social sueco *Lilja Forever*, Alejandro Monasor con uno de los títulos mayores de Luis Buñuel (*El ángel exterminador*), Juan José Pérez con la adaptación dickensiana *Oliver Twist*, y Pablo Pérez con la antirracista *En el calor de la noche*. A ellos se añadieron otros nombres: Ángel Luis Luján introdujo una película de índole poética, el *Orfeo* del francés Jean Cocteau; Olga Muñoz se retrotrajo a la era de las primeras computadoras con la comedia *Su otra esposa*; Paco Mora recuperó un clásico del cine español, *El cebó*, del gran Ladislao Vajda; con motivo de la celebración de las jornadas del cómic, Juanra Fernández ofreció *Desde el infierno*; e Ignacio Oliva, finalmente, presentó su propia película *La rosa de nadie*, que ya ocupó páginas pasadas de **TIEMPOS MODERNOS** y fue rodada íntegramente en Cuenca en 2011.

Como en anteriores ediciones, la entrada fue siempre gratuita y abierta a todo el público, que respondió con creces al esfuerzo del Cineclub con excepcionales afluencias semanales al salón Juan José Gómez Brihuega. El ciclo fue patrocinado por el Ayuntamiento de Cuenca y contó con la colaboración de la Diputación Provincial. ■

Hubo un tiempo que los carteles de cine constituían el principal soporte publicitario de las películas. Varias generaciones

de espectadores se encontraban con los carteles de 70x100 centímetros anunciando los estrenos en los vestíbulos de los cines, como un reclamo visual que podía resultar determinante a la hora de sacar la entrada. En el proceso de elaboración de aquellas imágenes trabajaron durante décadas una serie de artistas cuyos nombres se conservan impresos en sus trabajos y en la retina de los aficionados: Renau, López Reiz, Soligó, Jano (Francisco Fernández Zarza), Mac (Macario Gómez), Cruz Novillo...

En la actualidad, el proceso de promoción de las películas ha experimentado una evolución sustancial, con una diversificación importante de los canales utilizados para estimular la atención de los potenciales espectadores, como es natural con las redes sociales en el epicentro de la vida comunicativa. Con todo, el afiche sigue desempeñando su función de compilación visual, una sola imagen que otorga la seña de identidad, diferenciada y exclusiva, de cada título, singularizando el carácter y personalidad de la película. La cuestión es que, por diversas causas, que merecerían un análisis sociológico más a fondo, el diseño de los carteles de cine se ha estandarizado a unas pautas genéricas que parecen seguir un patrón pocas veces alterado, sin apenas margen a la creatividad: composición fotográfica donde predominan los rostros de los principales protagonistas.

Por todo ello resulta más loable la iniciativa puesta en marcha a fina-



→ Entrega del premio Cruz Novillo al mejor cartel.

Por segunda vez con sede en Cuenca **Premios Cruz Novillo** a los mejores carteles de cine

les de 2023 por la revista *Cinemanía*, con la colaboración del estudio Cruz más Cruz, para premiar los mejores diseños gráficos del año en el ámbito de los carteles de cine. En la primera edición se otorgaron dos galardones: al mejor cartel de cine español y al mejor de cine internacional, a los que en 2024 se ha unido un premio al mejor cartel de festival de cine español.

El 11 de diciembre de 2024 en la sede de la Fundación Antonio Pérez se celebró la ceremonia de entrega de los premios, bajo el patrocinio de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y con la presencia de profesores y alumnos de la Escuela de Arte Cruz Novillo; no en vano los galardones llevan el nombre de José María Cruz Novillo, como reconocimiento y homenaje al ilustre diseñador nacido en Cuenca, creador, asimismo, de algunos de los carteles icónicos del cine español. Solo cabe esperar que estos premios se vayan consolidando y tengan la difusión y confirmación que corresponde.

El jurado, compuesto por Pepe Cruz Novillo (hijo de José María y responsable del estudio Cruz más Cruz), Carlos Marañón (director de *Cinemanía*), Andrea G. Bermejo (codirectora del documental *El hombre que diseñó España*), Mike Villanueva (director de CLM Film Commission), David García-Asenjo (divulgador cultural) y Carmen Martín (directora de arte de *Cinemanía*), premió los siguientes trabajos:

- El premio al mejor cartel cinematográfico de una película española fue para *Segundo premio*, de Isaki Lacuesta. El cartel, realizado por el cómico albaceteño Joaquín Reyes, que estudió Bellas Artes en Cuenca, representa la providencia de Los Planetas, con los dos músicos en un mismo cosmos cuyas siluetas miran en direcciones contrarias, anticipando el destino del grupo.
- El premio a mejor cartel de una película extranjera fue para el cartel de *La zona de interés*, de Jonathan Glazer, creado por el estudio de Neil Kellerhuose. Un trabajo verdaderamente impactante y rotundo, que representa a la perfección la negrura del relato cinematográfico, un trasfondo inmensamente negro tras una escena de gente cotidiana. No puede extrañar que la distribuidora española (Elástica Films) utilizara el mismo diseño usado en la promoción internacional.
- El premio al mejor cartel de festival de cine español fue a parar a la Mostra de Cinema Periférico de A Coruña, realizado por PEGA Estudio, que representa la idea del tarot como argumento referencial para la edición de 2024. ■

Homenaje a Carlos Saura



→ Mesa redonda en homenaje en Saura. Fotografía de Álvaro del Olmo.

a pasada primavera, el Cineclub Chaplin rindió un homenaje a la figura del polifacético cineasta Carlos Saura que, aunque aragonés de nacimiento, tan vinculado estuvo a Cuenca por razones familiares, profesionales y artísticas. Los actos se sustanciaron en la publicación del libro colectivo *Cuenca en la geografía narrativa de Carlos Saura*, que se entregó de forma gratuita a todos los socios, y en una imponente exposición fotográfica que, con el mismo título, que pudo ser vista entre el 25 de abril y el 28 de mayo de 2025 en las salas del Centro Cultural Aguirre de la ciudad. Además, se proyectaron las dos películas que Saura rodó en Cuenca, el mediometraje documental *Cuenca*, de 1958, y el largo de ficción *Peppermint frappé*, de 1967.

El 25 de abril se produjeron la inauguración de la exposición y la presentación del citado libro, integrado por textos de los miembros de la junta directiva del Chaplin José Luis Muñoz, José Ángel García, Pepe Alfaro y Pablo Pérez, además del fotógrafo Santiago Torralba. Después, con alta presencia de público, se proyectó *Cuenca* y tuvo lugar una mesa redonda con la presencia los organizadores del evento y de Eulàlia Ramón, actriz, directora, y viuda del director.

El 9 de mayo se completó el pequeño ciclo con la proyección del largometraje *Peppermint frappé* y, finalmente, el 12 de mayo Constancio Aguirre pronunció la conferencia “La música en el cine de Carlos Saura”. Todos los actos se desarrollaron en el Centro Cultural Aguirre, con la colaboración del Ayuntamiento de Cuenca y la Diputación Provincial de Cuenca. ■



→ Charla de junio de 2025, 'Música y cine, escenas sicalípticas', del tandem Aguirre-Gómez Couso.

Constancio Aguirre y la divulgación del cine

Constancio Aguirre, profesor jubilado de la facultad de Educación de Cuenca, es socio del Cineclub Chaplin desde 1978 y un gran aficionado al cine y a la música. En los últimos cinco cursos ha impartido charlas y seminarios sobre cine en colaboración tanto con el propio cineclub, el centro Cultural Aguirre, el CEPA Lucas Aguirre, la Biblioteca Pública Fermín Caballero, la Fundación FECISO y el programa de mayores de la UCLM.

Ya en 2021 (7 y 14 de octubre), y bajo la organización del Cineclub Chaplin, dedicó una sesión doble a "Finales de cine": esas conclusiones de películas inolvidables, icónicas, extravagantes, impactantes y divertidas de la historia. Y el 12 de mayo de 2025 colaboró con una charla sobre "La música en el cine de Carlos Saura", en el contexto del homenaje general que organizó el cineclub a la memoria del gran cineasta aragonés, con una exposición fotográfica, la edición de un libro y la proyección de sus dos

películas conquenses, *Cuenca* y *Peppermint frappé*.

En 2023, Aguirre había llevado a cabo el ciclo, también en el centro cultural con quien comparte apellido, "Grandes bandas sonoras de la historia del cine, con las charlas "Los primeros años, de 1930 a 1960", "De 1960 a 1980", "De 1980 a la actualidad", "Bandas sonoras del cine español" y "Banda sonoras del cine italiano", y en junio de 2024 "La música clásica en el cine". Además, el mismo año y en colaboración con la Asociación de Profesores de Francés (Semana Cultural Francófona), "Grandes bandas sonoras del cine francés"; en colaboración con el Museo de las Ciencias de Castilla-La Mancha, "Ciencia y cine: el caso de la saga *Star Wars*", junto a la profesora Pilar Gómez Couso; en la Biblioteca Pública Fermín Caballero, "Homenaje cinéfilo/musical a Carlos Saura"; y en colaboración con FECISO y la Fundación IMPULSA, "Los derechos humanos a través del cine".

La labor de Aguirre siguió en 2025 con sus conferencias para la Universidad de Mayores José Saramago de la UCLM: "Canciones de Óscar (1930-2019)" y "Cine y Literatura Española", igualmente en colaboración con Gómez Couso. Impartió a continuación en el Centro Aguirre el ciclo "Escenas sicalípticas: picantes, curiosas, atrevidas y divertidas de la Historia del Cine", también con la profesora Gómez Couso y, en solitario, "Grandes compositores de bandas sonoras: John Williams". Su labor en este campo se completa, hasta el momento, con "Cuenca como escenario de cine" (22 de abril de 2025) para la semana cultural del CEPA Lucas Aguirre. ■

Cine, Literatura e Historia

Juan José Pérez Martínez, profesor jubilado, director de una larga filmografía de cortometrajes, colaborador de **TIEMPOS MODERNOS** y veterano miembro de la junta directiva del Cineclub Chaplin, entre otras muchas cosas, impartió durante los meses de enero y febrero de 2025 el taller *Cine, Literatura e Historia*. El objetivo de la actividad, celebrada en la Biblioteca Municipal de Cuenca del Centro Cultural Aguirre, fue “ver el cine con ojo crítico y a través del punto de vista de los géneros cinematográficos”, en palabras de su organizador: “la metodología se basa en el visionado de ejemplos prácticos y de fragmentos de películas. Cada sesión incluye una base teórica y un espacio para el debate, con el objetivo de fomentar el análisis crítico y la participación activa de los asistentes”.

A lo largo de seis sesiones, entre el 14 de enero y el 4 de marzo, Pérez abordó —con notable afluencia de un público entregado— asuntos tan sugestivos como “Miguel Delibes en el cine” (*La guerra de papá, Las ratas, Los santos inocentes y El camino*), “Cleopatra en la gran pantalla”, “Los dos Federicos: guiones de Federico Muelas y adaptaciones al teatro de Lorca”, “El Renacimiento en el cine”, “Novelas de terror llevadas al cine” y “Los héroes griegos como personajes de película”.

Explica Juanjo Pérez que “lo que más sorprende a los asistentes al taller *Cine, Literatura e Historia* es el enfoque, porque no ven una pe-



→ Juanjo Pérez en un momento de su taller.

lícula completa, sino que ponemos varias películas sobre un mismo autor. Así, estos talleres permiten profundizar más en la cuestión cinematográfica y me resultan muy satisfactorias porque el público adulto descubre que el cine es muy amplio y también ayudan a que saque sus propias conclusiones”.

En realidad, este taller, iniciado en 2024, tiene su origen en el IES Diego Jesús Jiménez de la localidad de Priego, donde una antigua alumna le propuso a Pérez organizar un pequeño taller de cine. La fórmula tuvo éxito y Olga Muñoz, directora de la Biblioteca Municipal del Centro Cultural Aguirre y también miembro de la directiva del Chaplin, le propuso realizar este taller “con un enfoque muy diferente”, remarca Pérez. Según este, el éxito de la actividad es que “buena parte del público que asiste los lunes a las proyecciones del Cinefórum Chaplin en el Centro Aguirre va también a los talleres”. ■

“

Este taller, iniciado en 2024, tiene su origen en el IES Diego Jesús Jiménez de la localidad de Priego ”



DIPUTACION PROVINCIAL DE CUENCA