Alejandro G. Calvo

Presenta

¿POR QUÉ TENGO QUE VER ESTA PELÍCULA?

temas de hoy

Índice

Portada

Sinopsis

Portadilla

Cita

Prólogo

1 PELÍCULA PARA ARRANCAR EL PRIMER VOLUMEN

La puerta del cielo (Director’s Cut) de Michael Cimino (Heaven’s Gate — Director’s Cut, 1980)

5 PELÍCULAS QUE NO METÍ EN EL ANTERIOR LIBRO

Matrix de Lana y Lilly Wachowski (The Matrix, 1999)

Harakiri de Masaki Kobayashi (Seppuku, 1962)

Hoop Dreams de Steve James (1994)

El silencio de un hombre de Jean-Pierre Melville (Le samouraï, 1967)

El dulce porvenir de Atom Egoyan (The Sweet Hereafter, 1997)

13 PELÍCULAS PARA ABRAZAR EL CINE ESPAÑOL

Condenados a vivir de Joaquín Luis Romero Marchent (1972)

La piel quemada de Josep Maria Forn (1967)

La torre de los siete jorobados de Edgar Neville (1944)
Tríptico elemental de España de José Val del Omar (1996)
El extraño viaje de Fernando Fernán Gómez (1964)
Pánico en el Transiberiano de Eugenio Martín (1972)
Notas sobre la trilogía El crack de José Luis Garci: El crack (1981), El crack dos (1983) y El crack cero (2019)
Segundo Premio de Isaki Lacuesta y Pol Rodríguez (2024)
Mi vida sin mí de Isabel Coixet (2003)
Gente en sitios de Juan Cavestany (2013)
Furtivos de José Luis Borau (1975)
El espíritu de la colmena de Víctor Erice (1973)
Cría cuervos de Carlos Saura (1976)

5 PELÍCULAS DESESPERADAS

Anora de Sean Baker (2024)
Posibilidad de escape de Paul Schrader (Light Sleeper, 1992)
La ley del deseo de Pedro Almodóvar (1987)
Diamantes en bruto de Josh y Benny Safdie (Uncut Gems, 2019)
Atrapado por su pasado de Brian De Palma (Carlito's Way, 1993)

3 CINTAS DE JOHN FORD

No eran imprescindibles (They Were Expendable, 1945)
El hombre tranquilo (The Quiet Man, 1952)
El último hurra (The Last Hurrah, 1958)

1 PELÍCULA QUE NO SÉ QUÉ HACER CON ELLA

El secreto de sus ojos de Juan José Campanella (2009)

10 FILMES PARA DEJAR DE TENER MIEDO AL TERROR

Zombi: El regreso de los muertos vivientes de George A. Romero (Dawn of the Dead, 1978)
Seven de David Fincher (Se7en, 1995)
El resplandor de Stanley Kubrick (The Shining, 1980)
Alien, el octavo pasajero de Ridley Scott (Alien, 1979)
El abominable doctor Phibes de Robert Fuest (The Abominable Dr. Phibes, 1971)
El hombre de mimbre de Robin Hardy (The Wicker Man, 1973)
It Follows de David Robert Mitchell (2014)
Nosferatu de Friedrich Wilhelm Murnau (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922)
Los demonios de Ken Russell (The Devils, 1971)
La posesión de Andrzej Zulawski (Possession, 1981)

5 OBRAS CUMBRE DIRIGIDAS POR MUJERES

Lost in Translation de Sofia Coppola (2003)
Red Road de Andrea Arnold (2006)
Old Joy de Kelly Reichardt (2006)
La sustancia de Coralie Fargeat (The Substance, 2024)
Morvern Callar de Lynne Ramsay (2002)

4 PELÍCULAS QUE TE ROMPERÁN EL CORAZÓN

La strada de Federico Fellini (1954)
Brokeback Mountain. En terreno vedado de Ang Lee (Brokeback Mountain, 2005)
Breve encuentro de David Lean (Brief Encounter, 1945)
Carta de una desconocida de Max Ophüls (Letter from an Unknown Woman, 1948)

1 PELÍCULA PARA ACABAR EL PRIMER VOLUMEN

Vértigo (De entre los muertos) de Alfred Hitchcock (Vertigo, 1958)

Biografía del autor

Notas

Créditos

Gracias por adquirir este eBook

Visita Planetadelibros.com y descubre una nueva forma de disfrutar de la lectura

¡Regístrate y accede a contenidos exclusivos!

Primeros capítulos
Fragmentos de próximas publicaciones
Clubs de lectura con los autores
Concursos, sorteos y promociones
Participa en presentaciones de libros

PlanetadeLibros

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:



Explora **Descubre** **Comparte**

Sinopsis

La historia del cine nos ha regalado grandes obras, pero, con el paso de los años, se siguen ideando, produciendo y estrenando más y más películas. El reto está servido: ¿cuáles hay que ver y por qué? El cine es infinito, pero nuestro tiempo no, y saber escoger es una tarea difícil cuando se trata de disfrutar del séptimo arte. ¿Es que acaso Vértigo es una película más «seria» que Alien, el octavo pasajero? ¿Quién dijo que los wésterns son aburridos? ¿Es Seven una película de terror?

Por suerte, el periodista y crítico cinematográfico Alejandro G. Calvo nos acerca las claves para entender el cine sin sucumbir a ningún prejuicio y no bloquearnos ante la inmensa oferta ahí fuera. En este libro se ponen al servicio del público todas las herramientas necesarias para captar los matices que convierten en relevantes aquellas películas que a priori no sabemos apreciar. Y, del mismo modo, nos recuerda por qué las grandes películas son, en efecto, grandiosas.

¿Por qué tengo que ver esta película? es la aventura de un crítico cinematográfico «al borde de un ataque de nervios»; la búsqueda incesante, divertida y, a veces, tortuosa, de un autor que ofrece, con amor y entusiasmo, todas las respuestas para conocer en profundidad una de las artes más mágicas de nuestro tiempo: el cine.

¿POR QUÉ TENGO QUE VER ESTA PELÍCULA?

Alejandro G. Calvo

temas de hoy

Si de verdad amas la narrativa, descubrirás que las únicas páginas dignas de conservarse son aquellas que te muestran tal como eres.

JONATHAN FRANZEN

Prólogo

Cualquiera que haya tratado de escribir algo en su vida sabe que escribir es, al mismo tiempo, lo más fácil y lo más difícil del mundo: la pluma y el látigo.

Empecemos por la pluma. Nadie es un gran cinéfilo porque vea muchas películas, sino por cuáles ve, da igual que sean unas pocas; las piensa, las siente, las vive y luego, bueno, trata de explicárselas a sí mismo. Por eso la escritura —al menos para mí— es la clave del proceso: ya no es solo que uno trate de ordenar sus ideas, sino que estas se revelen de la mejor forma posible.

Decía Jean-Luc Godard que no hay diferencia entre hacer crítica cinematográfica y hacer películas. Yo no hago películas, solo escribo sobre ellas lo mejor que sé. Y es a través del texto que se va creando palabra a palabra, idea tras idea, cuando cristaliza ese pensamiento, esa emoción, esa alquimia que se produce en nuestro interior al ver una buena película. Una que nos toca de verdad. Una que hace que nuestra vida cambie unos milímetros de lugar.

Vivimos tiempos preciosos: hoy en día, gracias a la tecnología, estamos todos hiperconectados y lo que uno escribe puede llegar a cientos, miles, millones de personas. Esa es la parte positiva de vivir atrapados en la red; de la negativa hoy no me apetece hablar, que acabo de terminar un nuevo libro y estoy superfeliz. Así pues, la escritura no solo te permite entender mejor por qué las películas son

importantes, también te da la posibilidad de contárselas a la gente. Siempre desde la pasión, nunca desde la amargura. Siempre sabiendo que eres un privilegiado, precisamente, porque la gente recibe tus textos con amor y porque en ese proceso entre emisor y receptor se establece un vínculo que, en muchas ocasiones, trasciende lo meramente comunicativo hasta convertirse en un pacto íntimo en el marco del cual la reflexión crítica va acompañada de pedazos de amor disgregados aquí y allá. Porque la idea no es solo aprender sobre el maravilloso mundo del cine, sino que además las palabras te abracen un poco, que nuestra soledad lo sea un poco menos gracias a las películas y a los que escriben sobre ellas. Ojalá lo haya conseguido.

El látigo. Fue Truman Capote quien escribió que el látigo es para autoflagelarse. No es mi caso, no necesito darme latigazos a mí mismo, bastante tengo con tratar de dormirme antes de las tres de la mañana. Aquí el látigo, lo más difícil de lograr, es escribir —y hacerlo lo mejor posible— cuando la vida te empuja y te obliga a ocuparte de otras muchas cosas. Ojalá los escritores cobraran mil millones de euros por cada libro que escriben, pero no es el caso. Hay que teclear aunque, como en mi caso, no tengas tiempo. Cuando escribí *Una película para cada año de tu vida* descubrí que era capaz de hacerlo en cualquier lugar y condición: mientras se hacía la cena y con los niños gritando por la casa o sentado en el suelo mientras hacía cola en el Festival de Venecia; en la salud y en la enfermedad, aunque con la sensación de que si lo hacía así la enfermedad se iba comiendo a la salud como los zombis de Romero devoran a los pánfilos humanos. Bueno, pues *Una película para cada año de tu vida* fue una broma comparado con *¿Por qué tengo que ver esta película?* En más de una ocasión, durante este año de escritura agónica y apasionada, me he acordado de George R. R.

Martin, quien dijo que escribir *Danza de dragones* (2011) le había costado varios órganos internos más que componer *Festín de cuervos* (2005). La presión de una fecha de entrega, de no saber si el camino que están tomando los textos está bien o está fatal mientras observas como el calendario que te habías marcado se va riendo de ti porque la familia y el trabajo son lo primero y el espacio que queda para hablar de *El silencio de un hombre* (1967) es el que hay entre que se duermen los niños y que arranca, ya de madrugada, el Miami Heat-Boston Celtics.

Con el anterior libro le prendí fuego a la idea romántica del escritor bohemio asestando zarpazos de lírica entre arrebatos lisérgicos de creatividad. Con este directamente me he sentido como los protagonistas de *La música del azar* (1991) de Paul Auster: construyendo piedra a piedra un muro que no sabes dónde empieza ni dónde acabará ni para qué demonios servirá. Cada texto que escribía, cada semana que pasaba, en lugar de reconfortarme con la sensación de que el libro iba avanzando a un ritmo decente, me dejaba más y más perdido. Sin embargo, no tenía tiempo de pensar en ello. Me tenía que ir a cubrir el Festival de Cannes o a escribir la retro-crítica de *Vértigo* (1958) o a ver esa serie nueva de la que usted me habla. Así que la huida era siempre hacia delante.

Pero ninguno de estos dos elementos (pluma y látigo) se podría sostener en este proceso sin la presencia de un tercero.

El amor. En todos estos meses solo hubo una cosa, una persona, que me apoyó sin flaquear en ningún momento. Mi mujer: Penélope. La que siempre tiene que esperarme a que vuelva de mis viajes, tanto los reales (festivales, charlas, firmas, etc.) como los que hago sin salir de casa, sin levantarme de la silla que un día me llevé de la oficina —y que tengo decorada con una funda de cojín del Festival de Sitges—, atrapado frente a la pantalla blanca del portátil,

escuchando con los cascos a Thelonious Monk o a Bill Evans —porque escuchar jazz mientras escribo es una costumbre tan arraigada en mi proceder que ni siquiera sé cuándo empezó— y, ¡ay!, fumando un cigarrillo tras otro. Penélope no solo me ha cubierto las espaldas, me ha animado y ayudado a lo largo de todo el proceso, de toda mi vida, sino que también ha leído todos y cada uno de los textos de este libro, ha corregido la semántica y la puntuación, ha ordenado ideas y sugerido reescrituras que, una vez aplicadas, han hecho que tanto la idea como la frase brillaran con una luz mucho más potente. Sin ella, este libro no existiría. Te quiero muchísimo, Penélope.

Por último: la rayuela. La idea base de *¿Por qué tengo que ver esta película?* no es responder a la pregunta del título; cada uno verá a lo largo de su vida las películas que le dé la gana y yo no soy nadie para decirle que haga lo contrario. La voluntad es ofrecer distintas vías para acercarse a la historia del cine, tan rica e infinita ella, agrupándolas en bloques bien diferenciados. Como ya ocurrió en el anterior libro, la confección de estas *watchlists* ha ido mutando a lo largo del proceso de escritura. Tanto las películas como los bloques temáticos han ido variando a medida que adecuaba los textos a la realidad de mi vida diaria. En este caso mi idea inicial también era incluir cien películas, pero muy pronto me di cuenta de que estaba escribiendo otra cosa, algo muchísimo más personal, volcando más literatura en la crítica y más lírica en la literatura. No escribía desde la trinchera, sino tragándome las balas que yo mismo me ametrallaba. La pluma y el látigo: tú eres tu principal enemigo cuando estás escribiendo, pero solo te tienes a ti para defenderte. Se han escrito muchísimos libros sobre películas —aunque, si me preguntáis, nunca serán demasiados— y, claro, la pregunta que me atormentaba era la de siempre: ¿qué tenía que ofrecer yo, si ya se

había escrito todo y ya se había dicho todo? Ante esto, mi respuesta también es siempre la misma: tengo que poner mucho más de mí en los textos; al fin y al cabo, yo, que soy la suma de mis miedos y mis emociones, soy lo único que tengo. Pero esto lo descubrí con el paso de los textos. A medida que avanzaba el libro, la vida (mi vida) se me colaba en este como nunca antes me había ocurrido. De repente ya no era un libro sobre películas, era otra cosa más importante, más apasionada, más bella, más radical. Y cuando dudaba de si lo que estaba haciendo tenía algún maldito sentido, ahí estaba Penélope para decirme cuánto le gustaba lo que había escrito. Lo he dicho antes: si no fuera por ella, tú no me tendrías ahora entre las manos.

El resultado es un libro que se puede leer de dos formas distintas. La primera es según el orden estricto de los bloques, siguiendo el índice que confeccionamos y del que yo he ido rellenando los huecos como quien construye un puzle con las piezas de dos o tres puzles distintos. La otra es haciendo una rayuela (perdóname, Julio), siguiendo el orden de escritura de los textos. Aunque para quitarle severidad al asunto le dije a Sandra (mi magnífica editora) que también era un poco como un libro de aquellos que leía de niño, *Elige tu propia aventura*, en los que saltabas por las páginas con felicidad porque no era solo un libro, sino que también era un juego. A mitad del libro entendí que era importante confiar esto al lector, porque si uno lee los textos tal y como yo los fui picando podrá disfrutar del chiflado viaje hacia dentro de mí mismo al que me ha conducido esta obra.

A continuación, te ofrezco este orden alternativo. Y, como yo —insisto— no soy nadie para decir a los demás cómo se tienen que hacer las cosas, tú, lector, ya decidirás cómo lo quieres leer.

Propuesta de orden de lectura de textos (elige tu propia aventura)

La puerta del cielo (1980) - *No eran imprescindibles* (1945) - *El hombre tranquilo* (1952) - *El último hurra* (1958) - *Condenados a vivir* (1972) - *Tríptico elemental de España* (1995) - *Lost in translation* (2003) - *Zombi. El regreso de los muertos vivientes* (1978) - *La piel quemada* (1967) - *La torre de los siete jorobados* (1944) - *Seven* (1995) - *Hoop Dreams* (1994) - *El extraño viaje* (1964) - *Matrix* (1999) - *Anora* (2024) - *Red Road* (2006) - *El resplandor* (1980) - *Mi vida sin mí* (2003) - *Segundo premio* (2024) - *Gente en sitios* (2013) - *Pánico en el transiberiano* (1972) - *Trilogía El crack* (1981, 1983, 2019) - *Furtivos* (1975) - *Posibilidad de escape* (1992) - *Alien, el octavo pasajero* (1979) - *El espíritu de la colmena* (1973) - *Harakiri* (1962) - *Cría cuervos* (1976) - *El abominable Dr. Phibes* (1971) - *El hombre de mimbre* (1973) - *It Follows* (2014) - *Nosferatu* (1922) - *Los demonios* (1971) - *La posesión* (1981) - *La ley del deseo* (1987) - *Diamantes en bruto* (2019) - *El silencio de un hombre* (1967) - *Atrapado por su pasado* (1993) - *Old Joy* (2006) - *El dulce porvenir* (1997) - *El secreto de sus ojos* (2009) - *La sustancia* (2024) - *Vértigo (De entre los muertos)* (1958) - *La strada* (1954) - *Morvern Callar* (2002) - *Brokeback Mountain* (2005) - *Breve encuentro* (1945) - *Carta de una desconocida* (1948)

Y hasta aquí hemos llegado en esta aventura. Toca pasar página. Ahora estas palabras ya no son mías, son todas tuyas. Ojalá te entretengan. Ojalá te alcancen. Ojalá te alegren el día (o la noche). Ojalá te sirvan para recomendar tal o cual película. Haciendo que este intercambio a dos lo sea a tres, a cuatro, ¡a muchos! Porque

siempre he creído que la felicidad hay que transmitirla. Y pocas cosas me hacen tan feliz que ver una película. Y ya os dejo, que los niños están a punto de llegar del colegio y hay que hacer la comida. Un abrazo.

Madrid, 11/12/2024 14.33h

1 PELÍCULA PARA ARRANCAR EL PRIMER VOLUMEN

¿Deseas escribir mejor de lo que sabes?

William C. Irvine (John Hurt)
en *La puerta del cielo*

La puerta del cielo (Director's Cut) de Michael Cimino (*Heaven's Gate — Director's Cut*, 1980)

En 1980 los wésterns no estaban, en absoluto, de moda. John Ford, el maestro categórico de este tipo de cintas, había muerto en 1973 y el género por antonomasia del cinematógrafo había quedado reducido a las carnicerías rodadas a cámara lenta por directores como Sam Peckinpah y Sergio Leone (entre otros). Los setenta eran una década tremendamente excitante para el cine americano: los directores-autores se hicieron con el control, con el *final cut*, con el dinero (algo que a los estudios cinematográficos dominantes, conocidos como *majors*, les hacía una gracia relativa..., una forma como cualquier otra de decir que no les hacía maldita gracia). El conocido como nuevo cine americano había aunado éxito artístico y éxito en taquilla gracias a películas como *El Padrino* (1972), *El exorcista* (1973) o *Tiburón* (1975) y, por primera vez en mucho tiempo, el nombre de los directores volvía a figurar delante del propio título: Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, Brian De Palma, Woody Allen, Robert Altman, etcétera. Pero a finales de década las películas empezaron a pinchar en lo económico, que no en lo artístico: la producción de *Apocalypse Now* (1979) fue un suplicio, Friedkin rompió el saco del dinero en *Carga maldita* (1977), Scorsese y Spielberg se la dieron fuerte en *New York, New York* (1977) y *1941*

(1979), respectivamente. Hasta a Stanley Kubrick le obligaron, aún con la película ya estrenada, a remontar y acortar *El resplandor* (1980).

De entre todas las *majors*, la United Artists siempre había presumido de ser la que más libertad daba a sus creadores; al fin y al cabo, había sido fundada por cuatro de sus más grandes iconos en 1919 —David Wark Griffith, Douglas Fairbanks, Charles Chaplin y Mary Pickford— y su catálogo estaba repleto de obras maestras, desde las primeras *El maquinista de La General* (1926) y *Luces de la ciudad* (1929) hasta películas clave de los setenta como *El último tango en París* (1972), *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1975) o *Rocky* (1976). Además eran los dueños de la saga de películas de James Bond. Así que, aunque eran tiempos extraños, los ejecutivos de UA decidieron arriesgarse al comprarle al realizador Michael Cimino —con solo dos películas en su haber: *Un botín de 500.000 dólares* (1974) y la oscarizada *El cazador* (1978)— la película que prometía ser la nueva *Lo que el viento se llevó* (1939) y que, sin embargo, acabaría por darse una torta aún mayor que la de *Cleopatra* (1963). Hablamos de *La puerta del cielo*, un wéstern wagneriano, poseedor de una extraña lírica bañada en la más cruda violencia, tremendamente político (de izquierdas) y donde la megalomanía de su director rimaría con la de los dos mayores genios destruidos de la historia del cine: Erich von Stroheim y Orson Welles.

La historia de la debacle económica (primero) e industrial (segundo) de *La puerta del cielo* está lo suficientemente explicada en Wikipedia como para que yo vaya a repetirla aquí (si queréis saber los entresijos reales de su producción, mucho mejor acudir al estupendo libro *Final Cut* de Steven Bach). Baste decir que la —llamémosla por ahora— megalomanía de Cimino hizo que los costes

de producción superaran el 500 por ciento del presupuesto previsto de la película y que su siniestro total en taquilla, recaudando solo 4 de los 50 millones que costó, llevó a la quiebra a la United Artists. No ayudó que la cinta recibiera uno de los ataques orquestados más bestias de la historia del cine por parte de la crítica especializada: Vincent Canby (del *New York Times*) dijo de ella que era «un desastre inclasificable» y el intocable Roger Ebert la describió como «el desperdicio cinematográfico más escandaloso que he visto jamás».

Fue el fin del nuevo cine americano, el fin de la era del director-autor (aunque el inicio de otra: la del actor-estrella) y, si me apuras, el fin del wéstern. Y no es que no se hicieran buenas películas del género en la siguiente década: *Forajidos de leyenda* (1980) de Walter Hill, *Silverado* (1985) de Lawrence Kasdan, *El jinete pálido* (1985) de Clint Eastwood, *Arma joven* (1988) de Christopher Cain e incluso *Bailando con lobos* (1990) de Kevin Costner, a la que antes de arrasar en los Óscar se la consideraba tal fracaso que la prensa la acuñó como «Kevin's Gate». Pero daba igual: las películas no funcionaban, el género había sido ametrallado y pisoteado. No fue hasta que Clint Eastwood —uno de los grandes héroes de la historia del cine— regresó con *Sin perdón* (1992) que se pudo sanar una herida, la cual, a la postre, había dejado dos hermosos cadáveres por el camino. El de la ya citada United Artists y el de la carrera cinematográfica de Michael Cimino, que ya solo haría cuatro películas más —*Manhattan Sur* (1985), *El siciliano* (1987), *37 horas desesperadas* (1990) y *Sunchaser* (1996)—, abandonando un montón de proyectos inacabados a cada cual más fascinante: una adaptación de *El manantial* de Ayn Rand, otra de la novela de Frederick Forsyth *Los perros de la guerra* (que acabaría dirigiendo John Irvin en 1980), un remake de *Rebelión a bordo* (1962), dos

biopics —uno del mafioso Frank Costello y otro de la cantante Janis Joplin—, un proyecto común sobre Fiódor Dostoyevski coescrito junto a Raymond Carver y, bueno, un largo etcétera en el que no vale ya la pena pensar ni derramar más lágrimas. Hasta fue despedido del rodaje de *Footloose* (1984)... Una cosa sí pudo hacer en esos veinte años de proyectos imposibles: remontar su película, cruelmente mutilada en su estreno en salas en 1980 (el corte original era de 325 minutos, mientras que el que llegó a cines tenía solo 149) y trabajar durante años en su remasterización, que incluyó un interesante y nuevo tratamiento del color, hasta lograr ese *director's cut* (aunque quizás habría que llamarlo *director's recut*) editado por Criterion de 216 minutos que todos, por suerte, podemos disfrutar a día de hoy.

Pero ¿fue justo todo lo ocurrido con *La puerta del cielo*? Obviamente mi posición está clara: creo que la barbarie que se desató alrededor de la película es una de las mayores injusticias en la historia del cine. Sin embargo, como yo no soy nadie, mejor os dejo aquí lo dicho por Kris Kristofferson (Jim Averill en la película), que en el documental *Final Cut: The Making and Unmaking of Heaven's Gate* (2004) aseguraba que Cimino no fue más que el cabeza de turco de las *majors*, el director perfecto a destruir para así poder volver a hacerse con el control de la industria. Esto se debía a que era un dictador en el rodaje —obligaba a los actores a hacer hasta cincuenta tomas—, ignoraba continuamente las amenazas de sus productores, le importaba bien poco el retraso en la producción (y, más importante, los millones que ello comportaba), hacía oídos sordos a las denuncias de maltrato animal (peleas y decapitación de gallos, maltrato a los caballos), impuso por sus santas narices que la actriz principal fuera la francesa Isabelle Huppert aunque nadie la entendía cuando hablaba inglés, rodó buena parte de la película en

un terreno que había adquirido para así beneficiarse de la propia producción y positivaba absolutamente todo lo que rodaba (se habla de 400.000 metros de celuloide positivado, cuando la duración normal de un largometraje es de 2.743 metros). Los productores estaban tan desesperados que llegaron a considerar tanto cambiar al director (David Lean fue su principal opción) como directamente cancelar la película. Aunque la pregunta a la que nunca se atrevieron a dar respuesta era siempre la misma: «¿Le quitarías el pincel a Miguel Ángel?».

La puerta del cielo, sobre el papel, poseía un argumento base tan viejo como el propio wéstern: el conflicto entre ganaderos y granjeros. Es decir, entre aquellos primeros colonos que habían llegado al Oeste para hacer suyas todas las tierras que alcanzara la vista y la segunda oleada de inmigrantes, aquellos que con las propiedades compradas cercaron los campos para así sacar rendimiento de la tierra. Pero la acción de la película de Cimino arranca (tras el prólogo, sobre el que luego volveré) en 1890, cuando el Oeste estaba ya bastante asentado y los habituales cuatreros convertidos en sanguinarios responsables de hacer y deshacer a su antojo la ley y el orden ya no podían circular libres disparando y colgando granjeros para que así el ganado pudiera seguir pastando donde le viniera en gana. Ahora para poder matarlos impunemente necesitaban el permiso de los mandamases: del gobernador, del Senado, del Congreso, del mismísimo presidente de Estados Unidos. La película partía así de unos terroríficos hechos reales: la conocida como guerra del condado de Johnson (Wyoming), que comenzó cuando la asociación de ganaderos de la zona, hartos de ver sus tierras pobladas por inmigrantes de Centroeuropa y Europa del Este, decidieron crear una *kill list* con ciento veinticinco nombres de ciudadanos y ciudadanas a cuyas

cabezas se les puso precio (cincuenta dólares) bajo la falsa acusación de que no eran granjeros, sino ladrones de ganado. Fue la última gran guerra de las dehesas del Oeste y un acto de tal infamia que nadie se había atrevido antes a traducirlo en imágenes. Hasta que llegó Michael Cimino.

Cimino venía de estrenar una película que, incluso con todo su éxito artístico (cinco premios Óscar), no había estado exenta de polémica. A *El cazador* la habían tildado tanto de reduccionista como de racista, por su retrato extremo del pueblo vietnamita y su reducción del conflicto bélico en Vietnam como si de una continua ruleta rusa se tratara (no hablo en términos metafóricos: no se ve una sola batalla en *El cazador*). En realidad, Cimino había hecho algo similar a lo realizado por Coppola en *Apocalypse Now*: no buscaba reconstruir la guerra de forma realista, sino abrazar la metáfora como herramienta clave para mostrar el horror. Vietnam fue un conflicto tan cruel como absurdo, tan desorganizado como azaroso, tan traumático como ignominioso. Y eso es exactamente lo que ilustran las ruletas rusas a las que se ven obligados a jugar los protagonistas de *El cazador*: una metáfora brutal de la insensatez y crueldad humana en, a la postre, cualquier guerra.

Pero para *La puerta del cielo* la opción tomada por Cimino iba en otra dirección bien diferente. Aquí sí se iba a retratar con todo lujo de detalle el pandemónium vivido en la guerra de Johnson County, un linchamiento orquestado por los ganaderos que contó con el beneplácito de los estamentos gubernamentales y donde los pelotones de fusilamiento arrasaron con la vida de casi todos los inmigrantes que habían viajado a América en pos de un nuevo comienzo. Lo macro y lo micro debían armonizarse a través de un triángulo amoroso: el de Jim Averill (Kristofferson), alguacil de la zona; Nathan D. Champion (Christopher Walken), un pistolero a

sueldo de los ganaderos que cambiará de bando cuando se percate de la inmoralidad del entuerto; y el vértice que los une, la *madame* y prostituta Ella Watson (Isabelle Huppert). Un conflicto dramático mínimo —el amor a tres bandas— que serviría para explotar en diálogos íntimos el horror global que estaba por llegar, demostrando así que todos somos peones prescindibles en el gran tablero del capitalismo voraz y asesino. Tomando como referencia la película de Cimino, a día de hoy no estaríamos tan lejos de lo orquestado por Martin Scorsese en la reciente *Los asesinos de la luna* (2023), donde a través de otro trío —un terrateniente sediento de sangre y dinero, su sobrino de pocas luces y su esposa india— seguiremos el genocidio indio de la comunidad de Osage.

El wéstern, como género cinematográfico, no corresponde a la historia sino a la mitología. Joder, por eso se llama como se llama y no «historia del Oeste» (de no haber sido así, todas sus películas deberían haber sido una continua denuncia del genocidio de los nativos americanos). Ya lo dijo John Ford: en el wéstern se imprime la leyenda, no vaya a ser que la realidad haga de la épica de la conquista de un territorio mítico un holocausto antes del mismo. Y ese fue solo el primero de los pecados de Cimino. La puesta en imágenes del impune y salvaje asesinato bárbaro de granjeros europeos a manos de pistoleros norteamericanos que se regocijan en lo cruento de sus actos —baste recordar los cuerpos asesinados de todas las prostitutas más la violación en manada de Ella— era un trago difícil de digerir en la Norteamérica de Reagan (y a Cimino la rima política le seducía mucho más de lo que se suele admitir). Los ideales del wéstern cinematográfico, ya lo dije al principio, eran imposibles de recuperar después de que Sam Peckinpah situara como héroes de *Grupo salvaje* (1969) a un, bueno, un grupo realmente salvaje de ladrones y asesinos únicamente

salvaguardados por su código de honor para los unos con los otros y por la expiación final de sus pecados a base de tragar más balas de las que un cuerpo humano es capaz de encajar. Así que *La puerta del cielo* no iba a ser solo un wéstern: iba a ser la crónica inhumana de cómo se erigieron los cimientos de la autoproclamada tierra de la libertad del mundo moderno. Y aun así, con toda la brutalidad mostrada en la película, ni siquiera llegó a acercarse a la realidad. De hecho, a los verdaderos Jim y Ella —que no era prostituta, sino granjera— los sicarios a sueldo del estado los ahorcaron en un árbol al lado de la puerta del que era su hogar (en la película ella muere tiroteada, pero él se salva).

Así que *La puerta del cielo* no era un wéstern, sino... otra cosa (algo que en principio alegró a los ejecutivos de United Artists, que no querían un wéstern ni en pintura). Por ello, Cimino decidió abrir y cerrar la película en territorio alejado de las sierras escarpadas de Montana: en Harvard (en realidad, se rodó en Oxford) y en las costas de Newport (Rhode Island). Eso encarecería aún más el presupuesto de la película, pero qué podía importarle, si el banco se encontraba ya en llamas. Asimismo, decidió que tanto el prólogo como el epílogo de la película ahondaran en la dimensión moral del protagonista, quien arranca la cinta como un joven idealista de buena familia, se convierte (veinte años después) en un sheriff alcohólico que trata de impedir el pogromo de los ganaderos y, finalmente, regresa a la cómoda vida que otorga el dinero, navegando las aguas del Pacífico junto al que fuera su amor de juventud, tragándose en silencio el odio a sí mismo por acabar aceptando un retiro millonario tras haber comprobado *in situ* que la lucha por los ideales no conlleva más que rabia, tristeza y muerte. Se cierra así el círculo como mejor sabía hacerlo Cimino: sin que nadie aprendiera nada de nada de la barbarie humana. Al igual que

Michael (Robert De Niro) en *El cazador* o Stanley (Mickey Rourke) en *Manhattan Sur*, el inicio y el fin del relato se hermanan, dejando al protagonista atrapado en sus demonios internos, sabedor de que ha sido incapaz de hacer nada por salvar al prójimo, de que la muerte es más poderosa que la vida y de que el ser humano no puede hacer más que agarrarse al giro continuo de la misma, no vaya a ser que él también salga despedido y dé con sus huesos machacados contra la pared de un destino que, si bien no está escrito, parece nefastamente inevitable.

Todas y cada una de las imágenes de *La puerta del cielo*, fotografiadas con la mano maestra del operador húngaro Vilmos Zsigmond, son de una belleza aplastante, inmutable, totémica. A Cimino le gustaba siempre confrontar a sus personajes con la inmensidad de localizaciones reales. Lo comprobamos en el río en el que se refrescan Jeff Bridges y Clint Eastwood en *Un botín de 500.000 dólares* y en la montaña donde van a cazar ciervos De Niro, Walken y compañía en *El cazador*, e incluso lo atisbamos en uno de sus últimos toques de genio, cuando en *37 horas desesperadas* el personaje de David Morse es masacrado con la inmensidad rocosa a sus espaldas. Cimino poseía indudablemente toques fordianos: compartía con el de Maine su pasión por la liturgia de la ceremonia en comunidad, perfectamente retratada a mitad de la película con ese baile ¡en patines! de los inmigrantes alrededor de una estufa de leña, al que seguiría el delicioso vals de Jim y Ella, que por duración y puesta en escena parece que sucede fuera de todo tiempo y lugar. Pero si sus wésterns (su filmografía pertenece exclusivamente a este género, tanto da que la acción se desarrolle en ciudades, algo meramente ornamentístico) se parecen a cualquier otro, estos serían los de Anthony Mann, el director que mejor supo dar personalidad a las localizaciones naturales donde se desarrollaban sus películas. Por

eso en *La puerta del cielo* la inmensidad de los *tableaux vivants* pintados por Cimino/Zsigmond sirven para narrar tanto lo cotidiano —campesinas arando un campo, inmigrantes subidos al techo del tren, Christopher Walken cabalgando en un gran plano general por el campo hasta atravesarse con la columna de granjeros en migración continua— como lo bárbaro —el ferroviario al que da vida Richard Masur siendo disparado por la espalda mientras trata de huir a caballo, el pelotón de fusilamiento que arrasa e incendia la casa de Nathan con él y su hermano dentro (una secuencia extraída de la realidad tal y como ocurrió)—. Quizás la mejor corroboración de lo indiscutibles que eran las imágenes positivadas por Cimino (y ya he dicho que eran muchísimas) queda representado porque los ejecutivos de la UA nunca se vieron con corazón para detener el crematorio de dinero que suponía el rodaje tras comprobar *in situ* la fuerza de los copiones editados que les llegaban desde Montana.

Y sí, es cierto, Cimino era un megalómano, además de un artista obsesionado con alcanzar la perfección (si es que eso existe). Por eso colocaba y ordenaba y recolocaba y reordenaba cada uno de los elementos que aparecían en el plano: las tazas y cubiertos en la mesa de Ella, el papel de periódico y las botellas de la casa de Nathan, cada maldito alféizar de los decorados construidos para los exteriores de la ciudad de Johnson. Era un hombre tan obsesionado con los detalles que eligió personalmente a cada uno de los más de mil extras con los que contó la película, decidiendo no solo cuál de ellos aparecía, sino también en qué posición lo hacía en el plano. Vaya, si para el baile del prólogo pidió setecientos bailarines (fuera de presupuesto) y que plantaran en mitad del patio un árbol gigante que, dado que no se podía transportar por carretera, tuvieron que talar y luego volver a montar, ayudándose tanto de tornillos y clavos como de cuarenta toneladas de hormigón. Fácil hacer el chiste y

decir que a Cimino le faltaban unos cuantos de esos tornillos... Demasiado fácil, dado que es mentira. Y, si no, poneros el arranque de *La puerta del cielo* y comprobad lo increíble de sus imágenes, la potencia absoluta del mensaje narrado, toda esa falsedad y tristeza que se amaga entre los pretendidos ideales de los jóvenes ricos del este, un puñado de larvas borrachas adineradas a punto de convertirse en gusanos en cuanto crucen el país para vivir la gran aventura del Oeste.

«¿Qué es el cine?», se preguntan cada año nuevas generaciones de cinéfilos. Y la realidad es que el cine puede ser muchísimas cosas, porque puede ser realista o fantástico, puede cambiar la realidad existente por una mucho más excitante, a veces triste, a veces divertidísima. Lo que atrapa la cámara acaba mutando y por esa extraña sutura que nos une a las películas acaba haciéndonos mutar a nosotros también. El cine puede ser un puñado de imágenes, como la presentación de Nathan/Walken agujereando las tripas de un granjero ucraniano (que acaba con su cuerpo y órganos desparramados encima de una res abierta en canal, con órganos en similar disposición) mientras lo vemos a través del agujero de bala de Winchester que ha dejado en las sábanas tendidas del hombre muerto. El cine puede ser también ese gran relato a modo de ópera trágica que nos recuerda que la historia de la humanidad no es más que un gran fresco goyesco donde la sangre y las tinieblas se dan la mano. Y, sí, claro, el cine es evasión, disfrute, alegría, que por ósmosis estética se nos mete dentro de la piel y hace de nuestras vidas algo muchísimo mejor. El cine puede ser muchas cosas, pero para ello es necesario no soltarlo, agarrarlo con fuerza, hacerlo vuestro, hacerlo nuestro. Y lo demás... lo demás da igual, lo demás no importa.

5 PELÍCULAS QUE NO METÍ EN EL ANTERIOR LIBRO

Matrix de Lana y Lilly Wachowski (*The Matrix*, 1999)

Las hermanas Wachowski estuvieron trabajando en el guion de *Matrix* prácticamente a lo largo de toda la década de los noventa. Los estudios se referían al proyecto como «el guion que nadie entiende». Hay que comprender que en esa década el auge de los videojuegos y el nacimiento de la realidad virtual habían creado toda una fiebre de películas, en su mayoría simpáticas e imaginativas pero con la calidad yendo por barrios, que se adentraban a las bravas en el mundo de la RV: *El cortador de césped* (1992) y *Virtuosity* (1995), ambas de Brett Leonard, *Juego mortal* (1994) de John Flynn, *Días extraños* (1995) de Kathryn Bigelow, *Dark City* (1998) de Alex Proyas —de la que las Wachowski usaron varios decorados para su posterior película— y *eXistenZ* (1999) de David Cronenberg (estas tres últimas, muy superiores al resto).

Pero *Matrix* iba a ser otra cosa, mucho más grande, mucho más ambiciosa, mucho más categórica. Una película distópica que recreaba un mundo controlado por las máquinas, como si la profecía de John Connor en *Terminator* (1984) se hubiera cumplido en un mundo bañado en filosofía culterana (Jean Baudrillard), cacharrería ciberpunk (William Gibson), esencias anime (Mamoru Oshii), personajes robados de cómics (el Morfeo de Neil Gaiman), toques de cine negro transformado en ciencia ficción tal como Philip K. Dick lo había entendido (*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*) y,

last but not least, un adentramiento en las raíces de la Biblia para construir un nuevo testamento donde Neo sería un Jesucristo experto en artes marciales (muerte y resurrección incluida). La mística del elegido ya había sido adaptada un millón de veces en la literatura más fantástica, desde Frodo en *El señor de los anillos* hasta Paul Atreides en *Dune*, así como también en la saga de películas *Star Wars*; normal que la obra de J. R. R. Tolkien, Frank Herbert y George Lucas (cito solo los casos más populares) hayan acabado transformándose en sus propias religiones pop. Al fin y al cabo, es tan fácil creer en Jesucristo como en Luke Skywalker.

La producción de *Matrix* no requería un coste desmedido para los *blockbusters* (o éxitos de venta) de la época: 60 millones de dólares. Pero Warner no creía que las directoras debutantes —uso el femenino porque ellas siempre han sido mujeres, aunque entonces aún firmaban como Andy y Larry— pudieran hacerse cargo de tan ambiciosa empresa. Así que, para convencer a los productores de que les cedieran el timón del proyecto, se vieron obligadas a realizar otra película antes. Dicho y hecho, llegó entonces a nuestros ojos la brutal *Lazos ardientes* (1996), magnífico ejemplo de cine neonoir autoral tan endiabladamente sexi como violento e impredecible, con unas libidinosas criminales queer con los rostros y cuerpos de Jennifer Tilly y Gina Gershon, cuya escena sexual podría ser fácilmente la más tórrida de la década (hasta la llegada de otra que tal manda en *Mulholland Drive* [2001]). Con el visto bueno del estudio, el reparto de *Matrix* se cerró como suele hacerse en Hollywood, recibiendo muchos noes: Will Smith prefirió protagonizar *Wild Wild West* (1999) a ser Neo, Sandra Bullock dijo que pasaba de ser Trinity porque no quería estar en una película con Will Smith, Sean Connery dijo que nanay a Morfeo y Warner quería a Val Kilmer pero la prueba de Laurence Fishburne eliminó cualquier duda al

respecto. Fishburne, por cierto, dijo que Morfeo era una mezcla de Darth Vader y Obi-Wan Kenobi y que el guion de *Matrix* era el mejor que había leído. Con quien no hubo duda fue con Hugo Weaving. Al final, en una película en la que están todos más que bien, él se comía las escenas con su diabólico ente digital de Agente Smith. Su discurso, tremendamente bien escrito, sobre cómo los humanos no son mamíferos sino virus, porque no saben adecuarse a su entorno natural sin destruirlo, sigue siendo uno de los momentos más eléctricos de la película (además de una definición bastante exacta de cómo se comporta el ser humano).

Fue el crítico Daniel de Partearroyo quien dijo que las Wachowski habían inflado de filosofía culterana *Matrix* para, en el fondo, entregar una película increíble de artes marciales con las mejores escenas de acción de la década. Porque mientras la cinta, que prácticamente se ejecuta en tres partes —presentación, explicación y resolución—, establece un campo de juego alucinante, con los humanos convertidos en fuentes de alimentación eléctrica viviendo el sueño de la realidad digital —una versión de RV que actualiza el mito de la caverna de Platón en clave milenarista—, nunca deja de ser una bestial película de ciencia ficción con las escenas de acción más bellas, estilizadas y adrenalínicas vistas hasta la fecha. No creo que haya muchas más obras donde dediquen tanto tiempo y mimo a explicarse a sí mismas y encima lo hagan con tanto mojo. Llegados aquí habría que tumbar otro mito: en plena era de la eclosión de los efectos visuales, *Matrix* está tan pulida y tan bien orquestada que muchos de sus efectos pasan por digitales cuando en realidad son despampanantes trucajes de cámara. Vaya, solo el 20 por ciento de los efectos especiales de *Matrix* son digitales, el resto es realidad captada *in situ*: juegos de cuerdas para que los actores vuelen en las escenas de acción, decorados que se construían para luego

destruirlos en combate (incluyendo la estación de metro en la pelea final con el Agente Smith) o combates cuerpo a cuerpo maravillosamente coreografiados por el experto en artes marciales Yuen Woo-ping, director de esa película de culto de artes marciales —protagonizada por un Jackie Chan en modo semidiós— llamada *El mono borracho en el ojo del tigre* (1978). Solo para los primeros cuatro minutos de *Matrix* se necesitaron cuatro meses de ensayos tanto para los actores como para los operadores de cámara. Ahora ponéosla esta noche y atreveos a decirme si mereció o no la pena el resultado.

Trinity congelada en el aire en un *bullet time* (o tiempo bala) que sería copiado hasta la saciedad, Neo y Morfeo entrenando en el tatami, Neo y Trinity armados hasta los dientes entrando en el vestíbulo del edificio donde Smith retiene a Morfeo, el consiguiente tiroteo rodado a dos velocidades donde Neo ametralla a los agentes (con dos lluvias enfrentadas en plano nadir: la atmosférica y la de balas), la pelea entre Smith y Neo en el metro y, acto seguido, la muerte y resurrección de Neo convertido en el dios capaz de hackear la matriz y así detener balas, destruir agentes, echar a volar... No hay una sola secuencia de acción de *Matrix* que no sea una absoluta barbaridad. El imaginario de las Wachowski, que se alargaría pragmáticamente en sus dos secuelas inmediatas —*Matrix Reloaded* (2003), con una de las mejores persecuciones de coches de la historia del cine, ¿cómo os creéis si no que se inspiró Christopher Nolan para la *ibidem* de *Tenet* (2020)?, y *Matrix Revolutions* (2003) —, recorrería ontológicamente el resto de su obra para indignación de la crítica cinematográfica y desprecio del público generalista, que jamás han sabido perdonarles su ambición tanto audiovisual como emocional (no me voy a liar aquí y ahora a defender *Speed Racer* [2008]). Es el problema del fanatismo, siempre incapaz de superar la

mística del momento y al mismo tiempo exigiendo que se entregue una y otra vez la misma película y no variaciones de la misma, por más que estas sean tan deliciosamente chifladas como la lectura autocrítica y metacinematográfica que supuso el estreno hace unos años de *Matrix Resurrections* (2021).

El calado de *Matrix* fue bestial, recordemos: 450 millones de dólares recaudados en taquilla como señal inequívoca de que nuestro mundo, simplemente, había cambiado. De repente ya no vivíamos la realidad, sino una simulación. La pastilla roja se comió de calle a la pastilla azul ganando la carrera de la termodinámica existencial; preferir lo difícil a lo fácil va en contra de toda entropía. La cosa se salió de madre cuando un joven de diecinueve años, Joshua Cooke, asesinó a sus padres creyendo que, como vivíamos en Matrix, estos no morirían, sino que reaparecerían en el mundo real (una coartada algo extraña, dado que, si mueres en Matrix, mueres en todas partes). Cooke se negó a usar lo que ya se ha acuñado en términos jurídicos como «la defensa Matrix», pero un buen número de pirados —un hombre de San Francisco que cortó en pedazos a su casera, una mujer de Ohio que disparó en la cabeza también a su casera— sí lo hicieron para evitar entrar en la cárcel. Yo qué sé. Vivimos en un mundo que puede ser tremendamente hostil y eso no hace más que destrozarnos la salud mental. Sea como sea, ¡no echemos la culpa a las películas!

Harakiri de Masaki Kobayashi (*Seppuku*, 1962)

Escribo estas palabras rodeado, una vez más, de moscas, lo que siempre pienso que es un mal presagio, como si estas malas bestias ya supieran que estoy más muerto que vivo, que es un cadáver el que escribe estas palabras, solo que aún no se ha dado cuenta de su condición de zombi desganado, inapetente. Las moscas no tienen la verdad de nada porque no son más que bichos sin cerebro que se alimentan de desechos, pero igual su instinto es mejor que el mío, que como no quiero pensar en nada porque solo pienso en escribir, me echo al cuerpo gasolina (nicotina + cafeína) y sigo escribiendo como si no existiera un pasado mañana, ya que tengo que entregar estas páginas cuanto antes. A ser posible, con algo de verdad arañada entre texto y texto, entre película y película. Te cuento esto porque siempre he idealizado la figura del escritor como la del vividor bohemio que despliega su genio creativo en arrebatos de lucidez absoluta. Sin embargo, la realidad es que el que escribe, si quiere cumplir plazos de entrega, debe tener el horario de un oficinista al que no se le pagan las horas extras y, bueno, lo de los arrebatos de lucidez que amalgaman lírica, creatividad y éxtasis mejor lo dejamos para los que tienen el dinero para permitírselo. Hace poco leí a Nick Cave, quien decía que él escribe sus canciones, tesauro en mano, de 9.00 a 14.00 y de 16.00 a 18.00, encerrado en su despacho. Yo no estoy en un despacho, sino en una terraza (de

ahí las moscas), en una masía de Arruitz, un pueblito navarro muy cerca de Lekunberri, a donde he ido a parar con mis hijos y los hijos de mis amigos —hay niños por todas partes— y aunque me gustaría estar disfrutando de un reparador paseo por el campo con los peques (no me creáis: no me gusta el campo), tengo que seguir empujando este libro hasta que se me acaben, una de dos, o las palabras o las películas. Pero como películas hay muchas, aunque yo solo hable de las que son realmente buenas, tengo que exprimirme para encontrar las palabras. Así que hablemos un poco de samuráis.

El bushido o «camino del guerrero» es la estricta moral a la que los samuráis dedicaban tanto su vida como su muerte. Esta contaba con siete pasos básicos: Gi (justicia), Yu (coraje), Jin (compasión), Rei (respeto), Makoto (honestidad), Meiyo (honor) y Chugi (lealtad). Si un samurái fallaba en alguno de estos preceptos, especialmente en los de honor y lealtad, la única forma que tenía de regresar al camino del guerrero era mediante el seppuku, el suicidio ritual que consistía en atravesarse las entrañas con un arma corta (*tantō*) realizando un corte de izquierda a derecha, vuelta al centro y posterior subida en vertical hasta el esternón. Como el sufrimiento era extremo además de brutalmente grotesco (se les solían derramar las tripas en el proceso) el samurái podía contar con un ayudante (*kaishaku*), normalmente elegido por el propio condenado, que tras recibir una señal de este procedía a decapitarlo con una katana. Si bien seppuku era el término oficial para referirse a este suicidio que debía servir para restablecer el honor del samurái caído, de forma coloquial se le llamaba harakiri (literalmente «corte del vientre»).

El director Masaki Kobayashi, que se negó a combatir en la Segunda Guerra Mundial, fue reclutado por el ejército japonés y no quiso aceptar otro rango que no fuera el de soldado raso. Fue

destinado a Manchuria (territorio chino ocupado por Japón en 1931), donde fue testigo horrorizado de las atrocidades cometidas por su propio ejército. La experiencia fue tan traumática que Kobayashi no solo se afianzó en su pacifismo, sino que vio acrecentado su antiautoritarismo y su desprecio brutal hacia el aparato militar. Finalmente fue apresado por el ejército norteamericano y se pasó el último año de la guerra como prisionero. La brutal experiencia vivida le sirvió, años después, para configurar el magnífico tríptico *La condición humana I: No hay amor más grande* (1959), *La condición humana II: El camino a la eternidad* (1959) y *La condición humana III: La plegaria del soldado* (1961), sumando un total de 550 minutos de humanismo cinematográfico fuera de norma, uno de los alegatos antibelicistas más bellos y desgarradores de toda la historia del cine. Su protagonista fue el gigante Tatsuya Nakadai.

Harakiri era una adaptación de la novela homónima de Yasuhiko Takiguchi —el mismo autor de *Rebelión*, que Kobayashi adaptaría en 1967—, cuyo libreto firmaría Shinobu Hashimoto, el guionista habitual de Akira Kurosawa, que ya había firmado obras capitales del jidaigeki [1] como *Rashomon* (1950) o *Los siete samuráis* (1954). Tanto *Harakiri* como la mayoría de las películas de samuráis de Akira Kurosawa transcurren en el periodo Edo (1603-1868) bajo el gobierno del shogunato Tokugawa, también conocido como periodo de paz, tras imponerse el citado shōgun a todos sus enemigos, haciéndose así con el control de Japón y poniendo fin a las interminables y cruentas guerras de tanto daimyô sediento de poder. (Si habéis visto la reciente serie *Shōgun* (2024), esta narra precisamente la batalla final que llevó la paz a Japón, con el personaje de Toranaga basado en Tokugawa, todo escrito muy libremente en aras de la ficción espectacular, claro.)

Lo que debería haber sido un periodo de alegría al imponerse la paz no lo fue tanto para los samuráis derrotados, que o bien se hicieron el seppuku o bien se convirtieron en *rōnin*, samuráis descabezados, sin un dueño al que servir, que mendigaban unas monedas para poder comer al no poner su katana al servicio de nadie. Si los siete samuráis de Kurosawa se juntaron para defender un pueblo y arriesgar sus vidas a cambio de tres comidas de arroz diarias, el protagonista de *Harakiri*, Hanshiro Tsugumo (de nuevo interpretado por el maravilloso Tatsuya Nakadai), al arrancar la película se presenta directamente en la casa del clan Iyi solicitando realizarse el seppuku para así dar solución a la extrema pobreza a la que la falta de trabajo le ha condenado. Es 1630, dos décadas después del inicio de la paz, y al shogunato reinante le preocupa mucho más guardar las apariencias de respetabilidad y poder que el código de honor de los samuráis. Para ellos, Hanshiro no es más que un miserable que busca limosna a costa de exponer su propia vida. No se creen su mentira como tampoco se creyeron hace un tiempo la de un joven, Motome Chijiiwa (Akira Ishihama), al que humillaron hasta lo inconcebible, obligándole a realizarse el harakiri con una espada de bambú, dado que la buena la había vendido para así poder comprarles comida y medicinas a su hijo y mujer, ambos gravemente enfermos. El suicidio de Motome es terrorífico, brutalmente gore, de una crueldad y espanto escandalosos (ni siquiera el uso del blanco y negro atenúa la visceralidad de las imágenes): el desdichado se lanza contra el bambú hasta atravesarse las tripas para regocijo de las hienas que lo asisten.

El relato que Kobayashi construye en *Harakiri* no nos llega, por eso, de forma directa: es un seguido de flashbacks que cruzan el relato contemporáneo (la petición de suicidio y la desgracia acaecida

en su familia nos revelan también que el humillado Motome es, en realidad, yerno de Hanshiro).

El humanismo de Kobayashi está trazando aquí un paralelismo simbólico cargado en bilis, emparentando el periodo de paz de Tokugawa con el *ibidem* establecido en el Japón ocupado por el ejército norteamericano tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y el genocidio acaecido en Hiroshima y Nagasaki con la bomba de Oppenheimer. La estructura segmentada de *Harakiri* podría recordar a la de *Rashomon*, pero en la película de Kurosawa todos mienten (es la gracia del asunto: encontrar la verdad entre tanto trilero), mientras que en la de Kobayashi lo que se hace es desordenar la verdad para que nos golpee con toda su fuerza (y todo su suspense) cuando acabe, por fin, revelándose en su brutalidad.

En el último tercio de la cinta, Hanshiro muestra sus cartas sin pudor: no solo ha acabado con los tres malnacidos que humillaron a su yerno, sino que se lanza en tromba contra todos los samuráis de la casa. Analicémoslo por separado. Por un lado, Hanhsiro ya se ha cargado a los tres samuráis jefes del clan Iyi antes de empezar la película, una información que tanto Hashimoto como Kobayashi (en su libro y film, respectivamente) nos ocultan para que la revelación posea el mayor impacto posible. De forma segmentada presenciamos los dos primeros combates (en uno no vemos el final, del otro se nos escamotea el principio), pero asistimos por completo al tercero, el cual se explaya de forma espectacular, convirtiéndose en uno de los duelos a muerte mejor rodados de la historia del cine, con el viento azotando el campo, los samuráis recibiéndose con los brazos abiertos y la cámara esgrimiendo angulares que siguen las diagonales de las espadas. Increíble.

Cerrado su relato, el tranquilo samurái se lanza espada en mano a enfrentarse a los espadachines restantes del clan. El ritmo

dramático, sosegado, casi poético aunque sumamente triste que ha dominado la película hasta este momento estalla en una batalla alucinante, que afianza sus pasos en gestos reales para accionar el mecanismo de un espectáculo violentísimo. Aquí hay mucho de wéstern, eh, porque eso es el cine de samuráis: wésterns con katanas. Después de todo, lo bueno es en cierta parte siempre wéstern. El final de *Harakiri* es, pues, cruento, espectacular, violento, con una coreografía perfecta de cuerpos enfrentándose y cayendo, bien heridos, bien muertos. En un último gesto, nuestro *dead man* protagónico arranca las ropas de la estatua del samurái que engalana la casa como un retablo eucarístico y las lanza por la habitación. Luego, viéndose rodeado y mortalmente herido, se hace el seppuku. Este es el punto más álgido de toda la obra de Kobayashi, y eso que aún rodaría en el futuro dos obras maestras del calado de *El más allá* (1964), adaptación de los sublimes cuentos de fantasmas de Lafcadio Hearn, y el documental-tótem *Tokyo Trial* (1983), sobre los juicios de crímenes de guerra que sucedieron en Tokio en pos del patrón de los de Nuremberg a los nazis.

Harakiri es, entonces, ya no solo una de las películas clave de la modernidad del cine japonés —premiada en Cannes en 1963 con el gran premio del jurado—, sino todo un canto a la desmitificación de la figura del samurái, aunque paradójicamente convertida en una de las más grandes películas de samuráis de la historia del cine. La capacidad crítica de Kobayashi, quien muestra sin pudor todo su humanismo, pacifismo y antimilitarismo, desprecia sin ambages la hipocresía y el cinismo de la dictadura del shogunato, que menosprecia el paso más importante del bushido, el honor, para sustituirlo por el imperativo de las apariencias, no fuera a ser que alguien se diera cuenta de su podredumbre moral y su miseria ética y decidiera realizarles a todos un harakiri global y definitivo.

Hoop Dreams de Steve James (1994)

Toca documental. La cosa arranca en 1987. Arthur Agee y William Gates son dos chavales afroamericanos de catorce años que viven en barrios suburbiales de Chicago donde lo que impera en las calles es sobre todo gente chunga: yonquis, camellos, ladrones, prostitutas. Ellos sortean la vida driblando al rival en las canchas de básquet callejeras, siendo, además, los mejores de cada barrio. Su vida cambia en cuanto un ojeador de las *high school* les echa el guante, reclutándolos para un instituto privado —pijo, elitista y, claro, lleno de blancos— que posee el mejor organismo interno de baloncesto de todo Chicago, el St. Joseph High School. Ahí es nada, de donde salió el mismísimo Isiah Thomas, uno de los mejores bases de la historia de la NBA e icono máximo de los chavales de Chicago, aunque Thomas nunca llegara a jugar en los Bulls sino en los Detroit Pistons —dos anillos: 1989 y 1990— como sí hiciera la mayor estrella de la NBA del momento, Michael Jordan. Pero Jordan no había salido de las calles de Chicago, sino de Carolina del Norte, y Thomas, el más pequeño de nueve hermanos cuyo padre había huido del hogar, venía de los mismos barrios pobres que Arthur y William. El objetivo de los jóvenes protagonistas de *Hoop Dreams* es llegar a la NBA, convertirse en estrellas del deporte y ganar muchísimo dinero para así solucionarles la vida a sus padres y hermanos. Hay que entender que a finales de los ochenta los salarios de la NBA crecían a lo loco,

aunque, claro, sin llegar a las cifras demenciales de la actualidad, donde Jaylen Brown, el alero de los Celtics, ha llegado a firmar por 304 millones de dólares en cinco años, o como bien le explica el personaje de Adam Sandler a Juancho Hernangómez en *Garra* (2022), el salario mínimo incluso para alguien que no juegue ni un minuto es de un millón de dólares al año. Normal que a medida que crezca la fama de Arthur y William se les empiecen a acumular a su alrededor los buitres, atraídos por la pestilencia del dinero. Pero las becas gratuitas que les ofrecen a los chavales tienen su reverso oscuro, incluso podrido. Mientras jueguen bien al básquet (o no se lesionen) todo serán facilidades: se ahorrarán las cuotas del instituto de pago y además no tendrán que estudiar para sacar buenas notas. El primer día de instituto el mismísimo Isiah Thomas les da la bienvenida. Sin embargo, en realidad se les priva así tanto del proceso educativo como de la propia evolución hacia la madurez, porque lo único que importa es que metan la pelota en el aro. Ambos jóvenes, de entrada, parecen sobrevivir a estos términos, aunque tarden cada día tres horas en ir y volver al colegio, corriendo los gastos de transporte a cargo de sus familias, igual que el comedor escolar... y que un seguido de movidas que se irán acumulando en una deuda creciente con respecto a la escuela, la cual no representará un problema mientras los chicos les ayuden a ganar partidos.

La idea original para *Hoop Dreams* era hacer un mediometraje documental de treinta minutos para la PBS, la televisión pública norteamericana, sobre la vida en las canchas de baloncesto callejeras de los barrios marginales de Chicago. Sin embargo, lo que iba a ser un rodaje de tres semanas acabó enredándose cuando el director Steve James y los productores Frederick Marx y Peter Gilbert conocieron a Arthur y William: ahí había algo que contar, que

explorar en su justa medida, sin sensacionalismos ni tremendismos (si es que no es lo mismo), sino atrapando el rayo en la botella del cine-verdad (o *cinéma vérité*), viendo qué demonios iba a pasar con esos jóvenes que eran todo talento, corazón e ilusión. Así que los cineastas decidieron seguir adelante con la complicidad de las familias de ambas promesas, adentrándose en su hogar como si fueran un testimonio mudo de todo lo que acontecía alrededor de los chavales. De esta forma, las tres semanas iniciales se convirtieron en cuatro años de rodaje, cuatro años siguiendo las peripecias y los malos tragos de Arthur y William, registrando más de 250 horas filmadas que acabaron fraguándose como un largometraje de casi tres horas de duración.

Hoop Dreams va mucho más de *dreams* ('sueños') que de *hoop* ('aro', aunque su verbalización coloquial, *hooping*, se usa para referirse al arte de jugar al baloncesto). Concretamente de un sueño: el americano, ese que defiende que a través del esfuerzo, independientemente de la condición social, se puede alcanzar el éxito, la felicidad y la prosperidad. El escritor que se inventó semejante patraña, James Truslow Adams, venía de una familia acomodada que le cubrió sin problemas sus estudios en Yale, así que penurias, las justas. Truslow también acuñó la teoría de las dos educaciones que rigen nuestra vida: «la que nos enseña a ganarnos la vida y la que nos enseña a vivir». Que cada uno saque sus propias conclusiones. *Hoop Dreams*, en su crónica desengañada sobre la existencia de quien no tiene dónde caerse muerto porque no puede pagarlo, es el perfecto reverso de ese sueño americano tan cacareado en libros, canciones y películas.

En el caso de Arthur y William, el paso de las semanas y los meses no hace más que estrechar la soga del sueño americano alrededor de su cuello. Porque el sueño como tal no lo viven ellos,

que están más bien metidos en una pesadilla: en cuanto Arthur baja su rendimiento en la cancha, los profesores empiezan a catearle y la St. Joseph empieza a reclamarle pagos a su familia, mientras que William —como les ocurre a casi todos los jugadores tarde o temprano— se lesiona y queda arrinconado en hospitales y centros de recuperación, en los que «todo está pagado a no ser que tardes en recuperarte»). Así que, como a ellos no se les permite soñar, los que lo hacen en su lugar son sus familiares y amigos, todos deseando agarrar el fajo de su futuro sueldo profesional. El padre de Arthur, Bo, aparece y desaparece de la casa sometido a la estricta dinámica del adicto al crack. El hermano de William, Curtis, un exjugador al que no reclutaron por su mal carácter, se ceba con su hermano volcando su desilusión en él. A Arthur, mientras tanto, los problemas se le acumulan cual tsunami: ahogado por las deudas, lo expulsan del St. Joseph (la escuela acabó denunciando a los cineastas e incluso trató de detener el estreno de la película, dada la mala imagen que proyectaba del centro) y se ve obligado a volver al barrio, a Cabrini-Green, donde seguirá tratando de meter la pelota en el aro. Una noche a su familia le cortan la luz y el gas por impago (los cineastas acabaron haciéndose cargo de las facturas); su mejor amigo, tanto en las calles como en la cancha, acaba sucumbiendo a la vida fácil del trapicheo y nada más sabremos de él; un día, volviendo a casa del entrenamiento, le atracan a punta de pistola. Por su parte, a William le va solo un poco mejor, le vemos acudiendo a un campamento de Nike en Nueva York, donde decenas de jóvenes como él buscan llamar la atención de los agentes que reclutan para las universidades (el camino dorado de la NCAA que podrá llevarlos a la NBA). Pero la vida pasa a distinta velocidad en el gueto que en las universidades privadas y William acaba dejando embarazada a su novia sin ni siquiera haber cumplido los dieciocho.

El día que nace su hija no puede estar en el hospital ya que tiene partido; el entrenador es firme al respecto.

Impresionante película-río —los cinco años de grabación de imágenes ininterrumpidas la convierten en un *Boyhood* (2014) del básquet—, en *Hoop Dreams* vemos muchas canastas, pero de lo que en realidad trata es de la vida en sí misma cuando la ilusión es estrangulada por la cruda realidad, sobre todo de aquellos que no pueden costeársela: pobreza, crímenes, drogas, familias rotas, racismo. Un retrato duro, desencantado, tristísimo, de cómo dos jóvenes —que son metonimia de cientos y cientos de chavales con el mismo sueño— acaban con sus ilusiones truncadas porque la vida no les deja espacio para poder alcanzarlas. Al final, de hecho, la cinta no nos muestra qué ocurre en sus vidas más allá de su llegada a la universidad. En los créditos finales se nos cuenta que tanto el padre de Arthur como el hermano de William murieron tiroteados, el primero por un asunto de drogas, el segundo por un triángulo amoroso. Pero no se nos cuenta nada de ellos ni de si llegaron a ser reclutados para la NBA, así que ya os lo cuento yo: no lo lograron. El barrio de Cabrini-Green fue derruido y hoy en día es un conglomerado de edificios de lujo y centros comerciales. Arthur ni siquiera logró acabar sus estudios; William acabó convirtiéndose en pastor evangélico. La película, no obstante, sí fue un éxito sin paliativos del cine independiente documental norteamericano. Se estrenó en Sundance en 1994 y acabó alzándose con el premio del público. Críticos como Roger Ebert se dejaron la voz alabando sus cualidades. No fue nominada al Óscar a mejor documental, pero sí al de mejor montaje. Un escándalo denunciado por el propio Ebert —tampoco nominaron ese año a la estupenda *Crumb* (1994) de Terry Zwigoff—, que acabó sacando a la luz los trapos sucios de cómo se obtenían las nominaciones en dicha categoría, lo que obligó a la

Academia a cambiar su reglamentación (el director Steve James le devolvería el favor a Ebert dirigiendo un documental sobre su vida: *Life Itself* [2014]).

Hoop Dreams acabó convirtiéndose no solo en una de las mejores películas deportivas de todos los tiempos, sino también en uno de los documentales más exitosos de la historia. Las regalías de la película tardaron en llegar, pero al final tanto Arthur como William pudieron rehacer sus vidas gracias a las mismas. Hoy en día se hacen más series documentales sobre básquet que nunca en toda la historia de la televisión: *El último baile* (2020), *Legado: Los LA Lakers de Jerry Buss* (2022), *Bill Russell: Leyenda* (2023), *El equipo redentor* (2022), *Dream Team: Birth of the Modern Athlete* (2020), *Me llaman Magic Johnson* (2022), *Shaq* (2022), etcétera. Todas ellas minuciosamente manufacturadas para mayor gloria del mejor deporte del mundo. Todas en las antípodas de lo que significa *Hoop Dreams*, cuya huella solo la encontramos en la magnífica cinta de los hermanos Safdie *Lenny Cooke* (2013), otro juguete roto que perteneció a la generación de Lebron James y Carmelo Anthony (con mejores números que los futuros astros), pero que acabó jugando en Filipinas en vez de en la NBA, engañado por todos los que le rodearon cuando aún estaba en el instituto. Y si queréis cerrar una trilogía de sábado bien chula sobre la pesadilla americana que gira alrededor del baloncesto semiprofesional, no dejéis de ver la mejor película de ficción sobre el tema: *Una mala jugada* (1998) de Spike Lee, con el futuro escolta de los Boston Celtics Ray Allen como protagonista.

El silencio de un hombre de Jean-Pierre Melville (*Le samouraï*, 1967)

Supongo que lo primero que habría que decir es que el realizador francés Jean-Pierre Melville no se llamaba en realidad así, sino Jean-Pierre Claude Graumbach. Si hacemos caso a la leyenda, decidió cambiarse el nombre mientras se encontraba en una guerra no metafórica: luchando en el frente aliado para liberar a Italia de los fascistas en la cruenta batalla de Montecassino (55.000 muertos). Al parecer, escogió Melville por Herman Melville, autor de *Moby Dick* (1851), el máximo exponente de la perfección narrativa norteamericana. Y aquí encontramos un paralelismo bien hermoso con otro cineasta europeo, en este caso italiano: Sergio Leone, también apasionado de la narrativa estadounidense. Ahora bien, si a Leone lo que le iba era el wéstern —y, en concreto, los de John Ford —, a Melville lo que le gustaba era el cine negro, el film noir. Pero tanto Melville como Leone eran puristas en sus gustos pero vanguardistas en sus formas, lo que es lo mismo que decir que admiraban profundamente modelos cinematográficos que jamás imitaron, sino que transfiguraron y reinventaron bajo su categórica mirada autoral mediante una bárbara estilización de sus formas fílmicas, cada uno con las suyas, pues, pese a algunos rasgos en común —como la dilatación del tiempo narrativo—, poco tiene que

ver el estilo de Leone con el de Melville. Si con el primero se pasó del wéstern al *spaghetti western* (o wéstern mediterráneo, como le gusta llamarlo a Antonio Trashorras), con Melville el film noir se convirtió en film neonoir: ambos tumbaron esa mirada invisible que imponían las cámaras del cine clásico para llevarla a una autoconciencia, propia de la modernidad cinematográfica, que acabaría formando sus propias escuelas. Al arte de Melville lo llamaron cine polar, una de las corrientes cinematográficas más jodidamente chulas de la historia del séptimo arte. En *Una película para cada año de tu vida* ya escribí sobre Melville hablando de su película que más fascina: *Círculo rojo* (1970), ya no solo su mejor obra sino también la que logró el mayor grado de estilización autoral. Por seguir comparándolo con Leone podríamos decir que si *Círculo rojo* es su *El bueno, el feo y el malo* (1966) —donde el director romano alcanzó la máxima pureza (barroca) de su estilo—, *El silencio de un hombre* sería fácilmente su *La muerte tenía un precio* (1965). Es decir, películas prácticamente perfectas (incluso sin el «prácticamente») en las que la impronta de sus respectivos estilos ya era más importante que la propia cinta en sí misma.

Todo este primer párrafo se debe a que creo firmemente que en este mundo 2.0 extrañísimo en el que habitamos el alcance de la cultura es más cercano y amplio que nunca, pero en raras ocasiones hacemos uso de ello. Ahora que podemos saberlo todo, en realidad no sabemos nada de nada. La acumulación de información al servicio del consumidor cultural es desbordante, como si estuviéramos afiliados a una tarifa plana del conocimiento humano, donde —precisamente por exceso de la misma— somos más catetos e incultos que nunca. Pero la culpa no es de la gente: la culpa es del ruido existente en el tan cacareado contenido. Hacer una búsqueda en internet conlleva abocarse a un desmedido aluvión de *inputs*

donde el lugar común, la anécdota mil veces repetida, las verdades a medias (o directamente falsas), los textos mal escritos y los contenidos fotocopiados (por malos que sean) son la norma y no la excepción. Ruido, solo ruido, nada más que ruido. Así que es probable que ya supieras lo de Herman Melville, lo de la batalla de Montecassino, lo del noir y neonoir, lo de que el pájaro enjaulado que tiene Jef Costello (Alain Delon), como metáfora de su propia existencia encarcelada y solitaria, no es en realidad un jilguero —como siempre se ha dicho—, sino un camachuelo común —con divertidísimo nombre científico: *Pyrrhula pyrrhula*—, concretamente una hembra, porque Melville quería un pájaro de colores apagados y el camachuelo macho tiene el plumaje anaranjado en el pecho. Incluso igual sabías también que el pájaro murió en el incendio que destruyó la oficina del cineasta en 1967. Sin embargo, por si acaso, me apetecía dejarlo todo aquí por escrito, pues esto es un libro, esto son páginas de papel, algo real y tangible que quizás, si hay suerte, se conserve con el paso de los años, ojalá yendo de mano en mano pero también orgulloso en cualquier estantería, bien acompañado de otros libros. A este respecto, el filósofo situacionista Guy Debord publicó sus *Mémoires* con la portada y contraportada impresas en papel de lija: la idea era que su libro destruyera a los que le acompañaran en las librerías. Lo que yo estoy escribiendo no es así (Debord era muy listo pero algo imbécil), ya que esta obra bebe de muchísimas otras, así que —aunque solo sea por capilaridad fantasmática— me gustará que se relacione con las demás que tengáis en casa. Al fin y al cabo, nuestra existencia no solo la definen las personas que amamos, sino también las películas que vemos, los discos que escuchamos y, especialmente, todos esos libros que adornan nuestros hogares mejor que cualquier

Rembrandt. Siempre lo digo: si quieres conocerme, ven a mi casa y mira mi biblioteca. Me define mejor que cualquier otra cosa.

Volvamos a *El silencio de un hombre* o, como reza su título original, *Le samouraï* (parece que Leone no era el único fan de Kurosawa en occidente...). El jeta de Melville abre este film igual que haría posteriormente con *Círculo rojo*: inventándose una cita en los créditos. En el caso de la película que nos ocupa, asegura (trola) que está sacado del bushido o camino del guerrero y dice así: «No hay soledad más profunda que la del samurái, salvo la de un tigre en la selva... tal vez». Los créditos se imprimen en la pantalla en un plano general fijo donde vemos a Costello tumbado en su cama fumándose un cigarrillo. No hay música, solo el leve piar del camachuelo. El pájaro está en la jaula, Costello en su habitación, que parece una celda. Melville siempre jugaba con muy pocos elementos en el plano, pero aquí la austeridad es casi absoluta: una cama, la jaula del pájaro, una silla, un espejo (increíble su forma de usar los espejos). El samurái se lo piensa bastante antes de levantarse; al fin y al cabo, ese movimiento será el primero, tras una serie tan mínima como básica de incidentes, en acabar llevándolo a la muerte por seppuku. La depuración que imprime Melville al relato es tan rotunda que *El silencio de un hombre* se puede resumir en cinco simples tropos: (1) Costello cumple el encargo de matar a un hombre, (2) la policía le interroga, (3) los contratantes de Costello intentan acabar con él mientras la policía trata de encontrar pruebas para arrestarle, (4) Costello acaba con el contratante, (5) Costello provoca su propia muerte. Pero es que la radicalidad de Melville va muy por delante de la anécdota argumental. *El silencio de un hombre* no duda en llevar al extremo sus rasgos estilísticos, despojándose de aquello que no resulte esencial para la narración: normal que todo nos empuje a una criminal abstracción del texto mediante el ascetismo de su

puesta en escena, su misterio narrativo, su extrema austeridad, sus escasísimos diálogos, su laconismo existencial y su claustrofobia terminal. Melville coge un relato policíaco al uso, muy años cuarenta y con ecos a *El cuervo (Contratado para matar)* (1942) de Frank Tuttle, y por obra y gracia de su arte este acaba alcanzando un estatus mitológico, autoinmolación final inclusive.

Y es que esta cinta es básicamente una puesta en escena del silencio. Porque a Melville seguro que le gustaban los grandes cineastas norteamericanos clásicos del cine negro —Raoul Walsh, Howard Hawks, Fritz Lang, William A. Wellman, Robert Siodmak—, pero su corazón era profundamente bressoniano. Como Robert Bresson, Melville también buscaba actores-máscara, cuya máxima expresión sería la de Alain Delon de *El silencio de un hombre*; repetía continuamente situaciones, pues ¿cuántas veces vemos a Costello coger el metro, andar por las calles, conducir coches robados?; eliminaba del plano todo aquello que fuera fútil excepto elementos de atrezo que cobraban una importancia fuera de norma —la gabardina, el sombrero Borsalino, el juego de llaves—; suprimía de forma absoluta el lenguaje clásico de primeros planos, diálogos en plano-contraplano; y trataba de encontrar esa epifanía final que transformara todas las imágenes mostradas, al menos en el caso de Melville mediante la inmolación (en Bresson encontraríamos un gesto simétrico en la descorazonadora *El diablo, probablemente* [1977]). Mención aparte para el director de fotografía Henri Decaë, un invento de Melville, el hombre que odiaba el fotómetro (instrumento que usan los operadores para comprobar la cantidad de luz que hay en el plano) y que con su arte encuadró buena parte de las grandes obras maestras de la *nouvelle vague* (y alrededores): *Ascensor para el cadalso* (1958), *El bello Sergio* (1958), *Los cuatrocientos golpes* (1959), *A pleno sol* (1960), etcétera.

De todas las películas que dirigió Melville —y mira que tiene barbaridades como *Bob, el jugador* (1956), *Hasta el último aliento* (1966) o *El ejército de las sombras* (1969)— fue *El silencio de un hombre* la que acabó creando escuela. El héroe lacónico, la impresión continua de momentos muertos, el mismo tiempo narrativo alargado hasta lo diabólico, el fatalismo existencial... todo ello podemos encontrarlo en buena parte del mejor neonoir de los años setenta. ¿De dónde si no creéis que salen los protagonistas de *El amigo americano* (1977), *Driver* (1978), *Ghost Dog: El camino del samurái* (1999), *Teniente corrupto* (1992), *Drive* (2011) o *El contador de cartas* (2021)? Por todo eso, y mucho más, gracias Jean-Pierre, nuestro Herman Melville de la pantalla.

El dulce porvenir de Atom Egoyan (*The Sweet Hereafter*, 1997)

El 21 de septiembre de 1989 un autobús escolar fue arrollado por un camión en Alton, Texas. Como resultado del choque el autobús fue a parar a un dique de agua, hundiéndose en él y provocando la muerte por ahogamiento de veintiún jóvenes. Una desgracia más allá de lo cognoscible, pues tener hijos no solo es lo más hermoso y bello de esta vida, sino que es lo que da pleno significado a la existencia humana. Por ende, su muerte ya no es que te arranque de forma cruel aquello que más quieres en la vida, sino incluso aquello que la hace posible. La muerte de prácticamente todos los hijos de una comunidad sesga sin miramientos el amor existente y lo sustituye por un vacío que únicamente se puede llenar con rabia y tristeza infinita. No solo elimina la vida tal y como la conoces, sino que borra de un puñetazo en el corazón aquello que podría haber sido, aquello que debería haber sido. El porvenir desaparece y en su lugar no queda nada, solo adultos erráticos, muertos vivientes, espacios vacíos insolentes, el recuerdo continuo del dolor en los rostros de todos y cada uno de los supervivientes.

El escritor británico Russell Banks escribió en 1991 *El dulce porvenir* basándose en el trágico accidente de Alton y el director armenio-canadiense Atom Egoyan adaptó la novela a la gran

pantalla en 1997. En la película, el autobús siniestrado se lleva la vida de catorce niños, dejando solo dos supervivientes: la adolescente Nicole (Sarah Polley), que queda atada a una silla de ruedas para el resto de sus días, y la conductora del autobús, Dolores (Gabrielle Rose). Pero no son ellas las que vehiculan la acción, sino el abogado Mitchell Stephens (Ian Holm), un extranjero que llega al pueblo para tratar de armar una demanda global contra un enemigo poderoso pero indeterminado: el ayuntamiento, la escuela, la compañía de autobuses, la empresa que asfalta la carretera... tanto da, porque lo único que le importa es montar una acción civil que unifique y armonice el abismal dolor que ahoga a la comunidad y, de paso, que arranque un buen pellizco de dólares para su propio bolsillo. Stephens se vende a sus posibles contratantes como un hombre que sabe perfectamente lo que es perder a una hija y es que aunque la suya todavía vive, no es más que una extraña para él, una joven drogadicta huida de casa que solo le llama para torturarle con acusaciones y exigirle más dinero. Ahí es nada, un hombre incapaz de controlar la caída libre de su hija y que, sin embargo, ejerce de embaucador filibustero de (casi) todas las gentes del pueblo. Pero todo esto que cuento no es ni siquiera lo más dramático de la película. Lo más turbador de *El dulce porvenir* es el paisaje moral que Egoyan dibuja a partir de la novela de Banks: en una interzona postapocalíptica como es el pueblo sin niños de Sam Dent, lo realmente doloroso surge de la construcción íntima de los distintos relatos que la conforman. Un desolador retablo habitado por monstruos dolientes mediados todos a través de la tan intrincada como singular y bella visión cinematográfica del realizador.

En la década de los noventa Atom Egoyan era uno de los cabezas de cartel más esperados en los festivales de cine de medio mundo.

Hay toda una generación de directores indies de dicha época que, con el paso de los años, acabaron estancándose y prácticamente desapareciendo del mapa de los autores más rompedores, intrigantes y ambiciosos: Hal Hartley, Michael Almereyda, Michael Winterbottom, Gregg Araki, Chen Kaige, André Téchiné, Alan Rudolph, Mike Figgis, Mathieu Kassovitz, Emir Kusturica, Julio Medem, Peter Greenaway, Amos Gitai. La lista es interminable. Probablemente el más singular de todos ellos, el más brillante, inteligente e iconoclasta, sea Lars von Trier. También el que mejores películas nos entregó. Pero el chiflado de Lars bien merece un texto aparte solo para él, y espero encontrarlo, si no en este libro, en el siguiente. Atom Egoyan forma asimismo parte de este grupo porque, si bien en el nuevo siglo nos ha entregado películas sobradamente interesantes, como es el caso de *Chloe* (2009) o *Cautivos* (2014), ambas están lejos de lo conseguido cuando se encontraba en su plenitud como autor, principalmente en la época de su conocida como trilogía de chicas tristes: *Exótica* (1994), *El dulce porvenir* (1997) y *El viaje de Felicia* (1999).

La fascinación que provocaba el cine de Egoyan se debía, siendo reduccionista, a tres señas formales que aparecían en prácticamente toda su obra desde *Next of Kin* (1984) hasta la fallida *Ararat* (2002).

La primera nace del gusto del realizador por mezclar imagen cinematográfica e imagen en video, confrontando ya no solo la distinta estética y textura de una y otra, sino el hecho de encauzar significados según el formato utilizado, por lo general con el video mostrando la verdad dura de aquello que el celuloide omite en la construcción de su ficción. Pensad si no en *Calendar* (1993), lo más cerca que ha estado nunca Egoyan de Greenaway: en ella, un fotógrafo (el propio Egoyan) debe realizar doce instantáneas de mausoleos armenios utilizando una cámara de video e informándose

debidamente a través de un guía y con su mujer (también en la vida real, Arsinée Khanjian) como intérprete. En su corriente continua de flashbacks el video sirve para cristalizar la verdad del relato —su mujer acaba enamorándose del guía y abandonando al fotógrafo—, mientras que el cine es una disposición en repetición continua de un seguido de citas cuyo bucle nos lleva a una abstracción que nos alerta de que no nos fiemos jamás de las imágenes.

La segunda seña formal del cine de Egoyan viene por lo descarado y misterioso de su narrativa. Veréis, Egoyan no construye relatos lineales en los que la historia vaya desvelando los misterios que propone el argumento. En absoluto. Por el contrario, juega con la temporalidad de las imágenes cruzando pasado, presente y futuro a través de un seguido de tropos —o, si preferís, de átomos— que se repiten con mínimas variaciones (personajes, diálogos, acciones). La película gira sobre sí misma en una estructura en espiral donde verdad y mentira no dejan de converger mientras se muestran al mismo tiempo las cicatrices y las heridas, los monstruos y las víctimas, la necesidad y la agonía. Y a cada vuelta que da la espiral dichos tropos/átomos viran de significado. Pensad en una versión mucho más terrenal de *El año pasado en Marienbad* (1961) y acertaréis, pues Egoyan siempre ha situado a Alain Resnais (y a Luis Buñuel, y a Ingmar Bergman) como uno de sus cineastas de cabecera.

Por eso siempre se ha dicho —y esta es la tercera seña— que sus películas funcionan como mosaicos que se van construyendo en tiempo real delante de los ojos del espectador, aunque por lo general ese mosaico juegue al trueque, a la superposición, bien doblando fichas, bien dejando el mural incompleto o —y esto es lo más bestial de todo— construyendo partes (de nuevo: tropos, átomos) que no corresponden a la imagen global al ser esta concienzudamente

alterada, es decir, buscando una puesta en escena que no parece corresponder al escritor y director, sino a la necesidad de los personajes. Este es, sin duda, el gesto más complejo —que no complicado— de asimilar por parte de unos espectadores habituados a que le den mascada toda la información. La subversión por engaño de una imagen que hace desestabilizar el conjunto del relato merced a la necesidad imperante de los personajes de encontrar una explicación, también una redención, sobre un acto en sí imposible de asimilar.

Todo esto puede pecar de quedarse en una idea tremendamente teórica si no la transcribo en imágenes concretas, así que vamos a ello, de paso zambulléndonos de lleno en esta barbaridad llamada *El dulce porvenir*. Lo primero que habría que señalar es que estamos delante de la primera película de Egoyan que no parte de un material propio, lo que le obligó a adueñarse de lo ajeno para someterlo a su particularísimo universo solipsista. Del uso del video no hay nada o casi nada en la película —un mínimo momento en el que vemos al abogado grabar con una cámara el autobús siniestrado —, así que Egoyan hace algo bellísimo en su lugar, a modo de iluminación lírica que dé significado al relato: introduce una voz en *off* (algo extrañísimo en él) donde escuchamos a Nicole leer a los niños que cuida —y que morirán en el accidente— el cuento de «El flautista de Hamelín», pero no la versión de los Hermanos Grimm, sino la del poema de Robert Browning de 1842. El paralelismo que ejecuta el cineasta entre el fatal accidente y el cuento del flautista secuestrador de niños es brutal y su importancia y gravedad no deja de crecer en la cinta hasta llegar a su demoledor final.

Luego está la forma: una de las más armonizadas y alambicadas en toda la obra del cineasta. Hay hasta treinta y seis segmentos diferentes de tiempo en la película, aunque a grosso modo el film se

podría dividir en tres grandes bloques atomizados, como decía antes, en espiral egoyana: pasado —las acciones de la comunidad hasta la llegada del fatal accidente, este filmado de una forma asombrosa, en gran plano general, siguiendo el punto de vista de uno de los padres, Billy (Bruce Greenwood), que sigue el autobús desde su coche para así poder saludar a sus hijos—, presente —el intento del abogado Mitchell Stephens, o, como se les conoce en EE. UU., del cazador de ambulancias, de montar una acción civil entrevistando a distintos personajes del pueblo, principalmente a padres que han perdido a sus hijos— y futuro —un viaje en avión que, solo al final de la película, sabremos que ocurre dos años después, donde Stephens se confiesa a una antigua amiga de su hija del tormento en el que vive por culpa de la drogadicción de esta.

Y, finalmente, la imagen mediada, la representación imposible del acto salvaje. Porque si el cine de Egoyan está plagado de monstruos de apariencia humana —dos ejemplos rápidos: el asesino en serie/lobo feroz (seguimos con las fábulas) de Bob Hoskins en *El viaje de Felicia*, el secuestrador y violador de menores grimoso (y algo exagerado) de Kevin Durand en *Cautivos*—, el que aparece en *El dulce porvenir* es el más esquivo y reptiliano de todos. La primera vez que vemos a Sam (el padre de la protagonista) es con una sonrisa de satisfacción al presenciar cómo su hija practica una canción encima de un escenario. La confusión nos golpea de frente porque su aspecto es juvenil y en su mirada parece pesar más el amor romántico que el paternal, de ahí que cuando ella le llame «papá» uno se sienta repentinamente incomodado, como si hubiéramos cometido un error absurdo y algo vergonzoso. Pero la cosa se complica *ad infinitum* cuando en uno de los segmentos de tiempo, en un travelling vertical bien distanciado de la acción, vemos a padre e hija besándose en un pajar iluminado con grandes velas

ornamentales. ¿Qué-narices-acabamos-de-ver? La imagen no puede ser más convulsa, pero es correspondientemente mediada por Egoyan a través de la impresión requerida de su protagonista (Nicole). ¡Habla más claro, Alex! Vale, a ver si así me sale mejor: lo que vemos es uno de los actos más viles del ser humano, la violación de un padre a su hija. Un gesto horrible que, además, se entiende como algo regular, incluso cotidiano. Pero lo que vemos en imágenes no se corresponde con una violación a la fuerza, sino más bien con un abuso mediante una incomodísima sumisión. El truco está (y Egoyan lo ha tenido que explicar mil veces en entrevistas) en que lo que vemos no es más que la representación mental que Nicole se hace en la cabeza de lo que sucede, tapando así una imagen abominable con una idealización romántica a la que la joven se agarra para poder sobrevivir. Pero como toda la vida del pueblo, también los abusos se verán interrumpidos por el trágico accidente. La chica en silla de ruedas ya no es atractiva para su padre y son dos los gestos que nos ayudan a entender la verdad de la imagen: por un lado, él se deshace en la cotidianidad de los cambios explicándolos en verborrea continua (a la fuerza trata de hacer asimilar a la joven que todo ha cambiado); por otro, ella le recuerda el altar de velas que iba a construirle para su actuación, pues en la mente también violada de la joven acaba mezclándose realidad y ficción, verdad y mentira, horror y romance.

La transformación de Nicole en el último tercio de la película es de las más subyugantes de todo el cine del atómico Egoyan. En su declaración final, acompañada por el sibilino abogado y por su nauseabundo padre, decide mentir abiertamente, afirmando que no fue un accidente debido al pavimento, al autobús o a una señalización indebida, sino a un error humano de la conductora, por lo que conscientemente desbarata así la acción civil propuesta por el

abogado y elimina de cuajo cualquier compensación económica que su padre pudiera percibir. Parece venganza, y seguramente lo sea, pero sobre todo es una decisión moral: Nicole no va a permitir que se canjee la muerte de todos esos niños y niñas por un puñado de dólares. Y ahí reside otra de las grandes bellezas del cine de Egoyan: que por horrible que sea el mundo, por infames que sean las personas que lo habiten, siempre existirá un resquicio por el que se cuele un rayo de luz, iluminando ese pequeño y dulce porvenir que, ya desde el arranque de la película, parecía completamente erradicado de las vidas de sus protagonistas.

13 PELÍCULAS PARA ABRAZAR EL CINE ESPAÑOL

Condenados a vivir de Joaquín Luis Romero Marchent (1972)

En un momento de *Érase una vez en... Hollywood* (2019) Quentin Tarantino obliga a su protagonista, Rick Dalton (Leonardo DiCaprio), a enfrentarse a una encrucijada: o se queda en Hollywood para arrastrarse como villano de segunda en teleseries de tercera o viaja a Europa para hacer películas con Sergio Corbucci, «el segundo mejor director de *spaghetti westerns* de todo el mundo». Al final, Dalton, como también hicieran en su día Clint Eastwood, Burt Reynolds, Joseph Cotten o Telly Savalas, acepta. Y en su periplo por la industria italiana, el actor lo peta: *Nebraska Jim* de Sergio Corbucci, *Kill Me Quick Ringo* y *Said the Gringo* de Giorgio Ferroni, *Operazione Dyn-o-mite!* de Antonio Margheriti y *Red Blood, Red Skin* de un tal Joaquín Romero Marchent (aunque Tarantino lo pronuncia «Merchant»).

Ajá. Joaquín Luis Romero Marchent. El verdadero padre del eurowéstern. El hombre que se inventó Almería como plató de rodaje al entender antes que nadie que la superficie lunar del desierto de Tabernas sería el escenario perfecto para recrear en nuestro país los de Arizona, Utah y Texas. Antes de Romero Marchent no había vaqueros en España. De hecho, no había ni revólveres, ni cartucheras, ni sillas de montar, ni rifles, ni

especialistas. Cuando alguien en un plató disparaba una salva de fogueo, los caballos salían corriendo despavoridos. Así que Romero Marchent cosió cartucheras, compró armas, entrenó caballos y especialistas. Pero no para inventarse el *spaghetti western*: eso fue un accidente (la patente, además, se la cobró el italiano Sergio Leone). Romero Marchent lo que quería era hacer wésterns como los de John Ford, como los de Raoul Walsh, como los de Anthony Mann. Pero en la España de Franco había lo que había, así que Romero Marchent aplicó una dosis de clasicismo americano por cada cuatro de ilusión desbordante, demostrando que aquí se podía hacer películas del Oeste con cara sucia y ojos enrabietados, supliendo la falta de elementos prácticos con una intuición fuera de norma y un puñado de ideas-base donde la violencia explícita, los personajes oscuros y el fatalismo existencial, como digo, sirvieron de masa madre para todo el futuro wéstern europeo.

Sus dos obras maestras inapelables serían *El sabor de la venganza* (1963) y *Antes llega la muerte* (1964), ambas realizadas antes de que Leone filmara en el rancho Golden City de Hoyo de Manzanares la icónica *Por un puñado de dólares* (también del 64), película fundacional del *spaghetti western* según tantos y tantos libros equivocados de historia del género. Porque lo cierto es que Romero Marchent ya estaba haciendo películas sobre el Coyote y el Zorro en los años cincuenta (mejor las primeras que las segundas), encadenando títulos del Oeste con otros de un neorrealismo suave (o lo más suave que pudiera permitir la censura franquista), como la magnífica *Fulano y mengano* (1957). Pero lo suyo, como digo, era el wéstern, no el barroco de Leone, sino el clásico, el de Hollywood, el que otorgaba al paisaje valor protagónico, el que dibujaba a la perfección el perfil psicológico de sus protagonistas, el que trabajaba a sus héroes tanto en bloque como en valores singulares; en

definitiva, el wéstern mítico, cargado de ese romántico hálito trágico que tanto nos gusta a los devotos del género. En *El sabor de la venganza* tres niños contemplan impotentes cómo su padre es asesinado por unos cuatreros; veinte años después y con dispares formas de entender la ética de la ley y el orden, buscarán venganza. En *Antes llega la muerte* un hombre trata de salvar a su mujer, aquejada de un tumor cerebral, cruzando a la desesperada un desierto plagado de todo tipo de peligros. Películas como bofetadas que demuestran una madurez compositiva y artística fuera de norma en la historia de nuestro cine (y un éxito de taquilla, tanto aquí como en Italia). Ahora os desafío a que encontréis el nombre de Joaquín Romero Marchent (o, ya puestos, de su hermano Rafael, director de películas tan estimulantes como *¿Quién grita venganza?* (1968) o *Garringo* [1969]) en cualquiera de los muchos libros de historia del cine que se han escrito en nuestro país. Su ausencia clama al cielo. Malditos bastardos.

Pero centrémonos en la más bizarra, la más extraña, la más gutural y la más sorprendente de todas sus películas (y, creo, la única que conoce Tarantino de Marchent): *Condenados a vivir*, todo un éxito en los autocines y sesiones *grindhouse* de los EE. UU. en los años setenta, donde se estrenó como *Cut-Throats Nine* («Los nueve asesinos», aunque en la película, ejem, son solo siete). En plena efervescencia del fantaterror, la película de Marchent era lo más cercano que había existido nunca a un *horror western*, superando con creces las crucifixiones y los desollamientos de *Oro maldito* (1967) de Giulio Questi o los vaqueros caníbales de *Los cuatro del apocalipsis* (1975) de Lucio Fulci. Habría que esperar al nuevo siglo para poder ver tanta barbarie cabalgando a caballo, ya fuera en EE. UU. con *Bone Tomahawk* (2015), de S. Craig Zahler, o en Europa con *The Last Ashes* (2023) de Loïc Tanson. De las dos versiones que

existen de *Condenados a vivir*, la que se estrenó en EE. UU. era la más brutal y visceral, poblada de insertos gore exigidos por el distribuidor norteamericano para que así la película fuera recibida con mayor alborozo. Cuentan que en los cines donde se proyectaba se repartía a los espectadores una «terror mask», para que se taparan los ojos con ella en los momentos más truculentos del film.

Un carro destartalado cruza las montañas nevadas de Utah (en realidad, el pirineo aragonés) llevando en sus tripas a siete malnacidos —violadores, pirómanos, ladrones, asesinos, etcétera— encadenados con grilletes forjados en oro fundido, pues el traslado es en realidad una estratagema para portear este metal desde las minas, despistando así a posibles ladrones. Sus cuerpos, sin embargo, no llevan a engaño: ojos de perro rabioso, callos en las manos, grietas en las mejillas, barbas desgarbadas, a uno le faltan dientes, otro se mea encima, otro está medio muerto. Son los rostros de grandes secundarios de carácter en el cine español de los setenta: Antonio Iranzo, Manuel Tejada, José Manuel Martín, Rafael Hernández, Carlos Romero Marchent (hermano de Joaquín), Alberto Dalbés, Ricardo Díaz, *los odiosos siete* de Romero Marchent. Les acompañan unos pocos soldados comandados por el sargento Brown (Robert Hundar, de nombre auténtico Claudio Undari, actor fetiche de Marchent) y, vaya usted a saber por qué, la virginal hija de este, Sara (Emma Cohen). El aciago destino cumple sus expectativas y la comitiva se ve asaltada por una familia de cuatreros (el jefe de ellos interpretado por un clásico como Xan das Bolas) que matan salvajemente a los soldados, enloquecen a los caballos y hacen que el carro se despeñe, obligando a Brown a trasladar a los prisioneros a pie el resto del tormentoso camino que los separa del fuerte donde han de ser ajusticiados.

La brutalidad de la trama es tanto psicológica como orgánica. El relato-wéstern se va deshaciendo lentamente para dar paso a un horror descarnado, áspero. Parece increíble que estas imágenes las haya rodado el mismo hombre que filmó *Tres hombres buenos* (1963). Aquí casi no hay planos generales ni tomas fijas, todo es cámara en mano y primeros planos de los despiadados y desencajados rostros de sus protagonistas. Lo único que nos recuerda a sus películas pasadas es la importancia del paisaje: aquí una montaña nevada que no es más que otro azote importante para el sargento Brown y su hija. Y cuando toca, Marchent, que también firma el guion, no tiene piedad. *Condenados a vivir* es un catálogo continuo de vejaciones a sus protagonistas: machetazos, mutilaciones, palizas, violación en manada, quema de cuerpos, tiros a bocajarro. Uau. Qué burrada el cine español de los setenta.

Solo se me ocurre un eurowéstern aún más nihilista que *Condenados a vivir* y ese sería esa obra maestra de Sergio Corbucci llamada *El gran silencio* (1968). Ambos wésterns nevados, ambos con finales atroces que no dejan resquicio a la más mínima esperanza en la humanidad. Pero lo más curioso de ambas es que podrían tratarse de la mejor película de sus respectivos directores sin representar en absoluto el estilo de cada uno de ellos. Ni *El gran silencio* parece de Corbucci, pues tiene una puesta en escena muchísimo más elegante y refinada que la de, por ejemplo, *Joe, el implacable* (1966) o *Los despiadados* (1967), ni *Condenados a vivir* parece de Marchent, donde su sueño de convertirse en el Anthony Mann ibérico se desvanece aun a costa de dejarnos una de las obras más impactantes y brutales de toda la historia del cine español.

La piel quemada de Josep Maria Forn (1967)

El sol achicharraba que daba gusto a finales de los sesenta en esa España en blanco y negro que desde la dictadura se buscaba empezar a pintar en color, para que en el resto del mundo ya no importaran tanto los asesinados en las cunetas y los enterrados en fosas comunes y sí la belleza de nuestras playas, que por aquellas fechas empezaban a llenarse de extranjeras en bikini para algarabía y rebozo de los que aún llevaban bien boina, bien tricornio. Era una clara operación de maquillaje; al fin y al cabo, España era la única dictadura fascista que quedaba en Europa tras la Segunda Guerra Mundial, y aunque desde el aparato de propaganda mediático del Gobierno (el NO-DO) trataban de pintar a Franco como el absolutista más amable de todos los habidos, lo cierto es que ni con todo el «desarrollismo» ni todo el «milagro económico» de los sesenta se lograba esconder que España seguía siendo dirigida bajo un régimen atroz. Doble imagen, por tanto: una interior, la de toda esa gente que vivía en el umbral de la pobreza porque el «milagro económico» no les tocó ni de cerca, y una exterior, donde España parecía el Caribe mediterráneo solo que muchísimo más cercano, barato y pintoresco (y olé).

Pero, como decía al empezar, el sol era tan abundante como gratuito en nuestras playas. Y así arranca *La piel quemada*, mostrando las carnes tostadas de jóvenes belgas, inglesas,

francesas, alemanas... en la costa de Lloret de Mar. Junto a esos cuerpos —de una sensualidad que seguro haría sudar tinta china fascista a los censores—, otros mucho más toscos y fibrados, los de los hombres a pecho descubierto que trabajan en la obra, mezclando cemento y apilando ladrillos, ahí mismo, a orillas del Mediterráneo y de las suecas, levantando nuevas viviendas que puedan acoger a los cada vez más abundantes turistas. Cuando una joven se acerca demasiado a la obra, se lleva una catarata de patriarcado a grito cerril. Antes de llamarse *La piel quemada*, la película tenía como nombre provisional «La costa de los ladrillos». Entre las muchas metáforas en montaje paralelo de la película, una de las más categóricas es comparar las casas de ladrillos rojos de Lloret de Mar con las viviendas en cuevas blancas de los pueblos de Granada de donde surge la familia protagonista.

Porque *La piel quemada* es una historia de inmigrantes regionales, de los que abandonaban los pueblos de Andalucía, Extremadura y Castilla para mudarse en busca de trabajo a las grandes ciudades, Madrid y Barcelona (y eso cuando directamente no se marchaban a Alemania, donde los sueldos eran mucho mayores). Esta gran migración interna, que arrancó en los años cincuenta, creó el problema principal de la adecuación de estas familias a las grandes ciudades (hay hasta una película preciosa al respecto, *Surcos* [1951], del falangista José Antonio Nieves Conde). En los sesenta y setenta cada vez fueron más los que abandonaron el pueblo, y si de por sí ya era terrible y difícil esa mudanza y posterior asentamiento vital, los que eligieron la costa catalana además se encontraron con el rechazo de los entonces llamados «catalanistas» (un término en desuso desde hace años en favor de «independentistas»), quienes no veían con buenos ojos la llegada de tanto andaluz a su tierra. Un racismo regional que, salvando las

distancias temporales y continentales, podría recordar al escrito por John Steinbeck y dirigido por John Ford en *Las uvas de la ira* (1940), donde los californianos insultaban a su llegada a las familias de Oklahoma (los *okies*) arrasadas por la pobreza y en busca de trabajo en los campos de la costa oeste estadounidense.

El director Josep Maria Forn, que nunca escondió su nacionalismo, logró con *La piel quemada* tanto el mejor retrato de dicho éxodo como la mejor crítica de ese racismo cazurro que juzga a las personas por debajo de las banderas. Y lo hizo con una clarividencia alucinante. En la cinta, a la hora de cobrar las nóminas, el empresario catalanista no deja de insultar a sus trabajadores, en su mayoría andaluces (también hay un portugués). Cuando la familia de José llega a Lloret de Mar, sus miembros son recibidos por los comentarios de unos paisanos del pueblo que aseguran alegrarse de la llegada de estos, «porque son de los que trabajan» («*dels que penquen*») y porque «cuando esos niños sean grandes, serán más catalanistas que tú». Se establece de esta forma una realidad cristalina: la diferenciación entre inmigrantes de primera y de segunda —aplíquese hoy el cuento a las continuas llegadas de subsaharianos en patera a nuestro país— y la premonición de que los descendientes de los inmigrantes acabarán por hacer más país que muchos de los propios nacidos en —en este caso— Cataluña. Este es un discurso que va más allá de la discusión de nacionalismo sí, nacionalismo no, para centrarse en el que ha regido el mundo desde el principio: la diferencia de clase acaba por marcar más que cualquier otra cosa y los ricos siempre mirarán con desprecio a los pobres, sean estos de donde sean.

Y el caso es que José (Antonio Iranzo) es pobre como una rata. Trabaja de sol a sol para poder tener una casa a la que traerse a su mujer, Juana (Marta May), a su hermano y a sus dos hijos pequeños.

Pero vaya, eso no quiere decir que sea un santo, ni mucho menos, aunque Forn lo retrate en picado alzado recorriendo las calles de Lloret cargando con un somier con su cabecero de cama como si fuera Jesucristo en el viacrucis. Lo cierto es que José es un animal, que deja embarazada a Juana en una violación y que, si bien accede a casarse con ella por el qué dirán del pueblo, una vez en Lloret no hay mujer a la que no le eche los ojos y las manos encima. Por su parte, Juana, mujer abnegada e iletrada —buenísimo el detalle del tampón para firmar su licencia de matrimonio—, carga con el peso de la vida (y de los hijos) (y del cuñado) con el miedo de no saber qué va ser de ella en el futuro cuando ni siquiera tiene presente.

La piel quemada está así atravesada por un doble relato que no cesa de pelotear entre sí trazando metáforas a cada cual más dolorosa. A José lo vemos enredarse al final de la noche y, entre copas, flamenco y mujeres, estrellarse en la cama de la misma francesa que los obreros piropean desde la obra. Tremenda la presencia física de Antonio Iranzo, que con esa mandíbula y voz rasgada a lo Tom Waits parece convertirse en nuestro Ron Perlman (a Iranzo sobre todo se le recordará por haberle puesto voz a M. A. Barracus en la popularísima serie *El equipo A* [1983]). A Juana la vemos en continuo movimiento mientras no deja de atravesar España de sur a norte (en trenes, en autocar). El viaje se hace eterno, como si Granada y Lloret estuvieran cada una en una punta del globo terráqueo: tal es la diferencia brutal entre ellas. En los pueblos de Granada, como no hay casi nada, solo queda la tradición, la romería; en Lloret, como todo es una oda al turista, por el contrario, no falta de nada: bares, cabarés, tiendas, pisos de lujo. Las dos Españas, la pobre y la rica, radiografiadas con todo el sentido y toda la sensibilidad del mundo.

Pero el momento más tremebundo de la película es sin duda la danza tribal que ejecuta una bailarina en el cabaré donde todos los turistas van a emborracharse. Un baile de un erotismo insólito en el cine español de la época que Forn monta en paralelo con discursos reaccionarios sobre lo peligroso del baile (y de la mujer) por distintos miembros del claustro eclesiástico. No sé si Forn picó las imágenes así porque era fan de Eisenstein o porque pensó que era la única manera de colársela a los censores: mostrar algo y su crítica al unísono para que así no pareciera un elogio. Al final de la película, el hermano de José va a la playa a ver jugar a las turistas en bikini. Agobiado por el sol, se quita la camisa, dando así forma circular al relato y poniéndole el broche de oro a este estupendo film.

La torre de los siete jorobados de Edgar Neville (1944)

Todo empieza en un casino. No, espera, que me lío. Donde realmente empieza todo es en una sala de fiestas. Estamos en Madrid, a finales del XIX; la Bella Medusa (Manolita Morán) se encuentra en el escenario cantando un tema sobre la superstición. En una de las mesas está su novio, Basilio (Antonio Casal), que la mira algo aburrido aunque con una ingenuidad tremendamente genuina. La misma que mantendrá a lo largo de toda la película por más que esta se vaya volviendo cada vez más extraña, oscura e hilarante, más y más fantástica. Esto es así porque a Edgar Neville lo del humor —especialmente el sainete y la astracanada, pero también las tiras cómicas y las caricaturas— se le daba a las mil maravillas. Esperad, que vuelvo a la escena. Basilio recibe un mensaje escrito de la Medusa diciéndole que esa noche cenan juntos, pero que su madre se apunta, porque aunque está a régimen severo, lo que más le gusta (como al propio Neville) es clavarse dos o tres langostas entre pecho y espalda. Pero Basilio solo tiene un duro, lo que en moneda moderna serían 0,03 euros, y al menos necesita cuatro para poder invitar a su chica y a su prominente suegra. Así, luchando entre la ingenuidad y la superstición, decide irse al casino, a ver si puede cuadruplicar su fortuna.

Y es aquí donde la cosa se pone interesante. A Neville —también hombre de teatro, al fin y al cabo era un renacentista de pura cepa (además de conde de Berlanga de Duero)— parecía que lo que se le daba bien era la escritura esencialmente cómica, pero lo cierto es que en sus películas, aun en la España de los años treinta y cuarenta, donde no muchos sabían cómo convertir imágenes sencillas en imágenes esenciales, existen momentos increíbles de puro cine. Al fin y al cabo, había estado en Hollywood, donde se había codeado con maestros como Charles Chaplin, John M. Stahl, Ernst Lubitsch o King Vidor. Y si bien *La torre de los siete jorobados* posee imágenes imborrables, de una fuerza expresionista digna de Lang o Murnau, la puerta que nos abre a ellas es ese momentazo en el casino, en el que con un suave travelling hacia un espejo, de repente, un fantasma tuerto toma forma corpórea, con sombrero de copa y el cuello rajado, y se presenta con el magnífico nombre de don Robinson de Mantua (Félix de Pomés). Un fantasma al que solo el bueno de Basilio puede ver y que le indicará dónde poner el dinero en la ruleta y multiplicar su dinero más allá de lo imaginable. Aunque sea para gastarlo todo en langostas.

La existencia de *La torre de los siete jorobados* siempre me ha parecido un milagro en toda regla, desde su propia base literaria: la novela homónima escrita por Emilio Carrere, quien, según cuentan los historiadores, entregó al editor remedando varias obras ya publicadas, cobró el dinero sin pudor y se fue a vivir la vida bohemia, que era lo que realmente le gustaba a este aprendiz de Paul Verlaine y Victor Hugo (de dónde si no iba a salir tanto jorobado). Pero el milagro va más allá: eran los años cuarenta de la España franquista, la guerra había acabado en el 39 y una dictadura feroz se había instaurado en el país, la mayoría de los intelectuales o se habían exiliado o estaban encarcelados o, simple y llanamente,

habían sido fusilados. El cine de la época era un panegírico propagandístico vestido con ropas de cine histórico y/o cine religioso. La censura era feroz, tanto con la escasa producción nacional como con las películas que nos llegaban desde Hollywood. Y uno de los mayores éxitos de nuestra cartelera había sido la bochornosa *Raza* (1942), algo así como el ideario del buen español, que había escrito el propio Francisco Franco bajo el seudónimo de Jaime de Andrade.

Sin embargo, en ese páramo absoluto, Edgar Neville erigió una película que es un torrente de ideas y de imágenes sin precedentes en el cine español del momento. Quizás lo mejor sería aclarar primero que Neville era un cineasta que, si bien había militado en Izquierda Republicana antes de la guerra, se reconvirtió a favor del régimen tras la contienda. Su prueba de fuego fue su peor film: el abiertamente protofascista *Frente de Madrid* (1939), cuyo montaje final siempre estuvo en manos del gobierno recién instaurado. Pero ahí acabó la política en su obra, no encontramos más señas de la misma en ninguna de sus cintas (de hecho, más bien al contrario: su cine es una continua chanza contra la hipocresía de la nobleza y/o gente adinerada), hasta su retirada en 1950 con esa magnífica película-compendio de su obra llamada *Mi calle* (1960). Probablemente Neville cambió de chaqueta para así poder hacer los films (y libros y artículos y tiras cómicas y obras de teatro...) que le vinieran en gana, pero en el fondo tanto da, porque aquí lo que realmente importa es su trabajo cinematográfico, sus películas, todas ellas magníficas, el mejor cine que se hizo en España en unas décadas donde el pueblo necesitaba ávidamente distraerse, incluso divertirse, para así no ahogarse en tanta pena, la mayoría comedias, aunque coqueteó también con el cine negro —*El crimen de la calle bordadores* (1946)—, el neorrealismo —*El último caballo* (1950)— o

el documental antropológico —*Duende y misterio del flamenco* (1952)—. Y hablando de pena: ni el público ni la crítica acompañaron nunca a Neville en sus cintas, mientras que en el teatro disfrutaba de un gran éxito. Este mundo no hay quien lo entienda.

En *La torre de los siete jorobados* (donde aparecen, paradójicamente, más de siete jorobados) Neville se marcó un folletín a lo Feuillade que regurgitaba por igual el terror norteamericano de Lon Chaney y Tod Browning como la poderosa imagen expresionista del Fritz Lang de *Spione* (1928). Sus decorados imposibles en esa ciudad subterránea que habita cercana a la madrileñísima Plaza de la Paja pueden recordar tanto a los de *El gólem* (1920) de Paul Wegener como a los de *Metrópolis* (1927), de nuevo de Fritz Lang. Basilio, nuestro patidifuso pero aun así infatigable protagonista, se verá pues arrastrado a un submundo fantástico, a una ciudad escondida tras una torre invertida de cincuenta metros que fue construida por los judíos expulsados en 1492 (¡!), gobernada por un doctor Sabatino hipnotista con chepa (Guillermo Marín, en un papel a lo *El doctor Mabuse*, también de Lang) (¡¡!!), que además dirige una red de falsificación de dinero que distribuye a través de su ejército de viejos jorobados (¡¡¡!!!). Quizás el éxito de la empresa, además de la magnífica orquestación de elementos fantásticos que se mezclan con elegancia y naturalidad con el costumbrismo de la época, descanse en cómo Neville es capaz de mantener un maravilloso buen humor a lo largo de una película donde el secuestro, el chantaje y el asesinato cobran forma con una facilidad aplastante: el fantasma tuerto obsesionado con un facsímil de la Venus de Milo, Napoleón apareciéndose por error en el piso equivocado, la policía tomando por estafador al bueno de Basilio, el sereno negándose a abrir la puerta de entrada a la torre...

Siempre he sido defensor a muerte de la risa para poder sobrevivir al mundo y creo que ahí conecto a la perfección con el maestro Neville, cineasta ignorado durante décadas que hoy parece, por fin, haber recuperado su lugar privilegiado en la historia de nuestro cine.

Tríptico elemental de España de José Val del Omar (1996)

Hoy ando envalentonado (que palabra más rara) así que voy a lanzarme a escribir sobre Val del Omar. A ver. José Val del Omar, cineasta granadino. Bueno, decir que era solo cineasta es como decir que Isaac Newton era solo matemático: un reduccionismo insoportable. Hay artistas, hay creadores, a los que la disciplina en la que realizan su obra se les queda tremendamente corta ante el alcance de su talento, de su ambición, de su mera capacidad. Y algo así ocurre con Val del Omar: cuando empieza a imaginar películas (a principios del siglo xx), sus ideas van tan por delante de la capacidad técnica del cinematógrafo que no le queda otra que ponerse a inventar artilugios. Por citar unos pocos: una lente de distancia focal variable (un zoom antes del zoom «para penetrar el alma del ser humano»), el primer sistema de filodifusión conocido (con diecinueve terminales públicos), un sistema de espejos e iluminación que hacía que las imágenes captadas superaran la barrera de la bidimensionalidad (vaya, que inventó algo parecido al 3D) y el primer sistema estereofónico (al que llamó Diáfono 54), que permitía que el sonido acústico envolviera al espectador, etcétera. Si Edgar Neville fue nuestro cineasta renacentista, José Val del Omar fue nuestra revolución industrial. Y, sin embargo, es probablemente el

cineasta —a él le gustaba llamarse «cinemista», mezcla de cineasta y alquimista— más injustamente desconocido de la historia del cine español. Así que conozcámosle un poco.

José Val del Omar nació en Granada en 1904 y falleció (quizás, quién sabe, pues con él todo es posible, con él no hay fin factible) en Madrid en 1982. Su padre era funcionario; su madre, pintora y pianista. Estudió en un internado de los Escolapios, en el que por las noches, con una lupa y una vela, empezó a crear sus primeras proyecciones (vamos, que no inventó la linterna mágica de milagro). A los diez años creó «el primer *underground* español de protesta» donde proyectaba dibujos criticando el sistema educativo de la época (para escándalo de los escolapios). Años más tarde, durante la guerra, crearía la Cartilla Escolar Antifascista. Así que, además de cineasta, fotógrafo e inventor, también tenía algo de revolucionario. Y de misionero, pero no de los de la cruz en el cuello, sino de los que, como Dziga Vértov, cargaba en brazos el proyector cinematográfico de pueblo en pueblo, en las conocidas «misiones pedagógicas» de la Segunda República (entre 1931 y 1936), implantando 5.500 bibliotecas (con más de 600.000 libros en total) por los distintos pueblos de España por donde pasaron, y que fueron aniquiladas por la dictadura franquista al considerarlas un «apostolado del diablo». Así que cineasta, fotógrafo, documentalista, poeta (como su buen amigo Federico García Lorca, con quien compartió generación del 27, aunque siempre se olviden los historiadores de citar su nombre), pedagogo, misionero, inventor, místico, revolucionario... ¡ah! ¡y lingüista! Que ya que tenía que inventarse la técnica (ríete de James Cameron rodando en una piscina *Avatar 7*) no le quedaba otra que inventarse el lenguaje que la definiera: «desbordamiento apanorámico de la imagen», «tactilvisión», «sonido diafónico» y un largo etcétera de vocablos

lírico-técnicos que culminaría en lo que él denominaría P. L. A. T. (Picto – Lumínica – Audio – Táctil), su forma de referirse al cine más allá del cine, a aquel que habitaba en su cabeza y que trató durante toda su vida de sacar a la luz. Lamentablemente, de todo lo que llegó a rodar se conserva poquísimo, en ocasiones porque él mismo lo destruyó —su primera producción, *En un rincón de Andalucía* (1921), acabó con sus 21.000 metros de negativo en las llamas ante el disgusto del cineasta por lo filmado—, en otras porque se perdió en los avatares de la guerra, como sus cerca de cuarenta documentales dirigidos durante las misiones donde trató de grabar lo que llamaba «la cultura de sangre de España». Tremenda injusticia para un hombre que durante el conflicto bélico se dedicó en cuerpo y alma a tratar de salvar los fondos del Museo del Prado y de la Biblioteca Nacional.

Con su *Tríptico elemental de España*, prácticamente al final de su vida, Val del Omar trató de cerrar algo parecido a un legado de duración cinematográfica estandarizada (y eso que él odiaba dicho término). Para ello juntó tres películas cortas (de unos veinte minutos cada una) en una única obra de poco más de una hora de duración. Estas eran *Aguaespejo granadino* (1953-1955), *Fuego en Castilla* (1958-1960) y *Acariño galaico*, que empezó a rodar en 1961 y a la que añadió fragmentos entre 1981 y 1982 (de ahí que al final de la pieza se escuchen los gritos de Tejero en el Congreso), hasta que la muerte en forma de accidente de automóvil le sorprendió, dejando inacabada la compilación, que terminó después el artista, experto en video-arte, Javier Codesal. (También quedó sin finalizar el prólogo que Val del Omar quería añadir, *Ojalá* [1980], y que debía servir tanto como nexo del conjunto como una pieza que ayudara a entender las claves de la obra en su totalidad.)

Val del Omar parecía creer en el cinematógrafo más que nadie en el mundo aunque este no fuera más que un juguete invencible en sus manos. Por eso, a través de sus imágenes en centrifugado y revaloración continua, se cuelan sin miedo el resto de artes —escultura, arquitectura, pintura, música, literatura, poesía—, porque el cine puede con todas ellas y con mucho más. Por eso, asimismo, sus influencias son rastreables: el surrealismo de Luis Buñuel y Germaine Dulac, el dadaísmo de Marcel Duchamp y Man Ray, el montaje psicológico soviético, más cerca de Dziga Vértov que de S. M. Eisenstein. Sin embargo, su legado es difícilmente aprehensible, dado que el granadino se adelantó veinte años a los grandes cineastas experimentales de los sesenta, logrando asentar unas formas experimentales tremendamente precoces en nuestro cine, que sin duda acabaron marcando a directores vanguardistas como Javier Aguirre, José Antonio Maenza, José Antonio Sistiaga, Laida Lertxundi, Iván Zulueta y demás magos subversores de la imagen que han existido en nuestro país. La sinestesia plástica en la obra de Val del Omar es como una lava de imágenes y sonidos que funde sin miedo y en montaje asociativo imagen documental performada, poesía recitada y sonido en diferentes texturas, en construcción tan abiertamente mística como profundamente lírica, que rivalizaba con los cineastas experimentales de su época (artistas que venían de trabajar previamente con la pintura y la fotografía), con la notoria diferencia de que Val del Omar jamás buscaba la provocación y/o la subversión, sino la construcción artística que surgía de aplicar sus nuevos inventos sobre nuevas imágenes.

Más Méliès que Lumière, más Edison que Newton, el cineasta granadino acuñó para referirse a su arte el término de «meca-mística» («la técnica mágica del cine ha de servir a una mística de amor al prójimo»), según el cual la técnica poseía igual o más

importancia que la estética: las ideas audiovisuales cobran forma tanto por su inspiración narrativa (el hombre) como por los dispositivos técnicos creados por el cineasta para que estas puedan materializarse (la máquina). Las películas de Val del Omar encadenan así imágenes de una fuerza poética abrasiva que, transformadas mediante su propia experiencia cinematográfica, acaban por deformarse y reformarse adquiriendo esa capacidad táctil que el cineasta no dejaba de reivindicar (las imágenes no solo se ven: se sienten, se tocan). Por eso su cine es mucho más difícil de explicar que de disfrutar, de razonar que de, simplemente, sentir. Someterse al dictado de Val del Omar es abrirse a un humanismo alquímico incontrolable, un viaje por la España velada (más que en blanco y negro) que pulverizaría la guerra, a través de un sinfín de imágenes experimentales surgidas de hurgar en el folclore patrio, y usando como catalizador los elementos naturales —tierra, fuego, agua— y un continuo tratado de las imágenes que nos llevan a un extrañamiento antinatura de las mismas: proyección en negativo, deformación de la imagen, alteración de la banda de sonido, juegos de luces y sombras geométricas dentro del plano filmado, planos detalles que giran el valor de la imagen, todo tipo de triquiñuelas ópticas, etcétera.

Su *Tríptico elemental de España* se erige a partir de tres elementos y lugares: el barro en Galicia, el fuego en Valladolid y el agua en Granada (aunque todos estarán presentes en las tres piezas). En *Acariño galaico* el barro cobra vida buscando una resonancia espiritual en ritmo tanto sincrónico como diacrónico, haciendo germinar sus imágenes bien desde la naturaleza, bien desde los relieves de la Catedral de Santiago. *Fuego en Castilla* se abre con una cita de Federico García Lorca: «En España, todas las primaveras viene la muerte y levanta las cortinas»; le sigue un

intertítulo que anuncia «tactilvisión del páramo del espanto» más un «ensayo sonámbulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable». Esta cinegrafía se adentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y aplica todo un juego estroboscópico de luces y sombras sobre las estatuas de Alonso Berruguete y Juan de Juni, hasta el punto de lograr darles vida (no es del todo metáfora: la deformación de la imagen la induce a un movimiento que las lleva al terreno de lo real). El juego con las imágenes es asombroso y conduce el palimpsesto de emociones al fantástico más puro, transformando las estatuas en esqueletos, haciendo aparecer fragmentos de realidad común (ese tren repleto de gente) y desequilibrando a conciencia tanto lo que se ve como lo que se escucha (un zapateo flamenco). En *Aguaespejo granadino*, «un corto ensayo audiovisual de plástica lírica», con el sonido diafónico patentado por el propio director en 1944, el agua de una fuente de la Alhambra se detiene en los fotogramas para crear criaturas acuáticas cuya resonancia en el cerebro del espectador viene acompañada por un mantra recitado en *off*: «El que más da, más tiene [...] son las matemáticas de Dios». La vibración de las imágenes de esta pieza, acompañadas por un recitado poético y por una seguiriya flamenca, es absoluta, tanto cuando sigue trabajando el blanco y negro como cuando vira en verde jade. El desbordamiento es total; el retrato que nos deja de Granada (de España), tajante. Ya lo dijo el cineasta: «Yo soy un río, cuya alegría es derramarse». A nosotros solo nos queda, pues, bañarnos en tanta belleza.

El extraño viaje de Fernando Fernán Gómez (1964)

El 14 de enero de 1956 fueron encontrados los cuerpos sin vida de dos hermanos en la Playa de Nares, en la localidad murciana de Mazarrón. Junto a los cuerpos de Julio (cuarenta y siete años) y Luisa Pérez (sesenta y dos), hallaron tres copas vacías. Dos de ellas tenían veneno. Más tarde se conoció la existencia de una tercera hermana: Marina (cincuenta y dos años), de la que nunca más se supo. El semanario *El Caso* se hizo eco de la noticia, a la que denominó «El crimen de Mazarrón», haciendo correr por España al completo todo tipo de rumores e ideas más o menos inspiradas de qué podría haber pasado, quién habría sido el asesino o la asesina. La historia se convirtió en leyenda (he leído tres libros al respecto y en los tres cuentan un posible crimen diferente) y dio lugar a una conversación en el Café Gijón de Madrid al respecto. A la mesa estaban (de nuevo: un supuesto) Luis García Berlanga, Manuel Ruiz Castillo, Pedro Beltrán y Francisco Molero. Y fue el director de *Plácido* (1961) quien acuñó una teoría que luego acabaría siendo la génesis argumental de la futura película de Fernando Fernán Gómez: «Si el cadáver de la vieja no se descubrió fue porque lo escondieron en el pueblo y el asesino se marchó utilizando sus ropas y disfrazado de mujer».

Por aquel entonces Fernando Fernán Gómez había terminado la que sería su gran obra maestra, además de un fácil top 5 de las

mejores películas de la historia del cine español: *El mundo sigue* (1963). Pero la película no había quien la estrenara al encontrarla cines y distribuidores demasiado oscura, amarga y desesperada. Fernán Gómez ya era un actor reconocido, aunque lejos de la leyenda absoluta en la que se iría convirtiendo con el paso de los años en nuestro país. Había trabajado con Edgar Neville —*El último caballo* (1950)—, director del que no guardaba buen recuerdo; con Nieves Conde —*Balarrasa* (1951)—, y con Berlanga y Bardem —*Esa pareja feliz* (1953)—, además de haber iniciado una carrera en paralelo como director, en la que destacaba un díptico delicioso: *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959). Sin embargo, *El mundo sigue* fue algo tremendamente superior. Fernán Gómez, que era gran cinéfilo, se había educado en el neorrealismo italiano —«Lo que he creído siempre que caracterizaba al denostado neorrealismo italiano no es que fuera real ni que fuera neo, sino que era cotidiano. En realidad debería haberse llamado el cotidianismo», declaró a Nickelodeon en una entrevista gloriosa donde los interlocutores eran los cowboys José Luis Garci, Juan Cobos, Miguel Marías, Eduardo Torres-Dulce y Luis María Delgado— y había construido una historia, a partir de la novela de Juan Antonio de Zunzunegui, tan salvaje como demoledora de las miserias que habitaban en esa España negra que la apertura del franquismo trataba de tapar a toda costa. De ahí que la película se quedara almacenada en los cajones de su productor para tristeza del actor y director.

Debido a esto, la oportunidad de lanzarse a un nuevo proyecto le sedujo, ya que, como mínimo, le serviría para no pensar en esa maldita película (y el dinero no le iba nada mal). Para entonces la iluminación de Berlanga se había convertido en un guion de Pedro Beltrán y Manuel Ruiz Castillo en el que Fernán Gómez decidió no alterar prácticamente nada. No solo era la primera vez que iba a

dirigir una película que no había escrito, sino que tampoco iba a interpretarla, lo que sin duda le dejaba más espacio para exprimirse como director, pudiendo, al mismo tiempo, seguir tratando de sacar la verdad de su retrato de un pueblo y sus habitantes —de nuevo, el neorrealismo— y jugar con el suspense a lo Hitchcock e incluso con el policíaco según lo entendía Fritz Lang en los años cincuenta. De esta forma, se sembró lo que podríamos llamar, si seguimos los buenos consejos de Ángel Sala, la segunda gran semilla del *spanish gothic*, cuyo principal precedente era *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel. A esta última cinta es difícil encontrarle hijos, pero su influencia marcó la historia de nuestro cine desde entonces hasta nuestros días.

El extraño viaje se abre con un leve paneo de la cámara sobre distintas revistas y periódicos de la época: el *Gran Mundo*, con una fotografía de la boda de Juan Carlos de Borbón y Sofía de Grecia, diversas fotos del Caudillo en *Pueblo* y *El Alcázar*, además de la revista satírica *La Codorniz* y el propio semanario *El Caso*, entre otros. El pueblo que habitan los protagonistas no tiene nombre porque la España negra se repartía por todos los pueblos de Dios sin hacer distinciones. El retrato del vulgo llano, entre el sainete y el esperpento, no anda lejos del realizado por Berlanga en su fundacional *Bienvenido, Mister Marshall* (1953). Las calles sin asfaltar, las paisanas con delantal entregadas al cotilleo, los vecinos con boina deshaciendo en miradas a la chica yeyé del pueblo, la Angelines (Sara Lezana) encandilando al respetable moviendo las caderas y los pies descalzos al compás de la banda musical que todos los sábados viaja desde la capital para amenizar las noches de la aldea. Hasta aquí, todo lo que uno puede esperar de la futura España vaciada cuando aún quedaba algo de gente. Pero algo raro está pasando. Los travellings, estilizados y profesionales, de la

escena del baile se detienen en el interior de la casa de los hermanos Vidal. Entonces la escena se vuelve gótica (hasta resuenan los truenos en las vidrieras, aunque hace un momento no caía una gota de agua), sin el uso de música, solo con los crujidos de las pisadas y los chirridos de las puertas al abrirse y cerrarse, con aves disecadas que se cuelan en primer plano como un elemento perturbador (muy Hitchcock, recordemos *Psicosis* [1960]) y tres personajes que parecen surgidos de una novela de terror de Edgar Allan Poe (aunque cuando tenía que citar a un escritor como influencia, Fernán Gómez siempre citaba a Carlos Arniches). Por un lado tenemos a los dos hermanos atolondrados, Paquita y Venancio, interpretados de forma histórica por Rafaela Aparicio y el futuro icono del fantaterror Jesús Franco (jugando —y arrasando— a ser un Peter Lorre madrileño). Ambos son miedosos, torpes, ridículos, avariciosos y glotones. La luz se ha ido y andan a tientas con una vela (Hitchcock, de nuevo) hasta dar a parar con la habitación de la hermana-dictadora que maneja la casa con mano de hierro: Ignacia (Tota Alba), quien ya desde su primera aparición parece Carmilla, una vampira alta, seria y hierática, en absoluto contraste con sus hermanos, pequeños gólems de barro a su lado.

Decía Fernán Gómez que *El extraño viaje* debía funcionar de manera explosiva porque cruzaba el suspense y el terror —todo lo referente al interior del hogar de los hermanos— con la mirada neorrealista del pueblo —más cerca de De Sica y Monicelli que de Visconti—, más ligeros toques de erotismo y un punto de zarzuela. La combinación tonal es realmente insólita: mientras atendemos al delirio de un crimen grotesco (muerte por botellazo de aguardiente) en el interior, afuera pasean los novios, Fernando (Carlos Larrañaga) y Beatriz (Lina Canalejas), donde el hombre se lanza en modo barítono de zarzuela para regocijo de la joven y pasmo del

espectador. El esperpento es absoluto, pero también absurdo, hilarante, surrealista. Buñuel por partida doble: por su peculiar manera de jugar al cine criminal —*Él* (1953), *Ensayo de un crimen* (1955)— y por su retrato inmisericorde y blasfemo de los desheredados, a la *Viridiana*. De ella también Fernán Gómez hereda el travestismo —sublime todo lo relacionado con la ropa interior que compra (y roba) Ignacia pero que se prueba Fernando, convertido en amante gerontófilo—, el orgullo de los idiotas, el fetichismo de la comida y la corsetería. Cuando los dos hermanos asesinan a la caudilla (¡!) tienen la ocurrencia de meter su cuerpo en una tinaja gigante de vino (¡¡!!) porque al parecer la susodicha enriquece los caldos con jamones (¡¡¡!!!), lo que le da mucho aprecio al tinto en la región. A los censores de la época se les debió caer la dentadura postiza al suelo al leer el guion, aunque al final lo único que recortaron fue la secuencia de Angelines probándose un bikini mientras es observada por los gañanes del pueblo desde la ventana. El bestiario mostrado por Fernán Gómez en la película es inacabable, sin duda con un componente tragicómico aún más marcado que en Buñuel, principalmente porque Aparicio y Franco forman un dúo tan imbécil como invencible. De ahí que se pase con una soltura pasmosa de ocurrencias cómicas a lo Jardiel Poncela a los ecos góticos de *Rebeca* (1940), del esperpento valleinclanesco a esa imagen poderosísima de los dos hermanos ya cadáveres envueltos en pieles en la Playa de Santa Pola.

Pero no hubo suerte en el estreno. Con *El mundo sigue* convertido en film maldito, ni el distribuidor de la película, poseedor de una gran cadena de cines, quiso estrenar esta tampoco (el empresario, muy católico él, consideraba la cinta una blasfemia). Al final, tuvo un discretísimo estreno en provincias como acompañamiento de un wéstern en un programa doble. Con los años acabaría, primero,

ganando categoría de film de culto y, segundo, situándose como una de las grandes películas de la historia del cine español. Pero en 1964 la realidad era que Fernán Gómez había realizado dos obras maestras seguidas y nadie podía ni siquiera verlas. A partir de entonces, y hasta finales de los setenta, se dedicó a hacer películas de encargo, por lo general adaptaciones de exitosas comedias teatrales: *Los palomos* (1964), *Ninette y un señor de Murcia* (1966), *Cómo casarse en siete días* (1971), etcétera. Según la entrevista de Nickelodeon citada antes, él definió el fracaso con estas palabras:

> Me llevó a un sentimiento de tristeza, de decirme a mí mismo que estaba equivocado, que el tipo de cine que quería hacer, por la razón que sea, no funciona en nuestro país, y no sé hacer otra cosa. Por tanto, me limité a decir que si me volvían a proponer en otra ocasión cualquier trabajo de encargo, lo haría. Y si no, nada.

Pánico en el Transiberiano de Eugenio Martín (1972)

Estaba recordando el momento de la tinaja gigante de vino con el cadáver en descomposición de *El extraño viaje* y he sentido un pinzamiento eléctrico en la cabeza. ¿En qué otro sitio he visto eso? Ajá, en *Una vela para el diablo* (1973), sin duda, otra de las cumbres del *spanish gothic*, con Esperanza Roy y, ojo, Aurora Bautista —una de las estrellas del franquismo cinematográfico—, dando vida a dos hermanas solteras (una de ellas virgen) que empiezan a acuchillar a turistas ligeras de ropa como si de una misión divina se tratara. Un *giallo* a plena luz de un sol inclemente en la España negra que exorcizaba a lo Buñuel la represión ultracatólica que había sufrido la nación bajo el yugo de Franco. La película la dirigió el granadino Eugenio Martín, un todoterreno de la serie B —wéstern, aventuras, musicales, folletines, melodramas eróticos, terror, etcétera—, sonriente mercenario y estilizado artesano a partes iguales, que igual dirigía una película para nuestro Elvis Presley, Julio Iglesias —*La vida sigue igual* (1969)—, que resucitaba a la vedete de los años treinta Celia Gámez —*Las leandras* (1969)—, que dirigía un *spaghetti western* con James Mason, Gina Lollobrigida y Lee Van Cleef —*El hombre de Río Malo* (1971)—. El guionista de esta última fue el norteamericano Philip Yordan, casi nada, el mismo que firmó los libretos de *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray y *El hombre de Laramie* (1955) de Anthony Mann, dos de los mejores wésterns de la

historia del cine. Yordan llevaba ya años afincado en España, trabajando a las órdenes del productor Samuel Bronston, el hombre que trató de montar un Hollywood de bajo presupuesto en nuestro país levantando aparatosas producciones épicas de la talla de *55 días en Pekín* (1963) y *La caída del imperio romano* (1964). El imperio Bronston, lo llamaron. Yordan se unió al *blacklisted* Bernard Gordon y montaron los Estudios Madrid 70 en la localidad madrileña de Daganzo de Arriba, donde encargaron a Eugenio Martín dirigir la película del Oeste *El desafío de Pancho Villa* (1972), una cinta bastante mala, pero a la que he llegado dando muchas vueltas con una razón clara: la construcción para la misma de una costosa maqueta de trenes. Los productores no estaban para andar tirando el dinero, así que rápidamente construyeron un guion junto a Arnaud d'Usseau y Julian Zimet que necesitara del protagonismo de un tren.

A finales de los años sesenta y principios de los setenta no solo estaban de moda las coproducciones con Italia para hacer *spaghetti westerns*, sino que también se estaban convirtiendo en todo un éxito las coproducciones con Gran Bretaña y EE. UU. para hacer películas de terror. Principalmente allí, que había un buen mercado entre los fans de los autocines, las sesiones de medianoche y las salas *grindhouse*, y que además disfrutaban de las copias sin censurar —más sexo, más violencia, más gore—, algo que no ocurría en nuestro país —aquí la censura seguía vigente aún en los estertores del franquismo —, donde, claro, las películas no tenían tanto recorrido. A este auge delicioso de la producción de films de terror en España se lo llamó «fantaterror» y, por citar algunas de sus mejores esencias, tomad nota: *Miss Muerte* (1966) de Jesús Franco, *La residencia* (1969) de Narciso Ibáñez Serrador, *La noche del terror ciego* (1972) de Amando de Ossorio, *La campana del infierno* (1973) de Claudio

Guerín, *No profanar el sueño de los muertos* (1974) de Jorge Grau, *El retorno del hombre lobo* (1981) de Paul Naschy, *Los ritos sexuales del diablo* (1982) de José Ramón Larraz... De hecho, hay hasta quien considera fantaterror *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta. Y, bueno, por supuesto, esta lista la podría encabezar *Pánico en el Transiberiano* de Eugenio Martín.

La película narra el viaje de regreso a Europa en el transiberiano de un antropólogo y geólogo inglés, el profesor sir Alexander Saxton (Christopher Lee), que ha encontrado un extraño fósil congelado en Manchuria. En el tren se encontrará con un viejo colega de la Real Sociedad Geológica británica, el doctor Wells (Peter Cushing), así como con un variopinto grupo de personajes que parecen surgidos de una novela victoriana de espías: un monje ortodoxo (Alberto de Mendoza), un conde polaco (George Rigaud) y su esposa la condesa Irina Petrovski (Silvia Tortosa), así como —de hecho— una espía rusa a la que da vida la musa del destape Helga Liné. A medio camino entre Shanghái y Moscú se les unirán en el tren un líder cosaco, el capitán Kazan (Telly Savalas en modo coronel Kurtz, inventándose casi todos sus diálogos y acciones), y su tropa de asalto. Dicen las malas lenguas (o quizás las lenguas más avispadas) que los guionistas se dedicaron a fusilar el relato «Who Goes There?» (1938) de John W. Campbell, que sirvió de base para, primero, *El enigma de otro mundo* (1951) de Christian Nyby y Howard Hawks y, décadas después, para *La cosa* (1982) de John Carpenter. En un momento dado, el fósil —en realidad un alienígena llegado a la Tierra hace millones de años— se descongelará y empezará a asesinar y poseer a los distintos pasajeros del tren (el argumento también recuerda mucho a la maravillosa *¿Qué sucedió entonces?* [1967] de Roy Ward Baker, con guion de ese genio del fantástico llamado Nigel Kneale).

Aquí hay mucho que cortar y analizar porque esta película es un disfrute absoluto. Para empezar, la mezcla de géneros que se entrecruzan en los distintos vagones del tren es una maravilla: tenemos el terror alienígena, la intriga victoriana, un ente malvado con conciencia metafísica, un divertido misterio más cerca del *krimi* alemán que de las novelas de Agatha Christie, acaloradas discusiones sobre ética pedestre y puesta en jaque a Darwin y su teoría de la evolución, invasión de ultracuerpos donde, si en las películas de Siegel y Kaufman se borraban las cicatrices del cuerpo, aquí se borran ¡los surcos del cerebro! (por lo que hay trepanaciones gore divertidísimas) y, finalmente, una horda de zombis a los que el alien será capaz de dirigir en modo mente-colmena. Que al frente del reparto estén dos leyendas del terror cinematográfico como Lee y Cushing —con Vincent Price serían la santa trinidad del terror de los sesenta y setenta— ayuda a que esta coproducción, en el fondo bastante barata, luzca extrañamente hermosa por mera mímesis cognitiva con las películas de la Hammer Films. Contaba Eugenio Martín que, a su llegada a Madrid, Peter Cushing se encontraba desolado, pues su mujer acababa de fallecer. Fue su amigo y colega en innumerables películas, Christopher Lee, quien le animó a participar en la cinta aunque fuera para distraerse. Por las noches, el mítico actor que diera vida a Van Helsing y al doctor Frankenstein no podía conciliar el sueño, así que Lee acababa compartiendo cama con él. (Yo, que me he roto varias veces en la vida, también he encontrado la calma, el amor y la risa compartiendo habitación con mis mejores amigos.)

Ojo, cuando digo barata —la película costó 300.000 dólares—, me refiero a que si bien la maqueta del tren funcionaba a la perfección, en producción se las apañaron para construir todos los decorados en un mismo vagón (el único que tenían), el cual debían montar y

desmontar cada día en función de la secuencia que tocara. Pero así era la magia del cine en la España de los setenta, cuando éramos tan capaces de imitar el desierto de Arizona en las dunas de Tabernas como de hacer pasar como una estación de tren de Shanghái la estación de Delicias. Para vestir al monstruo, al que básicamente se le reconoce por tener un brazo derecho peludo acabado en garra, les bastó con el maquillaje típico de la época, añadiéndole unos ojos con luces rojas —¿vería el James Cameron de *Terminator* (1984) *Pánico en el Transiberiano*?—, que es la forma que tiene de tomar posesión de otros cuerpos y mentes. De ahí la idea, casi filosófica, del entuerto: el alien es un almanaque de sabiduría, capaz de albergar en sí mismo toda la memoria del mundo, por lo que acabar con él sería acabar con dicha memoria histórica. Y por otro lado está la catarsis religiosa que encarna el excéntrico (para bien) padre Pujardov, un religioso fundamentalista que en cuanto le ve las orejas a Satán, decide cambiarse de bando a la bim bom bam y rendirle pleitesía al demonio. No es de extrañar que Eugenio Martín, ateo hasta las entrañas, antifranquista hasta la tumba, haga que la bestia le grite al cobarde cura: «¡No hay nada en tu cerebro que me interese!».

Sorprende ver el gran acabado de la película, mucho más cercano al espíritu de los primeros trabajos de la Hammer Films que a las plantillas, divertidas pero a veces algo simples, del cine de explotación. También sorprende que el director asegurara no sentirse muy cómodo con el género del terror. Quizás por eso *Pánico en el Transiberiano* acaba conjugando muchos géneros: terror, aventura, ciencia ficción, criminal, unas gotas de orientalismo y *sushi western*, incluso algunos golpes cómicos que de tan irreverentes hoy en día serían impensables. Lo cierto es que Martín acabó firmando una de las películas-emblema del fantaterror

hispánico donde todos los elementos se disponen de forma armonizada para el disfrute total del espectador: el terror *in crescendo* (de nuevo, muy Nigel Kneale), la elegancia interpretativa de Lee y Cushing, la seductora banda sonora de John Cacavas (el creador de la sintonía de *Kojak* [1973]), incluso los títulos de crédito que le diseñó a modo de impagable regalo Iván Zulueta. Normal que sea una película adorada tanto aquí como en EE. UU., donde cuenta con el fervor absoluto de, cómo iba a ser si no, Quentin Tarantino.

Notas sobre la trilogía *El crack* de José Luis Garci: *El crack* (1981), *El crack dos* (1983) y *El crack cero* (2019)

(Enciendo un cigarrillo, que Garci dejó escrito que escribir de cine negro solo se puede hacer envuelto en humo.) (No fuméis, es de cobardes.) (Hace un par de días me caí por las escaleras de la casa de Rubén Lardín, así que si me imagináis escribiendo como James Stewart en *La ventana indiscreta* [1954], acertaréis.)

José Luis Garci se enfadó conmigo soberanamente cuando a lo largo de una entrevista le dije que era uno de los autores más conspicuos de la historia del cine español. No le gustó «conspicuo» —de hecho, cada vez que me dirigía a él como «maestro» también se enfadaba: «Déjate de chorradas», me decía—, pero aún menos «autor». Para él las películas no son únicamente de un autor porque en ellas se ven involucradas un montón de personas —actores, operadores, montadores, guionistas, etcétera—, así que el resultado final jamás depende del director, sino del trabajo colectivo de los equipos artísticos y técnicos. Nada que objetar. No solo estoy de acuerdo con Garci, sino que además me deslumbra que haya un director de su envergadura que posea tamaña humildad como para reconocer la importancia del equipo que le rodea en el acabado de todas sus cintas. Pero yo no iba por ahí, claro. El concepto de

autoría me viene acuñado por los críticos de *Cahiers du Cinéma* de los cincuenta y los sesenta, resumiéndolo en pocas palabras: cualquier cineasta que sea capaz de dejar una huella indeleble en su obra tanto da el género que toque, el presupuesto que tenga, si es guion propio o ajeno, etcétera. Tampoco es que me dejara explicárselo, le vi tan enfadado —«En ninguna de mis películas he puesto eso de "Un film de", ¡me parece una hipocresía!»— que no quise contradecirle.

Estos últimos años ha habido una revalorización absoluta del trabajo de José Luis Garci, tanto por la importancia de su labor didáctica a través de su programa en televisión *¡Qué grande es el cine!* (1995-2005) como por su larga trayectoria como director: diecinueve largometrajes desde que debutó en 1977 con *Asignatura pendiente*. Pero esto es algo de nuevo cuño, la memoria que por fin se despierta iluminada, porque durante décadas a Garci la crítica no dudaba en tildarlo de realizador almidonado, alguien que se ahogaba en sus vastos conocimientos de la historia del cine por no ser capaz de articular películas que rimaran con los tiempos que se vivían. Él respondía bien claro aunque con un tono algo amargo: «Yo hago las películas que me da la gana. Aunque entiendo que esas películas no interesen a nadie». Pensad en la década de los noventa, con la prensa volcada en una nueva generación de cineastas que estaban acercando a los jóvenes al cine gracias a títulos como *El día de la bestia* (1995), *Tesis* (1996), *Airbag* (1997), *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998). Mientras tanto, Garci estrenaba *Canción de cuna* (1994), *La herida luminosa* (1997) y *El abuelo* (1998), adaptaciones literarias de las obras de Gregorio Martínez Sierra, Josep Maria de Segarra y Benito Pérez Galdós. No podía estar menos a la moda, pero como a todos los grandes autores, a Garci la moda se la traía al pairo. Su cine hacía tiempo que era un constructo donde aislarse de

la realidad, una zona de confort donde construir estilos cinematográficos a lo Howard Hawks o Billy Wilder —Garci siempre ha sido un defensor a ultranza de la puesta en escena invisible—, mientras sus personajes declaman líneas pulidas de guion que solo existen en la obra (en la cabeza, pues) del propio director (igual, por ejemplo, que en las películas de Almodóvar solo se habla como en las películas de Almodóvar). En fin, que los críticos no afines a Garci siempre estaban dándole leña. Había cierto revanchismo crítico, por así decirlo. ¿Cómo podía ser que un director tan apegado a la tercera vía y cuyo cine en muchas ocasiones era considerado como «rancio» tuviera un Óscar a mejor película de habla no inglesa por *Volver a empezar* (1982), además de tres nominaciones más por *Sesión continua* (1984), *Asignatura aprobada* (1987) y *El abuelo*? Sé que los premios no tienen por qué ser medida de nada, pero en esta ocasión sí sirvieron para medir el cabreo patrio de quienes no le tragaban porque su cine estaba encallado en unas formas cinematográficas clásicas absolutamente demodé ya en los setenta. He ahí donde yo levanto mi espada (mi cigarro) por Garci. ¿Qué señal es más de autor que alguien que ha mantenido unas formas fijas a lo largo de toda su carrera aunque no gustasen porque la moda iba por otro camino? Ah, amigo, las corrientes son pasajeras, incluso los gustos son volátiles, pero las películas se quedan. Con esto no quiero decir que yo sea un fan a ultranza de su cine —soy casi más fan de él por su vocación pedagógica que por su carrera cinematográfica—, pero desde luego reconozco plenamente el valor de una carrera insólita en la historia del cine español: Garci siempre apelaba a la nostalgia en sus retratos fílmicos y a la elegancia sutil en sus formas cinematográficas. Es un hombre que se empapó de tanto cine clásico que cuando se puso detrás de las cámaras solo

podían salirle remedos de ese arte que tanto amaba. Y yo siempre estaré en ese mismo equipo: en el de los que aman el cine.

La gran obra maestra de José Luis Garci no es una, sino tres películas: *El crack*, *El crack dos* y, treinta y seis años después y cerrando su carrera, *El crack cero*. Cuenta Garci que la ilusión de dirigir un film noir le surgió de pequeño después de ver *Chantaje en Broadway* (1957) de Alexander Mackendrick: pensó que algún día, si llegaba a dirigir, le encantaría retratar la Gran Vía madrileña de igual forma que Mackendrick hacía con el Times Square neoyorquino. Y yo, cuando pienso en los *Cracks*, me acuerdo siempre de esos planos preciosos —de mirada documental, que funcionan igual que los *pillow shots* de Yasujiro Ozu— de la Gran Vía, ya sea repleta de gente y coches de día o prácticamente vacía cuando la noche toma la ciudad, con las carteleras de los extintos cines luciendo estrenos, retratando un paso del tiempo estático que nos recuerda que nosotros nos encontramos aquí solo como testigos de paso, que lo que permanece es lo que nos es anexo y que las películas existen, precisamente, para dejar constancia de todo ello. «En el cine negro el paisaje es un estado anímico», afirmó Garci. Clavado.

También dijo Garci que la idea para abrir sus *Cracks* con una secuencia que funcionase aislada del resto pero que sirviera para marcar de forma indeleble ya el carácter tanto de la película como de su protagonista le surgió viendo *Agente 007 contra el Dr. No* (1962). Si bien es cierto que su mirada cinematográfica está en las antípodas de la saga de James Bond, sus referentes son claros: Hawks, Siodmak, Wilder, Wellman, Huston, etcétera. Es imposible negarle la mano al director en cuanto a lo bien que funcionan los arranques en sus *Cracks*: en la primera vemos a Germán Areta comerse un bistec —¿ecos de *El hombre que mató a Liberty Valance*? (1962); no faltan voces que hablan de gestos wéstern en la

trilogía— impasible al robo que unos rufianes están realizando en el bar; en la segunda saca a unos yonquis de su coche empapándolos en agua haciéndoles creer que es gasolina; en la última baja al lavabo a cruzarle la cara a un maltratador y, para pasmo de todos, también a la mujer, que en un giro loco se vuelve contra Areta. Sequedad compositiva, parca en palabras, categórica en su dureza, inesperada en su violencia dramática. Así funciona la relojería interna de los *Cracks*, films noir que no pueden ser más cine negro español, décadas antes de que el thriller se convirtiera en uno de nuestros géneros de cabecera gracias a directores como Alberto Rodríguez, Rodrigo Sorogoyen o Enrique Urbizu.

El cine negro suele partir del realismo para ir adentrándose en texturas casi oníricas donde la fatalidad, la mentira y el crimen se abren paso sin miramientos. También la literatura negra, a quien van dedicadas las tres películas: Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain. Garci sabía mucho de cine, obvio, y está claro que quería hacer una cinta de la soberbia y belleza de *El sueño eterno* (1946) de Hawks o *Perdición* (1944) de Billy Wilder, pero también era consciente de que él rodaba en Madrid, ciudad que para él representaba partidas de mus, charlas sobre boxeo —todas las crónicas del barbero Rocky (Manuel Lorenzo) son deliciosamente divertidas—, pisos pequeños, viejos amigos, baretos, cigarros, botellas de whisky en petaca de medio litro. Hawks, claro, tenía a Humphrey Bogart, por el que Garci sentía tal pasión que llegó a recoger el Óscar vestido con la americana blanca que este luce en *Casablanca* (1942) y que en *El crack cero* aparece en forma de estatua humana decorativa en el piso del roquero Johnny Olas (nombre, imagino, extraído de *El Padrino. Parte II* [1974]). Así que como Garci no tenía a Bogart, se inventó al suyo propio: Alfredo Landa.

Golpe de genio absoluto. Igual ahora no se aprecia teniendo en cuenta que el Landa post *Crack* se ganó el respeto unánime de fans y detractores gracias a sus trabajos en *Los santos inocentes* (1984), *El bosque animado* (1987) o *Sinatra* (1988), entre otros. Pero hasta que llegó Garci y le convirtió en el detective Germán Areta, era la estrella cómica de un país abierto al turismo sueco: *Cateto a babor* (1970), *No desearás al vecino del quinto* (1970), *Los días de Cabirio* (1971), *¡Vente a Alemania, Pepe!* (1971) y un etcétera tan largo que da vértigo con solo asomarse. Alfredo Landa había superado incluso a uno de sus mentores, Paco Martínez Soria, en éxito popular y, hasta el advenimiento de Chiquito de la Calzada (en televisión), en ser el único actor español capaz de dar forma a un género en sí mismo: el landismo. Es cierto que pocos años antes de *El crack* Landa ya había dado forma a un personaje-frontera como es el protagonista de *El puente* (1977) de Juan Antonio Bardem, una *road movie* con Sancho Panza cruzándose en moto la Transición en uno de los mejores retratos de nuestro país que ha dado el cine. Pero nadie confiaba en la fe ciega de Garci a la hora de darle al actor un papel ya no solo fuertemente dramático, sino duro como un puñetazo en los dientes, triste y desencantado como el amor roto, solitario y vengativo como solo son los protagonistas desalmados de las películas de John Flynn. «No quiero un duro con cara de duro. Quiero un tipo normal que resulte ser más duro que nadie», afirmó el director. Antes, Garci quiso educar a Landa en el mundo del noir, así que le montó proyecciones privadas en la sala de Warner: *El sueño eterno*, *El bosque petrificado* (1936), *Tener y no tener* (1944). El actor le pidió que parara. Eso no le servía para ser Areta. Le dijo que él se preocupara de construir la atmósfera de la película que él se iba a encargar de construir al personaje. Dicho y hecho. El Piojo de Landa es uno de los protagonistas mejor moldeados de la historia

de nuestro cine. Un hombre íntegro, valiente y perspicaz capaz de mantenerse en pie aunque la vida le haya machacado más de una vez de forma especialmente cruda y dolorosa.

Tengo que reconocer que me gustan muchísimo los dos primeros *Cracks*, que Garci escribió en colaboración con Horacio Valcárcel, pero creo que aún me gusta más su película postodo *El crack cero*, donde el tristemente malogrado Javier Muñoz acuñó frases alucinantes en cascada: «Tenía los pezones tan duros que me ha rallado la mampara» (el Moro), «Me gustan las casas con libros porque los libros abrigan» (Areta), «En este país en el que todo el mundo cree tener razón es muy jodido dar consejos» (el Abuelo), «Los besos siempre se ven venir» (Adela). En su última película, Garci tenía que buscar a un nuevo Areta, pues Landa había fallecido en 2013; el papel fue a parar a las manos de un perfecto Carlos Santos. Al fin y al cabo, Santos también se había fraguado en la comedia —*Los hombres de Paco* (2005)—, y es bastante increíble cómo es capaz de recoger el testigo de Landa sin tratar de buscar la imitación fácil: su Piojo es el mismo y, a la vez, otro bien distinto del primigenio. Esto tiene sentido, ya que *El crack cero* es una precuela —loquísimo si lo pensamos, viniendo de Garci—, por lo que Areta aquí tiene menos cicatrices aunque la misma mala leche a la hora de tomarse la justicia por su mano. Rodada en blanco y negro con una cámara que solo se mueve cuando tiene que moverse, la película con la que Garci se despidió del cine a mí me deja completamente atónito siempre que consigo verla en una sesión de tarde en el Cine Paz de Madrid. Ahí está Garci en su plenitud, en la brecha de la que nunca se ha movido, ajeno a todo aquello que no sea estrictamente cinematográfico, concretamente el cine de hace sesenta o setenta años. Ese refugio donde siempre ha habitado y desde donde nos ha querido contar la importancia salvavidas de las películas.

Segundo Premio de Isaki Lacuesta y Pol Rodríguez (2024)

Sentado esperando a que llames,
rezando porque des una señal,
los días cada vez van más despacio
y solamente puedo esperar.

Esa sería la primera estrofa. Pero aún me gusta más la que cierra la canción:

Y si esto te hace daño,
si te puedo hacer sufrir,
ha servido para algo
al menos para mí.

Hablo de «Segundo premio», la canción que abre *Una semana en el motor de un autobús* (1998), tercer disco de Los Planetas e hito absoluto de la historia de la música pop en nuestro país. El truco de esas líneas, y probablemente de todas las del álbum, es que sonaban como versos fumados sobre un amor fracturado, que de tan desesperante se había vuelto violento. Pero uno con Los Planetas nunca se puede dejar llevar del todo porque, aunque los versos parezcan nítidos (sobre el papel, que la voz de Jota siempre juega a

esconderse detrás de la música), la realidad es mucho más amarga. Es casi lo contrario de lo que ocurre con Extremoduro, grupo que en el mismo 1998 publicó *Canciones prohibidas*: Robe siempre parece estar cantando sobre follar y drogarse, pero bajo el asfalto de su lírica, incluso en canciones de títulos explícitos como «Golfa» o «Su culo es miel», uno sabe siempre que en el fondo solo escribe canciones de amor. Pero con Los Planetas no. Es el birlibirloque del pop: Jota parece cantar siempre sobre amores destruidos, cartas envenenadas que en el momento todos pensaban que dedicaba a May, bajista de los dos primeros discos y su exnovia, que abandonó el grupo harta del circo de la industria musical. Pero no, o al menos, no tanto. Porque en realidad *Una semana en el motor de un autobús* al completo es un grito de socorro a su mejor amigo y guitarra de la banda, Florent, quien en aquellos lejanos días del final del milenio se encontraba enganchado a las drogas hasta prácticamente desaparecer. Por eso, aunque el disco suene luminoso dentro de las brumas lisérgicas e incluso bailongo dentro de las tormentas eléctricas, si te bañas y enjabonas bien con él podrás notar cómo todo lo que es piel desaparece para dejar al descubierto unas entrañas corroídas por el odio, la decepción, las dudas, el desaliento, la tristeza y las ganas de romperle la cabeza al que uno más quiere, ya sea uno mismo o a un hermano de grandes éxitos y fracasos. Las letras de Jota, aunque parezcan claras, en realidad siempre serán tremendamente ambiguas, no sea que si se explique mejor no acabe por entenderle nadie: «Tendré que ser más claro. / Si lo hago, ¿quién me va entender?» canta en «Un mundo de gente incompleta», otro hit de un disco que, en realidad, es un todo-éxitos.

Un pasito p'alante, otro pasito p'atrás. Mentiría como un bellaco si os dijera que todo lo que he escrito en el primer párrafo lo viví en

mis propias carnes en 1998. En absoluto. Yo con diecinueve años aún me movía con la música que había construido mi adolescencia: el heavy metal y el rap hardcore. Si algo sonaba más flojo que Pantera o Public Enemy, no me interesaba. Una pinza gigante de ignorancia que me hacía englobar (a mí y a mis colegas fundamentalistas) toda la música indie de los noventa en una categoría inventada a la que llamábamos «palo raro». Y ahí cabían por igual el britpop, el shoegaze, el dreampop, el postpunk, el grunge y, en general, todo el rockopop radiable. No me juzguéis ni tratéis tampoco de entenderme. Con los años he cambiado (no sé si madurado) y ahora mismo, según Last.fm, mis artistas más escuchados *(ever)* son Rubén Blades, Tom Waits, Yo La Tengo y Bill Evans. Y es que desde hace tiempo con la música me pasa lo mismo que con el cine: lo escucho todo, lo disfruto todo, me lo apunto todo, no sea que vaya a perderme algo en mi afán de devorador cultural insaciable. Esto lo cuento para que entendáis mi caída del burro. Pasó en una pinza de seis meses, entre 2006 y 2007, o, mejor dicho, entre el momento que Isaki Lacuesta estrenó *La leyenda del tiempo* (2006) y Los Planetas publicaron *La leyenda del espacio* (2007), dos obras capitales del arte cinematográfico y musical de nuestro país que, obviamente, venían tocadas por la mano de Dios de Camarón de la Isla y su *La leyenda del tiempo* (1979). Que me fascinara la película de Isaki entraba dentro de lo cognoscible; al fin y al cabo, a principios del siglo XXI el cine documental vivía un momento precioso en nuestro país, quizás empujado por esas maravillas llamadas *El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice y *Tren de sombras* (1997) de José Luis Guerín, películas que, como la de Isaki, parecían construirse delante de los ojos del espectador casi de forma alquímica. No eran del todo documental porque existía cierta ficción poética dentro de sus márgenes, porque el creador-demiurgo

que tiraba de los hilos conseguía osmotizar cierta lírica de la transformación que convertía sus imágenes reales en verdades esenciales. Todo estaba iluminado. A Isaki —cuyo verdadero nombre es Iñaki, pero lo alteró para así inventarse un nombre artístico donde también cupiera su mujer y coguionista, Isa Campo— ya lo conocía de otro documental que desafiaba las reglas de la percepción: *Cravan vs. Cravan* (2002), el cual bucea en la historia del poeta y boxeador predadaísta Arthur Cravan. Como en el resto de sus mejores películas —también en las letras de buena parte de las canciones de Los Planetas—, en *Cravan vs. Cravan* ni todo era verdad ni todo era mentira. Cuando conocí a Isaki en persona en el Festival de Cine Internacional de Gijón de 2008, donde presentaba su cortometraje *Las variaciones Marker* (2008), mi amor y respeto incondicional sobre su obra se asentó hasta el fin de los tiempos. Por su parte —y esto era mucho más difícil—, también caí rendido a Los Planetas y su psicodelia jonda, la que se encontraba en todos esos palos —alegrías, tientos, verdiales, mirabrás, fandangos, soleares, etcétera— que cosían tanto *La leyenda del espacio* como *Una ópera egipcia* (2010). Al fin y al cabo, si me había fascinado el *Omega* (1996) de Enrique Morente y Lagartija Nick —no olvidemos que el batería de Los Planetas, Eric Jiménez, también lo era de los Lagartija—, cómo no iba a hacerlo ese derroche de brujería flamenca que no perdía ni una miaja de su muro de sonido tóxico. «Okei», me dije, «igual he estado equivocado todos estos años».

Regresemos al presente. No fue Isaki Lacuesta, sino Jonás Trueba el que estuvo dos años tratando de sacar adelante su particular, más que biopic, crónica de un momento básico en la historia de un grupo que estaba predestinado a cambiar el rumbo de la música en España, es decir, el instante en que Los Planetas —casi a punto de disolverse tras las marcha de May, la expulsión del batería Raúl

Santos y con Florent desaparecido semanas mientras cabalgaba por las estepas del jaco— se las arreglaron para componer *Una semana en el motor de un autobús*. Por lo que fuera (no lo tengo claro), Jonás abandonó el proyecto (con gran dolor) y se lo ofreció a Isaki (aunque he leído que llegó a haber un tercer director entre medias). En su lugar, Jonás Trueba acabaría dirigiendo *Volveréis* (2024), quién sabe, quizás su mejor película. No es sencillo tampoco saber qué quedó de lo escrito por uno en la película de otro, porque Isaki decidió reescribir el guion junto a Fernando Navarro, cuyos mejores trabajos —*Verónica* (2017), *Venus* (2022)— son puro fantástico, algo que acabaría impregnando las partes más psicodélicas de *Segundo Premio*, cocodrilos y levitaciones inclusive. Fijaos si no en cómo arranca la película: con tierra granadina palpitando, un latido vivo que hace temblar el suelo, anuncio claro del terremoto que se nos viene encima (que se nos venía encima).

Son muchas las decisiones arriesgadas que toma Isaki y todas son buenísimas. Para empezar, los actores escogidos para dar vida a los miembros de la banda son antes músicos que actores (únicamente Daniel Ibáñez, que da vida a Jota, tenía experiencia cinematográfica). La razón está clara: no se iba a usar la música de Los Planetas en la película, si no que los propios actores iban a ser quienes tocaran y cantaran. Vaya, un antibiopic en toda regla, porque el germen básico de todos los soporíferos biopics musicales suele ser el momento de la epifanía *sing along*: cuando suenan los éxitos de turno de la banda/cantante protagonista, que aún se embrutece más cuando los intérpretes son físicamente calcados (gracias a mucho maquillaje) a sus retratos. Eso no existe en *Segundo Premio*: las canciones son versiones de las originales grabadas en directo en los ensayos, los actores tienen la cara que sus madres y sus padres les dieron y ni siquiera se pronuncian los

nombres de los integrantes de Los Planetas en la película, simplemente «el cantante», «el guitarrista» (increíble la presencia física de Cristalino, verdadera revelación interpretativa de la película), «el batería», «el bajista». Únicamente May se llama May, pero como ella misma dice: «En esta historia yo soy la que no está», así que se entiende su presencia física y nominal como un eje sobre el que pivota el relato aunque ella se encuentre fuera de él.

Quedémonos con esta negación de May (Stéphanie Magnin), porque *Segundo Premio* es una película que no deja de negarse a sí misma. Al ser un constructo edificado sobre una polifonía de voces (voces, para complicarlo más todavía, en muchas ocasiones reverberantes y alucinadas víctimas de toda la psicodelia que los músicos se meten en sangre y pulmones), estas no dejan de contradecirse: «Esto no sucedió así». Por eso, desde su propio arranque en los créditos, la película avisa: «Esta no es una película sobre Los Planetas. Esta es una película sobre la leyenda de Los Planetas». Lo que vamos a ver no será ni verdad ni mentira, sino todo lo contrario. A Isaki Lacuesta ya le conocíamos la vena flamenca gracias a Camarón de la Isla, pero es que aquí además le salen nervios lorquianos —la lírica de la fuga, la frustración personal y artística, la confrontación con el autoritarismo, los poetas en Nueva York— y un retrato delicadísimo y al mismo tiempo brutal de la amistad entre hombres, muy a lo John Cassavetes si uno se pone exigente con las referencias. A mí se me alivian todos los dolores cuando veo la sensibilidad con la que Florent (que no es Florent) le toca un arpegio a Jota (que no es Jota), el cual acabará por ser el germen de la canción «Laboratorio Mágico»: «En cuanto pienso que lo estoy logrando, / miro y resulta que he cambiado». Porque no os llevéis a engaños, *Segundo Premio*, en realidad, no va de cinco músicos poniéndose a grabar un disco (por muy mítico que este

sea), sino que es una película que habla de la amistad, de hecho, de la amistad entendida como el más profundo amor. Una película que es en sí misma una gran metáfora sobre la culpa, sobre el miedo, sobre la responsabilidad, sobre la consciencia que uno tiene de sí mismo y de su obra, sobre seguir adelante sea como sea, y sobre ese imposible equilibrio entre el compromiso creativo y el éxito total. Vamos, lo mismo que significó para Los Planetas *Una semana en el motor de un autobús*. Isaki lo clava más y nos empala.

Es fácil reconocerse en *Segundo Premio*, da igual cuándo o dónde hayas nacido. La cinta consiste básicamente en amigos que se juntan a beber y a tocar. Es cierto que Granada es un personaje más, una zona más mental que física que sirve de puerta entre lo real y lo mágico, pero si has vivido en Soria toda tu vida, no tendrás problema en conectar con los problemas de un grupo de amigos en disolución, sometidos a la presión de las drogas, de la familia, del trabajo, incluso de la edad. Más tarde o más temprano todos nos pasamos por un «Toxicosmos» y, si salimos vivos de ahí, rezamos para no volver jamás. Si en la música de Los Planetas, que soñaban con ser Spiritualized, My Bloody Valentine o Spacemen 3, la música prima por encima de la voz, el ruido melódico envuelto en volutas de psicodelia siempre por delante de las letras, en *Segundo Premio* lo importante son las texturas, las formas volátiles, la imagen entre la realidad y la pesadilla, que es cómo la película intenta profundizar en sus personajes, a veces poniendo en escena las dos cosas al mismo tiempo: en la secuencia de la no-y-sí discusión en el bar vemos tanto lo que imaginan los protagonistas como, a la vez, lo que en realidad sucede. Es tanta la inteligencia, tanta la sensibilidad, tanta la imaginación, que uno no puede hacer más que rendirse y emocionarse. Qué pasada de film.

El día antes de empezar a rodar, diagnosticaron a Luna, la hija de Iñaki e Isa, una leucemia que acabaría sesgándole la vida, un hecho de crueldad absoluta que soy incapaz de definir sin desintegrarme en lágrimas. Yo también soy padre y todos los que lo somos abrazamos el dolor ajeno como propio frente a una tragedia de tal magnitud. Isaki Lacuesta dirigió *Segundo Premio* de principio a fin desde el monitor del hospital y de su residencia, pues no se separó de su hija. El poeta Alejandro Simón Partal escribió un cuaderno de rodaje precioso sobre la película, en el que aseguraba que todo el equipo se asomaba al monitor desde el que Isaki daba las directrices. Pol Rodríguez, que se hizo cargo del rodaje *in situ* en las localizaciones, comprobaba los encuadres, increíbles la gran mayoría, que unas veces parecen venir de Ingmar Bergman y otras de Alice Rohrwacher. El cine como arte colectivo, aquí más que nunca. No sé. Cuando salí del cine donde vi la película, me encontraba tan maravillado como destrozado, ya no solo por haber disfrutado de una de las mejores cintas que había visto en años, sino por todo el arte y el dolor que había cuajado en la misma. Me parece increíble lo que consiguieron todos sus responsables. A ellos les dedico mi admiración más absoluta.

Mi vida sin mí de Isabel Coixet (2003)

Una vez el poeta Fran Gayo me dijo: «Cuánta felicidad cuando un cineasta que detestas te entrega una gran película; también al revés: cuando un director que veneras, va y pincha». No recuerdo exactamente de quién estábamos hablando en ese momento, pues han pasado muchos años de la conversación, pero me gustó tanto la frase de Fran que la incorporé a mi dialéctica pública como si fuera un ribete de acero más en la armadura que me suelo poner cuando tengo que dar la cara en el mundo exterior. Isabel Coixet no es una directora que deteste —esa palabra es demasiado agresiva para que yo la maneje sin avergonzarme y arrepentirme—, pero sí es cierto que muy pocas veces he congeniado con esa poética que la directora catalana maneja llevando el melodrama a zonas extremas donde lo ridículo y lo emocionante acaban siempre desbordándose por la primera falla. En 2023 llegó a mis manos *Un amor* (2020), de Sara Mesa, libro que me pareció absolutamente tremendo, ya no solo porque las palabras se deslizaban por las páginas con una naturalidad pasmosa, sino por su capacidad para definir a las personas allá donde muy pocos son capaces de llegar, mostrando que el ser humano no es más que un ente frágil cuyas decisiones en ocasiones son más que incomprensibles. Un libro que no solo no juzga las chocantes acciones de su protagonista, sino que las abraza para que el sufrimiento sea compartido, porque las personas

diferiremos mucho en nuestras acciones, pero todos sufrimos por igual. No me resultó fácil enfrentarme a la película que hizo Isabel Coixet a partir del texto de Mesa. Recuerdo llegar al pase sin saber exactamente cuándo había sido la última vez que me había gustado una película suya. Todas las que me venían a la mente eran víctimas de mi naufragio crítico: *La librería* (2017), *Nadie quiere la noche* (2015), *Ayer no termina nunca* (2013), *Mapa de los sonidos de Tokio* (2009), *Elegy* (2008), *La vida secreta de las palabras* (2005). Agua, agua, agua, agua, agua, agua. Solo se salvaba *Mi vida sin mí*, en el lejanísimo recuerdo que tenía de ella (hacía veinte años que la había visto). Podéis imaginaros la sorpresa mayúscula que viví cuando *Un amor* me pareció una pasada. Sabía que reconocerlo públicamente iba a ir acompañado del desdén crítico (son muchos los que no pueden con Coixet), pero a mí estas cosas siempre me han importado un pimiento morrón. Además, tenía la frase de Fran para defenderme. *Un amor* respetaba de pleno la novela de Mesa, sabía captar a la perfección su misterio, sus silencios, sus gestos inesperados. También su carnalidad obscena, su sexo guarro, su dolor en las entrañas. No había en ella poética desesperada, sino sequedad y polvo. Al final, cuando Laia Costa se pone a bailar porque le da la real gana (porque a Isabel Coixet le dio la real gana), pensé en Fran, pensé en Penélope (tan bailarina, ella), pensé en que los críticos raramente tenemos razón y qué bien nos va un sopapo de tanto en cuando.

Ann (Sarah Polley) tiene veintitrés años, un marido guapetón, dos niñas pequeñas, una caravana como hogar, un trabajo como operaria de limpieza en una universidad, una madre que se parece mogollón a Debbie Harry y un cáncer de ovarios que se le ha extendido a estómago e hígado y que va a matarla en dos o tres meses. O al menos eso le explica un médico (Julian Richings) con

físico y rostro de villano de película de terror. Un médico, el doctor Thompson, incapaz de mirar a la cara a sus pacientes para decirles que se van a morir. Por eso, lo que hace es sentarse al lado de Ann, con lo que, en medio de una secuencia profundamente dramática —¿qué hay más dramático en la vida que que te digan que te vas a morir?—, Coixet introduce un pequeño gag humorístico, creando una extraña sensación de pavor, mezcla de la tristeza y el ridículo de la situación. El melodrama cinematográfico —o, mejor dicho, el mejor melodrama cinematográfico, el de John M. Stahl y Douglas Sirk, también el de Rainer Werner Fassbinder y Pedro Almodóvar (productor de *Mi vida sin mí*, no olvidemos)— surge cuando en situaciones extremas, no importa lo extravagantes o ridículas que puedan ser, el drama se desborda, conmocionando al espectador. Porque es sencillo hacer llorar mientras se retrata a gente normal viviendo una desgracia; lo difícil es lograr conmover cuando la situación se escapa de lo real, cuando los protagonistas son gente imposible, cuando la secuencia empuja más hacia el humor o incluso hacia el horror que al mero drama vital. Y ese es el campo de juego en el que a Coixet le gusta trabajar: buscando hallar poesía en ripios dramáticos que tienden a la exageración. Por supuesto, ella no abandona a los personajes a su suerte. Más adelante seguirá, por ejemplo, recuperando la historia del doctor, quien, poco a poco y gracias a Ann (y a su enfermedad), empezará a colocarse tímidamente delante de ella para así superar su miedo.

Pero aún hay otro ejemplo más bestia en *Mi vida sin mí*. Cuando Ann (la protagonista) conoce a Ann (Leonor Watling, su vecina enfermera) y, siguiendo uno de los objetivos que se ha marcado antes de morir —así lo apunta en su libreta: «Cosas que tengo que hacer antes de morir»—, consistente en buscar una nueva mujer para su marido y una nueva madre para sus hijas, la invita a pasar a

su caravana para conocerla mejor. Allí, en un plano corto del rostro de Watling, con la cámara temblando lo justo para que la inestabilidad de la imagen adquiera cierta belleza estética a través de la metáfora de fragilidad que proporciona este movimiento casi nervioso, ella le cuenta a la protagonista un bizarrísimo relato de cómo decidió no tener hijos tras tener que dejar morir a unos gemelos siameses recién nacidos. Las palabras de Watling no pueden ser más terroríficas, incluso grotescas, pero la interpretación (soberbia) de la actriz y la mirada de Coixet sobre su rostro hacen de este un momento confesional, extrañísimo e incomodísimo, una búsqueda suicida de ese exceso melodramático que tanto le gusta a la directora.

Esa sería la esencia del milagro que busca Coixet. Ahora, ¿lo consigue? Ya me conocéis: solo tengo certezas, no verdades. Por suerte, la película sigue y las ideas cada vez más extravagantes se presentan abrazadas a un romanticismo fuera de norma. La compañera de Ann en el trabajo (Amanda Plummer) es una mujer obsesionada con las dietas y aun así incapaz de dejar de comer. Su peluquera (Maria de Medeiros) está obsesionada por las trencitas porque está loca por Milli Vanilli. El restaurante al que va a listar sus objetivos premuerte solo sirve café aguado y tarta de queso de piña (igual que los caramelos del médico son siempre de jengibre: a Coixet siempre se la encuentra en los detalles). El chico al que decide enamorar, Lee (Mark Ruffalo), vive en una casa vacía, solo con libros, esperando a que su ex regrese con él y traiga de nuevo los muebles. En un momentazo de la película, Ann le dice a Lee que como no la bese se va a poner a gritar. Antes de que nadie pueda hacer nada, porque todos estamos asimilando el apasionado ruego de la protagonista, grita. Con un beso desesperado, él apaga el alarido. Para su cumpleaños, su madre (¡pues sí que era Debbie

Harry!) se hace un bizcocho para ella sola: así no decepcionará a nadie. En el supermercado la gente empieza a bailar ante los ojos de Ann, en modo musical, mientras ella sigue comprando mecánicamente el desayuno de las niñas. No sé cómo explicarlo, pero la cosa funciona. Lo que en otras ocasiones se doblegaría, aquí hace acopio de personalidad. Probablemente tendrá mucho de cursilería; sea como sea, ese peso no parece cargar a la película, que, secuencia a secuencia, se va descubriendo cada vez más segura de sí misma.

Y, mientras tanto, Ann se va desintegrando. La vemos grabar mensajes de cumpleaños para sus pequeñas hijas hasta que estas cumplan dieciocho. Vemos a Lee interrumpirla en su despedida para decirle que la ama. La vemos hasta hacer las paces con su padre, encerrado en la cárcel por mil y una historias. Todas son secuencias tristes a la par que emocionantes. A mí me funcionan casi todas. Y he ahí el milagro del que hablaba: cuando se lanza una idea al aire, esta puede flotar o puede estrellarse. En *Mi vida sin mí* las ideas flotan con una ligereza contagiosa. Todo tiene que ver siempre con la puesta en escena, claro, aquí particularmente embebida en la estética del indie norteamericano de los años noventa. Muy Hal Hartley, muy Gus Van Sant (antes de que descubriera a Béla Tarr), muy los primeros Alexander Payne. Hay más riesgo que gusto en sus imágenes y creo que por eso la película me acaba arrebatando: mejor arriesgar y fallar que no intentar nada de nada. En el último plano del film, Ann, tendida en la cama, ve a través de la cortina lo que será de su vida cuando ella ya no esté, esa vida sin ella que reza el título de la película. Porque lo único que puede salvarnos en esta vida no es el amor por nosotros mismos, sino el amor por los demás.

Gente en sitios de Juan Cavestany (2013)

Primero de todo, me gustaría pedir perdón. No me acuerdo del nombre del señor, aunque seguro que sí que era un hombre (casi todos los que insultan por redes sociales lo son), segurísimo que era un hombre, vamos, que puedo asegurar su masculinidad. Hace ya once años de esto, pero lo recuerdo como si fuera hoy mismo, aunque no el nombre (probablemente tenía un avatar con pseudónimo, pero eso es especulación, manipular el recuerdo, un poco por jugar, por seguir la corriente de esta frase entre paréntesis). La cosa es que yo salía de ver *Gente en sitios* totalmente en shock, alucinado, con calambres en la barriga, también un poco asustado, al fin y al cabo, hay gente por todas partes aunque a veces uno ni siquiera la vea (ahora que casi no salgo de casa, porque la pandemia aún dura para los que trabajamos en el mundo digital, tengo que imaginarme a la gente en todo tipo de sitios: calles, bares, librerías, descampados, tiendas de muebles que tienes que montarte tú mismo y donde te aseguran que todo es barato [y una mierda va a serlo], quizás en el campo, pues, en conclusión, todo esto antes era campo). No te me pierdas y tira del hilo: cogí el móvil mientras pisaba el barrio viejo de Donosti —la cinta la habían proyectado en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián— y tuiteé que acababa de ver la mejor película española del siglo XXI. Con las prisas, aplastando el rigor y el

recuerdo, con la pasión que le bulle al crítico que ha descubierto una gema extraña y brillante (tan extraña como brillante), lancé al mundo mi aseveración y me fui a beber un chacolí (creo que en realidad era una sidra) con Philipp Engel. Los insultos no llegaron de inmediato: tardaron semanas, hasta que se pudo ver la película en cines (no muchos, que el cine independiente español se estrena como puede y sálvese quien pueda, pero sí en algunos cines, al fin y al cabo). Pues bien, X (llamémosle X) fue al cine emocionado con mi tuit añejo, esperando encontrarse esa obra maestra que yo le había anunciado y que, en ese lapso de tiempo, probablemente yo ya habría olvidado porque me habría encontrado con alguna otra cinta —quizás *3 bodas de más* (2013) de Javier Ruiz Caldera— que en mi cabeza habría pasado a ocupar ahora la de mejor película española del siglo XXI. Pues bien, el hilo de tuits que recibí con insultos *in crescendo* de X me dejó totalmente anonadado porque, aunque no era la primera vez que un desconocido me insultaba en el ciberespacio, sí que era la primera que alguien lo hacía con tanta meticulosidad y detalle. Tras asegurar que el film era una puta mierda, que yo no tenía ni puñetera idea de cine y que no pensaba seguir una recomendación mía nunca más en su vida, de paso, se cagaba en el cine español (en general y sin distinción), en todos mis antepasados y en todos los que cometieran su mismo error y me hicieran caso. Al final se despedía con un «Buenas tardes».

Al día siguiente del pase en San Sebastián yo tenía agendada una entrevista con Juan Cavestany para hablar de la película. En el currículo del director (en aquellas fechas) figuraba una de las películas más insultadas del cine español moderno: *El asombroso mundo de Borjamari y Pocholo* (2004), codirigida con Enrique Lavigne (productor de *Gente en sitios*) y que en realidad era una puesta en formato a la española del megahit de la nueva comedia

americana *Dos tontos muy tontos* (1994). Si me preguntáis: yo creo que es una película de culto en toda regla, pero en esa trinchera ya me meteré en otro momento. Mientras esperaba a Cavestany sentado en un bar de la plaza Okendo, revisaba su filmografía en IMDb. No había visto entonces *Gente de mala calidad* (2008) —su última película abiertamente popular—, pero sí había flipado en colores con *Dispongo de barcos* (2010), crónica de un atraco en clave surrealista que ya anticipaba el gusto del cineasta por tejer historias a medio hacer bañadas en el queroseno de lo absurdo, y, especialmente, con su mediometraje *El señor* (2012), patética crónica existencial de un hombre que está tan solo en la vida que el día de su cumpleaños coloca a los Playmobil con los brazos en alto en la puerta de su casa para así llevarse una sorpresa al llegar de vuelta del trabajo. Estaba claro que Cavestany jugaba en otra liga, una que se había inventado para sí mismo, una que iba a empezar a contar con más jugadores en un futuro inmediato: *Uranes* (2013) de Chema García Ibarra, *La tumba de Bruce Lee* (2013) de Canódromo Abandonado, *Sueñan los androides* (2014) de Ion de Sosa, *Berserker* (2015) de Pablo Hernando y *Esa sensación* (2016) del propio Cavestany junto a Hernando y Julián Génisson (miembro del Canódromo citado). Como si otro cine español fuera posible. De hecho, así lo llamaron los críticos, «Otro cine español», mientras añadían al saco nombres como los de Lois Patiño, el Colectivo Los Hijos, Oliver Laxe, León Siminiani, Ángel Santos, Laida Lertxundi, Kikol Grau, Carlo Padial y, si me apuras, hasta el propio Albert Serra.

Vuelvo a la plaza Okendo, a septiembre de 2013; yo acababa de cumplir treinta y cinco, tenía resaca. No como las de ahora, que con diez años más las resacas son espantosas, así que me mantenía en pie (aunque estaba sentado) con suficiente dignidad, anotando en mi libreta preguntas apresuradas para Cavestany. Me sentía como el

camarero que abre *Gente en sitios*, que para pasmo de sus dos comensales no deja de anotar a saber qué en su libreta alargando el gag hasta que este se hace casi insostenible. Más tarde Cavestany me diría que su referente no era Ricky Gervais, aunque también le gustaba, sino Louis C. K., cuya *Louie* (2010) le parecía una serie asombrosa por su capacidad de extraer risas de verdades amargas. O quizás era al revés: por enmarañar la comedia hasta volverla sumamente triste. *Gente en sitios*, como también lo eran *Dispongo de barcos* y *El señor*, es bastante más extrema que *The Office (UK)* y *Louie*: una película formada a base de sketches tremendamente breves —algunos no llegan al minuto y son plenamente circunstanciales; pienso en Didac Alcaraz tumbado en la cama o en Julián Génisson y Lorena Iglesias besándose—, algo así como puntos suspensivos cinematográficos. El resto de cortes, todos con gran presencia de caras conocidas del cine español —la lista es interminable, así que os la ahorro—, sí ahonda en el golpe rápido y desconcertante, en una suma que jamás posee desenlace. Un atropello de secuencias impregnadas de surrealismo como no se había visto en este país desde *Amanece que no es poco* (1989) de José Luis Cuerda y, si me pongo serio, desde la francesa *El fantasma de la libertad* (1974) de Luis Buñuel. En sí misma, *Gente en sitios* triunfa por acumulación, haciendo bueno aquello de que un chiste malo no hace gracia, pero diez chistes malos seguidos... con eso ya te tronchas. Aun así, no quiero liar a nadie: no creo que haya un solo chiste (si es que son chistes) malo en toda la película. Todos me parecen gloriosos: Raúl Arévalo llevando a Luis Bermejo por calles del extrarradio donde ha prometido encontrarle un trabajo que no existe en ninguna parte, Alberto San Juan intentando resultarles agradable a los transportistas inmigrantes que le suben los muebles a casa, Luis Callejo entrando a robar en un hogar en el que acaba

fregando los platos y pasando la aspiradora «porque está todo hecho un desastre»... La lista es interminable.

Si solo se tratara de hacer reír, perfecto, ya está, Cavestany lo ha conseguido de sobra. Pero, claro, no se trata solo de eso, ni mucho menos. En uno de los gags más bestias de la película, una mujer le dice a su marido si no le nota nada raro. El marido responde: «Sí, te queda muy bien» y sigue viendo un documental de camellos en La 2. «Pero ¿es que no te das cuenta de que me he hecho un trasplante de cara?», repone ella. En otro momento, una señora desesperada por hablar con alguien asalta a una conocida por la calle y le cuenta que va a abrir un restaurante mexicano aunque no sepa ni qué es el guacamole ni qué son unos tamales. La señora acaba en el suelo agarrada a las piernas de la otra: «Estoy bien aquí». Ese es el secreto desesperado, desencajado, de *Gente en sitios*: hay mucha gente en muchas partes, pero todos nos sentimos espantosamente solos. De hecho, estamos tan solos que vivimos alienados y eso hace que empecemos a funcionar de forma incorrecta, extrañísima. Quizás cambiemos nuestra vida y queramos ser un puente. Quizás nos hagamos un implante de pecho tal y como quiere nuestro novio imbécil, aunque estemos anegados en lágrimas en la consulta del cirujano plástico. La desesperación por conectar con otro ser humano nos hace perder nuestra forma de ser, de pensar, de vivir. En la película aparecen personajes que han sido tan aplastados por la vida que ya no saben andar, beber, dormir. Por eso *Gente en sitios*, con su fotografía brutal en video digital que deforma rostros y se ve continuamente quemada por la luz natural, quizás parezca una comedia, quizás un drama, pero al final casi acaba descubriéndose como una película de terror. No existen muchos directores como Juan Cavestany, que trabajen la realidad desde su lado cotidianamente bizarro hasta acercarlo a la zona

fangosa del *weird fantastic*, como también prueba su divertidísima (o no) *Un efecto óptico* (2020), donde una pareja de vacaciones en Nueva York en realidad se encuentra en... Burgos.

Cuando por fin llega Cavestany a mi mesa, viene acompañado de Eva Calleja, su agente de prensa. Nos miramos y creo que en el fondo nos reconocemos la resaca mutua. Normal, él debió celebrar el día anterior el estreno de su película por todo lo alto. Abro la entrevista con la misma pregunta que le hice a Aki Kaurismäki unos días antes: «¿Cuál es el sentido de la vida?». «El otro —me responde—. Ese es el sentido de la vida: el otro. Por eso en mi película todos mis personajes sufren tanto. Porque no logran empatizar con el otro.»

Furtivos de José Luis Borau (1975)

Llevo cinco días en Alfarim, un pueblo portugués en la provincia de Sesimbra que bien podría ser un pueblo soriano si no fuera porque a lo lejos se oye el mar, aún con el pie dolorido (razón: ver texto sobre la trilogía de *El crack*) y con un tajo que me he hecho en la muñeca al tratar de evitar que se rompieran unos cuencos. Los boles se rompieron igualmente y, vengativos, me atacaron como si tuvieran vida propia, así que he dejado la cocina y el baño llenos de sangre. Lo que era una casa vacacional bien bonita parece ahora la cochera de Leatherface. Las moscas revolotean a mi alrededor mientras tecleo. De vez en cuando miro el vendaje bananero que me he hecho y veo cómo se extiende la mancha de sangre. A saber cuánto más voy a poder seguir escribiendo.

Estos días he estado sin trabajar en el libro porque me dejé el cable (alimentador + transformador) del portátil en Madrid y el ordenador no era más que una caja negra muerta tirada encima de la mesa riéndose de mi estupidez. Así que no me ha quedado otra que comprar otro cable y esperar a que llegase el señor de la mensajería hasta este pueblo perdido de la mano de la buena suerte. Ayer estuve cuatro horas sentado en una silla en la puerta de la casa, esperándole, no fuera que se me escapara y no pudiera contaros todas estas movidas que me están pasando. Les dije a mis hijos que es probable que alguien me haya echado una maldición y a

partir de ahora todo sea un tajo tras otro, hasta que no pueda seguir tecleando y este libro se quede a medio hacer para desespero de mi editora. En fin: me duele el pie, me duele la mano, me duele la cabeza. A ver si consigo acabar este texto antes de tener que ir corriendo a la farmacia a que me den más agua oxigenada, más vendas, más lo que sea. Ahora una mosca se ha parado a frotarse las manos encima de la pantalla. Encima de estas palabras. En cuanto empiece a gotear la sangre por el teclado del ordenador me doy por vencido.

Hace unos días los franceses plantaron cara al fascismo en las elecciones legislativas evitando así que se hicieran con el poder. Derrotaron al fascismo, vaya, lo cual siempre es digno de celebrar. En España, sin embargo, nunca pudimos derrotarlo. A nosotros el fascismo se nos murió en la cama, un 20 de noviembre de 1975. Dos meses antes *Furtivos* de José Luis Borau se había alzado con la Concha de Oro del Festival de San Sebastián. La coincidencia en las fechas ha hecho que los historiadores sitúen la película como un símbolo del puente entre la dictadura y la democracia, aunque Borau, que ni entonces ni luego quería líos con nadie que no fuera sí mismo, siempre renegó de cualquier contenido político en la que vendría a ser ya no solo su mejor película, sino uno de los grandes hitos cinematográficos de nuestra historia. O al menos así lo veo yo, que siempre que me preguntan cuáles son las mejores películas del cine español respondo cinco títulos: *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta —que fue alumno de Borau y diseñó el cartel de *Furtivos*—, *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri y *Furtivos* de José Luis Borau. De las dos primeras escribí en mi anterior libro, así que ahora toca lanzarse con alguna de las demás.

Furtivos cuenta la historia de Ángel (Ovidi Montllor) y Milagros (Alicia Sánchez). Él es alimañero en un bosque segoviano, donde vive con su madre, Martina (Lola Gaos), que regenta una posada a la que van a parar los cazadores de la capital en busca de una buena caldereta de cordero entre disparo y disparo. Por su parte, Milagros se ha escapado de las monjas del reformatorio y anda con el traje de presa por el pueblo en busca de quien le pueda pagar ropa nueva. Cuando ve a Ángel, se le abre de piernas en el banco, y a este le estalla una supernova en la cabeza. Para cerrar el quinteto protagonista, *Furtivos* introduce las dos caras de la moneda de la sociedad española, a punto de entrar en la Transición: por un lado está el gobernador civil franquista, hermano de teta de Ángel (Martina fue su madre nodriza), al que da vida el propio José Luis Borau, ya que José Luis López Vázquez no estaba disponible; por otro se encuentra el Cuqui (Felipe Solano), el novio de Milagros perseguido por la policía, con andares, nombre y bigote propios del cine quinqui. Lo fácil sería pensar que frente al mundo rural, estrangulado por la miseria económica y moral (además de una tóxica convivencia edípica), se enfrentaba una modernidad irreverente y contestataria encarnada en los delincuentes fugitivos. Pero Borau era un director al que le iban las cosas difíciles con personajes ambiguos, así que aquí no hay buenos o malos, solo distintos grados de mediocridad, egoísmo e hipocresía. En su cine no hay nunca vencedores, solo vencidos. Por eso es difícil encontrar héroes morales en sus películas, dado que estos nos caen mal prácticamente desde el primer minuto de las mismas: el esquirol metido a espía en *Hay que matar a B.* (1975) acaba enamorándose patéticamente de su propia mentira en forma de rubia oxigenada; el escritor sin palabras de *La sabina* (1979) tampoco es capaz de dejar de mentir, especialmente a todas las mujeres que le rodean (normal

que acabe siendo engullido por un gran coño mitológico abierto entre las rocas). Solo por citar sus películas que más me gustan.

(Tengo que parar, he de cambiarme la venda. En fin.)

Como he dicho antes, Borau negó una y mil veces que *Furtivos* fuera una metáfora del franquismo pisoteando a su pueblo, pues, aunque la figura del gobernador civil (y su séquito de aroma berlanguiano) represente todo el poder y el dinero del que carecen el resto de miserables protagonistas, en realidad son estos los que acaban devorándose los unos a los otros. Tanto Borau como su coguionista, Manuel Gutiérrez Aragón (que de bosques sabía un rato, y esta película es todo bosque, todo ramas, hojas, cepos y trampas), dijeron que la inspiración para dibujar el personaje de Martina les vino de *Tristana* (1970) de Luis Buñuel, donde el personaje de Lola Gaos llevaba por nombre Saturna. Así que para *Furtivos* los cineastas se hicieron tanto con Gaos como con la mítica oscura del cuadro de Francisco de Goya —*Saturno devorando a su hijo* (1819-1823)—, perfilando uno de los personajes más terroríficos de la España negra cinematográfica: Martina, la madre posesiva, amargada, descarnada; por cada arruga en la cara, un grito de rabia. Cuando los cazadores llegan a su casa sin el aviso pertinente, ella les sirve gachas con sangre. Cuando su hijo se presenta de improviso con Milagros, la sangre se le hierve en las gachas.

En el momento más terrorífico de la película, Ángel arranca de la cama a su madre, que no deja de gritar y dar patadas, hasta echarla de la habitación, para así meterse en ella con Milagros, que ha sabido encenderle el trueno enseñándole el culo entre los árboles del bosque. Acto seguido, en una secuencia de una brutalidad fuera de norma, la madre destroza vivo a un perro salvaje con una azada. Cuando la joven desaparece sin dejar rastro, Martina, más Saturna que nunca, desviste a su hijo catatónico, devastado por la ausencia

de su amada, como quien desviste a su muñeco favorito. «Uy, si se te ve el pajarito.» Borau filma la perversidad con una naturalidad pasmosa, sin aspavientos, sin añadir nada que no sea lo estrictamente pertinente. Por eso la película está plagada de elipsis por las que se te puede colar un asesinato brutal sin que te enteres: Borau confía ciegamente tanto en su texto escrito como en la inteligencia del espectador. Cuando equipara el plano de la matanza del perro con aquel en el que Martina mira a Milagros mientras trabajan la huerta, uno ya sabe que de ahí no va a salir nadie con vida.

Los mendigos de *Viridiana*, los hermanos simplones de *El extraño viaje*, las hermanas católicas metidas a asesinas de jóvenes en minifalda de *Una vela para el diablo*, el aprendiz de licántropo de *El bosque del lobo* (1970), los aldeanos sátiros y caníbales de *La siesta* (1976) —esta también con Ovidi Montllor como protagonista—, los guardias civiles de *El crimen de Cuenca* (1980), la nobleza asquerosa que machaca a sus sirvientes en *Los santos inocentes* (1984) y, en fin, una larga y exquisita lista de títulos de la que los hermanos garrulos y asesinos de *As bestas* (2022) son los últimos protagonistas, configuran un retrato brutal, desalmado y enfermizo de esa España negra que tan bien ilustra *Furtivos*. Las raíces de nuestra historia moderna están coaguladas con la sangre, quizás no de los inocentes, pero sí de los poco precavidos, de los torpes, de los simples, de los que se atrevieron a soñar con las migajas de una existencia un poco menos zarrapastrosa y, por ello, acabaron pudriéndose junto a su ignorancia a dos metros bajo tierra. Y ya está. Me voy a la farmacia, que vaya escabechina. ¡Así no hay quien escriba!

El espíritu de la colmena de Víctor Erice (1973)

Para Elsa Fernández-Santos

Contaba Víctor Erice que el momento de *El espíritu de la colmena* en que la cámara atrapa la mirada fascinada de Ana (Ana Torrent) viendo la secuencia de *El doctor Frankenstein* (1931) en la que el monstruo asesina a la niña es, con toda seguridad, lo mejor que ha rodado en su vida. Quién soy yo para llevarle la contraria, si además estoy completamente de acuerdo con él. Es un momento de una belleza fascinante por dos razones claras. La primera es que estamos comprobando *in situ* aquello de lo que nos va a hablar la película: la mirada de la infancia que se abre a la vida gracias al poder del cine. Y la segunda porque, en una cinta tan sumamente medida tanto en su narración como en su puesta en escena, es precisamente este momento, rodado con cámara en mano desde el suelo de la sala con Erice aguantando de los hombros a Luis Cuadrado (director de fotografía), aquel que escapa de todo control previsto. Es, ni más ni menos, la realidad colándose dentro de la ficción, la pequeña Ana ofreciéndonos un pedazo de cine que late como un corazón tan gigante que es capaz de bombearnos amor por lo fílmico a todos aquellos que nos hemos enfrentado, una y otra vez, a esta inmensa película. En 2023, justo cuando se cumplían cincuenta años del estreno de *El espíritu de la colmena*, ocurrió algo inaudito: Víctor

Erice estrenó nueva película, la cuarta en medio siglo si no contamos cortometrajes y mediometrajes. Algo que todos asumíamos como imposible, dado que la última vez que acudimos a las salas a ver un estreno del director era 1992 y la cinta, esa barbaridad llamada *El sol del membrillo*, donde el cineasta, precisamente, iba a tratar de atrapar ese milagro, esa esencia máxima del cinematógrafo, que había conseguido en unos pocos segundos de Ana mirando a Frankenstein, y que aquí perseguía a través de la figura del pintor Antonio López tratando de plasmar en un lienzo (sin conseguirlo: este también es un film sobre la imposibilidad del acto creativo) la luz que ilumina el membrillo de su huerta. Realidad, ficción, cine. Si en *El espíritu de la colmena* (casi) todo se nos narra a través de los ojos de Ana, de su mirada, como he dicho, abriéndose a la vida gracias a la comunión íntima que establece con las imágenes del cine —una proyección en un pueblo segoviano perdido al que las películas y el proyector llegan en un camión en peregrinaje continuo —, en *Cerrar los ojos*, su última película y también la despedida de la dirección de su creador, la historia se nos cuenta a través de los ojos de personajes viejos que ya parecen solo apreciar de la vida aquello que los liga al cinematógrafo en unos tiempos —estos mismos en los que vivimos y en los que estoy escribiendo estas palabras— en los que la imagen fílmica se ha visto completamente depauperada, si no aniquilada, por la sobreexposición constante de las imágenes en movimiento que nos saturan la televisión, el ordenador, el móvil. Los cines no, porque los cines ya son un parque jurásico, un museo de humanidades, una biblioteca sin estudiantes, las estanterías-huesos de un videoclub donde las películas han ido a parar al punto limpio de recogida de basuras. Argh, me puede lo amargo, me vence la tristeza. Los cines son esa iglesia a la que vamos los que hemos encontrado en esa gran pantalla blanca la

verdad de una vida que no es más que el deseo de renuncia a lo que ocurre en el exterior. Hemos sustituido la realidad de la existencia humana por la ficción que nos ofrecen las películas y ahí hemos cavado nuestra trinchera, hemos fortificado nuestras emociones, nos hemos entregado al placer absoluto de quien se entrega en cuerpo y alma a una vida que, sí, no es nuestra, pero que hemos hecho propia a base de visionados. Los protagonistas de *Cerrar los ojos* admiten la derrota con una melancolía no exenta ni de alegría ni de belleza. Por eso su adiós al cine implica necesariamente un adiós a la vida. Ya sea porque se sientan físicamente incapaces de recuperar la memoria de lo vivido o porque crean innecesario seguir acumulando más recuerdos en unos tiempos donde la memoria deviene tan efímera como las imágenes que consumimos, ellos deciden cerrar los ojos.

El espíritu de la colmena se abre con unos dibujos hechos por las propias niñas protagonistas de la película, Ana e Isabel (Isabel Tellería), que anticipan personajes, lugares y temáticas que veremos a continuación: un hombre trabajando con las abejas, una mujer escribiendo una carta, dos niñas, un tren, un gato, las pequeñas saltando una hoguera, un refugio al lado de un pozo, una seta, un reloj de cuerda, una pantalla en la que se proyecta (como ya adelantaba al principio de este texto) *El Doctor Frankenstein*. Un zoom sobre el dibujo de la pantalla cinematográfica se congela y aparecen las palabras «Érase una vez...». Por corte pasamos a una carretera donde se nos muestra el camión que trae las películas mientras se nos anuncia «Un lugar de la meseta castellana hacia 1940...». Víctor Erice rodó la película en Hoyuelos, pueblo segoviano que en 1973 contaba con doscientos treinta vecinos y que en su último censo (2021) solo contaba ya con treinta y cuatro. La España vaciada, se llama. Aún recuerdo cuando en Ólvega, de pequeño,

cogía un libro sobre los pueblos de Soria y me entretenía leyendo sus datos básicos. Había uno que solo tenía un habitante. Así lo ponía en el libro: «Población: 1». Tenía el texto más corto y acababa con la frase: «Solo sobrevive un habitante y es pastor». Qué solo se tenía que sentir ese hombre. Con dieciocho años y el carnet de conducir en mis manos le cogí el coche a mi padre para visitar ese pueblo de cuyo nombre no logro acordarme. Me encontré un paraje en ruinas, azotado con furia por el viento del Moncayo. «Parece un postwéstern», pensé. Ahí no quedaban ni las ratas, mucho menos las cabras del pastor.

El espíritu de la colmena cuece su acción silenciosa, cadenciosa, mimada al milímetro, en la España de la posguerra. Ángel Fernández-Santos, que escribió la película junto a Erice, decía de ella en *Huellas de un espíritu* (1998), documental producido por Canal+ para acompañar el estreno del film en su plataforma por su veinticinco aniversario:

> Además de su función estética, la película también tiene una función pedagógica; recordar de dónde partimos, en un país absolutamente encanallado, cada vez más envilecido, ver de dónde parte y a qué alude esta película, cuál es su verdadero compromiso ético y político [...] de dónde venimos, cosa que parece que se está olvidando y a mí me parece un crimen colectivo. Hay una complicidad general, hay casi una colectividad en pleno que quiere olvidar. ¿Olvidar qué?, ¿olvidar que venimos del fascismo? Bueno, pues esta película recuerda eso.

Y lo decía en 1998. Ay, Ángel, si vieras cómo está España en el 2024.

Sin duda la represión franquista —que si bien fue dura en las ciudades, fue algo brutal en los pueblos— es uno de los temas claves de la película. Cuando Ana abre los ojos, lo hace porque a través del cine descubre por primera vez en su vida qué es la muerte. Una hora de película más tarde tocará con sus dedos la

sangre del maquis ametrallado por los militares fascistas. Erice puede ser muchas cosas, pero nunca será discursivo ni, creo, tampoco críptico: su cine es parco en palabras y elíptico en acciones, pero en las imágenes que el cineasta elige enseñarnos no se hallan solo una, sino muchas películas, y todas ellas son importantes. Si los adultos de la cinta, Fernando (Fernando Fernán Gómez) y Teresa (Teresa Gimpera, que en el mundo real desde el que escribo falleció anteayer), no hablan es porque viven sumidos en ese exilio interior en el que los derrotados (y también parte de los vencedores) tuvieron que habituarse a vivir porque no les quedaba otra. Cuando ella habla, es en *off*, leyéndonos una carta que le manda a alguien que quiere —¿un hermano?, ¿un amante?— pero que nunca conoceremos; cuando él lo hace, es para decirles a las niñas que a la seta venenosa hay que pisarla para exterminarla. Como al maquis, dirían los franquistas. *El espíritu de la colmena* no busca explicarse porque sus imágenes muestran todo lo que es necesario, y que estas sean de una belleza cegadora es algo también digno de estudio. Ahí Luis Cuadrado se inventó un color propio para la película, el miel, mientras Erice buscaba encuadrar la luz siguiendo la composición lumínica de las pinturas flamencas, con Johannes Vermeer a la cabeza (el maestro Santos Zunzunegui también cita a Francisco de Zurbarán como influencia clave en la película, y si él lo dice, será verdad). Algo para lo que fue clave la reconstrucción de las vidrieras doradas del palacete de Lozoya, en forma hexagonal como las celdillas de un panal de abejas, que otorgan a la película tanto color como la lectura directa de que los protagonistas viven encerrados en sí mismos, haciendo de su silencio las paredes de su propia colmena existencial.

No recuerdo quién dijo que Jean-Luc Godard en realidad nunca pudo superar que él no fuera el inventor del cinematógrafo, así que

se dedicó a destruirlo a lo largo de toda su vida. Víctor Erice, por el contrario, solo siente devoción, respeto y admiración por los pioneros, así que al arranque de su película casi calca *Llegada del tren a la estación de La Ciotat* (1896) de los hermanos Lumière, pero no serán estos, sino James Whale y su *El Doctor Frankenstein*, los que configurarán los puntos suspensivos de la cinta. Ana encuentra a su espíritu, a su monstruo, herido y armado en el antiguo refugio del pueblo, y venciendo al miedo entablará amistad con él, también sin palabras, porque en esta película se dice todo sin tener que decir prácticamente nada. Lo fantástico —que al fin y al cabo este iba a ser un film de género en su inicio (y en blanco y negro, algo a lo que el productor Elías Querejeta se negó en rotundo)— se hace hueco así también en sus imágenes, cuando Ana huye, presa tanto del miedo como de la rabia, y se encuentra finalmente con ese monstruo —que se parece al de Boris Karloff, pero también al maquis asesinado— obrando un milagro donde es el propio cine el que salva a una niña que, en esta fábula tan bella como triste, se había perdido en el bosque.

Cuando los censores, ya con las tijeras oxidadas y a punto de ser expulsados de una maldita vez de la historia de nuestro cine, vieron la película, dijeron de ella que tenía un «tenebrismo ilógico y forzado», «una lentitud insoportable a partir del rollo 3» y «una sobrecarga intelectual» que, básicamente, iba a hacer que nadie fuera a verla. Así que no le quitaron ni un solo fotograma. La cinta se estrenó en el Festival de San Sebastián, ganando la Concha de Oro (la primera vez que se la llevaba un director español), y, desde entonces, ha sido uno de los hitos más categóricos e importantes de nuestro cine, dentro y fuera de nuestras fronteras.

Cría cuervos de Carlos Saura (1976)

Coge la curva y sal de la confusión. La cantante hispano-británica Jeanette (una ene, dos tes) tenía veintitrés años cuando en 1974 grabó para Hispavox la canción escrita por José Luis Perales «Porque te vas», que aparecía muchas veces como «¿Porqué te vas?». No tengo ni la más remota idea de por qué ese «por qué», pese a ser pregunta, aparece ortográficamente mal escrito, torpemente arrejuntado cuando el «por» y el «qué» debían bailar por separado. Alguien de la discográfica metió la pata pero bien. Hoy he escuchado la canción unas treinta veces, con parones, que en esta casa de campo desde la que escribo el wifi va tartaja, lo que es desesperante para el crítico que se ha acostumbrado a escribir consultando distintas movidas en la red cada dos minutos por tres segundos. Recuerdo cuando empecé a redactar críticas, cuando internet, aunque existía, aún no había llegado a mi casa. Entonces escribía rodeado de diccionarios (de directores, de actores, de películas, de premios Óscar), agarrando libros de mi biblioteca (de Daney, de Guarner, de Marías, de Losilla, de Sarris) para luego ir apilándolos en inestable verticalidad. Escuchando la letra de la canción con detenimiento puedo entender el desbarre ortográfico: Jeanette no está preguntándose por qué se va X, llevándose con él todas las promesas de su amor, sino que está afirmando que es precisamente «porque» se va X que se lleva todas las promesas de su amor. El

error, creo, vendría de cómo la cantante enfatiza el «que» del «porque» muy por encima del «te vas». Incluso cuando alarga el verso final de la estrofa y se transforma en un «te vaaaaaaaaas», ese «porque» es pura acusación, reproche, castigo; normal que parezca una pregunta desesperada: «¡¿Por qué te vas?!». Paradójicamente a la canción la empujan unas trompetas alegres, festivas, seguidas de una batería que puntea los ritmos, crash-crash-crash, haciéndola bailable, casi un *downtempo funk*. La letra empuja a la tristeza, los arreglos musicales llevan a la euforia. Desde Karen Carpenter no se había escuchado nada igual. La fragilidad que transmitía Jeanette en sus canciones era capaz de desarmar a ejércitos enteros. Con tan solo veintitrés años era capaz de abrazar toda la tristeza que existe en el mundo para luego proyectarla encima de nosotros, oyentes dolientes y desconsolados. Siento devoción absoluta por ese dolor, el mismo que siento cuando escucho «I've Been Loving You Too Long», que Otis Redding grabó en soul desgarrador a los veinticuatro. Hay algo que sabemos y sentimos de jóvenes que perdemos de forma miserable cuando somos viejos. A Jeanette se le suma que el castellano no era su lengua materna, por lo que su dicción se mece temblorosa entre la ingenuidad y el llanto («Junto a la estación lloraré igual que un niño»), entre el desconsuelo y la rabia (de nuevo: «Todas las promesas de mi amor se irán contigo»). «¿Por qué te vas?» debería pues escribirse «Porque te vas...», así, con puntos suspensivos, porque la canción no deja de buscar ese símil metafórico definitivo que pueda explicar el dolor de la ausencia cuando algo que teníamos, valorábamos y necesitábamos de forma absoluta se nos ha ido para siempre de forma egoísta e injusta. Pero así es la vida, qué le vamos a hacer, sino cantarla y sufrirla, ya que no podemos evitarla.

Geraldine Chaplin tampoco hablaba bien castellano. Era la hija mayor de ocho hermanos fruto del cuarto matrimonio de Charles Chaplin, con Oona O'Neill. Su físico, extremadamente delgado, de piel blanca y largo pelo lacio oscuro, le brindó al director Carlos Saura (su pareja durante más de diez años) el cuerpo perfecto donde proyectar sus obsesiones, éticas, sociales, románticas, políticas, de una España que se mostraba en su obra de los años sesenta y setenta —una de las más incontestables de la historia del cine español— como un estertor proclive a la violencia amagada, un dolor que no cesaba, que se retorcía en metáfora nada velada de un régimen político que con solo señalar con el dedo ya dejaba llagas abiertas en el cuerpo, la mente y el corazón del señalado. Estigmas de un periodo vital que aún sangran de tanto en tanto. Geraldine Chaplin (actriz), Carlos Saura (director), Elías Querejeta (productor): un trío prácticamente imbatible del nuevo cine español. Y es que hubo un periodo, entre 1966 —año de *La caza*— y 1981 —año de *Deprisa, deprisa*—, donde Saura, siempre en asociación con Querejeta, bien escribiéndolas él solo o en colaboración con Rafael Azcona, no dejó de entregar obras maestras: *Peppermint Frappé* (1967), *Stress-es tres-tres* (1968), *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1973), *La prima Angélica* (1974), *Cría cuervos* (1976), *Elisa, vida mía* (1977), *Mamá cumple 100 años* (1979). Un baño, vaya. Saura cruzaba una herencia artística bestial en su cine, tan deudora de Luis Buñuel —el sadomasoquismo de *Peppermint Frappé* es homenaje directo al maestro de Calanda— como de Ingmar Bergman, cuyo juego a la hora de dar forma al cuerpo fantasmático se introduce en la realidad renunciando a la liturgia del flashback clásico —por ejemplo, José Luis López Vázquez dándose vida en distintos tiempos, incluyendo cuando era niño, a la hora de ejecutar la memoria del relato en *La prima Angélica*—, principal

síntoma estético de sus películas. Y digo «síntoma» porque me suena más físico que cinematográfico, porque esa es la verdad de Saura: que transforma lo metafórico en físico, quizás porque en el tardofranquismo ya no valían los facsímiles, sino la acción directa, o quizás, simplemente, porque en un cine español que se había quedado anclado en las formas del pasado —fruto de la falla cultural que impuso la dictadura— lo mejor era aplicar política-estética de tierra quemada, para ver si conseguíamos de una vez hacer crecer algo en tan estéril páramo. Aun así, Saura renunciaba de forma abrupta a que le consideraran un director «artístico». Hay un momento en *Elisa, vida mía*, en una secuencia donde vemos a un padre (Fernando Rey) y a una hija (Geraldine Chaplin) compartir una comida, en el que Saura hace un zoom sobre el rostro del padre, quien en ese momento está hablando de la escritura para enfatizar lo siguiente: «Yo escribo porque me divierte y ya está. Me molestan todos los que hablan de arte y todas esas cosas. Todos esos pretenciosos que se creen que están haciendo algo importante. Para mí escribir no es mucho más que barrer una calle o poner un ladrillo».

Y aquí hemos de empezar a conectar cosas o este texto acabará siendo un sindiós. A Elías Querejeta le molestó que Víctor Erice y Ángel Fernández-Santos dejaran fuera de *El espíritu de la colmena* todo el arranque escrito en el primer guion, en el que veíamos a las dos hermanas, ya adultas, llamarse para comunicarse que su padre había muerto, tras lo que se juntaban en el pueblo y empezaban a rememorar la infancia, el cuerpo básico de la película. Así que Querejeta se guardó la idea para otra cinta: *Elisa, vida mía*, de Saura, también con Ana Torrent como protagonista, el mismo tándem artístico de *Cría cuervos*. Así la jovencísima actriz iba a coser con esos ojos negros gigantescos, capaces de abrazar con su mirada

tanto los misterios pensados por Erice como las miserias expuestas por Saura, dos de las películas más bellas de la historia del cine español.

En un momento de *Cría cuervos* Ana pone el éxito de Jeanette «Porque te vas...» y acompaña con su voz la letra de la canción. La cámara se mueve lentamente hacia un lateral. Entonces Ana se yergue, se atusa el pelo, mira a cámara (que no se ha quedado solo quieta, sino también pasmada) e interpreta para nosotros la canción mientras nos desafía con la mirada. Entonces algo hace clic en su cabeza. Y dice, sin dejar de mirar a cámara: «¿No puedes poner la música más baja?». Pasan unos segundos. Sin corte y en primer plano, deja de engatusarse el rostro y dice fríamente: «Que se muera». Pasan ocho segundos más. «Que se muera —repite—. Quiero que se muera.» La canción de Jeanette sigue sonando aunque saltemos a otra escena por corte: en ella vemos a Ana echar perborato sódico (ella cree que es veneno) en la leche de su tía Paulina.

No es la primera vez en *Cría cuervos* que Ana ha intentado matar a alguien. Hace unas pocas escenas, la niña, jugando con su abuela impedida, le ofrece acabar con su sufrimiento dándole ese mismo veneno. La anciana, que en un principio se ha ofrecido a la eutanasia como juego infantil, al ver el perborato sonríe resignada. Ya no quiere morirse, al menos no con unas sales estomacales. La confusión en la pequeña surge de la primera secuencia de la película, cuando el padre de Ana (Héctor Alterio), muere en la cama mientras mantiene relaciones sexuales con una amiga de la familia, y Ana piensa que es debido a los dichosos polvos sódicos cuando en realidad han sido los polvos sáficos los que han dejado sin oxígeno al militar franquista. Normal, Ana no sabe nada del sexo, pero sí sabe mucho de la muerte: su madre (Geraldine Chaplin) falleció

anegada tanto por los dolores horribles que le producía su enfermedad como por la indiferencia y el desprecio que le prodigaba su marido. Y Ana, aunque lo vea todo con sus ojos abismales, no es capaz de entender bien qué demonios está ocurriendo en su vida, en su familia, en esa casa de lujo que más bien parece una cárcel de pladur donde toda la miseria del mundo ha ido a alojarse sin tener piedad de nada ni de ninguno. Normal, ¿quién es capaz de entender algo en esta vida, de comprender la muerte de los seres queridos, la traición al corazón amado? ¿Cómo sobrevivir a una vida llena de agujeros insondables? En su cabeza la muerte está tan presente como la propia existencia. Su crueldad no puede ser más ingenua; de hecho, es hasta bondadosa. Cuando juega con sus hermanas, les grita: «Estáis muertas», y ellas fingen su defunción porque la vida y la muerte no son más que un juego para niños. Y eso es un poco también el cine de Carlos Saura: una puesta en escena de las emociones íntimas, un revelado de lo invisible, de lo que va por dentro, de lo que nos callamos, de lo que nos ahoga. El director convierte en prosa fantasmática una poética tristísima, metáfora de una época en la que, como no se podía hablar en voz alta, todo se rumiaba por dentro. Ese dolor callado es lo que imprime Saura en celuloide fotoquímico.

«Cría cuervos y te sacarán los ojos» reza el refrán acuñado en el siglo XV o XVI por un duque que, probablemente, se inventó la historia del hombre ciego al que los cuervos que crio le arrancaron los ojos para así ahorrarse tener que ser generoso con los que no tenían nada. Hoy en día ya solo es un chascarrillo usado en corto —«cría cuervos...»— que usan los padres estropeados para proyectar los problemas en su descendencia. Nanni Moretti me dijo una vez que los hijos tienen derecho a equivocarse —al fin y al cabo, son niños—, pero los padres tenemos que cumplir siempre. Paul

Schrader ha escrito hace nada que tolera bien la ironía pero no soporta el sarcasmo. Para mí, tener hijos es una bendición, lo que da sentido a la vida. Así que si eres padre, recuerda esto: el cuervo eres tú, no tus hijos. Deja a los chavales en paz.

5 PELÍCULAS DESESPERADAS

Anora de Sean Baker (2024)

Escribo estas palabras recién aterrizado del Festival de Cannes 2024, donde *Anora* acaba de alzarse con la Palma de Oro a mejor película (para tremenda sorpresa de mí mismo: son poquísimas las veces que mi película favorita de la competición oficial se lleva la Palma de Oro) (de hecho, ahora mismo solo recuerdo *Tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas* [2010] de Apichatpong Weerasethakul) (obviamente me refiero a aquellas ediciones de Cannes a las que he acudido como cronista, no a toda la historia del festival) (igual tendría que meter la peli de Joe —como se le llamaba a Weerasethakul al principio de su carrera porque nadie era capaz de recordar su nombre— en el libro, pero ¿en qué sección?) (igual podría meter una sección de cine fantasma-queer) (leches, ¿dónde estaba? ¿y de qué estaba hablando?).

Cuenta Sean Baker que su pasión por el cine nació de bien pequeño, cuando su madre le llevaba a ver las películas de monstruos de la Universal en la biblioteca de su barrio. Él entonces vivía en Summit, un pueblo suburbano de Nueva Jersey (el mismo donde nació Meryl Streep), y tras conocer a Frankenstein y el Hombre Lobo, se lanzó a hacer videos caseros, *home movies*, en un DIY —Baker, literalmente, hacía de todo: escribir, producir, montar, dirigir, iluminar, etcétera— que acabaría prolongándose a sus primeros largometrajes realizados en la más estricta línea

independiente del cine de la época. Los monstruos iban a seguir siendo su obsesión, pero no los de carácter fantástico, sino los que vivían en las aceras de los suburbios que tan bien conocía, gente minúscula atrapada en el sinsentido existencial de quien no tiene los suficientes dólares ni para pagarse una colada en una lavandería. En *Take Out* (2004) el protagonista es un inmigrante chino ahogado en deudas al que le quedan veinticuatro horas para encontrar el dinero suficiente para salvar su pellejo. En *Prince of Broadway* (2008) un estafador callejero que vende ropa pirata debe reestructurar su vida al descubrir que tiene un hijo. En *Starlet* (2012) una actriz porno se encuentra un porrón de dinero en el termo de una anciana en un mercadillo, así que decide entablar una amistad imposible con ella. Pero su primer gran hit, estrenado en Sundance y con producción de los entonces en alza hermanos Duplass, fue *Tangerine* (2015), donde Baker usó tres iPhone —en un desbarre de planos que le habría sacado una sonrisa a Orson Welles— para registrar una jornada desquiciada donde una prostituta transgénero recién salida de la cárcel va a la caza de su chulo/novio al descubrir que este le ha sido infiel mientras ella estaba cumpliendo condena.

Fue en *Tangerine* donde se asentaron, más allá de sus códigos estéticos (estos se han mantenido firmes desde su primera película), sus códigos morales: la mirada sobre los desposeídos, sobre el lumpen social norteamericano formado por los condenados a llevar una vida de mierda pero que aun así luchan por mantener una integridad a prueba de balas, siempre vendrá acompañada de una puesta en escena donde el respeto será máximo. Baker no solo no pronuncia juicios, sino que también busca empatizar al máximo con sus protagonistas, tanto da su estilo de vida, sus condenables (o no) decisiones vitales, su condición social, el cómo se van fabricando su propia trampa, sus propias profecías autocumplidas. El mundo de las

trabajadoras sexuales le es de especial interés —su discurso al recibir la Palma de Oro fue clarísimo al respecto—, siempre posicionándose del lado de quien decide libremente qué hacer con su cuerpo, al fin y al cabo el último reducto orgánico con el que tratar de subsistir en un sistema que devora y destruye a los que no quieren pasar por la rueda dentada del capital. A la actriz porno de *Starlet* y a la(s) prostituta(s) de *Tangerine* se les unirían en el futuro la madre soltera que se ve obligada a prostituirse en la magistral *The Florida Project* (2017) —su salto a las primeras ligas, de la mano de la nominación al Óscar a mejor actor de reparto para Willem Dafoe— y el exactor porno al que da vida el, valga la redundancia, exactor porno Simon Rex en la brutal *Red Rocket* (2021), donde Baker compitió por primera vez en la sección oficial de Cannes. Y a todo este equipo de admirables perdedores se les une ahora la trabajadora sexual de *Anora*. Vamos con ella.

Ani en realidad se llama Anora, que en ruso significa «luz», en honor a su voluntad de sobrevivir, pero eso es algo que ella no sabe; de hecho, ni siquiera le hace mucha gracia su propio nombre. Por eso lo de Ani: es más corto, más fácil, más rápido. Un nombre sin complicaciones, vaya. Trabaja como bailarina en un club de alterne de Nueva York, lo que significa que ofrece bailes privados, *lap dances*, a los clientes que pueden permitirse calzarle billetes en el tanga. No hay sordidez alguna en la mirada de Baker ni hacia su protagonista ni hacia el ambiente en el que se mueve: la danza de cuerpos desnudos serpenteantes deslizándose por los pantalones de sus clientes bajo el musicote del club es retratado como lo que es, una transacción comercial donde la carne es la moneda de cambio, profesionales de lo suyo dando lo mejor de sí mismas para así poder seguir currando noche tras noche. Si Ani tiene sueños, no se nos cuentan; ella coge aire, se pone la chaqueta de la paciencia, se quita

la ropa textil y a excitar al respetable a base de ofrecer esa parte de sí misma de la que se puede desprender con tanta ligereza como belleza. Pero como toda película tiene un giro (y sin giro el cine no existiría como tal), una noche el dueño del local le pide que agasaje a un chaval ruso cargado de pasta que ha ido a parar con sus colegas al club. Ivan no es un príncipe azul porque estos no existen ya ni en las películas de Disney. Es más bien un adolescente atolondrado que se suena los mocos con billetes de cien dólares y vive en un casoplón propiedad de su padre, un oligarca ruso de los que han convertido el país excomunista en una jungla ultracapitalista donde es imposible diferenciar gánsteres de empresarios.

Sea como sea, Ivan se queda prendado de Ani y le llena la cabeza de suficientes pájaros (y el tanga de suficientes billetes) como para dar el paso a una relación más seria: del baile pasan al sexo, lo que es decir lo mismo que escalar varias posiciones en el enjambre de la prostitución. En Cannes se esforzaron mucho los cronistas en comparar *Anora* con *Pretty Woman* (1990), pero lo cierto es que el ridículo cuento de hadas de Garry Marshall poco o nada tiene que ver con la película de Baker, porque poco o nada tiene que ver con la realidad. *Anora*, en cambio, exuda verdad en cada fotograma, en cada polvo, en cada risa, en cada vapeo, en cada borrachera, en cada raya de cocaína. Ni Ivan tiene los modales ni el romanticismo de Richard Gere, ni Ani es una pizpireta Cenicienta con la sonrisa de Julia Roberts. Ella acaba enamorándose porque se cree la mentira de cabo a rabo, por lo que pasa de ser Anna Karina en *Vivir su vida* (1962) —una mujer que hace con su cuerpo lo que le viene en gana (o, más bien, lo que puede permitirse hacer con él)— a ser Hideko Takamine en *Cuando una mujer sube la escalera* (1960), una prostituta que, por primera vez, anhela ser algo más que un trozo de carne a sueldo del salido de turno. Ani empieza a soñar. Normal que,

rodeada de lujos, de amigos, de alcohol, con un novio joven y guapo que parece invencible, acepte la propuesta de matrimonio que él le hace en Las Vegas. Y ahí es cuando empiezan a torcerse las cosas de mala manera.

Llegados a este punto, cualquier otro director manazas habría convertido *Anora* en una caída dramática en picado para la protagonista. Yo qué sé, a mí me gusta mucho Darren Aronofsky —sobre todo *Madre!* (2017)—, pero es exactamente lo que hubiera hecho el bueno de Darren: aplicar puesta en escena de pesadilla para machacar a su protagonista y, por extensión, al espectador. Pero Sean Baker está hecho de otra pasta, mucho más cercano a los hermanos Safdie o a Paul Thomas Anderson de lo que podría parecer en un simple vistazo. Por eso *Anora* es una película total. Primero, por su inteligentísima construcción narrativa: a partir de la boda, la cinta pasa de ser un relato de la vida en pareja a una larguísima secuencia de viaje al fin de la noche que se pasa por el forro las leyes de la narrativa clásica. Y, segundo, por la inmensa cantidad de humor y corazón que el guionista y director (¡el autor!) impone a sus imágenes.

Cuando el oligarca ruso y su mujer (que da aún más miedo) descubren la boda ilícita, mandan sicarios a deshacer el entuerto: nada mal una película cuyo clímax dramático será la firma del divorcio. La secuencia en la que los sicarios irrumpen en la casa —de nuevo, larguísima, estilizadísima, con todos los actores en escena saliéndose del plano— es de lo más divertido que he visto en un cine en muchos años. Y llegados a este punto toca ya hablar de Mikey Madison, la protagonista histórica de la película, nuestra Anora, que lanza patadas, dentelladas y gritos a los machacas armenios, quienes, literalmente, no pueden con ella. A Madison los fans de la serie *Better Things* (2016) —gente con gusto y clase— ya la tendrán

controlada; para el resto del mundo es la actriz de rasgos asiáticos que acaba achicharrada tanto en *Érase una vez en... Hollywood* (2019) como en *Scream* (2022). Pero nadie estaba preparado para la bestia interpretativa que florece en *Anora*. Es tal la cantidad de fuerza, simpatía, resiliencia, sensibilidad y fragilidad que logra transmitir la actriz que el resultado, bueno, es algo absolutamente increíble. Ani, que resulta engañada, vilipendiada, golpeada, atada y amordazada, es obligada a pasarse la noche de bar en bar a la caza de su marido a la fuga, tiempo suficiente para entender que Ivan no es más que un niño pijo mimado para quien ella representa una nueva Nintendo, así como para entablar una mínima conexión con uno de los sicarios armenios, el tipo calvo y cachas que no deja de pedirle disculpas cada vez que tiene que sujetarla y al que da vida Yura Borisov, a quien ya conocíamos de otra de esas joyas estrenada bajo el radar, *Compartimento Nº 6* (2021) del finlandés Juho Kuosmanen.

Al final toda la película se estrella en su secuencia final. Es ahí donde Ani, probablemente por primera vez, se muestra en realidad tal y como es. Ella, que ha luchado como un jaguar toda la cinta, que ha aguantado lo indecible —que la menosprecien, la insulten, le peguen, la engañen— y no ha mostrado nunca un milímetro de retirada, de debilidad, finalmente se derrumba en brazos de un extraño. Y nosotros, como mudos testigos de sus avatares y a estas alturas ya enamorados hasta el tuétano de Ani, nos derrumbamos con ella.

Posibilidad de escape de Paul Schrader (*Light Sleeper*, 1992)

Por una vez dejadme empezar un texto con aquello que no me gusta nada de una película que (alerta oxímoron) me chifla de arriba abajo: no puedo con la música de Michael Been en *Posibilidad de escape*. Ocurrió en muchas cintas de los ochenta y principios de los noventa: que la música pop se colaba por las imágenes como si estas fueran un sumidero capaz de tragarse todo lo que le echaran, y ni siquiera un cineasta de la exigencia de Paul Schrader supo librarse de ello. De hecho, Schrader no quería a Been, sino a Bob Dylan, con el que negoció meter en el film diversos temas de su *Empire Burlesque* (1985) —con toda seguridad: el disco de Dylan con el peor diseño de portada; él tampoco se libró de la sobredosis estética (no quiero llamarla hortera, no soy tan cruel) de los ochenta —, pero al no llegar a un acuerdo económico con el músico de Duluth, acabó por contratar a Been, mucho más barato. Los temas del exlíder de The Call buscan rimar con la atmósfera de la película a través de su ritmo fangoso, su saxo de sexo *softcore*, sus letras deprimentes, sus riffs bluseros de guitarra lacrimógena. Vaya, que cuando la música suena, el film se ralentiza, incluyendo la explosión de violencia final, lo que siempre me ha resultado un contrapunto narrativo rarísimo, un subrayado inconcebible en un cineasta que,

con los años, ha hecho de la depuración estilística uno de sus gestos autorales más definidos. Por suerte, la película es buenísima y puede con eso y mucho más.

Aunque me gusta bastante el título en castellano de este film, aún me gusta más su título original, *Light Sleeper*, cuya traducción directa podría ser «persona de sueño ligero». Es decir, aquellos que tienen un sueño frágil, un mal dormir, que con cualquier cosa se despiertan, se desvelan, se quedan abrazando la almohada de brazos y piernas como si ese saco de plumas fuera en realidad huesos y carne de la persona amada. Y eso que John LeTour (pedazo de nombre) de sueño ligero, nada de nada: lo suyo es un insomnio de tres pares. Por eso se mete en la cama con vaqueros, total, para qué más, si lo único que te ofrece el lecho es sudor y escalofríos. Él también abraza la almohada (en plano cenital, a lo Warhol) como si le fuera la vida en ello. El peso de los errores del pasado le mantienen en vela. Demasiado dolor como para poder cerrar los ojos y pensar en otra cosa. LeTour es un exyonqui que arruinó su vida a base de meterse más de lo que el cuerpo aguanta, así que acabó perdiéndolo todo, incluyendo a su mujer, Marianne (Dana Delany). Ahora sobrevive como camello de alto nivel trabajando para una mujer que mola todo lo que puede molar una mujer en el mundo: Ann (Susan Sarandon). No solo una mujer: una amiga, una buena amiga, alguien a quien sabes que le puedes confiar todo en esta vida y jamás te decepcionará. Es divertida, es guapa, es lista, es ambiciosa, es taxativa y tiene más estilo que todas las mujeres de Manhattan juntas. Nunca han follado pero eso no lo sabremos hasta la increíble secuencia final que cierra la película. Así que de momento, LeTour, desenganchado de todo menos del vino tinto que se toma cuando escribe su diario, se dedica a llevar la mercancía —cocaína, Quaaludes, Valium, *speed*, polvo de

ángel (PCP), etcétera— a sus clientes adinerados —abogados, empresarios, economistas—, bien sea a sus apartamentos de lujo, a bares de copas con portero y cola en la puerta, bien a *penthouses* de hoteles cinco estrellas. El lujo tiene sus lujos, así que LeTour no va en metro o autobús, sino en coche privado con chófer, contemplando desde el asiento de atrás cómo Nueva York se va inundando de basura real (los servicios de limpieza están en huelga y las bolsas se acumulan en las aceras) y metafórica (el protagonista camello de estupefacientes sabe que él en sí mismo es un ángel de la muerte; los pijos que le compran se comportan con la soberbia, la desfachatez y la desvergüenza de quien cree que el mundo le pertenece porque tiene más dinero que los demás). Una noche debe hacer una entrega en un hospital porque uno de estos malnacidos, Tis (Victor Garber), ha llevado al extremo de la sobredosis a una prostituta menor de edad y ahora le apetecen unos porros para calmarse. Es ahí donde LeTour y Marianne se encuentran, en los pasillos del edificio sanitario, en la sección de paliativos, un poco también metáfora de dónde se encuentran los protagonistas ya cumplidos los cuarenta. Para qué engañarnos, un poco donde nos encontramos todos cuando la juventud es más un recuerdo que una realidad. Schrader lo resumió de esta forma: «A los veinte estás cabreado. A los treinta eres un narcisista. A los cuarenta eres todo ansiedad».

Posibilidad de escape, y esto es asumido por su propio director, cerraría una trilogía que él denominaba de «hombres cabreados encerrados en una habitación», la cual completarían *Taxi Driver* (1976) —Schrader fue el autor del guion de la película de Scorsese— y *American Gigoló* (1980). Es decir, que si Travis Bickle (Robert De Niro) es el cabreo a los veinte y Julian Kay (Richard Gere), el narcisismo a los treinta, LeTour representa la ansiedad a los

cuarenta. Queda claro que Schrader fue relajando su rabia con los años: poco tienen que ver las ganas de matar a todo el mundo de Bickle con el ambiguo papel que desempeña LeTour, no solo un camello, también una especie de amigo (circunstancial), un consejero estoico que aguanta las turras de los drogatas en calzoncillos porque sabe que eso forma parte de su trabajo (alguien debe servir como almohada para la euforia del que se está colocando sin más objetivo que el de colocarse *per se*). Cuando ve que uno de sus clientes se encuentra al borde del abismo, decide cortarle el suministro, noquearle, llamar a su familia. Cualquiera diría que se excede en sus funciones, pero es que Schrader no solo es fan de Robert Bresson, sino que también lo es de los héroes profesionales de Howard Hawks. Y LeTour es profesional hasta el tuétano; al fin y al cabo, él sabe mejor que nadie la herida abierta que te dejan las drogas, pues la que lleva consigo no deja de sangrar, especialmente tras reencontrarse con Marianne en el hospital, donde acaban bajando a tomar un café (él) y una ensalada (ella) en la cafetería. Esa secuencia es de las mejores que ha realizado Schrader, toda una lección de puesta en escena cinematográfica, con los planos siendo elegidos siempre en consecuencia de hacia dónde se dirige el diálogo que entablan los protagonistas. Cuando la cosa sonríe, los encontramos en un plano conjunto. Cuando fluye, en un plano contra plano. Cuando se pone íntima, zoom lento al rostro de ella. Cuando llega el dolor, la ruptura, Schrader cambia la cámara de sitio y los vemos divididos por una gran columna blanca. Increíble. No sé qué se enseña en las escuelas de cine, ya que yo todo lo que sé lo aprendí de los libros, pero espero que haya profesores que analicen esta secuencia en clase, porque es verla y que te entren ganas de hacer cine.

¿He citado a Bresson? Ah, amigo, amiga. Estaba esperando este momento desde que escribí el título de este apartado. En la promoción del anterior libro, Carlos Marañón, de *Cinemanía*, me envió un cuestionario donde aparecía la siguiente pregunta: «¿Cuál es, para ti, el director más importante de la historia del cine?». A lo que contesté: «John Ford es la perfección en el cine, pero Robert Bresson es aquello a lo que el cine debería aspirar a ser». Y no hay director moderno más bressoniano que Paul Schrader; cuantos más años pasan, más se agudiza esta tendencia. Por eso a mí, más que interesarme la trilogía de hombres como metonimia del trabajo —Willem Dafoe hacía chistes en su día de que tanto *Taxi Driver* como *American Gigoló* llevaban por título la profesión de sus protagonistas, lo que no ocurría con *Posibilidad de escape*, pero es que, claro, quién iba a ir al cine a ver una película que se llamara «Traficante de drogas»—, me interesa mucho más la tetralogía de películas donde Schrader se ha emperrado en reescribir *Pickpocket* (1959) a través de neonoirs ahogados en la culpa, la soledad, los (de nuevo) profesionales en lo suyo (por más ilegal que sea su desempeño), los callejones sin salida, la violencia desatada en el clímax. Me refiero, claro, a *American Gigoló*, *Posibilidad de escape*, *El contador de cartas* (2021) y *El maestro jardinero* (2022). La primera de ellas básicamente toma de *Pickpocket* su final, cuando Julian y Michelle (Lauren Hutton) se encuentran en la cárcel, se tocan a través del cristal y él dice: «Me ha llevado mucho tiempo entregarme a ti». Pero en *Posibilidad de escape* la referencia entra casi en la primera frase de la película: «Un colega me dijo que cuando un camello empieza a escribir un diario es que ha llegado la hora de retirarse. Después de eso empecé a escribir uno».

Como el protagonista de *Pickpocket* o como el de *Diario de un cura rural* (1951), los antihéroes luteranos de esta tetralogía

escriben palabras que repiten a través de su propia voz en *off*, doblando la información, a veces adelantándola, a veces explicándola mientras realizan la acción. Aquí la repetición es la clave, pues vemos a LeTour haciendo una y otra vez lo mismo: recoger mercancía, transportarla, entregarla, cobrarla y vuelta a empezar. En el resto de películas, además, el *pathos* bressoniano se incorporará al rostro y carácter de sus personajes: serios, herméticos, parcos en palabras, contundentes en sus acciones. Schrader ni se esconde, clavando exactamente el mismo final en la cárcel de *Pickpocket* en todas ellas menos en *El maestro jardinero*. La epifanía al final del túnel. Cuando entrevisté a este director aún no había rodado las últimas dos películas, así que simplemente le pregunté por qué había repetido el mismo final en *American Gigoló* y *Posibilidad de escape*: «Honestamente, creía que podía hacerlo mejor. Así que lo repetimos. ¡Y quedó mucho mejor!».

No puedo llevarle la contraria al maestro. Cuando llegamos al final de *Posibilidad de escape*, la vida se ha vuelto a cebar con LeTour: a Marianne la han asesinado y él escucha en bucle la voz de su contestador diciendo su nombre. Pero al final de todo llega la iluminación. Ann y LeTour se encuentran en la cárcel y él le pregunta: «¿Alguna vez hemos follado?». Ambos se ríen, tiran de recuerdos vagos envueltos en bruma opiácea. Pero no. Nunca lo han hecho. «He estado pensando en ello y me he dado cuenta de que nunca lo hicimos. Es una de las cosas en las que pienso. Una de las cosas que deseo con ilusión», termina confesándole él. Ann responde: «Yo también. Es extraño cómo funcionan las cosas». Entonces él le besa la mano con los ojos cerrados, Schrader congela el plano y empiezan los créditos. Ovación en mi corazón. (En *El contador de cartas*, la más depurada de todas ellas, los

protagonistas ni siquiera se dirigen una palabra, solo se tocan la punta de los dedos a través del cristal que los separa.)

La ley del deseo de Pedro Almodóvar (1987)

Dejadme un segundo que cierre, que hace corriente.

La ley del deseo es el sexto largometraje dirigido por Pedro Almodóvar. Bueno, el séptimo si contamos *Folle... folle... fólleme Tim!* (1978), aunque como no conozco a nadie que haya visto esta película, bueno, no es que dude de su existencia (eso sería ridículo), pero sí que podemos darla definitivamente por perdida, ergo no la contamos. De ahí que *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) sea considerada como la ópera prima de Almodóvar y todos tan contentos. La película anterior a *La ley del deseo* fue *Matador* (1986), una película que obsesiona a Quentin Tarantino, quien incluso la cita como film-catalizador para empujarle a hacer cine. Y es que vaya arranque tiene ese film, mostrando en narración paralela a un torero que se masturba viendo un montaje de asesinatos grotescos de distintos *giallos* y a una mujer-araña que asesina con un estoque debajo del cuello a un tipo que se está follando. Una vez muerto, ella sigue cabalgando. El arranque de *La ley del deseo* tampoco se queda corto, aunque aquí las espadas corten otras telas: asistimos al rodaje/doblaje de una película de Pablo Quintero (Eusebio Poncela), donde una voz fuera de plano le va dando instrucciones a un joven para que se desnude, se bese y frote frente al espejo, se tumbe de espaldas en la cama y se masturbe mientras gime «¡Fóllame!». Fóllame. El aullido apagado

del que necesita ser objeto de deseo, depósito de placer, herramienta desechable para el bien compartido, quién sabe, quizás también receptor de amor, pero aquí, de momento, todo parece vicio. Fóllame y luego, si puedes, bésame, bésame mucho.

En *La ley del deseo* se produce el primer milagro almodovariano. Pero luego volveré sobre ello, porque para creer el milagro primero hay que entenderlo. Las dos primeras películas de Pedro Almodóvar, la ya citada *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y la frenética *Laberinto de pasiones* (1982), eran comedias alocadas, muy *trash* tanto en el fondo como en la forma, pero *trash* del bueno, a lo John Waters, el mismo que tatuaría a su protagonista en *Cecil B. Demente* (2000) el nombre de Almodóvar en su piel. Era el arranque de la movida madrileña, de ahí la urgencia que presentan ambas cintas en su abanico de descalabros morales tomados a guasa: violaciones, maltrato, yonquis, prostitución, lluvias doradas, mujeres barbudas, concursos de a ver quién tiene la polla más grande, todo el mundo follando con todo el mundo. Ni siquiera en el cine quinqui se follaba tanto como en las primeras películas de Almodóvar, films subversivos; también *Entre tinieblas* (1983), con sus monjas piadosas, drogadictas y lesbianas con un tigre por mascota. Almodóvar podría haber seguido así toda su vida, pero habría perdido la gracia; mirad si no la filmografía de John Waters post *Cry Baby* (1990). Algo cambió cuando llegó *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984): los colores saturados se oscurecieron, sus encuadres empezaron a refinarse, sus movimientos de cámara a estilizarse, la risa empezaba a cuajarse por momentos. Sus personajes seguían ahí, tan estrambóticos como siempre —una prostituta de enorme corazón, un dentista pedófilo, un policía impotente, una niña con telequinesis, un taxista maltratador, una abuela con diabetes que se infla a magdalenas—, pero la amargura

se escondía como un lagarto detrás de la pobreza de la protagonista, que debía abrirse paso frente a la desgracia a jamonazo limpio. *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* sería la película neorrealista de Almodóvar y eso que al cineasta, a partir precisamente de ella, la realidad dejaría de importarle para centrarse estrictamente en lo cinematográfico. La única verdad que persistió fue la baziniana: el director transformaba el realismo para reconstruir el mundo, su mundo, sometiendo tramas, estéticas, géneros, corrientes artísticas y personajes a su particular e inequívoca idiosincrasia. Podía ser neorrealismo, por supuesto: miseria, tragedia, personajes de carne y hueso (de jamón), ese Madrid; pero en las manos de Almodóvar siempre pesa más su mirada que cualquier otro sentido. Bueno, quizás el del sentimiento, pero como ese se origina de forma bioquímica en el cerebro y de forma alquímica en el alma, no se le suele considerar «sentido» frente a aquello que podemos ver, tocar, oler, oír, saborear. Ya lo cantaba Bola de Nieve (negando a William Faulkner): «Si solo queda en mí dolor y vida, ay amor, no me dejes vivir».

Son tres los protagonistas principales de *La ley del deseo*. Para empezar, tenemos a Pablo, al que he presentado antes, un director de cine que asegura: «A mí me encanta hacer las películas pero no soporto verlas», y que las titula de forma chiripitifláutica: «El paradigma del mejillón», «Remake» o «Cara de culo». También tenemos a su hermana Tina (Carmen Maura), mujer transgénero a la que ha abandonado su pareja, también mujer trans (Bibiana Fernández) y madre de una hija, Ada (Manuela Velasco); Tina es una actriz a la caza de lo que sea, ya sea un amor o un trabajo, y que a la primera de cambio le pide a un barrendero que la riegue con su manguera: «¡Riégueme!», el «¡Fóllame!» de los que no tienen quien les folle. Y luego está Antonio (Antonio Banderas), un

niño bien, que es como se llamaba entonces a los hijos de buena familia —me encanta que su madre en la ficción sea ese icono del fantaterror más destetado, Helga Liné—, pero que en el fondo está un poco como una cabra y anda obsesionado hasta el tuétano por los huesos de Pablo. Todos ellos se cruzan en la fiesta del estreno de la nueva película de este último, que, al margen de la divertida fauna madrileña, poco o nada tiene que ver con el despiporre libidinoso de las fiestas de *Pepi, Luci, Bom*, etcétera. Son los últimos coletazos de la movida, la alegría se ha vuelto amarga, incluso agria, el punk ha dejado paso a los boleros y de repente sí empieza a importar lo que uno haga, porque la edad también es un bloque de hormigón que te aplasta si te has quedado solo para sostenerlo.

Hemos pasado así del melapelismo (el *joie de vivre*) al arrebato. Almodóvar lo deja claro cuando junta en el plano a Eusebio Poncela y Marta Fernández Muro, protagonistas de ese *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta que debería ser el estandarte del cine español, incluso por encima de Luis Buñuel, aunque parece que va a seguir siendo únicamente película de culto hasta el fin de los tiempos (imagino que ese es su lugar y punto, a mí ya me vale, que estoy algo cansado de pelear). Pero Almodóvar había frecuentado mucho a Zulueta —quien firmó, de hecho, el cartel de algunas de sus películas—, y nunca había estado tan cerca de *Arrebato* como en *La ley del deseo*. No solo porque el protagonista es director de cine y tiene el cuerpo y el rostro de Eusebio Poncela, sino por la pasión desbordada que consume a todos sus personajes. Pablo quiere a Juan (Micky Molina), Antonio quiere a Pablo, Tina solo quiere a alguien que la quiera y Juan no sabe qué demonios quiere. Para colmo, Ada, la niña, también está enamorada de Pablo y este —pues por querer no se pierde nada— se acuesta sin problema con el primer fan que se baja los pantalones. Personajes, como digo,

arrebatados por el cine, por el teatro, por las drogas, por el sexo, por ese deseo que lo implica todo, ya que hay un momento en esta vida en que de verdad lo queremos todo porque sentimos a las claras que se nos está escapando algo importante y a falta de saber qué es nos lanzamos al vacío de nuestras pasiones, de nuestras debilidades, de nuestros vicios, a ver si lo encontramos de una maldita vez.

Antonio llega como un tsunami para poner fin a tanta búsqueda. Él es la solución, aunque todavía nadie lo sepa. Y el que menos parece enterarse es Pablo, que se lo echa de amante sin intuir que tiene entre manos algo que está lejos de comprender, mucho menos de controlar. Mientras en los escenarios Tina representa la obra de teatro *La voz humana* de Jean Cocteau —en una versión mucho más conspicua que la que Almodóvar acabaría estrenando en forma de mediometraje y con Tilda Swinton de protagonista en 2020—, Antonio se harta de que Pablo no le quiera como se merece y asesina, sí, en un arrebato a Juan. El crimen llena el melodrama de sangre. Almodóvar se pone a la altura de Rainer Werner Fassbinder. Con tanto dolor y tanta angustia en el plano, el cineasta manchego no duda en lanzar una de sus coñas colaterales: el inspector de policía al que da vida Fernando Guillén encuentra un cuarto de gramo de cocaína en el piso de Pablo; su hijo (Fernando Guillén Cuervo), también policía, le reprende: «No es suficiente para acusarlo de toxicómano», a lo que el padre responde: «Pero basta para hacer dos rayas, ¿quieres?».

Y, ahora sí, el milagro almodovariano. En el último tercio de la cinta Antonio secuestra a Tina y a su hija, se encierra en el piso de Pablo y le dice a la policía que solo las liberará si le dejan una hora a solas con su amado. Grita desde el balcón pistola en mano: «Si alguien nos interrumpe, le pego un tiro a él, me lo pego yo y me

llevo a quien sea por delante. ¡¡Que estoy muy loco, hostias!!». Hasta aquí Antonio había sido retratado como un joven claramente desequilibrado; no sabíamos si lo suyo era amor, obsesión o simple y llana chifladura, pero era el malo de la película, un asesino, además. Sin embargo, aquí Almodóvar ejecuta, con una planificación increíble, una subversión de los roles que hace que todas nuestras verdades se conviertan en polvo. A solas, en el piso, Antonio pone un disco de Los Panchos. Y mientras tararea «Lo dudo, lo dudo, lo dudo, que halles un amor tan puro como el que tienes en mí», besa a Pablo, lo abraza, se desnuda, lo tumba en la cama. En un maravilloso travelling lateral vemos en la calle a policías y curiosos mirando hacia el balcón. Son los espectadores de una obra a la que no se sabían invitados. En la cama, los dos amantes pues, bueno, se aman, consagran su deseo a través de sus cuerpos desnudos. El milagro ya se ha producido y ni siquiera hemos reaccionado: el crimen brutal se ha revelado como un acto de amor de una pureza cegadora. Tras el sexo consumado, Antonio engaña a Pablo, le cubre con la sábana como si esta fuera un sudario y delante del altar de santos y velas encendidas se vuela la tapa de los sesos. El malo es ahora el héroe trágico. Y Pablo abraza su cuerpo sin vida representando una versión queer de la *Pietà* de Miguel Ángel, con ambos hombres desnudos. Uno sin vida, el otro sin razón para vivir. Entran los créditos finales mientras Bola de Nieve canta «Déjame recordar». Nosotros, alucinados espectadores, somos solo lágrimas.

Pedro Almodóvar reincidiría en ese milagro que convierte lo abyecto en epifanía años más tarde en *¡Átame!* (1989, de nuevo con Antonio Banderas desbordando pasión y locura) y, especialmente, en la que me parece la mejor película del director manchego: *Hable con ella* (2002). Aquí, con el milagro tomando cuerpo dentro de la propia trama de la cinta: una joven en estado vegetativo vuelve a la vida

tras ser violada por su enfermero. Como C. T. Dreyer, como Ingmar Bergman, como Lars von Trier, Almodóvar hace de lo imposible, ¡de lo impensable!, algo real, cercano, tremendamente emocionante. Que ese deseo no pare nunca, por favor.

Voy a abrir un poco, que esto se ha llenado de humo.

Diamantes en bruto de Josh y Benny Safdie (*Uncut Gems*, 2019)

Hoy es 13 de septiembre, así que arrancan las fiestas de mi pueblo, las Fiestas del Santísimo Cristo de la Cruz a Cuestas. Así que imagino que a estas horas medio pueblo estará al borde del coma etílico y el otro medio al borde del coma diabético. Hace media vida que no voy a fiestas, aunque cuando era joven era lo que más me importaba del mundo. Dejé de ir cuando empecé a cubrir el Festival de Cine de San Sebastián, que se solapa en fechas, y, bueno, luego ya me hice mayor y los años pasaron como se pasan las páginas de un libro malo, convirtiendo al final las fiestas tan solo en un recuerdo. Pero qué bien me lo pasaba, maldita sea. Ahora ya casi nunca voy al pueblo. El año pasado, sin embargo, me tocó ir. Se me murió un amigo, el Nome, un año más joven que yo. Él y su novia se envenenaron con el dióxido de carbono de un calentador averiado. Joder, Diego, verte ahí maquillado es una de las cosas más horribles que he visto en mi vida. Nos rompiste el corazón a todos. En el tanatorio un hombre del ayuntamiento se me acercó y me preguntó si era verdad que había escrito un libro. «Pues tendrás que dar el pregón de fiestas el año que viene», se despidió. Bueno, pues hoy es el año que viene y aquí estoy escribiendo, en mi piso de Madrid, que mi mujer se ha llevado a los niños para que pueda avanzar con

el nuevo libro y tengo que aprovechar cada segundo de soledad para seguir picando, aún sin saber bien cómo hilar todo esto que os estoy contando con la película de Josh y Benny Safdie, *Diamantes en bruto*. Espero que sepáis perdonarme («¡Deja de disculparte siempre!», me decía la psicóloga).

Así que, como no sé por dónde empezar, empezaré por el principio. La primera vez que leí el nombre de los hermanos Safdie en una pantalla fue en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes, año 2009. Entonces la Quincena la programaba Olivier Père (de hecho, creo que fue su último año al frente), uno de los hombres con mejor ojo para esto de montar festivales que yo haya conocido nunca. La Quincena era una fiesta absoluta, mucho mejor que la Sección Oficial competitiva, y yo, que lo único que quería entonces era ver buenas películas —ahora me toca cubrir la Oficial obligatoriamente—, me pasaba todo el festival ahí metido, por lo general sin tener ni idea de qué era lo que iba a ver. Los años de Père descubrí a un montón de cineastas: Nobuhiro Suwa, Albert Serra, Miguel Gomes, Bertrand Bonello, Lisandro Alonso, Raya Martín, Pablo Larraín, Anton Corbijn, Mia Hansen-Love, Nicolas Klotz, Alain Guiraudie, Denis Villeneuve. Os podéis imaginar. Esa mañana la película de las ocho era *Humpday* de Lynn Shelton y la de las once y cuarto *Go Get Some Rosemary* de Josh y Ben Safdie. La primera no estuvo mal, pero la segunda me voló la cabeza.

Go Get Some Rosemary (que en EE. UU. tiene un segundo título, *Daddy Longlegs*, «papá piernaslargas»), la protagoniza Lenny (Ronald Bronstein, también coguionista de muchas de las películas de los Safdie), un desastroso padre divorciado con la pinta del Kramer de *Seinfeld* que trabaja como proyeccionista de salas de cine. En la película debe hacerse cargo de sus dos hijos pequeños durante dos semanas, lo que para su tremendamente desorganizada

vida acaba por convertirse en unas jornadas demenciales de caos continuado: Lenny arrastra a los niños consigo a todas partes, ya sea al trabajo o a bares de copas, y los chavales se asalvajan que da gusto. Como los horarios del colegio y del cine no acaban de cuajar, una noche decide darles a los niños pastillas para dormir para que así no anden despiertos solos por casa. Cuando horas después Lenny llega a su desastroso hogar (salamandra muerta incluida), es incapaz de despertarlos. La desesperación y el frenesí atrapados en celuloide (el negativo era de Super 16, luego inflado a 35 mm, con lo que la textura granulosa de la cinta es maravillosa), con el encuadre siempre en movimiento y muy cerca de los rostros de los personajes, hacen de *Go Get Some Rosemary* un ejercicio narrativo donde el suspense, tan alargado como tensionado, estrangula al espectador por la vía dramática. El mundo que recrean los Safdie con las herramientas estéticas del cine-directo es una ventana a la desesperación real: gente dañada, incapaz de funcionar de forma normal, que toma las peores decisiones posibles arrastrando a la destrucción a todo lo que les rodea. Y, aun así, hay empatía, hay ternura en el miniapocalipsis, incluso hay un extraño y desasosegante humor. Tampoco es que sus protagonistas lo tengan fácil en esa Nueva York tremendamente hostil, repleta de gentuza de la peor calaña y en unas condiciones vitales que rallan la pobreza más absoluta. Lenny no es mal padre porque quiera serlo, simplemente es incapaz de ser algo que no sabe cómo se hace porque no es un hombre que se atenga a las respuestas, sino que únicamente trata de sortear las preguntas. Vivimos en un mundo hostil, incluso cruel; Lenny es solo una víctima más de todo ello. Y toda esa enjundia dramática los Safdie la ponen en escena a lo John Cassavetes: con toda la furia, con toda la tristeza y con toda la

locura (y esas pequeñas dosis de humor loco) que la vida nos ofrece.

Lenny sería el patrón para todos los futuros protagonistas de los hermanos Safdie. En *Heaven Knows What* (2014) una indigente, Arielle Holmes dándose vida a ella misma —aquí se mezcla con una inteligencia enmudecedora ficción y documental—, trata de sobrevivir como puede enganchada como está a la heroína y a un tipejo con vocación suicida que la maltrata. En *Good Time* (2017) un ladrón de bancos con menos luces que una alcantarilla (Robert Pattinson) viaja al final de la noche a una pesadilla adrenalínica, tan fascinante como desesperante, mientras trata de evitar que su hermano discapacitado acabe en la cárcel (por su culpa, claro). En *Diamantes en bruto* el protagonista es Howard Ratner (Adam Sandler), un joyero judío jodío, mitad tahúr, mitad *dead man walking*, ludópata, mujeriego, mentiroso, padre horrible, peor marido, que debe dinero a medio Diamond District —el barrio de Nueva York donde se amontonan las joyerías, entre la quinta y la sexta avenida de Manhattan— y que tiene como sombra a unos matones dispuestos a partirle la crisma si no paga de una vez lo que debe.

Intermezzo: en defensa de Adam Sandler

Es muy fácil defender a Adam Sandler a partir de su trabajo en películas dramáticas. Demasiado fácil, incluso. Eso no vale. Decir que Sandler es un gran actor por lo visto en *The Meyerowitz Stories* (2017) de Noah Baumbach, *Embriagado de amor* (2002) de Paul Thomas Anderson y *Hazme reír* (2009) de Judd Apatow, es trampa. Si eres fan real de Sandler sabes que su trabajo como actor en estas (buenísimas) películas está a la misma altura de buena parte de sus

chifladuras en el lado estrictamente cómico del cine: *Terminagolf* (1996), *El aguador* (1998), *Un papá genial* (1999), *Little Nicky* (2000), *50 primeras citas* (2004), *Click* (2006), *Zohan: Licencia para peinar* (2008), *Desmadre de padre* (2012), *The Ridiculous 6* (2015) y *Garra* (2022). Toma top 10 humorístico de Sandler. Si además queréis añadirle más guasa y excelencia al asunto, echadle un ojo a sus *stand-up* para Netflix, *Adam Sandler: 100 % Fresh* (2018) y *Adam Sandler: Love You* (2024), porque son la caña más absoluta. Este último monólogo, por cierto, está dirigido por Josh Safdie.

Fin del *intermezzo*

Diamantes en bruto se rodó en Nueva York, entre el 25 de septiembre y el 15 de noviembre de 2018, con cámaras analógicas de 35 mm y lentes anamórficas. De nuevo los Safdie tratando de atrapar la desesperación humana en imágenes de textura prácticamente táctil. Como buena parte de la película pasa de noche, ya sea por las calles de Manhattan, en clubs, en los distintos apartamentos de Howie —el de su familia y el de su joven y lasciva amante y empleada Julia (Julia Fox, que le ganó el casting a Lady Gaga)—, el grano de la imagen crece y la iluminación crea claroscuros sinuosos, tan proclives para retratar tanto el lado sensual de la vida como la brutal violencia que sacude continuamente la historia. Si en *Good Time* toda la acción sucedía en una única noche, atrapando la desesperación en unas pocas horas, aquí esta se expande y contrae a lo largo de varios días, en un ejercicio sublime de contracción y dilatación del suspense que hace que la película entre en una corriente dramática en espiral. Pocos films queman tanta adrenalina como *Diamantes en bruto*, con la cámara siguiendo siempre a su protagonista en caída libre existencial, incapaz de

tomar una decisión mínimamente correcta a lo largo de toda la cinta, y desafiando al destino con la furia ciega, incluso ridícula, del que tiene clarísimo lo que quiere pero no tiene ni la más pajolera idea de cómo conseguirlo.

Todo le sale fatal al bueno de Howie, quien, en realidad, de bueno tiene más bien poco. Ahogado en deudas, cuando consigue algo de dinero lo que hace es apostarlo todo a los Boston Celtics, en concreto, a los triples-dobles de Kevin Garnett, al que pretende venderle ese ópalo en bruto que él calcula vale un millón de dólares pero realmente no supera los 150.000. Trata de ser un padre salvable, pero cuando va a la función teatral de su hija acaba golpeado y desnudo en el maletero de su coche. Como es un marido horrible lo único que intenta cuidar es su relación con Julia, aunque acabe a puñetazos con el músico The Weeknd por tratar de robársela. Cuando le pide a su suegro que puje en la subasta del ópalo para que este crezca de valor, al final ni el propio Garnett (que anda obsesionado con la piedra) se atreve a pagar más. Así que Howie tiene que comerse el ópalo con patatas. Una vez en la calle, los matones de Arno (Eric Bogosian) —que por entonces ya sabremos que es su cuñado— le meten una paliza y lo lanzan a una fuente.

Pero nada puede con Howie: es el puto amo de la mala suerte. Ahí lo tenemos, con dientes postizos, con la sangre chorreándole de la nariz, con la cara amoratada pero sin perder la sonrisa de eterno poseedor de un nicho con vistas a un culo en tanga. Adam Sandler en el mejor momento de su carrera. Puro mojo insoslayable, delirio febril en grito continuo, un eterno ganador aunque no haga más que perder y perder, riéndose de todos, de todas, incluso de sí mismo. Pero la cuerda se acorta, el tiempo vuela y en cualquier momento alguien va a estamparle las gafas en la cara. Cuando por fin Garnett

le suelta la pasta por el ópalo, ahí lo tiene, el final a, bueno, una gran parte de sus problemas. ¿Y qué es lo que hace él? ¡¡¡Lo vuelve a apostar todo!!! Incorregible, insalvable, increíble Howie. Si aún me quedara algo de dinero, lo apostaría todo por él.

Sin duda *Diamantes en bruto* es la película más ambiciosa de Josh y Ben Safdie. El *ethos* y el *pathos* de su obra artística llevada al no va más, su hit más rotundo. Cronistas de ese Nueva York salvaje, capitanes de un ejército de forasteros caraduras, lumpen de una sociedad que no admite otra cosa que el éxito, su cine derriba barreras morales porque ni la pobreza ni la desgracia entienden de ética. Los Safdie son cineastas exotérmicos, desprenden mucha más energía de la que consumen, vaya, prácticamente incendiarios, posicionando al espectador del lado de sus impagables rufianes aunque solo sea porque los enemigos de estos son una escoria mucho más insalvable. Y si el rufián encima tiene la cara de Adam Sandler, la mano está ganada (bueno, perdidísima, ya tú sabes) antes de arrancar la película. Cómo será la alquimia que maneja el actor de *El chico ideal* (1998) que uno no puede evitar reírse sin parar en una cinta que es un grito de angustia que revienta los tímpanos, un desafío a las cardiopatías de quien ha fumado y bebido demasiado en esta vida. Y ahí lo tenemos, a Howie, sonriendo como solo los idiotas pueden sonreír, cuando por fin gana su gran apuesta, justo antes de recibir una bala en la cara y hacer del *rigor mortis* una mueca ya imborrable. Todas las apuestas decían que, por primera vez, el gran campeón de los Razzies iba a llevarse una nominación al Óscar al mejor actor. Pero no ocurrió, y escribió el siguiente comunicado: «Malas noticias. Sandman no recibe el cariño de la Academia. Buenas noticias. Sandman puede dejar de usar trajes».

Atrapado por su pasado de Brian De Palma (*Carlito's Way*, 1993)

Estoy perdiendo el contacto con la realidad, capaz de entender que las cosas siguen siendo las cosas pero no son exactamente las cosas tal y como deberían ser. Malos tiempos para vivir en mi cabeza. Hace una semana mi editora me llamó para decirme que me quedan dos meses para entregar este libro. Si lo estás leyendo, significa que he logrado entregarlo a tiempo y, si no, pues no solo no habré cumplido el *deadline* impuesto por contrato, sino que además significará que estoy hablando solo. Aunque eso es lo que hacemos los escritores básicamente: hablar solos, gritar al viento, tratar de picar piedra con una pluma de ganso. Esta semana no he podido dormir más de cuatro horas al día, pues se me junta el trabajo con el colegio (hijo pequeño) e instituto (hijo mayor), los visionados de películas con la escritura, el tabaco con el café, cocinar con recoger la cocina, la ansiedad con el pánico. Encima he cumplido cuarenta y seis años. Si no fuera por mi mujer, me volvería loco. Ella no solo me apoya y aconseja con toda la seriedad de la que yo carezco, sino que además me corrige los textos con la inteligencia, severidad y sensibilidad de alguien que sabe escribir mucho mejor que yo. Claro que ahora acaba de ducharse y está paseándose por la casa solo con una toalla por armadura, cosa que me desconcentra profundamente. Los niños

juegan con la consola. Yo tengo los auriculares puestos con Thelonious Monk a todo volumen. Estoy acostumbrado a no dormir, pero esta falta de sueño es por completo irresponsable. ¿Cuántos días se pueden pasar sin dormir antes de volverse completamente loco? Una vez vi un documental al respecto: el paciente, con más cables en el cuerpo que Neo en *Matrix*, deliraba, enfermaba, lloraba, vomitaba. Quedaba claro que si no duermes, primero enfermas, luego enfermas mucho y, finalmente, te mueres (Penélope, después de corregir este texto, me dice que también al respecto, en clave de ciencia ficción esta vez, ha leído recientemente una novela, *Donantes de sueño* de Karen Russell, la cual narra una epidemia de insomnio —ficticia pero factible tal como vamos— que acaba con la vida de la gente después de semanas de no poder conciliar el sueño). Al menos si te mueres, descansas, digo yo. Pero no me puedo morir ahora, que tengo que entregar un libro. Cuando había NBA, conjugaba la falta de sueño con los partidos a las tres de la madrugada. Pero como ahora estamos en *off-season* no hay básquet, solo el colchón riéndose de mí, la almohada sudada, los niños que se nos vienen a la cama, el reloj digital que no deja de avanzar minutos y horas. Tengo un ligero temblor en las manos, pero eso no es nada en comparación con el absoluto terremoto que siento en el cerebro, en los nervios, en los intestinos.

Ayer decidí tirar la toalla y en vez de irme a dormir me puse *Femme Fatale* (2002) de Brian De Palma a las tres de la mañana. Si me lo preguntas ahora mismo: mi película favorita de la historia del cine. De Palma en estado puro como no lo estaba desde los tiempos de la santa trilogía que formarían *Vestida para matar* (1980), *Impacto* (1981) y *Doble cuerpo* (1984). El arte, la pasión, el frenesí del cine que surge, estrictamente, desde el arte, la pasión y el frenesí de hacer cine *per se*, tanto da lo chiflado que sea el

argumento; de hecho, en *Femme Fatale* no estoy seguro ni de que exista argumento alguno, solo un concatenado de escenas deslumbrantes, impepinables, gloriosas. El lenguaje cinematográfico como lo soñó Alfred Hitchcock llevado a su última instancia: aquí todo es MacGuffin, créetelo o mejor no te creas nada, porque en realidad da igual, solo déjate abrazar por las imágenes libidinosas de De Palma montadas con el cronómetro de un sátiro —probablemente también de un niño— que juega con el tiempo narrativo, con el montaje en paralelo, con la pantalla partida, con la imagen asintótica que llega a deformar los rostros cerca de foco con el fondo del plano en perfecto enfoque. El tictac del engaño máximo: vemos tacones y minifaldas pero no rostros ni expresiones, asesinos y ladrones reflejados en espejos y televisores, la cámara fotográfica trampeando a la cinematográfica, las piezas de un puzle colándose por el sumidero de la entropía fílmica, el objeto concreto convirtiéndose en concepto abstracto. Normal que no entendieran nada todos esos cronistas que para hablarte de películas solo te cuentan el argumento. Normal, también, que a De Palma se le haya crucificado cada vez que ha estrenado nuevo film. Francamente, queridas y queridos, me importa un bledo. Si no entiendes a De Palma es que no entiendes el cine. *Femme Fatale* es la más lynchiana de las películas del director, con ese preso que sale de la cárcel con el mismo esmoquin lleno de sangre con el que le detuvieron siete años antes, con ese Antonio Banderas obsesionado con fotografiar todos los rincones de una plaza parisina para completar (como el propio De Palma) un mural de fotos que saque a la luz la belleza que existe en la realidad (al estilo de *El sol del membrillo*), aunque las imágenes finalmente se le escapen, un poco como el que trata de abrazar el agua con las manos. Joder, qué sueño tengo. Deliro. Creo que tengo fiebre. Sin duda tengo frío. Me

siento el protagonista de *Pesadilla en Elm Street 13*. Solo me queda la opción de Delphine de Vigan, que en su obra *Nada se opone a la noche* (2011) asegura que la única vía posible para avanzar en un libro imposible es escribir «a través de la urgencia, el inconsciente y la negación». Ahí voy. He cumplido cuarenta y seis años, y hace dos días presenté en Filmoteca Española una copia en 35 mm de *Atrapado por su pasado*. Hablemos de ella, que *Femme Fatale* ya os la he vendido bastante bien.

Cambio de música, que creo que Carlito bien se merece una salsa: Héctor Lavoe, Ray Barretto, Willie Colón, Ismael Miranda, Rubén Blades, Tito Puente, Pete «el Conde» Rodríguez, Cheo Feliciano. De todas las películas desesperadas de Brian De Palma *Atrapado por su pasado* es, sin ningún tipo de duda, la que más se esfuerza en resultar inusitadamente, incluso anómalamente clásica. Puro film noir. Diez años antes De Palma había estrenado otra película de gánsteres, *El precio del poder* (1983), una de las películas-meme por excelencia, icono absoluto del cine por la vía del exceso: violencia, gritos, sexo, caos, dinero, cocaína. Hay de todo y lo hay en cantidad. El Tony Montana de Al Pacino se convirtió en referente para todo el hip hop de los noventa, para el reguetón de los dos mil, para el trap de los años diez y veinte de este siglo. Es fácil encontrar en el rastro madrileño pósteres gigantes en forma de billete de dólar con el rostro de Montana/Pacino fumándose un puro, en los que se lee «I trust me». La película, aun siendo muy criticada en el momento de su estreno —De Palma luchó para que no le pusieran una calificación X por la secuencia donde unos macarras colombianos destrozan a uno de los colegas de Tony Montana con una sierra mecánica, aunque no hay ningún plano donde se vea entrar en contacto carne y metal—, acabó convirtiéndose en todo un éxito del cine de gánsteres que acabaría encontrando su eclosión

total en la década de los noventa: *Uno de los nuestros* (1990), *Muerte entre las flores* (1990), *New Jack City* (1991), *Pulp Fiction* (1994), *El funeral* (1996), etcétera. Pero *Atrapado por su pasado* es otra cosa. Destaca por encima de todas ellas por no buscar esa relectura posmoderna tan en boga en la época y asentar una narrativa fluida, romántica, crepuscular, sumamente emocionante. De Palma diría que si Tony Montana era el James Cagney de *Al rojo vivo* (1949), Carlito Brigante era el Humphrey Bogart de *El último refugio* (1941). No se me ocurre mejor comparación.

Nadie ha molado más en esta vida que Al Pacino en *Serpico* (1973) de Sidney Lumet: melena, barba, gafas de sol, gorro de pescador, chupa de piel negra. El personaje de John Travolta en *Cómo conquistar Hollywood* (1995) —otra más heredera de la tarantinomanía que se desató en la década— insistía en la tienda de ropa: «¡Quiero la misma chaqueta que llevaba Al Pacino en *Serpico*!». Pacino tenía treinta y tres años cuando fue Serpico, cincuenta y tres cuando interpretó a Carlito Brigante. Fue en aquella época cuando conoció a Edwin Torres, juez del Tribunal Supremo de Nueva York, que estaba escribiendo dos novelas, *Carlito's Way* y *After Hours*, en las cuales se narraba el ascenso y la caída de un traficante puertorriqueño en el East Harlem. Torres tenía su juzgado en la zona y conocía de primera mano a un montón de maleantes aprendices de Carlito, al fin y al cabo había mandado a la cárcel a un buen puñado de ellos. Pacino vio ahí una película que merecía la pena hacerse y así se lo dijo al productor de *Serpico*, Martin Bregman, que no tardó en hacerse con los derechos de las novelas una vez fueron publicadas. Pacino y Bregman se cruzaron con Brian De Palma en *El precio del poder*, película que tenía que haber dirigido Sidney Lumet, con quien el director ya había tenido sus más y sus menos cuando Lumet le arrebató la dirección de *El príncipe de*

la ciudad (1981), en la que De Palma había invertido año y medio de trabajo. Aquí podríamos fantasear de la misma forma que hace Tarantino en su libro *Meditaciones de cine* (2022) cuando juega a imaginar cómo hubiese sido *Taxi Driver* si la hubiera dirigido Brian De Palma y no Martin Scorsese. Pero lo cierto es que basta ver las dos películas, *El príncipe de la ciudad* y *El precio del poder*, para entender que mientras Lumet era un cineasta seco y conciso, tanto en el manejo de la violencia como del drama, De Palma es un realizador mucho más expansivo, manierista, alguien que sitúa la forma por encima de la trama y que consigue que cuanto más excesiva sea la dramática más espectacular sea la imagen que la acompaña. A mí me encantaría ver cómo habrían sido sus cintas en manos del contrario, pero eso pertenece a otro mundo, aquel que creamos cada vez que escogemos entre A y B, porque tanto si acertamos como si fallamos, tenemos que vivir con las consecuencias el resto de nuestra vida. Lo demás es ciencia ficción.

Total, que el proyecto de *Atrapado por su pasado* estuvo veinte años dando vueltas por Hollywood sin que nunca acabara de concretarse. John Mackenzie y Abel Ferrara fueron los directores que casi consiguieron levantarla, entonces con Marlon Brando en el papel del abogado David Kleinfeld. De Palma no quería saber nada de la película: «¡Otra de gánsteres latinos con Al Pacino! ¡Ni pensarlo!». Si cambió de opinión —para suerte de todos nosotros, que somos al final quienes nos bañamos en las mejores películas— fue por dos razones. La primera era básicamente industrial: De Palma llevaba dos tortazos seguidos en taquilla, *La hoguera de las vanidades* (1990) y *En nombre de Caín* (1992), y necesitaba volver a recuperar el mojo, al menos si quería seguir haciendo películas personales mientras iba cumpliendo de la mejor manera posible trabajos de encargo. La segunda, la entrada de David Koepp como guionista, un

escritor tan inteligente como práctico, capaz de poner en orden proyectos de la ambición de *La muerte os sienta tan bien* (1992) o *Parque Jurásico* (1993). De Palma quedó tan contento con el trabajo de Koepp que no dudó en regresar a él en las futuras *Misión imposible* (1996) y *Ojos de serpiente* (1998). Sean Penn, que en *Atrapado por su pasado* nos daría la mejor interpretación de toda su carrera, curiosamente se hallaba retirado de la actuación, plenamente enfocado en su carrera como director tras estrenarse detrás de la cámara con la muy potente *Extraño vínculo de sangre* (1991). Pero como necesitaba dinero para levantar su segundo largometraje, *Cruzando la oscuridad* (1995), aceptó tanto la propuesta de De Palma/Bregman para ser el repulsivo abogado Kleinfeld como la invitación de Tim Robbins para que fuera el protagonista de *Pena de muerte* (1995), que le valdría su primera nominación al Óscar. En realidad, la novela sobre la que trabajó Koepp fue *After Hours* mucho más que *Carlito's Way*, ya que se enfocaba precisamente en la vida de Carlito Brigante tras salir de la cárcel. Pero si se quedó con el título original de esta última fue porque ya existía una película llamada *After Hours*, dirigida por el buen amigo de De Palma Martin Scorsese, que en España lleva el loquísimo título de *Jo, ¡qué noche!* (1985). Otra película desesperada como pocas.

Carlito Brigante ya está harto de ser Carlito el rey de la heroína del East Harlem. Cuando sale de la cárcel, tras pasar cinco años encerrado, decide que quiere dejarlo todo. Solo necesita 75.000 dólares y se marchará al Caribe a regentar un negocio de venta de coches de segunda mano. Pero la cosa no está nada fácil. En tan solo un lustro, todo ha cambiado. Ya no reconoce a nadie. Los amigos de entonces ahora le resultan extraños, cuando no directamente enemigos: una de las mejores secuencias de la

película, que ejemplifica dicho cambio mejor que cualquier otra, es la escena de la traición de Lalin (Viggo Mortensen), donde el que fuera apuesto galán y compañero fiel, «un hombre que siempre se mantiene erguido», es ahora un parapléjico que trabaja como confidente de la policía. La gente ya no fuma marihuana: ahora se mete cocaína en cantidades industriales. Los jóvenes aprendices del barrio no tienen respeto por nada y no dudan en desafiar a Carlito en su propio club, como el marrullero de Benny Blanco del Bronx (John Leguizamo), cuya confrontación con el protagonista sellará su final de forma trágica. Y, para colmo, su abogado se ha convertido en una rata encocada, un reptil despreciable, la peor clase de ser humano, que no dudará en arrastrar a Carlito al fango (al crimen) para así él quedar impune de un robo a un capo italiano de la mafia. En el libro Kleinfeld salvaba el pescuezo, algo que tanto Koepp como De Palma veían atroz: ¿cómo puede ser que Carlito, que solo quiere reformarse, acabe acribillado y el sucio abogado se salga con la suya? Así que mejoraron la ficción y le dieron su merecido. No compensa la muerte de Carlito, pero algo es algo.

La muerte de Carlito. Algo que el espectador sabe desde el primer fotograma de la cinta, cuando en blanco y negro y mientras salen los créditos le vemos recibir los disparos en el estómago. Por eso *Atrapado por su pasado*, aunque se nos olvide durante la película (la magia de De Palma, que consigue que creamos en que todo va a acabar distinto, posicionándonos a la desesperada al del prota mientras le vemos huir entre vagones de metro y escaleras mecánicas), es una carrera contrarreloj hacia la muerte. El arte de De Palma es total, aquí más contenido en sus arabescos visuales que en sus films de los años ochenta, pero aun así sigue siendo todo un espectáculo ver cómo construye cada una de las secuencias que pueblan la cinta. La perfecta metonimia de todo esto es

representada bien pronto en la película, en la secuencia del billar, cuya puesta en escena, de nuevo, nos recuerda al mejor Alfred Hitchcock, un prodigio de ritmo montado entre miradas empujadas por el zoom de la cámara, la precisión máxima de cada detalle encuadrado —gafas, pistola, puerta del lavabo, bolas de billar— y una resolución a tiros pluscuamperfecta, donde en todo momento somos conscientes de lo que está pasando en el preciso orden que sucede. Una de las mejores secuencias del cine de De Palma. Cuando vemos a Carlito encerrado en el lavabo con la cámara bajando del techo en picado hasta cerrarle el plano (con reflejo en el espejo) mientras comprueba que no le quedan balas, uau, uau, uau. Esto es cine y lo demás, imágenes en movimiento.

Para colmo, *Atrapado por su pasado* sería también la película con mayor corazón de toda la obra del cineasta. La historia de amor entre Carlito y Gail (Penelope Ann Miller), que arranca en un tejado bajo la lluvia mientras él espía a su antigua amada cubriéndose con una tapa de basura (de nuevo Hitchcock en la mirada), llena de delicadeza una película donde la violencia no deja de salpicar la imposibilidad del triunfo del romance. Todas las escenas compartidas por Carlito y Gail son oro puro, principalmente, porque todas se sienten amenazadas por la fatalidad, ya sea bailando en un garito, con Kleinfeld a punto de volver a liarla, o en el piso de ella —rodado en el mismo edificio donde vivía Serpico veinte años antes—, cuando para encuadrar una tensa conversación en plano-contraplano De Palma sitúa a los personajes cada uno en un lado del encuadre, dejando el plano prácticamente vacío. Increíble. Inacabable. Inagotable. Qué película. Al final solo nos quedará un anuncio paradisíaco que en el más allá de la vida, cuando todo esté perdido, se materializará como real aunque no sea más que un sueño que se ha esfumado. Noah Baumbach realizaría una larga entrevista a De

Palma que acabaría estrenando en cine bajo el título *De Palma* (2015), donde el cineasta aseguraba que, cuando vio en el Festival de Berlín la proyección de *Atrapado por su pasado*, llegó a la convicción de que, bueno, jamás iba a realizar una película mejor que esta. Así que no seré yo quien diga que *Femme Fatale* es mejor.

3 CINTAS DE JOHN FORD

No eran imprescindibles (*They Were Expendable*, 1945)

John Ford retrasó lo máximo que pudo el rodaje de *No eran imprescindibles*, pues estaba demasiado ocupado participando activamente en la Segunda Guerra Mundial —tenía el cargo de capitán de fragata de la Reserva Naval de EE. UU. y así lo hizo figurar en los créditos del film— mientras realizaba documentales del conflicto del calado y la belleza de *La batalla de Midway* (1942) y *El 7 de diciembre* (1943) (codirigida con Gregg Toland), ambas ganadoras del Óscar a mejor cortometraje documental en sus años correspondientes. Por ende, existe un lapso de años entre 1942, fecha en la que la MGM le ofrece a Ford la adaptación a la gran pantalla de la novela biográfica homónima de William L. White, y finales de 1944, cuando arranca por fin el rodaje de la película, años en los que cambiaría el destino de la guerra, el propio interés de John Ford en la obra y la relación del director con la industria cinematográfica. «Se acabó el hacer cuatro películas para Hollywood y una para mí: a partir de ahora será al revés.» Si durante el conflicto bélico Ford ya había construido dos películas de la maestría de *Las uvas de la ira* (1940) y *¡Qué verde era mi valle!* (1941), cuyo epicentro dramático venía rasgado por el desmembramiento de la familia, para *No eran imprescindibles* —su primer film bélico como

tal— el escuadrón torpedero retratado sería abordado de la misma forma: el ejército, para Ford, era también una familia que iba a verse aniquilada por el horror de la guerra.

Pero había algo extraño y a contracorriente en la película: no rimaba con los tiempos que tocaban. Para cuando se estrena *No eran imprescindibles* la guerra estaba tocando a su fin, ergo era época de celebración de la victoria, no de elegía de la derrota. Los héroes tenían que ser casi santos en películas fuertemente patrióticas, como el Gary Cooper de *El sargento York* (1941) o el Spencer Tracy de *Treinta segundos sobre Tokio* (1944). Era demasiado pronto para dejar ver las heridas de una guerra que, si bien trajo la paz mundial y un nuevo marco geopolítico donde los EE. UU. se presentaban como los grandes adalides de la libertad, había sido una carnicería en toda regla: entre 40 y 50 millones de civiles muertos. Sin embargo, Ford, de una forma similar a Raoul Walsh en *Objetivo: Birmania* (1945), lejos de hacerse cargo de una victoria, puso en escena una de las derrotas más categóricas del Ejército norteamericano: la retirada en Filipinas de los EE. UU. tras el bombardeo de Pearl Harbour. Allí un escuadrón de lanchas motoras a cargo del teniente John Bulkeley (en la película John Brickley) hacía de frágil escudo de las bombas japonesas a la espera de que cargueros y aviones norteamericanos se reagruparan trasladando a los altos cargos de la zona a lugares más seguros (entre ellos al propio general Douglas MacArthur). A Ford lo que le interesaba era ese retrato de la valentía casi suprahumana de los soldados que reflejaba el libro de entrevistas de White:

> Supón que eres un sargento de artillería y que tu ejército se está retirando mientras el enemigo avanza. El capitán te ordena que te coloques detrás de una ametralladora para cubrir la carretera. «Quédate ahí y mantén tu posición», te dice. «¿Por cuánto tiempo?», preguntas. «No importa, mantenla», te contesta. Entonces sabes que no eres imprescindible.

El propio teniente Bulkeley le dijo a Joseph McBride (que tiene uno de los mejores libros que yo haya leído en mi vida sobre John Ford, *Tras la pista de John Ford*, ¡y eso que he leído muchos!) que de los 1.111 hombres con los que contaba solo sobrevivieron nueve.

No eran imprescindibles se aleja de las luces y las sombras expresionistas que Ford había empleado en películas como *El delator* (1935) o la ya citada *Las uvas de la ira*, para aplicar una mirada prácticamente documental sobre el libreto escrito por su amigo Frank «Spig» Wead a partir del libro de White. (Wead era un excomandante de la fuerza aérea estadounidense que había sufrido un aparatoso accidente en combate, el cual le había dejado lisiado de por vida, y se había reconvertido en guionista cinematográfico: Ford lo explica a las mil maravillas en *Escrito bajo el sol* [1957], la película que le dedicó años más tarde.) Para acabar de rodearse de profesionales militares (a los que el director admiraba profundamente), y en una decisión que sorprendió a todo el mundo, escogió como protagonista principal a Robert Montgomery, muy conocido por sus comedias románticas para la MGM, y que había servido a las órdenes del propio Bulkeley en el combate de torpederos del suroeste del Pacífico en 1943. En un contexto tan estrictamente militar probablemente el que más llamara la atención era John Wayne, que daba vida al impetuoso teniente Rusty Ryan, dado que el Duque (sobrenombre del actor) se había librado de alistarse en el ejército alegando una lesión de oído. Ford se lo hizo pagar en una de las habituales pullas al actor cuando en una toma le recriminó delante de todo el equipo: «Duque, ¿puedes hacer un saludo que al menos parezca como si hubieras estado en el ejército?». John Ford quería como un padre a John Wayne, pero jamás fue blando con él, y que el actor renunciara a alistarse... bueno, digamos que el director no se lo tomó nada bien. Por primera

y última vez en su carrera Wayne abandonó un plató cinematográfico para retirarse a llorar en privado. (Montgomery recriminó fuertemente su actitud a Ford.)

De ahí el valor fuera de lo común de esta película bélica. En la derrota que se presenta en ella no existe la épica de *El Álamo* (1960) y sí el día a día de un grupo de soldados a los que no paramos de ver en sus quehaceres diarios: puesta a punto de los motores, limpieza y mecánica, cocina y largos tiempos de espera. Y cada vez menos marineros con vida. Ford sabía de lo que hablaba, al fin y al cabo, él había estado como tripulante en las torpederas de Bulkeley, por eso el retrato del miedo es parejo al de la valentía, sin caricatura, sin retórica, sin discursos, sin chorradas. Por eso *No eran imprescindibles* se parece más a películas futuras, como *La delgada línea roja* (1998) de Terrence Malick o *Banderas de nuestros padres* (2006) de Clint Eastwood, porque aquí el foco se detiene en ese imperturbable heroísmo cotidiano de unos personajes que, en un contexto de derrota continua, mantienen su humanidad intacta, la clase de heroísmo que le gustaba a Ford: el que no verá medallas o, en el caso de que las vea, de poco le servirá a un cuerpo cadáver. Las batallas —también rodadas con espectacularidad documental— parecen ganarse, aunque la guerra se está perdiendo irremisiblemente. Los caídos se despiden de sus amigos en camaradería y los que aún viven pero saben que no durarán mucho aceptan las órdenes sin que su rostro denote ningún tipo de miedo o duda. Y para el enemigo, un inusitado respeto. Porque en esto Ford sigue siendo el director más moderno de todos los cineastas clásicos: no hay ni un solo plano de un japonés en toda la película, cediendo dignidad a un enemigo que les estaba machacando, huyendo una vez más de toda caricatura impersonal que los villanizara y, al mismo tiempo, expandiendo el omnipresente

ambiente fatalista que domina la película. ¿Cómo se puede vencer a un enemigo al que ni siquiera vemos? En el plano final John Wayne agarra el brazo de Robert Montgomery en señal de camaradería, comprensión y cariño. Ese pequeño gesto, obra de Wayne, resume a la perfección toda la emoción contenida en el film.

El hombre tranquilo (*The Quiet Man*, 1952)

«The Quiet Man» es el tercer relato de un total de cinco de un libro escrito por el irlandés Maurice Walsh en 1935, titulado *Green Rushes* [Juncos verdes]. Se trata de cantos líricos que envuelven historias sencillas, todos ellos bañados en un fuerte nacionalismo irlandés que abarca el periodo histórico entre 1921 (fecha del fin de la guerra de independencia irlandesa) y 1928. John Ford, que descubrió la historia leyendo el *Saturday Evening Post*, se hizo con los derechos el mismo año que realizaría *El delator* (1935), una de sus películas donde su ascendencia irlandesa quedaba más que marcada. Aunque fue un proyecto que acarició durante mucho tiempo, no pudo realizar la cinta hasta diecisiete años más tarde, un lapso temporal lo suficientemente largo para que el cineasta suavizara su interés político —en 1921 se posicionó a favor del IRA— y acrecentara su devoción romántica. Y con esto no estoy refiriéndome únicamente a la historia de amor que vehicula la película, una de las más memorables de la historia del cine, sino también al ensoñamiento amoroso que Ford procesaba a la tierra de sus padres y abuelos. Es precisamente esa cualidad, la de los sueños, la que envuelve Innisfree, el pueblo inventado donde se desarrolla la acción (el nombre lo robó del poema de Yeats: «The Lake Isle of Innisfree»), empapando por igual a protagonistas y escenarios naturales, a los que se enamoran y a los que se juran tirria eterna, a los

parroquianos del pub y a los distintos párrocos (de distintas iglesias) que pueblan este maravilloso corpúsculo fuera del tiempo conocido, que parece sostenerse solo entre risas, peleas, borracheras y besos robados empujados por la pasión del huracanado viento. Pero que nadie se lleve ningún engaño: *El hombre tranquilo* puede ser la película más divertida de John Ford, quizás junto a *El sol siempre brilla en Kentucky* (1953); no en vano, eran de sus favoritas. Pero como dijo Joseph McBride, toda esa alegría comunal, todo ese romance bucólico, todos esos diálogos tremendamente divertidos no son más que «una forma de enfrentarse al dolor, a la ignominia y al caos de la vida».

John Ford quiso regresar a Irlanda a rodar una comedia romántica porque estaba ya hasta el gorro de la violencia vivida en la guerra y recogida en sus películas. El productor, Herbert Yates, aceptó financiar la película con la condición de que antes hiciera otro wéstern, *Río Grande* (1950), también con John Wayne y Maureen O'Hara como protagonistas. Fue el único aporte bueno de Yates —*Río Grande* es obra total—, puesto que por lo demás no dejó de molestar a Ford durante toda la producción de *El hombre tranquilo*: que si la película tenía un nombre espantoso —propuso cosas como «Viaje imprevisto», «El fabuloso yanqui» y «El hombre sin domar», entre otros—, que si el director de fotografía (el maestro Winton C. Hoch, que acabaría llevándose el Óscar) tenía que quitar el filtro verde de la cámara (¡¡¡!!!), que si mucho mejor Robert Ryan que John Wayne, que si la cinta no podía durar más de 120 minutos porque si no perdería un pase por día en los cines... Cuando Ford le enseñó el resultado, cortó el proyector justo en el momento de la pelea final: «Así es como acaba la película si quieres que solo dure dos horas». La duración final fue de 129 minutos.

El hombre tranquilo arranca —cómo iba ser si no— como un wéstern. Un ferrocarril tan verde como los campos que vamos a ver a lo largo y ancho de toda la película llega a la estación de Castletown. De él se baja un imponente norteamericano, un yanqui, un hombre que es tranquilo porque ha decidido dejar atrás su violento pasado en el ring. Su nombre es Sean Thornton (John Wayne) y quiere saber cuál es el camino para llegar a Innisfree, la tierra de sus padres, el hogar donde nació, buscando retomar sus raíces en un lugar que en su cabeza suena idílico porque así se lo rememoraba su madre antes de fallecer. Sin embargo, su inocente pregunta —«¿Puede indicarme el camino a Innisfree?»— empieza a enredarse entre la pequeña congregación de ferroviarios, jefes de estación y demás lugareños, emperrados en hablar de pesca (salmón y trucha), de los caminos que en ningún caso debe tomar, de familiares que podrían llevarle encantados, solo que no están ahí. A Ford y a su coguionista, Frank Nugent, les sobran minutos para ejercer una metonimia preciosa sobre lo que nos encontraremos en el film: la bonhomía de los residentes cruza el cariño con el caos y la comedia con una facilidad pasmosa, mientras Thornton asiente con paciencia, esperando que alguien le explique cómo diablos llegar a Innisfree. Todos siguen discutiendo cuando aparece un hombre con bombín, Michaleen Oge Flynn (Barry Fitzgerald), coge el equipaje del viajero y se dirige a la salida de la estación: «Innisfree, sígame». Han pasado setenta y dos años desde que se estrenó *El hombre tranquilo*; yo es probable que la haya visto más de veinte veces (dos de ellas en las últimas veinticuatro horas) y aún sigo tronchándome de risa con su arranque.

Formalmente hablando, *El hombre tranquilo* es de las películas más perfectas de John Ford (y, probablemente, la más querida por el gran público). Siempre moviendo la cámara lo justo y necesario, la

narración clásica de Ford puebla la película de grandes planos generales que abrazan toda la belleza de los campos verdes de Irlanda (se rodó en los alrededores de Galway), de un continuo juego de planos fijos —enteros, americanos— y, finalmente, de primeros planos de todos los personajes principales, con especial predilección por los de Mary Kate Danaher (Maureen O'Hara), cuya fuerza estética empujada por los vibrantes colores (verdes y rojos) del Technicolor prácticamente arrasan al espectador. Si en sus primeras películas había predominado el expresionismo que tanto le había gustado ver en las películas de F. W. Murnau, en sus películas después de la guerra John Ford sería simplemente John Ford, el director que mejor ha sabido dónde poner la cámara de todos los que alguna vez han intentado hacer cine.

El meollo dramático de la película pasa por dos personas que, aun queriéndose con la fuerza del temporal irlandés, deben aprender a vivir juntas hasta que reconviertan su buen y mal genio aprendiendo humildad el uno del otro. Los valores representados en *El hombre tranquilo* difícilmente aprobarían los códigos morales del siglo XXI: una comunidad machista donde las mujeres viven al servicio de los hombres —Mary Kate es casi la criada de su hermano, Will Danaher (Victor McLaglen)— y donde la tradición pesa más que el deseo y la voluntad, de ahí que la pareja no pueda vivir en paz de una vez hasta que el corpulento y gañán Danaher acepte darle la dote de su hermana a Sean. Pero que esto no lleve a confusión: la realidad decimonónica patriarcal representada en la película no anda desequilibrada con la brutal realidad vivida por nuestras abuelas y bisabuelas. Y estoy convencido de que todas ellas estarían orgullosas de Mary Kate, una mujer fuerte e independiente (como casi todas las que aparecen en la obra de Ford), motor real de la acción de la cinta, pues aun atrapada en los códigos imperantes de

una comunidad ancestral se rebela frente a la misma para así conseguir al hombre que ama tal y como quiere amarle. Ella no quiere el dinero de la dote por avaricia, lo quiere porque se lo merece, y ni el cabrito de su hermano ni el (aparente) pan-sin-sal de su marido van a impedírselo. Él, claro, odia el dinero porque fue precisamente eso lo que le llevó a matar accidentalmente a un hombre en el ring. Y lo que *El hombre tranquilo* busca en su transformación epifánica final (a puñetazo limpio, cogorza mediante y en celebración comunal libertaria) es conseguir la redención de todos los implicados en la trama. Ella amará a su marido porque este no se ha amilanado frente al bocachancla de su hermano, él dejará atrás su pasado volviendo a usar los puños que Dios le dio y, bueno, el cuñado logrará por fin ennoviarse con el amor de su vida: la viuda rica del pueblo que, para sorpresa de nadie, también lo ama en secreto.

Así la realidad acaba por romper el sueño para renacer como esa gran declaración de amor de Ford hacia la que consideraba su tierra, pese a que, como decía Pepe Rubianes de Catalunya, «nunca había nacido allí». Y a nosotros como privilegiados espectadores no nos queda más que dejarnos bañar en los millones de detalles (fordianos, claro) que abundan en la película para nuestro asombro, emoción y diversión: el apasionado primer beso en la casa destartalada azotada por el temporal (o quizás el que los amantes se dan bajo la lluvia en el cementerio gaélico en la que podría ser la secuencia más tórrida filmada nunca por el director), la larga pelea a puñetazos donde el pueblo entero se lanza a celebrar (y apostar) cada torta y cada cubeta de agua lanzada al rostro de los contrincantes, o simplemente viendo caminar a John Wayne por los campos verdes mientras las palomas vuelan. Todos los gestos de *El hombre tranquilo* sobrepasan lo estrictamente cinematográfico para

alcanzar la categoría del mito, si se me permite, de lo homérico. Puestos a elegir detalles, me quedo con todas y cada una de las apariciones de un histórico Barry Fitzgerald —su Michaleen es uno de los mejores personajes de toda la obra de Ford— que entre copa de whisky y pinta de Guinness nos va dando lecciones de vida a cada cual más descacharrante. No hay que ser Nostradamus para saber que los tiempos futuros harán cambiar más y más nuestro mundo, pero estoy seguro de que en todos ellos se podrá ver y disfrutar *El hombre tranquilo* como la gran obra maestra que es.

(P. D. Todo visionado de *El hombre tranquilo* debería realizarse en sesión doble con *Innisfree* [1990] de José Luis Guerín, donde el cineasta catalán, experto en el arte de la meta ficción-documental, viaja con su cámara a las localizaciones de la película de Ford para exorcizar sus fantasmas en uno de los poemas visuales más bellos que han surgido de la cinefilia más entregada.)

El último hurra (*The Last Hurrah*, 1958)

Siempre se suele decir, con razón, que el John Ford de mediados de los cincuenta y hasta el final de su carrera se volvió más amargo, más desencantado, incluso más triste. A mí, sin embargo, que me gusta toda su obra desde los años mudos hasta que murió con las botas puestas, sus últimas películas, incluso con algún que otro tropiezo, me suelen emocionar de forma tan íntima como absoluta. Al viejo Ford le ocurrió algo en sus últimos años. Quizás se hartó de que le acusaran de ser un hombre beligerante de derechas, falacia que duraría décadas después de su muerte porque la crítica más ceniza tendía a recordar más el discurso final en favor de la caballería de *Fort Apache* (1948) que su contundente retrato de los desamparados en *Las uvas de la ira* o, aún peor, por confundir el carácter racista del protagonista de *Centauros del desierto* (1956) como propio del director en vez de la abierta crítica y condena que ejerce la película sobre el mismo. O quizás simplemente quiso hacer las películas que le venían en gana en consonancia con los aires de cambio que saneaban Hollywood al terminar de una vez por todas la maldita caza de brujas del senador McCarthy, de la que el propio Ford hizo mofa cuando en *El hombre tranquilo* el personaje de Victor McLaglen apuntaba en una «lista negra» a aquellos a los que consideraba enemigos de por vida. Pero por si acaso y si existía alguna duda, el director se quedó la mar de pancho y liberal con sus

últimas películas: *El sargento negro* (1960) era antirracista, *El gran combate* (1964) un wéstern proindio, *Siete mujeres* (1965) un film prácticamente feminista y, bueno, *El último hurra* era aún más de izquierdas que *¡Qué verde era mi valle!* Sé que exagero con la misma falta de matices que los detractores de Ford, pero es que uno también se cansa de escuchar las mismas chorradas una y otra vez.

El último hurra narra la postrera batalla de Frank Skeffington, alcalde de una ciudad de Nueva Inglaterra, quien se enfrenta a una nueva reelección contando con la simpatía y el cariño del pueblo y con la animadversión y el odio de toda una serie de poderes fácticos reaccionarios e intolerantes: prensa, bancos y, en general, adinerados yanquis que miran con malos ojos a los nuevos inmigrantes. Mejor que definirlo yo, dejadme que copie aquí las magníficas palabras de Carlos Marañón:

> Skeffington es un hombre campechano y honesto que, sin embargo, no duda en usar trucos de persuasión directa, rayana en lo políticamente incorrecto, de adorable embaucador en la frontera de la corrupción ética y estética, utilizando un trato taimado y afable con el pueblo en el que se apoya mientras ataca a las clases altas de la ciudad para seguir contando con el voto de las clases trabajadoras, a las que convence de que es uno de ellos.

El guion de Frank S. Nugent adaptaba un *best seller* de Edwin O'Connor, en la que el autor utilizaba al legendario alcalde de Boston (cuatro legislaturas) y gobernador de Massachusetts (una legislatura) James Michael Curley como modelo para su protagonista.

Ford tardó en elegir a su actor principal, dado que llevaba más de veinte años cabreado con Spencer Tracy tras este dejarle colgado al rechazar ser el protagonista de *El arado y las estrellas* (1936) (sin olvidar que este estaba casado con el amor platónico de Ford, Katharine Hepburn). Así que tentó a James Cagney, a John Wayne, a Ward Bond y —la mejor de todas las tentaciones— a Orson Welles

(esa película mataría por verla). Pero al final fue la propia Hepburn quien intercedió para que Ford y Tracy hicieran de una vez las paces y el primero acabara por darle, en mi opinión, el mejor papel de su carrera al segundo. Ese año nominaron al Óscar a mejor actor a Tracy por *El viejo y el mar* (1958), pero él no dejó de asegurar que su interpretación en *El último hurra* era mucho mejor.

A Ford y Tracy les unía algo más que su amor por Katharine Hepburn: ambos eran de ascendencia irlandesa y ambos bebieron más de lo recomendable la mayor parte de su vida. Por eso se prohibió el alcohol en el rodaje de la película —hay hasta un guiño al respecto en la misma, cuando en la increíble secuencia del velatorio se ordena que se vacíe la casa de alcohol— y por eso también Tracy está tan envejecido en la misma pese a contar solo con cincuenta y ocho años. Cuando Ford veía al actor cansado, le decía: «Dios, estoy agotado, ¿sabes? Creo que ya hemos completado un día de rodaje, y no sé por qué diablos no te marchas a casa».

Skeffington es lo que hoy se podría llamar un político populista, solo que a diferencia de los políticos actuales (da igual el bando) al alcalde de Tracy/Ford realmente le importa la gente. De hecho, le importa tanto que recibe uno a uno a todos aquellos que van a su casa a pedirle favores y, cuando enferma al final de la película, son cientos los que le llevan flores a su casa como prueba de su amor y duelo. Pero Skeffington, ojo, no viene de familia rica, sino más bien todo lo contrario: su madre había sido la criada en la casa del hoy propietario del mayor periódico de la ciudad (el siempre fiel a Ford, John Carradine). Un exmiembro del Ku Klux Klan que odia con toda su alma al alcalde y que junto a un grupo de nobles forma su propia cloaca del condado, preparando a un candidato medio idiota para que se enfrente a este en las elecciones. Ford, que cuando podía se proyectaba en sus personajes, nunca lo tuvo tan fácil como con el

Skeffington de Tracy. Sabiendo diferenciar entre legalidad y deber, entre lo que es justo y lo que es necesario, Skeffington recoge el testimonio de otras grandes figuras políticas del cine de Ford —Abraham Lincoln, el juez Priest e incluso el Wyatt Earp de *Pasión de los fuertes* (1946)— y no duda en trampear la legalidad para así poder ayudar a quien más lo necesita, ya sea para chantajear a un banquero que se niega a financiar la construcción de obras públicas o para machacar a un funerario que pretende sacar tajada de una desconsolada y arruinada viuda. Él es un chico de la calle que consiguió hacerse dueño de las mismas, por lo que, mientras el cuerpo aguante, pretende hacer que estas sean para quien las habita y no para quien las pisotea.

Pero como *El último hurra* es un nuevo canto elegíaco de Ford, uno de sus más bellos y tristes, este será de nuevo el retrato de una derrota. Todo en su lugar: si algo abunda en la obra del director son aquellos que pierden con la integridad intacta. Ni Skeffington ni su pequeño grupo de envejecidos acólitos (todos intérpretes fordianos magníficos) pueden hacer nada contra la estupidez de los nuevos tiempos, aquí ejemplificada en un buen puñado de personajes jóvenes que se bañan en la imbecilidad incluso por la vía más paródica (incluyendo al propio hijo díscolo de Skeffington). Mientras que el alcalde en retirada busca conseguir votos en un velatorio, su rival es un éxito en televisión, aunque los programas donde aparece son un cúmulo de bobadas y equívocos sin fin. Lo que ocurre es que Skeffington (como Ford) en realidad vive en el pasado, negándose a dejarlo atrás; por eso le gusta pasearse por su antiguo barrio y, en una de las secuencias más líricas de la película, enseñarle a su sobrino —Jeffrey Hunter, mucho menos pisoteado que en *Centauros del desierto*— el antiguo bloque de viviendas donde nacieron tanto él como dos de sus enemigos políticos.

Pero al final la vida es como es y todos, de una manera más o menos dramática, acabamos por perder miserablemente. A Skeffington le sucede en cuestión de horas: pierde las elecciones, sufre una parada cardíaca y muere rodeado de aquellos que lo querían como un padre aunque fueran de su misma quinta. Las sombras proyectadas contra la pared —la dirección de fotografía de Charles Lawton Jr. es absolutamente increíble— de los viejos amigos del alcalde mientras suben cabizbajos la escalera para darle el último adiós (quizás un último hurra) es un cierre tan triste como emocionante a la que sería la penúltima película en la que Ford usaría el blanco y negro (la última sería su gran elegía final: *El hombre que mató a Liberty Valance* [1962]).

1 PELÍCULA QUE NO SÉ QUÉ HACER CON ELLA

El secreto de sus ojos de Juan José Campanella (2009)

Regresando de Venecia, como no lograba dormir en el avión, decidí hurgar en las tripas del disco duro del ordenador, a ver qué película podía echarme entre pecho y espalda y así dejar de pensar en esa zona intermedia entre ficción (festival) y realidad (trabajo, familia, movidas) que siempre me deslocaliza en una tierra de nadie en la que es fácil entrar pero difícil salir (como un sumidero pequeño en una piscina gigante). El interior de mi ordenador está aún más desordenado que las camisetas de mi armario, que se me cuelan en el cajón de los calcetines, de los pantalones, de las camisas de flores para verano que ya no me pongo casi nunca. Hay películas por todas partes, como si fueran un virus desperdigado entre carpetas y carpetas: «Películas 2024», «Retro-crítica *Alien*», «Clásicos urgentes», «PQTQVEP», «Top Martin Scorsese». Hay películas repetidas, películas pendientes de ver, películas que quiero volver a ver, películas que no sé ni qué películas son y, claro, películas que no veré nunca. Y entre todas ellas, pam, *El secreto de sus ojos*.

Espera un momento.

A mí esta película me gusta muchísimo.

Como ya no distingo entre trabajo y diversión, me lo tengo que pensar un momento: ver esta película no me va a servir para nada.

Ni va a entrar en el nuevo libro, ni voy a hacerle una retro-crítica, ni voy a hacer un top de Campanella; ni siquiera estoy con mis hijos para descubrirles un título que sé que les encantará, tan fans ellos del thriller y del terror. Pero estoy demasiado cansado (vengo de once días en el Festival de Venecia, aeropuerto y vuelo semana sí, semana también) para seguir buscando y tengo la necesidad imperiosa de no querer pensar más, por favor, no quiero pensar más, que pare ya esto, que me noto las neuronas quemándose a lo bonzo, basta ya por Dios. Hago doble clic en el icono del VLC y me pongo la película. A diez mil metros de altura mi cerebro empieza a descomprimirse.

La cinta arranca con Benjamín Espósito (Ricardo Darín), un agente judicial retirado, viviendo solo y rodeado de libros, tratando de escribir una novela con la que intenta exorcizar un caso sin resolver que investigó veinticinco años antes, cuando un mal nacido violó, dio una paliza y finalmente asesinó a una joven de veintipocos años. Flashback a junio de 1974. Conocemos tanto al marido de la joven, Ricardo (Pablo Rago), como a los compañeros de Benjamín: su asistente Pablo Sandoval (Guillermo Francella) y su nueva jefa de departamento Irene Menéndez Hastings (Soledad Villamil). Son los años previos en Argentina antes del golpe de Estado del general Videla en 1976, que acabaría con la presidencia democrática de Martínez de Perón e impondría una dictadura asesina sobre el país que acabaría con la vida de más de 20.000 personas. En el film aún no ha llegado la dictadura, pero de alguna forma se empezaba a mascar, a organizar. El primer detalle lo tenemos en la confesión bajo tortura de dos trabajadores inmigrantes con la que un rival de Benjamín, Romano (Mariano Argento), da carpetazo al asunto. Benjamín, momentos antes, cuando llega a la escena del crimen, distingue distintos tipos de pelotudos:

> Si hay algo que disfruto en esta vida es que el pelotudo del juez me mande a ver una muerta. Claro que hay miles de pelotudos. Está el pelotudo tranquilo, pacífico, que sabe que es un pelotudo. No jode para que no le jodan y hace su vida para que no le hinchen las pelotas. Y está el pelotudo que se cree que es un genio. Se manda mil cagadas y uno tiene que andar detrás limpiándole el culo. Bueno, de esa clase de pelotudos no tengo uno, sino tengo dos. El juez y mi colega de la 18 [Romano], que todavía no sé si es un pelotudo, un hijo de puta o una combinación de ambas cosas.

Por corte regresamos al presente (1999), donde el ligeramente envejecido Benjamín conversa amigablemente con Irene del caso. Bueno, amigablemente, vaya eufemismo: han pasado más de veinte años y él sigue enamorado de ella hasta la última célula de su cuerpo. Ella, también de él, claro, porque cómo va a existir una historia de amor trágica si no están los dos terriblemente fracturados por ese amor deseado nunca consumado (hay al menos dos más en este libro: *Lost in Translation* y *Brokeback Mountain*). Es más fácil, eso sí, ahora que todo ha pasado, que todo da un poco igual, que ya no hay vuelta atrás y que patatín patatán. O al menos eso se dicen él y ella a sí mismos mientras se tragan el mate (amargo) con el sabor de la derrota (aún más amarga).

Ricardo Darín. Qué bestia, qué actor, qué pasada. Buena parte de la prensa se ha referido a él siempre como el Robert De Niro argentino, pero no creo que vayan por ahí los tiros. A mí Darín siempre me ha parecido un cruce entre Cary Grant y James Stewart, porque del primero sabe cómo resultar cómico tanto con el cuerpo como con la palabra (y Darín es capaz de escupir cientos de palabras por minuto) y del segundo sabe cómo compaginar el aplomo con la ternura y la tristeza, incluso con cierta tortura interna, en una mezcla imposible que hace que por más cantamañanas que sea su personaje y por más palos que le dé la vida, siempre sepa bien sacarnos una sonrisa, bien contagiarnos una serenidad nerviosa. Darín hace alquimia con sus personajes, por eso en muchas

ocasiones adivinamos que la sonrisa de su boca no es capaz de esconder la tristeza de sus ojos. Porque no hay secreto que tenga dónde esconderse en su mirada, como tampoco en la de Benjamín, que mira las fotos antiguas a sabiendas de que en ellas mira a Irene. Aquí Campanella establece una relación visual pero no moral, con las fotografías como testimonio trágico: en las de Benjamín e Irene lo que hay es un amor imposible retratado en papel fotográfico; en las del asesino, una obsesión mezclada con curiosidad que finalmente se descubrirá como algo fatal.

A Juan José Campanella, Darín le sienta genial. El director ha encontrado en él esa difícil amalgama de texturas emocionales capaces de albergar todas las emociones de una película que, si bien se vehicula a través del suspense del thriller criminal —primero el asunto va de atrapar al asesino y, después, de atrapar la verdad—, conjuga en su interior el melodrama romántico —el amor imposible, por cuestiones de clase y de vergüenza, de sus protagonistas— y un buen puñado de salidas de tono humorísticas donde es imposible no troncharse vivo (genial cada vez que contesta al teléfono Sandoval para quitarse trabajos de en medio: «Banco de esperma, sección préstamos, buen día. No, acá prestamos, no donamos»).

Tras un delirante allanamiento de los protagonistas a la casa de la madre del sospechoso, la acción avanza hasta 1975, un año después del asesinato. El caso ha sido cerrado y la única pista que tienen, un puñado de cartas que el sospechoso había enviado a la víctima, les ofrece una oportunidad de lo más gaucha: en ellas hay decenas de referencias al equipo de fútbol Racing Club de Avellaneda. Y aquí es donde la película se convierte en algo importante. Juan José Campanella, que hasta la fecha se había descubierto como un apañado guionista capaz de jugar con las emociones del espectador mezclando comedia y drama siempre con un trasfondo social muy

marcado, por primera vez en su carrera monta una escena alucinante, al nivel de Brian De Palma... ¡y citar a Brian De Palma es algo que no hago a la ligera! En un plano secuencia deslumbrante que arranca con vista aérea sobre el campo de fútbol abarrotado y que acaba en una prodigiosa persecución a través de las gradas, pasillos, retretes y el propio campo de juego, los instructores detienen a su sospechoso. En el desastroso remake norteamericano *El secreto de una obsesión* (2015) esta secuencia es una pifia abominable, no solo porque sustituye el plano largo por el montaje de escenas dinámicas, sino porque es torpe y arrítmico. Una total falta de respeto al original. Y ni todas las estrellas de Hollywood que aparecen en la película —Julia Roberts, Nicole Kidman, Chiwetel Ejiofor, Alfred Molina, etcétera— consiguen salvarla de un naufragio total.

Pero... espera, espera, espera. Esto no debía ir por aquí. Además, no creo que tenga mucho sentido decir «montaje de escenas dinámicas». Y qué tontería salirme de la secuencia para ponerme a hablar de la chorrada del remake americano. ¡Qué fácil es atacarlo! ¡No tiene ningún mérito! Estoy escurriendo el bulto, tratando de protegerme de unos golpes que nadie me está lanzando, esquivando la verdad. Porque la verdad es que en este libro quería incluir un bloque de cine latinoamericano, pero, bueno, la obra va mutando a cada nueva semana, a cada nuevo texto y, al final, el bloque entero pasa al segundo volumen. Me ha dado pena y me ha dado rabia y me dije: «Pon al menos una latinoamericana, Alex» (cómo no voy a estar chiflado si me paso el día hablando solo). Y escogí, lo he explicado, por azar —Venecia, avión, ordenador—, *El secreto de sus ojos*. La escogí, sí, pero digamos que no del todo. Me explico. Como hago siempre para acompañar a mi cerebro en cada texto, me puse las anteriores películas de Campanella, algo que fue un poco

desalentador. El recuerdo que tenía de *El mismo amor, la misma lluvia* (1999) era difuso, pero el revisionado me centró: la película tenía mimbres de buena comedia romántica con trasfondo político agitado como marco, buscando rimar lo externo —dictadura, Malvinas, llegada de la democracia— con lo interno —las idas y venidas de los personajes—. Resultaba simpático pero también algo forzado. Me daba miedo enfrentarme a *El hijo de la novia* (2001), un taquillazo bestial cuando llegó a los cines españoles, manteniéndose semanas, meses, en cartelera cuando ya ninguna película lo hacía; si digo que me daba miedo es porque entonces no me gustó mucho, pero, qué sé yo, tenía veintitrés años entonces, pensaba que con cuarenta y seis la cosa habría cambiado. Pero no, me encontré con la misma fórmula bienintencionada, algo relamida y bastante insulsa en sus formas. Sí que tiene una gran secuencia, cuando el personaje de Darín se declara al de Natalia Verbeke a través del interfono, con un superchiste al final con el portero entrando en la conversación, pero poco más. Total, que el desánimo empezaba a tomar forma en mi cuerpo: ¿estaba acaso perdiendo el tiempo cuando, literalmente, no tengo tiempo que perder porque la fecha de entrega del libro se va acercando más y más? *Luna de avellaneda* (2004) fue un estoque en toda regla, pues la película es una reiteración de los motivos de Campanella —puñado protagonista de *full montys*: gente estropeada pero con un gran corazón, momentos románticos hiperglucémicos, con la dramaturgia exagerada, ergo poco creíble— sin llegar a ningún puerto en el que yo me encontrara satisfecho porque, básicamente, se saltaba a la torera la máxima, para mí irrenunciable, que escribieron Rohmer y Chabrol: «La emoción debe ser un medio y no un fin». Cuando comenté mi encrucijada en una cena con compañeros críticos, alucinaron: ¿por qué de todos los cineastas latinoamericanos había ido a escoger a Juan José Campanella? No

debí hacerlo. Y el texto quedó varado, lo peor que me podía pasar. No sabía qué escribir y tampoco dónde encajarlo. Definitivamente, no sabía qué hacer con esta película. Así que me la salté y escribí (bastante rápido, además) sobre *El silencio de un hombre*. Y traté de olvidar este tema, de seguir adelante *come hell or high water*, qué más da, hay miles de películas. Sabré sobrellevarlo.

Pero no. Me parecía totalmente injusto: *El secreto de sus ojos* es una barbaridad de película. Y ni todos mis colegas críticos juntos azuzándome me harán pensar lo contrario (¡dejad de azuzar, cabrones!), pues lo es por distintas razones. (1) La idea de base, surgida del libro de Eduardo Sacheri *La pregunta de sus ojos* (2005), es tensa en el suspense y rica en lo psicológico: un criminal que se autoconfiesa culpable es puesto en libertad al ser un sicario al servicio de la derecha política frente al pasmo total y el miedo de Benjamín e Irene. (2) El paisaje moral del film es tremendamente desolador: por un lado está el cómo el bando político se extrema, convirtiendo la violencia y la depravación en algo necesario, y, por otro, la puesta en forma de una venganza ciega que nos plantea abiertamente si en situaciones últimas es lícito, o como mínimo comprensible, el tomarnos la venganza por nuestra mano. (3) La idea, subrepticia, de que las imágenes que vemos, al estructurarse todo el relato en flashback a través de los recuerdos de Benjamín, pueden verse alteradas por el capricho de la memoria (sensacional la despedida en el tren de los amantes imposibles, que luego, en tiempo presente, Irene le recrimina si no está exagerando). (4) Y, finalmente, la construcción de los mejores personajes de toda la obra de Campanella: personas derrotadas por la vida que o bien se dejan arrastrar por el sinsentido del devenir, o bien deciden rebelarse y ejecutar su voluntad de forma inclemente. Mención especial, casi medalla de oro, al Sandoval de Guillermo Francella,

que juega a ser un alivio cómico y, sin embargo, es a través de sus ojos tristes y vidriosos (la mirada del alcohol en la sangre) donde la película aterriza buena parte de sus emociones más rasgadas.

Así que, por una vez, demos respuesta a la pregunta que vertebra la presente obra: ¿por qué tengo que ver esta película? Pues por la misma razón que, al final, ha conseguido hacerse un hueco a codazos en el libro: porque no solo es un ejercicio de suspense cargado de tensión moral y psicológica, sino también un maravilloso retrato humano que ofrece dignidad a los derrotados y que esconde en su interior una preciosa historia de amor truncada.

10 FILMES PARA DEJAR DE TENER MIEDO AL TERROR

Zombi: El regreso de los muertos vivientes de George A. Romero (*Dawn of the Dead*, 1978)

Con su primera película, rodada a los veintisiete años, George A. Romero, nacido en el Bronx pero crecido en Pittsburgh, había, si no cambiado, sí metido un buen sopapo a la historia del cine en general y a la del terror cinematográfico en particular. *La noche de los muertos vivientes* (1968), con su puesta en escena a trompicones, su duro blanco y negro, su destrucción caníbal de la familia y el hogar, su gore explícito rico en detalles abominables y, claro, su ejército de zombis tan atolondrados como voraces, logró aterrorizar a toda una generación como no había hecho otra película en el cine desde *Psicosis* (1960). Los Estados Unidos de Norteamérica ya no eran un lugar seguro, sino una tierra baldía donde asesinos psicópatas, gañanes desfigurados y piaras de muertos vivientes podían atacar al corazón mismo de la sociedad. Había nacido el *american gothic* cinematográfico.

Diez años más tarde Romero ya no era el estudiante aplicado que quería hacer películas como Ingmar Bergman, sino una de las puntas de lanza del cine de terror de los setenta. Daba igual el palo del subgénero que tocara —la brujería en *La estación de la bruja* (1972), la psicosis colectiva en *Los Crazies* (1973), la sociopatía en un parque de atracciones en *The Amusement Park* (1975) o los

vampiros en *Martin* (1977)—, que detrás de cada nuevo relato terrorífico se hallaba una crítica abierta a la sociedad norteamericana del momento. No hay nada más aburrido, previsible y panfletario que el cine social pero, ay, si este se esconde detrás de monstruos desfigurados, amputaciones a tutiplén y litros de sangre desparramada, entonces la cosa cambia. O eso al menos debía pensar Romero, un hombre que nunca tuvo miedo de nada y, sin embargo, nos ha hecho pasar miedo a millones de personas, por eso en sus aterradoras películas encontramos amagos (aunque bien visibles) de críticas de todo tipo: el maltrato a los mayores —el protagonista de *The Amusement Park* no deja de sufrir encontronazos y desprecios en su visita al parque de atracciones—, el ente colectivo como un corpúsculo humanoide capaz de dejarse llevar por la ira a la primera de cambio —los infectados de *Los Crazies*— o los traumas familiares del que ha tenido la pésima suerte de criarse en un hogar tóxico —el joven que se cree vampiro en *Martin* porque así le han educado—. Y luego están sus películas de zombis post *La noche de los muertos vivientes*. *Zombi: El regreso de los muertos vivientes* es uno de los grandes retratos sardónicos del capitalismo y el consumismo desaforado que yo haya visto nunca en el cine. *El día de los muertos* (1985), un ataque al militarismo patriotero y cerril. *La tierra de los muertos vivientes* (2005), un zarpazo a la lucha de clases además de un afilado retrato a la realidad de los EE. UU. tras el 11-S. *El diario de los muertos* (2007), un tortazo con la mano abierta a los amantes de la fama efímera del clic en los tiempos de la dictadura de las redes sociales. Y, bueno, *La resistencia de los muertos* (2009), que es casi un wéstern, en el fondo nos cuenta cómo en las comunidades cerradas el odio toma raíces hasta envenenar a todos los árboles genealógicos implicados. Sea como sea, el ser humano está condenado.

Pero detengámonos en la mejor de todas ellas, *Zombi*, cuyo título internacional, tan crudo como deliciosamente comerciable, fue idea de Dario Argento, quien le facilitó a Romero el que pudiera hacer la película al encargarse él de las ventas internacionales. De ahí que existan hasta tres montajes distintos de la película: (1) la que se estrenó en EE. UU., obra de Romero, (2) la que se estrenó internacionalmente, con Argento retocando montaje para darle un punto más de ritmo y atronarla con una nueva banda sonora a cargo de su banda Goblin y (3) un corte del director tardío que alarga la cinta treinta minutos en su centro, haciendo aún más palpable el letargo vivido por los protagonistas cuando pasan sus días jugando como niños en el centro comercial donde se han refugiado de los zombis. Yo he visto las tres versiones y las tres me parecen buenísimas (aunque quizás me guste un pelín más la de Argento, qué le voy a hacer, devoción que tiene uno por el de Roma).

Zombi hace expansible el contexto de *La noche de los muertos vivientes* hasta convertirlo en pandemia mundial (entendiendo que los EE. UU. son una metonimia del planeta Tierra): los muertos se han hartado de estar muertos y se han levantado para comerse a los vivos. Aquí ya no es necesario explicar la razón, ni el génesis, ni la evolución. Cuando la película abre sus puertas, todo es caos, locura, tiros, cuerpos tumefactos, cabezas reventadas, pánico generalizado. En la productora de televisión donde trabaja Francine (Gaylen Ross) todo el mundo insulta a todo el mundo, empeñándose en seguir emitiendo pero sin saber realmente qué demonios decir o hacer. En un edificio colindante los SWAT entran a saco matando por igual a negros y zombis, pues la masa policial enfurecida ya no tiene por qué esconder su racismo. La matanza es bestial. Parece que los zombis llevan las de perder hasta que encuentran en un sótano a un porrón de muertos vivientes abandonados porque los familiares no

querían despedirse de ellos. Los únicos dos SWAT con sesera, Peter (Ken Foree) y Roger (Scott H. Reiniger), acaban con los zombis y deciden mandar a la mierda todo y huir en helicóptero allí donde no haya ni muertos ni humanos. De esta forma, Peter, Roger, Francine y su novio piloto Stephen (David Emge), el eslabón débil del grupo, toman las de Villadiego ignorando lo básico en estos casos: que en las películas de zombis el verdadero enemigo es el ser humano. Por eso siguen funcionando tremendamente bien por más que hagan centenares de ellas: porque las personas siempre acabamos alucinando cuando comprobamos lo estúpidos —o malvados— que podemos llegar a ser. Cuando me rodeo de un grupo de gente, siempre busco en mi fuero interno quién sería el mal parido que no le diría al resto que le ha mordido un zombi. Creo que nunca fallo.

Nuestros sufridos protagonistas tienen suerte, pues acaban encontrando refugio en unos grandes almacenes, los mismos donde Romero tuvo la idea de la película, en Monroeville, Pensilvania. En la década de los setenta estos centros estaban tan en auge que casi se convirtieron en una plaga: cambiaron nuestro modo de consumo, hábitos de compra y venta de bienes y males, recodificando a su paso el mapa de las ciudades. Luego se exportó a todo el mundo. El oasis del consumismo desaforado sirve en *Zombi* para convertir la película en una fiesta amarga. Por un lado vemos a los cuatro humanos aún con alma pasárselo pirata asaltando todo tipo de tiendas: de comestibles, de ropa, de maquillaje, de armas (muchas armas, sobre todo armas), de marroquinería, de arcades y de todo lo que pueda abarcar la palabra etcétera. El fin del mundo ha llegado, pero ellos se lo pasan en grande jugando al tiro al zombi, contando billetes que nunca gastarán, comiendo caviar en galletas. No obstante, por el otro lado, los zombis siguen paseándose por el *mall* ajenos a su vida y a su muerte de una forma terriblemente

similar a lo que hacemos los seres vulgares cuando nos vamos de compras. El paralelismo sería tronchante si no fuera tan triste. No hay diferencia entre ver a los vivos desvalijar el centro comercial y ver a los muertos destripar el cuerpo de los vivos. He ahí el gran secreto de los muertos vivientes de Romero: en realidad nosotros somos los zombis. Hombres y mujeres despersonalizados sometidos al giro continuo de los acontecimientos y a la repetición constante de los quehaceres diarios, atrapados en una rutina letárgica de la que solo despertamos para darnos cuenta de que vamos a morir pronto. Muy pronto, en realidad. Pero para no pensar demasiado en ello hemos creado las prisiones más divertidas y lucrativas, llámense centros comerciales, llámense plataformas audiovisuales. Seremos seres previsibles y aburridos pero, ey, al menos podemos gastarnos el dinero en lo que queramos.

La mayoría de películas de zombis de Romero suelen trazar arcos de veinticuatro horas y contarse en poco más de noventa minutos con una estructura muy sencilla: breve presentación de personajes, encuentro zombi, refugio-letargo-discusión y encuentro zombi final, siendo la parte de letargo la que más duración consume. *Zombi* es un poco distinta porque los encontronazos con los muertos vivientes es continua —Roger cae a media película, pese a que jura que «luchará con todas sus fuerzas para no transformarse»—, porque llega a las dos horas de metraje y porque el tiempo que pasan encerrados en el centro comercial es tan extenso como indeterminado. El tiempo está en suspenso, como sus propias vidas, como el planeta entero. Al final, unos moteros saqueadores liderados por el maquillador y autor de los efectos visuales de la película, Tom Savini, asaltarán a machete limpio la zona, poniendo término al sueño y desatando una de las carnicerías más bestias de la historia del cine. Savini había sido fotógrafo en Vietnam y construyó decenas

de prótesis con espuma de látex para recrear tanto miembro amputado, carne desgarrada y cabeza explotada exactamente como lo recordaba de la guerra. El gore de *Zombi* es una pesadilla de Francis Bacon, con Romero sintiéndose libre al retratar frescos de cadáveres engulléndose unos a otros. Sería el punto álgido de su *great bad taste* si no fuera porque en *El día de los muertos* las tripas arrancadas iban a ser aún más categóricas. La delicia del salvajismo ficticio analógico. Todo ese gore se ha perdido como lágrimas de sangre en la lluvia ahora que vivimos en la profiláctica y aséptica era digital. Zack Snyder hizo un remake en 2004, *Amanecer de los muertos*, realmente chula. Probablemente la única película de Snyder con cierto *quorum*.

Seven de David Fincher (*Se7en*, 1995)

Sé lo que pensaréis: ¿pero qué hace este hombre poniendo *Seven* en una sección de películas de terror? Así que toca justificarse (aunque lo primero que se me ocurre es: «Eh, este es mi libro, hago lo que quiero, ¡escribe tú uno si te parece tan fácil!»). Ya lo conté en su día: la primera impresión que me dejó *Seven* fue tan honda, tan bestia, tan dolorosa también, que tuve que volver al cine a los pocos días (esta vez acompañado de amigos de la universidad, pues la anterior, como siempre, había ido solo) ya no solo para volver a experimentar en mi cuerpo la película, sino con la vana esperanza de que igual en su segundo visionado las cosas acabarían mejor. Vaya chorrada, pensaréis, y probablemente tengáis razón. Los films no cambian, pero la gracia está ahí, atrapada en celuloide: somos nosotros quienes cambiamos —a veces a mejor, a veces no tan a mejor— gracias a las películas que vemos, que vivimos. En fin, que me lío: *Seven* es un thriller con elementos de terror, no una película de terror *per se*. Un endiablado y calculadísimo ejercicio fílmico en tensado continuo donde seguimos los avatares de un par de detectives que tratan de atrapar a un asesino en serie cuyos crímenes siguen los patrones de los siete pecados capitales: gula, avaricia, pereza, lujuria, soberbia, envidia e ira (en su génesis había ocho pecados, porque se le añadía la tristeza). Pero es tal la brutalidad expuesta de los crímenes, tal el deterioro psicológico que

la película infringe a los personajes (y, en consecuencia, al espectador), y tan imprevisible y devastador su clímax que yo nunca he conseguido desasociar a *Seven* del terror. Aunque igual hubiera usado menos palabras si simplemente hubiera dicho que a mí esta cinta de David Fincher siempre me ha dado mucho miedo. Y sé que el miedo va por barrios y que hay gente que siempre presume de que las películas no les dan miedo, como mucho asco, pero es que en este mundo hay gente para todo. De cualquier manera, si tienes este libro entre tus manos seguro que estás de acuerdo conmigo en que el cine de terror (y ojo que no digo «el buen cine de terror» o, peor, «el terror elevado») da mucho miedo. Por eso mola tanto.

David Fincher llegó a *Seven* tras una dilatada carrera en el campo del videoclip, poniendo su increíble talento para la narración en imágenes al servicio de la música de (entre otros) Madonna, Sting, Ry Cooder, Roy Orbison, Neneh Cherry, Iggy Pop o Billy Idol. Hasta a los Gipsy Kings les dirigió su segunda versión de «Bamboleo». Su debut en el cine fue de casualidad, cuando el director responsable de *Alien 3* (1992), Renny Harlin, se apartó del proyecto. Tras un rodaje espantoso plagado de problemas, Fincher acabó salvando una película por lo demás simpática de la mitología de *Alien, el octavo pasajero* (1979) gracias a su mentalidad ultraorganizada y su fuerte disciplina a la hora de trabajar.

Fincher es un realizador que siempre piensa sus películas en imágenes, por eso aunque nunca las escribe, sí que suele desmenuzar los guiones que le entregan para que estos se acomoden a la particular visión que el cineasta tiene de por dónde deben ir los tiros y así acaben causando el mayor impacto posible. Con *Seven* no debió tener que esforzarse mucho, dado que la miga del asunto ya venía tremendamente bien ordenada en el alucinante guion que había escrito Andrew Kevin Walker, pero aun así sintetizó

tanto el arranque como el cierre del libreto, buscando que la película entrara en faena desde el minuto uno y que finalizara antes de que el espectador hubiera podido asimilar la hecatombe que acababa de pasar por delante de sus ojos.

Fincher, todo hay que decirlo, jugaba con ventaja. Jonathan Demme le había allanado el camino al romper con los indulgentes códigos del thriller de los años ochenta en su tan brillante como categórico ejercicio cruzado de suspense y terror llamado *El silencio de los corderos* (1991). Desde los años setenta no se veía una película *mainstream* siendo capaz de abandonarse a escenas de horror visceral con tanta inteligencia y facilidad como en esta película de Demme. Había obviamente suspense en ella, pues seguía los pasos de una joven agente tratando de cazar a un asesino zumbado, pero además tenía en su haber un elemento altamente inusual: el doctor Hannibal Lecter, un ilustrado, educado y sumamente inteligente monstruo, un caníbal capaz de crear la más absoluta barbarie mientras sigue con las manos los compases de un aria de Johann Sebastian Bach. Existen claras diferencias entre Lecter y John Doe, el asesino anónimo de *Seven*. Lecter, surgido de las páginas de Thomas Harris, es un gourmet del asesinato que no esconde cierta venganza personal hacia sus víctimas. Doe, por su parte, es un fanático religioso embarcado en una misión superior: hacer ver al mundo que este se ha abandonado a la perversión venial y, siguiendo los patrones de la alta literatura —Dante, Chaucer, Sade, Shakespeare, santo Tomás, etcétera—, ya que es tan leído o más que Lecter, montar unos tan aparatosos como meticulosos y enfermizos crímenes, cuya puesta en forma llamen la atención de la sociedad global sobre el mal que cubre el mundo. Lecter no busca el espectáculo mediático —come en soledad—, mientras que Doe es un artista maldito a la caza del mayor público

posible: por eso sus crímenes parecen una instalación de arte moderno donde el asesinato macabro posee una indudable genialidad estética. No me malentendáis: si habéis leído los libros de Harris, sabréis que Lecter también posee cierto gusto por la puesta en escena de sus carnicerías, pero la satisfacción que encuentra en ellas tiene algo de regusto íntimo y personal, mientras que Doe vive la barbarie que desata en tercera persona, aunque no por ello, tal y como reconoce en la película, deja de disfrutar de la misma. Donde sí coinciden los asesinos es que en ambos casos podríamos asegurar que están locos, zumbados, cucú total. Un discurso que se nos quiebra en cuanto los escuchamos hablar: estos asesinos en serie poco tienen que ver con los gañanes medio imbéciles que se escondían tras máscaras en la mayoría de *slasher* de los ochenta. Su educación, su inteligencia, la clarividencia que poseen a la hora de explicarse nos lleva a cuestionarnos lo que en realidad sabemos de la gente. Así que más miedo para el saco.

David Fincher, perfectamente escudado por el director de fotografía Darius Khondji y el director artístico Arthur Max, construye el andamiaje estético de *Seven* a sabiendas de que debe encerrar no solo a sus protagonistas, sino también al espectador en un escenario claramente delimitado, que funcione como un personaje más de la película, así como deslocalizarlo al representar dicho escenario solo a través de fragmentos aislados. Por eso la ciudad donde discurre la película no posee ni nombre ni línea del horizonte. Una ciudad construida a pedazos, anegada bajo una lluvia imperecedera, con la cámara siempre a la altura de los ojos de los personajes, moviéndose estos bien cerca del objetivo, dejando el fondo del plano borroso. Los personajes de *Seven* están tan atrapados como nosotros en esa ratonera de ciudad que parece surgida del film noir de los años treinta para verse salpicada por crímenes de una

violencia solo vista en el cine de los años setenta. Fincher, que es listísimo, tampoco nos dice cuándo se desarrolla la acción, más allá de puntuar los siete días de la semana que la recorren, porque cuanto más desubicado esté el espectador menos asideros tendrá para protegerse del horror que se le viene encima. La cabalística se nos desboca: siete pecados capitales —«¡¡¡Los tengo todos!!!», gritaba Robe Iniesta en su canción—, siete asesinatos en siete días, la caja con la cabeza de Tracy que el mensajero entrega a las siete, el 7 metido en el título original, *Se7en*, siete-siete-siete, como siete son los colores del arcoíris, siete las notas musicales, siete los demonios principales del averno: Lucifer, Mammón, Leviatán, Belcebú, Satanás, Asmodeo y Belfegor.

El terror de *Seven* es puro porque no se basa en pegar sustos (ni falta que hace), porque no presume de elegante ni de sofisticado, porque pasa de lo atmosférico a lo orgánico, de lo psicológico a lo ético. Cuando llega el término de la película, Fincher y Walker atizan al espectador un mazazo final de los que quiebran columnas vertebrales. Con Doe esposado y presuntamente ya vencido, la película gira ciento ochenta grados y te enseña por última vez unas garras diabólicas capaces de desollarte vivo o, como mínimo, de arrancarte la cabeza de cuajo. El final de *Seven* es absolutamente desolador. No solo porque el mal triunfa sobre el bien —máxima hollywoodiense— o porque John Doe acaba ribeteando su heptagrama de crimen y castigo con un último toque de genio absolutamente inesperado, sino porque todo ese pesimismo existencial que nos ha estado llenando la boca, el paladar, la garganta, el esófago, el estómago, los intestinos y el recto se precipita sobre nosotros enfangando todo lo que somos y seremos de una tristeza vital imposible de superar. Es un golpe de genio de John Doe, pero sobre todo es un gesto maestro de Fincher, que en

adelante seguirá acercándose a la figura del psicópata incluso mejorando lo presente, ya sea en formato largometraje con *Zodiac* (2007) o en serie de TV con *Mindhunter* (2017).

El resplandor de Stanley Kubrick (*The Shining*, 1980)

Esto lo he contado ya muchas veces, pero ahí va: cuando tenía dieciséis años me colé en la casa de Stephen King en Bangor, Maine. Era verano y yo estaba en un viaje de intercambio en la costa noreste norteamericana (no recuerdo el nombre del pueblo), viviendo con una familia muy amable y muy oronda (comíamos cada puñetero día unas pizzas realmente gigantes). Yo era un fan loco (aún lo soy, creo) de Stephen King y Bangor estaba a una hora en coche, así que le rogué y rogué al padre de la familia que por favor me llevara a ver la casa de King, quién sabía, igual hasta podía llegar a verlo a él en persona. Ya me había leído *El resplandor* pero aun así me compré una edición de bolsillo en una gasolinera por si surgía la ocasión de que me lo firmara (fue el primer libro que me leí en inglés). Entonces no existía Google Maps, entre otras cosas, porque no existía internet, así que tenía miedo de ir a Bangor y no encontrar la casa. Pero, claro, era imperdible: se trataba de una finca enorme rodeada de una valla de hierro con gárgolas escalofriantes coronando la verja. La casa ocupaba un terreno cercano a la puerta de entrada, toda ella en ladrillo rojo y con las contraventanas de madera echadas aun estando a plena luz del día. Como nadie contestaba al interfono (esto no lo hagáis nunca) decidí que, ya que estaba allí, qué podía perder: salté la verja y me dirigí a la casa con mi ejemplar de *El resplandor* en la mano. Cuando estaba a escasos

metros de la puerta principal salió una señora con rulos y delantal pegando gritos y a mí no me quedó otra que exprimir mis años entrenando al baloncesto para salir huyendo a toda pastilla de allí. Al final acabamos todos corriendo por la carretera destino al coche: yo, mi padre americano, mis hermanos americanos, la señora cabreadísima. «Alejandro, *never more*» me dijeron jadeando, algo que a mí me sonó a Edgar Allan Poe. Aún tengo el libro, ahora con las páginas amarillas, casi marrones, y de vez en cuando se lo enseño a mis hijos para hacerme el interesante.

Stanley Kubrick se llevó un disgusto considerable cuando *Barry Lyndon* (1975) no funcionó en taquilla como se esperaba. Tampoco la crítica la recibió de muy buen grado. Quizás al espectador de hoy le sorprenda leer esto, pero la intachabilidad de Kubrick como uno de los maestros del séptimo arte es una creencia asentada en el siglo XXI, pues cuando estaba vivo y en activo (siempre estuvo en activo mientras vivió) parte de la crítica —la bruja de Pauline Kael a la cabeza— machacaba sus películas sin despeinarse. Daba igual que estrenara *2001: Una odisea del espacio* (1968) que *La chaqueta metálica* (1987), que estos críticos siempre le acusaban de frío, distante, aburrido o directamente incomprensible. Por suerte las películas perduran infinitamente más que las críticas; al fin y al cabo, nosotros (los críticos) estamos aquí de paso, mientras que el cine vive eternamente. En fin, que Kubrick estaba si no triste, sí enfadado. Así que decidió que su siguiente película sería un éxito sí o sí, por lo que, tras desdeñar la opción de dirigir *El exorcista* (1973) para luego quedarse maravillado con la cinta de William Friedkin, se empeñó en dirigir algo de terror. Un género en alza por aquel entonces tras los éxitos consecutivos de *Tiburón* (1975), *Carrie* (1976), *La noche de Halloween* (1978) y *Alien, el octavo pasajero* (1979). Tras descartar varias ideas, se decantó por la puesta de

largo cinematográfica de *El resplandor*, tercera novela del escritor de Maine Stephen King, que se había convertido en toda una celebridad gracias a su primer libro, *Carrie* (1974), y la consiguiente (y maravillosa) adaptación que Brian De Palma realizó en su película homónima. Kubrick y King no se entendieron (de hecho, Kubrick se entendía con muy poca gente), así que el director rechazó el manuscrito en el que King había trabajado para una futura adaptación cinematográfica y se negó a contar con él en el desarrollo del film. Para construir el guion eligió, pues, a Diane Johnson, cuya novela *The Shadow Knows* tanto le había gustado. La escritora era toda una experta en novela gótica pero no en trabajar con Kubrick (¿y quién sí?). Así que este debió de volverla loca a base de llamadas nocturnas diarias para hablar por igual de Edgar Allan Poe y Franz Kafka que de Sigmund Freud y Bruno Bettelheim.

En la (estupendísima) novela de King la historia sigue los pasos de Jack Torrance, un escritor exalcohólico en recuperación que decide aceptar un trabajo como vigilante/encargado de un hotel, el Overlook, en las montañas de Oregón, que cerrará sus puertas en temporada invernal ante el bloqueo de carreteras adyacentes debido a las fuertes nevadas. Junto a él irán su mujer Wendy y su hijo Danny, este último poseedor de un extraño poder llamado «el resplandor» —en la novela española lo llamaban «esplendor», algo que aún no se ha corregido en las múltiples reediciones de la misma —, algo así como una capacidad precognitiva para ver el futuro y meterse en la mente de los que se encuentran a su alrededor. Los fantasmas que habitan el hotel donde viven aislados los tres protagonistas llevarán a la locura a Jack, quien intentará asesinar a su familia con la complicidad de estos espectros, hasta que al final la gran caldera del Overlook explote de forma aparatosa y convierta el hotel en pasto de las llamas.

Stanley Kubrick era un gran cinéfilo, pero tengo la sensación de que toda esa pasión era un mero alimento de ideas que poder fagocitar para luego descartar sin miramientos y así reinventar el lenguaje desde la propia masa madre de la que surgen todas las buenas películas. Si en sus primeros trabajos el respeto a los géneros fue categórico —como el uso de las reglas del cine negro en *El beso del asesino* (1955) y *Atraco perfecto* (1956)—, a partir de *2001: Una odisea del espacio* quedó claro que los códigos genéricos ya no iban a servir de márgenes sino de acotaciones: Kubrick iba a doblegarlos para someterlos a su particularísima visión autoral, logrando tanto hitos indiscutibles en cada palo de la baraja (por dar un par de ejemplos, drama de época: *BarryLyndon*; cine bélico: *La chaqueta metálica*) como proyectando los mismos hacia el futuro ya mutados bajo su solipsista mirada. Vaya, que no hay película de ciencia ficción sobre el espacio (las llamadas *space opera*) posterior a 1968 que no deba mirar obligatoriamente a *2001: Una odisea del espacio*, de igual forma que todo el cine de terror posterior a 1980 que abordara el tema de las casas encantadas debía agachar la cabeza ante *El resplandor*.

Por eso, aunque existen muchos precedentes del subgénero —*La mansión de los horrores* (1959) de William Castle, *La caída de la casa Usher* (1960) de Roger Corman, *La mansión encantada* (1963) de Robert Wise, etcétera—, Kubrick rápidamente decidió descartar la mayor parte de tópicos y clichés del mismo, empezando por todos los elementos de terror gótico que existían en el libro de King. En otras palabras, se eliminaron para la adaptación todos aquellos elementos estrictamente fantásticos —la manguera que persigue a Danny, el topiario animal que cobra vida amenazando a la familia, las avispas resucitadas...— que servían para conseguir un impacto de terror directo basado en la creencia de lo sobrenatural. Para la

película, los fantasmas del Overlook debían poseer la ambigüedad suficiente para que pudiéramos creer que aquello que estábamos viendo solo ocurría en la cabeza de los protagonistas. Es Jack quien imagina que aparece un camarero (Lloyd) para servirle una copa justo cuando más la necesita. Es a Danny, por su «resplandor», a quien se le aparecen las gemelas muertas, ofreciéndose a jugar con él. (El único gesto que conecta lo sobrenatural con lo estrictamente físico, siendo uno de los momentos más escalofriantes de la película, es cuando el espectro de Grady abre la nave-nevera en la que Wendy ha logrado encerrar a Jack.) La sombra de la duda debía alimentar a aquellos fantasmas que realmente le interesaban a Kubrick: el del alcoholismo, el del maltrato, el de la locura, el del crimen brutal. Si en el libro Jack era empujado a la demencia criminal por los fantasmas del hotel, en la película Jack está ya loco desde el principio; en ese aspecto, la interpretación de Jack Nicholson es perfecta, dejando entrever solo con sus cejas y su sonrisa que algo está haciendo contacto, chirriando, echando chispas, en su cerebro en la conversación con el gerente del hotel, el señor Ullman. El viaje del Jack Torrance cinematográfico no es así un descenso a la locura —porque esa siempre ha estado ahí—, sino al crimen atroz.

Al igual que había ocurrido en *2001: Una odisea del espacio* y *Barry Lyndon*, en *El resplandor* iban a predominar los espacios geométricos, plagados de fuertes simetrías, la imagen fotografiada en gran angular —la nitidez de los grandes planos abiertos no puede ser más agorafóbica—, el uso de zooms lentos para adentrarnos de lo general a lo particular subrayando la inquietud y la inestabilidad de los personajes, y una fuerte iluminación que erradica las sombras propias del tenebrismo del cine de terror gótico. Los gigantescos decorados construidos por Les Tomkins y Roy Walker tanto para la

fachada del hotel como para los distintos interiores del mismo respondían más a una perturbación psicológica que a una arquitectura mínimamente coherente. El interior del Overlook es una pesadilla de Escher, un cubo de Rubik donde los colores jamás encajan. Solo hace falta seguir a Danny en su triciclo perseguido por la Steadicam de Garrett Brown —otra genialidad de Kubrick: contratar al inventor de la Steadicam para que él mismo la operase en la que sería la primera película cuya estética estuviera intrínsecamente pensada para dicha técnica— para ver que nada concuerda: decoración, paleta de colores, moqueta, distancias recorridas... Es un ataque espacial en toda regla al subconsciente del espectador, atrapado en un laberinto del que no conoce salida y cuyas dimensiones —el salón colorado filmado siempre en gran plano general, el salón dorado siempre presentado en cadencioso travelling lateral— no dejan de aplastarle. Creando un terror, al mismo tiempo agorafóbico y claustrofóbico, al que para prenderse del todo solo hace falta darle un hacha a Jack Nicholson (en vez del algo estrafalario mazo de roque de la novela).

Lo dije al principio: con *El resplandor* Stanley Kubrick cambió el cine de terror tal y como lo habíamos entendido hasta la fecha. Es cierto que en películas como *Rebeca* (1940) —Alfred Hitchcock prefigurando una mansión no encantada como epicentro de un terror turbio— o, de forma aún más clara, *¡Suspense!* (1961) —Jack Clayton mostrando fantasmas a plena luz para espanto de la muy religiosa protagonista—, podemos encontrar hilos de conexión con la cinta de Kubrick, pero lo cierto es que esta casi tiene más que ver con *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alain Resnais y ese baile de cuerpos estáticos y ecos en *off* en bucle, una película de espectros románticos abrazando el principio y el fin de todo al mismo tiempo y en el mismo lugar. Pero, como digo, tras *El*

resplandor, que en cierta manera era cenit y cierre de la estupenda década de películas de terror de los años setenta (los ochenta fueron la era del *slasher* con descerebrados enmascarados trinchando adolescentes), el cine de terror adquirió una categoría que históricamente le era negada al ser un género considerado menor por buena parte de la crítica (¡malditos críticos!). Es imposible hoy acercarse a las películas de nuevo cuño de Ari Aster, David Robert Mitchell, Jordan Peele y demás adláteres de lo que se ha acuñado como «terror elevado» (no me gusta nada esta expresión, pero bueno) sin pensar en la película de Stanley Kubrick.

Alien, el octavo pasajero de Ridley Scott (*Alien*, 1979)

En 1970, dos estudiantes de cine de la Universidad de Southern California llamados John Carpenter y Dan O'Bannon empezaron a preparar un corto a modo de trabajo de fin curso. El proyecto estudiantil guionizado a dos manos se vino arriba y acabó convertido en largometraje: *Estrella oscura* (1974), figurando Carpenter como director (y compositor) y O'Bannon como absoluto hombre orquesta: montador, director artístico, supervisor de los efectos visuales y, además, dando vida a uno de los astronautas protagonistas, el sargento Pinback, que en un momento de la película debía enfrentarse a escobazos con un alien en forma de balón de Nivea caníbal. La película era un despiporre absoluto, una serie Z hecha por fans de la ciencia ficción que costó 60.000 dólares (y buena parte del presupuesto se lo debieron gastar en marihuana), pero había algo en su germen que a O'Bannon le resultó tremendamente atractivo. ¿Y si giraba el tono de la película y en vez de orientarlo hacia la comedia se lo llevaba al terror? Al fin y al cabo algunas de sus películas favoritas cruzaban la ciencia ficción con el terror en un estilo inquebrantable: *El enigma de otro mundo* (1951) de Christian Nyby y Howard Hawks, *Planeta prohibido* (1956) de Fred M. Wilcox, *Terror en el espacio* (1965) de Mario Bava. Así que se puso manos a

la obra y empezó a redactar un borrador llamado *Memory*. Fue entonces cuando le contactó Ronald Shusett, otro fan de la ciencia ficción que en esos momentos estaba trabajando en el guion de una adaptación de Philip K. Dick que, con los años, acabaría convirtiéndose en *Desafío total* (1990). Se hicieron amigos y empezaron a trabajar codo con codo en el nuevo guion, ya llamado *Alien*, que pretendían vender a alguna *major* con el eslogan: «Como *Tiburón* (1975) pero en el espacio».

No obstante, había tres problemas básicos: (1) las *majors* no confiaban en las películas de corte galáctico, (2) no sabían cómo debía ser el alien (y mucho menos cómo iban a poder construirlo y animarlo) y (3) no tenían ni un duro. Así que O'Bannon, para ganarse unos dólares extra, aceptó la llamada de Alejandro Jodorowsky, que andaba preparando una adaptación pantagruélica del *Dune* de Frank Herbert, y viajó a París para ponerse a trabajar en el guion de la susodicha. La película, un monstruo de catorce cabezas con Mick Jagger y Salvador Dalí como protagonistas, jamás llegó a realizarse, pero fue allí donde O'Bannon entró en contacto con todo un ejército de artistas que le iluminaron el camino hacia el xenomorfo: Jean Giraud «Moebius» —que acabaría diseñando los uniformes de los astronautas—, Chris Foss —que junto a Ron Cobb, quien había trabajado en *Estrella oscura*, se encargó del diseño de la USCSS Nostromo— y, claro, el artista suizo H. R. Giger, cuya obra *Necronomicon* (1977) serviría de base para la construcción del xenomorfo asesino que se colaría en la nave para total fatalidad de sus tripulantes. A estos *avengers* de la ciencia ficción acabaron uniéndose el maestro de la animación monstruosa Carlo Rambaldi, que venía de trabajar con Steven Spielberg en *Encuentros en la tercera fase* (1977), el cineasta Walter Hill, metido aquí en tareas de producción —discutiendo no pocas veces con O'Bannon a lo largo de

toda la vida de la película— y, finalmente, el director británico Ridley Scott, que había dejado maravillado a medio mundo con su ópera prima *Los duelistas* (1977), que adaptaba la novela homónima de Joseph Conrad. La *major* que al final se hizo cargo de la película fue la 20th Century Fox, que acababa de reventar la taquilla con *La guerra de las galaxias* (1977) y quería seguir explotando la *space opera* fuera como fuera (para que *El imperio contraataca* [1980] estuviera acabada, George Lucas les dijo que tenían que esperar mínimo tres años). Ridley Scott acabó por enamorarles cuando les contó que su idea era cruzar la estética de *2001: Una odisea del espacio* y la saga *Star Wars* con el sentido del horror brutal de *La matanza de Texas* (1974). De dicho cóctel solo podría salir uno de los pilares básicos tanto de la ciencia ficción como del terror, en definitiva, un hito absoluto de la historia del cine.

Pero, claro, es probable que todo esto tú ya lo sepas. Y, joder, no estamos aquí para repetir cosas que ya sabes, qué sentido tendría, en el mejor de los casos es salir para empatar. Así que dejadme que os cuente que, aunque calurosa, se ha quedado buena tarde, y mientras escribo al fresco en una mesa compactada y pintada como si fuera el batmóvil, disfruto de un delicioso tinto de verano (con hierbabuena) que me ha preparado mi mujer y de, a lo lejos, medio tapado por las puertas cerradas de la casa, los *riffs* de «Master of Puppets» de Metallica que mi hijo mayor está escuchando en la habitación (cómo molan mis hijos).

Cuando Ridley Scott estrenó *Alien* yo tenía un año y él, cuarenta y uno. Se da la circunstancia de que el director de *Los duelistas* estrenó consecutivamente *Alien* y *Blade Runner* (1982), películas por las que cualquier otro cineasta daría su brazo izquierdo por tener en su filmografía, pero para Scott significaba empezar tan alto que el resto de su carrera siempre iba a ser juzgada en función de si

llegaba o no a los niveles de estas. Una putada; no hay cinta de terror con bicho asesino que soporte la comparación con *Alien*, ni película de ciencia ficción distópica que supere la *ibidem* con *Blade Runner*. (Por eso James Cameron tomó una dirección, no contraria pero sí secante, para su maravillosa secuela *Aliens: el regreso* [1986], que si no es la mejor película de acción de los ochenta es porque el propio Cameron dirigió *Terminator* en 1984.) Aún peor, la crítica siempre se ha cebado con Scott por ser un director falto de estilo, sin sello personal, que usa demasiadas cámaras por secuencia —hasta once me dijo que usó en *Napoleón* (2023)—, de filmografía irregular para más escarnio —tampoco ayuda que su cuarta película fuera un trastazo del siniestro total de *Legend* (1985)—. Nada que ver con su hermano Tony, que aunque cuando estaba vivo medio mundo lo tildaba de hortera, hoy sus películas se han vuelto casi intocables porque, bueno, él sí tenía una aproximación autoral tremendamente marcada (por más hortera que fuera, que aún no soy capaz de ver *Top Gun: Ídolos del aire* [1986] sin llevarme las manos a la cabeza).

Pero volvamos a *Alien*, donde Scott, como también haría en *Blade Runner* y en buena parte de sus mejores trabajos —*Black Rain* (1989), *Gladiator* (2000), *Hannibal* (2001), *Black Hawk derribado* (2001), *Marte (The Martian)* (2015), la serie *Raised by Wolves* (2020)—, se emplea a fondo para que los múltiples elementos que conforman el film alcancen lo mejor de sí mismos, no por separado sino en conjunción armónica indestructible. La película se rodó entre el 5 de julio y el 21 de octubre de 1978, ergo los efectos visuales fueron en un 99 por ciento efectos prácticos: maquillaje, disfraces, miniaturas, animatrónicos (para los planos detalles de las fauces del alien) y un sinfín de casquería —ostras, marisco, riñones de cordero, condones triturados, corazones y estómagos de reses, espaguetis,

aros de cebolla, caviar barato— que hacían que el set de trabajo apestara lo inconcebible. Si al ambiente irrespirable le sumamos que en la escena en que el *chestburster* atraviesa el pecho de Kane (John Hurt) todos los actores acabaron empapados de más tripas y más sangre de las que les habían anunciado —de nuevo rodado con varias cámaras para no perder detalle—, entendemos a la perfección los gritos de desesperación de Lambert (Veronica Cartwright) y los ojos saliéndose de las cuencas de Parker (Yaphet Kotto, que ese día al llegar a casa se encerró horas en la habitación sin querer hablar con nadie). Ahora, qué secuencia. De las más aterradoras de toda la historia del cine. Cuenta la leyenda que John Carpenter, cuando la vio, dijo: «Mmm, yo soy capaz de hacerlo mejor», y entonces ideó la secuencia del vientre-mandíbulas de *La cosa* (1982). Todo lo bueno acaba conectando. (El 1 por ciento de efectos visuales digitales fueron para el croma que usaron en el funeral de Kane, sin duda, el único plano de *Alien* que ha quedado añejo con el paso del tiempo. Ahora dedicad tres segundos a pensar que casi el cien por cien de la ciencia ficción contemporánea es una pandemia de cromas verdes y azules. Ya está. Cambiemos de párrafo.)

Tanto el terror como la ciencia ficción están puestos en escena en *Alien* de forma tremendamente realista (con Scott manejando la cámara en todo momento). A su manera y dada la influencia clara de la novela *Diez negritos* (1939) de Agatha Christie, es también un precedente del *slasher* de los ochenta, solo que aquí el asesino enmascarado es un xenomorfo indestructible y las adolescentes despechugadas son siete hombres y mujeres maduros, unos machacas del transporte interespacial. Esto es en parte porque el cine aún no estaba pensado solo para el público adolescente y en parte porque se buscaba una identificación absoluta del espectador con los astronautas atrapados en un *cul-de-sac* que no puede ser

más claustrofóbico. Y si hablamos de espacios cerrados, hemos de remitirnos enseguida a la secuencia en la que Dallas (Tom Skerritt) está atrapado en las tuberías de ventilación de la nave creyendo que está acorralando a la bestia cuando en realidad es la bestia quien se lo va a zampar. Mítica pura del cine de terror en la que Scott solo necesita un radar con dos bolitas parpadeando para helar la sangre del espectador. Curiosamente esta es la secuencia donde, si pausamos la imagen, queda claro que el xenomorfo no es más que un hombre disfrazado (el artista nigeriano Bolaji Badejo, de 2,08 metros, con los brazos y piernas muy alargados y esqueléticos, que los miembros del rodaje conocieron en un pub de Londres). Y aun así el susto no puede ser más bestia, y la pérdida de Dallas más inclemente.

Pero la película aún se guarda otra sorpresa tremenda para su tercio final (al parecer, idea de Walter Hill): el oficial médico Ash (Ian Holm) no es una persona, sino un robot. Un sintético. Un proto replicante, si nos lo tomamos a broma. Pero no nos podemos tomar a broma a Ash, que no solo es el personaje más siniestro de la película, sino que cuando eviscera su interior derrama leche, pasta fresca y calamares pochos a diestro y siniestro. Justo antes le hemos visto hacer algo rarísimo: intentar ahogar a Ripley con una revista ¿porno? introduciéndosela por la boca (las connotaciones sexuales en *Alien* están por todas partes: la cabeza fálica pensada por Giger, la violación bucal de Kane por el *facehugger*, Lambert siendo empalada por la cola puntiaguda del xenomorfo, etcétera). Cuando Ash revela que los siete pasajeros de la Nostromo no son más que carga prescindible, porque la compañía lo que quiere es al alien para convertirlo en un arma, se hace presente en la película el nihilismo que dominaría el cine norteamericano de los años setenta. Normal que a Walter Hill le gustara tanto la idea. De esta forma, un velo

trágico tiñe la película de desesperación; será un milagro si alguien sale con vida de ahí. De hecho, Scott quería que en la última secuencia el alien le arrancara la cabeza a Ripley. ¡Menos mal que los productores se lo impidieron! Aunque el director se quitó la espina en los finales devastadores de las futuras precuelas, *Prometheus* (2012) y *Alien: Covenant* (2017). Siempre con mujer protagonista empoderada al volante (Noomi Rapace y Katherine Waterston), siempre acabando atrapada por la bestia (ya sea el xenomorfo o el sintético al que da vida un sibilino Michael Fassbender).

Cerremos con la original, con la teniente Ellen Ripley, una Sigourney Weaver de veintinueve años en su primer gran papel. O'Bannon y Shusett eran muy conscientes de que no existían mujeres protagonistas en la historia de la ciencia ficción cinematográfica, así que pusieron a una mujer inteligente, perspicaz, valiente y aguerrida, capaz de cargarse con las bragas puestas al xenomorfo que se ha zampado a todos sus compañeros. Weaver, que realizó el casting mientras se estaban construyendo ya los decorados y que fue la última intérprete seleccionada del reparto, está inconmensurable en el papel. Igual le toca discutir con los quejicas de mantenimiento, Parker y Brett (Harry Dean Stanton), soportar el histerismo de Lambert o enfrentarse cara a cara con Ash cuando este trata de ahogarla. Es la única que alerta a la tripulación de que no se pueden saltar la cuarentena, la que descubre rápidamente que algo anda mal en las directrices de Madre (el ordenador que rige la Nostromo), la que decide hacer explotar la nave por más trillones que valga. Y encima salva al gato (Jonesy). ¡Y eso que Weaver era alérgica al pelo de animal! (Lo medio solucionaron en rodaje embadurnándole la piel con glicerina, lo que hace que sude tantísimo en la película.) Con los años y las secuelas

—*Aliens: El regreso*, *Alien 3* (1992), *Alien: Resurrección* (1997)— Ripley/Weaver iría convirtiéndose en una *action woman* mucho menos interesante que la *final girl* de la primera película (siempre empatizaremos más con la fragilidad de la primera Ripley que con el estoicismo de las posteriores). Me gusta muchísimo que detrás de todo su temperamento esconda la fragilidad necesaria para demostrar que no es una superheroína, sino una mujer tremendamente asustada que se ha quedado totalmente sola enfrentándose a lo inconcebible. Cuando tararea una canción mientras trata de ponerse el traje de astronauta para así mandar al alien al infierno helado del espacio, a mí me tiene tan ganado que solo puedo pensar qué gran personaje es Ripley y qué gran actriz es Sigourney Weaver.

El abominable doctor Phibes de Robert Fuest (*The Abominable Dr. Phibes*, 1971)

Quizás os sorprenda, pero una de las razones que me han llevado a escribir este libro es poder hablar de *El abominable doctor Phibes*. De hecho, la primera oferta que le hice a la editorial fue: «Quiero escribir un libro sobre las cien mejores películas de terror de la historia del cine» para así poder clavar en medio de todas ellas esta maravilla *art decó*, pura serie B descacharrante, tan plagada de ideas bombásticas que casi no queda espacio para que haya una narración como tal, solo un cúmulo de secuencias concatenadas que van del gag humorístico a lo Blake Edwards al terror purulento surgido de fobias bíblicas: ratas, sangrías, langostas, abejas. Al final el libro de terror quedó aparcado y en su lugar restó este puñado de textos *in memoriam* sobre el que considero, sin duda, el género cinematográfico más abiertamente lúdico, dado que el terror nos sirve para experimentar en nuestro cuerpo un miedo ficticio con un principio y un final controlados, nada que ver con el miedo real, el del día a día, el que de verdad nos devora y nos consume, el que parece no tener fin.

La primera vez que escuché hablar del doctor Phibes fue a través de la banda de *horror punk* Misfits, hoy mucho más conocida por haber vendido sus derechos de imagen a grandes tiendas de ropa

low cost («*low quality*»), por lo que es normal ver su logo —calavera negra con ojos maquillados oscuros— en un porrón de camisetas, fulares, bolsos y demás marroquinería propia de este mundo postodo que cae en el ridículo como quien se cae por las escaleras de Rubén Lardín. Misfits publicó en 1997, ya sin el genio chiflado de Glenn Danzig en la banda, *American Psycho*, un álbum entero dedicado a películas de terror, entre ellas: «Hate the Living, Love the Dead» por *La novia de Frankenstein* (1935), «Day of the Dead» por *El día de los muertos* (1985), «Walk Among Us» por *El monstruo camina entre nosotros* (1956) o la propia «American Psycho», que bebía de la novela homónima de Bret Easton Ellis (1991) dado que la película de Mary Harron no llegaría hasta tres años después (2000). La canción que abría el disco era un tema instrumental de un minuto y cuarenta y un segundos de duración llamado (así, en castellano) «Abominable Dr. Phibes». Pero no se vayan todavía que aún hay más. Porque, para entrar en calor, en las sesiones de ensayo para el disco, como era habitual, la banda versionaba temas de otros grupos de los que eran fans, entre ellas uno de los *heavies* Kryst the Conqueror, llamada precisamente como la secuela de *El abominable doctor Phibes*, «Dr. Phibes Rises Again» —en España: *El retorno del Dr. Phibes* (1972), dirigida también por Robert Fuest—, que los Misfits acabaron incluyendo en su álbum-recopilatorio de demos *Cuts from the Crypt* (2001). Bueno, así es cómo acabé conociendo al organista, médico, científico, erudito y chifladísimo asesino en serie desfigurado, el doctor Anton Phibes.

La película se abre de forma inmejorable. En un decorado entre lo gótico, lo egipcio, lo futurista y lo surrealista aparece un enorme salón atravesado por una escalera de donde surge en un órgano-montacargas una figura de espaldas, ataviada con una gran capa negra con capucha que le oculta el cogote, interpretando a los

teclados en éxtasis dramático un fragmento de «War March of the Priests» de Felix Mendelssohn. Finalizada la pieza, el misterioso hombre baja las escaleras y da cuerda a una orquesta de robots (en realidad hombres disfrazados) que se ponen a tocar una anacrónica serenata bajo la dirección enfermiza del músico. En el contraplano se abre una puerta de la que entra una luz fuertemente blanca y por la que aparece la sensual figura de Vulnavia (Virginia North), que se moverá lentamente hacia el músico y con el que se arrancará con un baile de salón filmado en plano general contrapicado para que así se nos escamotee su rostro. Toda esta secuencia, tan magnética como hilarante, finaliza cuando el hombre encapuchado mete por una trampilla en el suelo una jaula cubierta con un dosel negro —y repleta de murciélagos-vampiro, aunque eso no lo sabremos hasta dentro de unos minutos— y la hace bajar hasta una especie de sótano, donde la espera para llevársela un vehículo cuyos cristales están cubiertos con el retrato del doctor Anton Phibes (Vincent Price).

Aún no ha muerto nadie pero el tono de la película ha sido minuciosamente impreso: un teatro expresionista, tremendamente exagerado, que juega con iconografías conocidas —*El fantasma de la ópera* (1910) de Gastón Leroux, el cine musical de los años treinta— para pervertirlas en una operación que mezcla sin grumos terror y comedia sin que sepamos bien dónde acaba uno y dónde empieza la otra. Vamos, que el pasmo es total. Para cuando empiece el *body count* atenderemos a una ritualización del asesinato en fila india donde cada crimen poseerá su propia *mise en scène* desquiciada, consistente en un tan aparatoso como espectacular homicidio (con Vulnavia tocando el violín en segundo plano), seguido de la cremación de una figura de cera en tamaño natural de la propia víctima a la que se le colgará un medallón con el símbolo hebreo de

una de las diez plagas con las que, según el Antiguo Testamento, Moisés aterrorizó al pueblo egipcio y liberó a los judíos para su peregrinaje a la Tierra Prometida. La conexión entre las dichosas plagas (la *g'tach*), el criminal en busca de venganza y sus víctimas alucinadas jamás se explicará, así que habremos de entender que en la cabeza de Phibes sus víctimas merecen un castigo de igual magnitud al de los egipcios que esclavizaban, torturaban y asesinaban hebreos. Lo que sí se explica es la razón de tan cruenta y divertida venganza. Los muertos son los nueve médicos (en realidad ocho y una enfermera) que fracasaron a la hora de salvar la vida de la mujer de Phibes (interpretada sin crédito por todo un icono del terror, Caroline Munro, a la que vemos principalmente en fotografías), el cual al tratar de llegar al hospital sufre un fatal accidente de coche que lo desfigura completamente.

Cuatro años después del suceso, Phibes, con la ayuda de Vulnavia —que o bien es muda o bien no quiere decir nada en toda la película y de la que tampoco se nos explicará ni su origen, ni las razones de su proceder, ni..., bueno, ¡nada de nada! ¡Qué más da! ¡Si esto es una juerga!—, empezará con los asesinatos/plagas. Recordémoslas para los que tuvieron una educación atea: (1) conversión del agua en sangre, (2) invasión de ranas, (3) piojos y mosquitos, (4) moscas, (5) peste del ganado, (6) úlceras, (7) lluvia de fuego y granizo, (8) langostas y saltamontes, (9) la plaga de las tinieblas y (10) la muerte del primogénito. Phibes no seguirá este orden; además, cambiará piojos por murciélagos y la peste por un unicornio de latón —sin duda la muerte más divertida, porque al tratar de desempalar al pobre médico deben hacerlo girar como las agujas de un reloj—, pero supongo que nos entendemos. Al igual que en *Seven* (1995) y que en *Saw* (2004), películas siempre citadas como herederas de *El abominable doctor Phibes*, se nos escamotea el proceso previo a los

crímenes para así bañarnos en el asombro de su consecución; de hecho, el crimen final de la película, donde el cirujano jefe (Joseph Cotten) debe extraer la llave del cuerpo de su hijo para evitar que este acabe bañado en ácido, ha sido rehecho continuamente en las secuelas de *Saw* con distintas variaciones macabras: sacar una llave de un cuerpo atado, dentro del propio ojo, en un tanque con ácido, etcétera. Aquí, claro, con mucho menos presupuesto —esos murciélagos marioneta movidos con cables son de traca— pero no por ello con menos inventiva: el médico asesinado en su propio coche con una máquina de nieve que lo congela a cien grados bajo cero o el pobre que asiste a una fiesta de disfraces donde Phibes le pone un cabezón de rana que le estruja el cráneo hasta reventarlo, *chef's kiss!*

Rodada en los estudios de Elstree, en Hertfordshire (Gran Bretaña) —los mismos que usaría Kubrick para *El resplandor* (1980) — y con producción de la American International Pictures propiedad de los reyes de la *exploitation* James H. Nicholson y Samuel Z. Arkoff —recordemos que este usaba su apellido como acrónimo para definir todo lo que tenía que tener una buena película: Action, Revolution, Killing, Oratory, Fantasy y Fornication—, la principal baza de *El abominable doctor Phibes* es, sin ningún tipo de duda, lo singular y grotesco de sus asesinatos además de, claro, su magnífico actor principal, el dios del terror Vincent Price. A sus sesenta años parecía haber dejado atrás su época dorada como intérprete, y en la película da todo un recital de gestualización desmadrada, dicción robótica en un seguido de soliloquios febriles mientras toca el órgano y sonríe burlón a cámara justo antes de llenar de ratas el avión de otra de sus víctimas. Un baño, vaya, de locura interpretativa diabólica que recuerda mucho a la de otra de sus cintas cumbre, *Los crímenes del museo de cera* (1953) —también como asesino desfigurado cuya

matanza se convierte en obra artística en el susodicho museo—, y que antecede a otra de sus joyas finales, *Matar o no matar, este es el problema* (1973), donde da vida a un actor teatral que asesina a los críticos que acabaron con su carrera escenificando crímenes brutales surgidos de las obras de William Shakespeare. Los productores de *El abominable doctor Phibes*, que no sabían si lo que tenían entre manos era una película de terror o una comedia, la lanzaron con un póster donde se veía a Phibes desfigurado (*¡spoiler!*) besando a Vulnavia (¡pero si eso no pasa nunca!) y con un *tagline* que rezaba: «Amar significa no tener que decir nunca eres feo», a modo de sátira del tremendamente popular «Amar significa no tener que decir nunca lo siento» de *Love Story* (1970). La cosa funcionó y al año siguiente llegaría *El regreso del Dr. Phibes*, con una trama aún más delirante y unos asesinatos aún más zumbados. Os la recomiendo encarecidamente.

El hombre de mimbre de Robin Hardy (*The Wicker Man*, 1973)

Toca escribir así que me armo hasta los dientes: café, nicotina y De La Soul. Aunque lo suyo para escribir de una película como *El hombre de mimbre* sería ponerse la fabulosa banda sonora que compuso para ella Paul Giovanni, plagada de bucólicas melodías campestres que o bien musicalizaban letras de canciones antiguas donde la melodía se había perdido o bien eran temas completamente nuevos donde la perversión y el cachondeo de la letra contrastaban abruptamente con lo dulce de su sonido. Hay belleza en el libertinaje, parece decirnos la música de Giovanni, mientras escuchamos canciones donde cantan niñas sobre la importancia del símbolo fálico y los borrachos del bar eructan, dan palmas y patalean al unísono sobre lo buena que está la hija del posadero. Cómo me gusta *El hombre de mimbre*. Fíjate si es buena que hasta los críticos, que no solemos ponernos de acuerdo casi nunca, aquí sí coincidimos: la santa trilogía —aunque sería mejor llamarla la «trinidad impía»— del *folk horror* cinematográfico la compondrían las magníficas *El inquisidor* (1968, también llamada *El general Witchfinder*) de Michael Reeves, *La garra de Satán* (1971) de Piers Haggard y *El hombre de mimbre* de Robin Hardy (yo, además, añadiría *El grito de la muerte* [1970] de Gordon Hessler). Tres

realizadores británicos que encontraron en estas películas el propio pico de su obra, islotes de terror pagano, erotómano y sanguinario, que jamás pudieron repetir. Michael Reeves, que dirigió *El inquisidor* con veinticuatro años, falleció al año siguiente tras cascarse un cóctel de barbitúricos y alcohol. Piers Haggard tuvo una carrera mucho más divertida, incluyendo la última película en la que participó Peter Sellers, *El diabólico plan del Dr. Fu Manchú* (1980), y una estupenda película de terror como es *Veneno* (1981); pero nada como el aquelarre pre *Midsommar* (2019) —incluyendo chavalada con ramas y flores en la cabeza entregándose al asesinato impío, aunque en los setenta se incluía sexo al gazpacho satánico, algo que los frígidos tiempos morales que vivimos han borrado del subgénero — que es *La garra de Satán* (en España se lanzó en video como *La piel del diablo*). Y, claro, Robin Hardy, el maestro que en 1973 nos entregó con su ópera prima una película a la que adorar el resto de nuestra vida, *El hombre de mimbre*, para luego dedicarse casi en exclusividad a la escritura. Solo rodaría dos películas más: *El fantasista* (1986) y *The Wicker Tree* (2011) —esta última adaptación de su novela *Cowboys For Christ* (2006), sobre una estrella del pop cristiano y su novio vaquero viéndose atrapados en otra pequeña comunidad escocesa donde además de quemar figuras de mimbre, practican la taxidermia humana y el canibalismo— antes de morir en 2016.

Entendemos como *folk horror*, término acuñado en 1970 por el crítico británico Rod Cooper —precisamente hablando de *La garra de Satán*—, como esa variante subgenérica del cine de terror que imprime el miedo a partir de elementos connaturales al folclore yuxtaponiendo lo prosaico y lo siniestro: superstición, paganismo, naturaleza oscura, entornos rurales, comunidades aisladas, rituales de distinto grado de brutalidad, sacrificios humanos... todo ello

arraigado en creencias populares, aunque tampoco es raro encontrar la presencia de lo místico, lo mágico o lo satánico, es decir, que el subgénero también coquetea con facilidad con el terror sobrenatural. Pensemos por ejemplo en esa obra maestra del *folk horror* moderno llamada *La bruja* (2015) de Robert Eggers: es lo sobrenatural (la bruja del título) lo que desencadena la acción genérica, pero son las inhumanas acciones de los hombres (aquí un padre de familia de fervor religioso tremendamente malsano) las que desatan el verdadero horror de la película, un exorcismo donde no hay posesión como tal pero que se llevará la vida de la no poseída con una sesión de tortura bestial. La edad de oro del *folk horror* abarcaría los años de su propia enunciación, finales de los sesenta, principios de los setenta, aunque las películas con brujas campestres, aquelarres, disfraces de paja, exorcismos, niños cabrones y enfrentamientos entre distintas religiones son tan antiguas como el propio cine. De hecho, una de las obras más emblemáticas del subgénero es esa barbaridad llamada *Häxan: La brujería a través de los tiempos* (1922) del cineasta danés Benjamin Christensen.

El hombre de mimbre arranca sus imágenes con el viaje en avioneta a la remota isla de Summerisle, sita en el archipiélago de las Hébridas del noroeste escocés, del sargento Neil Howie (un genial Edward Woodward), un policía «de la tierra interior» (no para de decirlo toda la película, tratando de asentar su superioridad frente a los que a sus ojos no son más que cazurros isleños). Su presencia ha sido requerida allí tras recibir la jefatura policial una carta anónima donde se anuncia la desaparición de una niña de doce años, Rowan Morrison. Howie, además de agente de la ley, es un cristiano devoto, un fiel creyente de las escrituras que, para colmo, practica el celibato, dado que eso del sexo antes del matrimonio le parece poco menos que un pecado mortal. Normal

que sufra cuatro derrames cerebrales seguidos (metáfora) al descubrir que en la isla —propiedad privada de un elegante y educado libertino pagano llamado, claro, lord Summerisle (cósmico Christopher Lee, que siempre aseguró que esta fue su mejor interpretación)— la anarquía religiosa y sexual se rige de forma armónicamente común, como si se tratara de una mente colmena hipersexualizada que, además, rinde culto a toda una serie de dioses bárbaros: el dios del sol, la diosa de la cosecha, la diosa de la fertilidad, etcétera. La tan estricta como pacata moral del protagonista se va viendo socavada por todo tipo de actos de distinto grado de delirio impío: una madre pretende curar el dolor de garganta de su hija metiéndole una rana en la boca, una mujer amamanta a un bebé mientras sostiene un huevo en su mano, la bella hija del posadero, Willow (Britt Ekland), recibe sin discusión jóvenes en su alcoba, la tumba sin lápida de la niña desaparecida tiene su cordón umbilical como adorno... La primera noche, turbado y escandalizado por todo lo que ya ha visto en la isla, se da un paseo nocturno y va a parar a una orgía comunitaria en el bosque. Summerisle no es un lugar dejado de la mano de Dios, sino que en la isla los propios lugareños han hecho de la herejía y el culto a la carne su propia desquiciada fe.

Nosotros, como espectadores también alucinados, acompañamos a Howie en su devenir cada vez más enloquecido. No solo es *folk horror*, sino también es *prog horror*, casi un delirio kafkiano donde la mentira se recubre de verdad y viceversa. En la isla nadie parece conocer a la niña desaparecida aunque todo el mundo sepa perfectamente quién es. La cordialidad con la que reciben al pacato policía contrasta abruptamente con el sinsentido de sus afirmaciones. Él insiste e insiste en que es el representante de la ley y amenaza con detener a media isla, aunque al final no detenga a

nadie porque, bueno, si se pusiera a ello básicamente tendría que detenerlos a todos. No hay desdén ni desprecio en las actitudes de los isleños, solo un afable asentimiento tras otro mientras el protagonista se va ahogando en lo aparentemente absurdo de la situación. Lo dice el propio lord Summerisle: Howie es la caza que se cree cazador, pues en realidad nunca ha tenido la menor oportunidad de salir con vida de la isla. Como mucho podría haberle dado una alegría a su avinagrado cuerpo cuando Willow busca seducirle a través de las paredes de la posada con su piel desnuda como único vestido entregada a una danza que es puro fornicio —para la secuencia se usó una doble de cuerpo con un culazo enorme que hizo que Ekland se quejara a los productores— mientras vemos al patético protagonista sudar, rezar y sufrir como seguramente nunca en su vida lo había hecho.

El sexo es importante. Sin duda, la religión también. Y a no ser que a uno le dé por adorar a Satán y follarse cabras es probable que tanto lo carnal como lo divino le ofrezcan tanto alegría como consuelo, un sentido de la existencia mucho más grande que uno mismo. Los isleños de Summerisle lo entendieron a la primera de cambio, cuando vieron que el dios que rezaba el resto del mundo no hacía crecer ni zarzas en su tierra, mientras que los dioses precristianos sí les llenaban los campos de frutas y hortalizas. Pero la última cosecha no fue bien, por eso al sargento Howie en la posada solo le ofrecen latas y conservas. Si quieres algo fresco el sacrificio ha de ser mayor que perros y gatos. Y un representante de la ley y el orden del mundo civilizado, cristiano y casto como san Juan Bautista, digamos que es una ofrenda que a los dioses, aunque deban estar locos, les parecerá un suculento festín. En su último tercio *El hombre de mimbre* alcanza las deidades de lo mítico a través del horror de lo místico: los lugareños se lanzan al carnaval

disfrazados de figuras, claro, propias del folclore —qué es sino un carnaval, unas fiestas de pueblo, una procesión, las fallas—, cantando y bailando felices ante la barbarie que van a cometer. A esa algarabía festiva el espectador asiste conmocionado: el choque de contrastes —felicidad/crimen atroz— obstruye las vías de la lógica común, incluso para quien cree que el vino y el pan son la sangre y el cuerpo de Cristo. En una isla tan entregada al clímax terrenal estaba claro que el clímax divino sería algo descomunal: una estatua gigante de mimbre —se construyeron tres para la película, se quemaron dos— a la que irá a parar nuestro héroe, avejentado mancebo que será pasto de las llamas mientras reza a su Dios que le vaya a salvar. Pero todos los que hemos rezado alguna vez en nuestra vida sabemos que las plegarias acaban en la almohada; aquí no hay dios que valga sino un fuego nada redentor y sí propio de las sectas chifladas que hacen de la vida muerte con una facilidad pasmosa. A mí me gusta pensar que en sus últimos momentos el sargento Howie se acordaría del (falso) trasero de Willow... porque en esta vida se debería ser idiota solo un número finito de veces. Al fin y al cabo, de qué sirve tanto sufrir si al final todos somos pasto de las llamas. (Por cierto, los creadores del festival Burning Man, donde se quema una estatua de madera gigantesca con forma de hombre, aseguran que ni han visto ni jamás verán la película para que no les influya.)

It Follows de David Robert Mitchell (2014)

Hablemos un poco de David Robert Mitchell. Originario de Clawson, en el condado de Oakland (Míchigan), nacido en octubre de 1974 (doce días antes de la noche de Halloween), estudió cine en la Universidad Estatal de Florida y se pagó él mismo su primera película (30.000 dólares), *The Myth of the American Sleepover* (2010), que literalmente sería algo así como «El mito de la fiesta de pijamas americana» (en el colegio de mis hijos hay quien lo llama «pijamada», pero me parece un término bastante feo), pero que en España se tradujo como *El mito de la adolescencia* en su estreno en VOD. Mucho mejor título. Porque *The Myth of the American Sleepover* pertenece a ese delicado grupo de películas que se dedica a retratar el *zeitgeist* de un generación justo en su momento de cambio: cuando ya has dejado de ser niño y te preparas para ser adulto sin querer aún dejar de ser niño y sin ninguna herramienta ni apoyo posible que te ayude a enfrentarte a la madurez. Así hemos salido casi todos los que nacimos en los setenta: tullidos emocionales que nos paseamos por nuestra madurez como niños grandes incapaces de desenvolvernos con naturalidad en el mundo de los adultos. Bueno, yo al menos hoy he recogido y limpiado la casa, que vuelve hoy mi familia del exilio veraniego al que se marcharon algo forzados para que yo así pudiera seguir escribiendo. No sé si esa es la imagen que les quedará a mis hijos de mí: su padre, cada vez más viejo,

cada vez más gordo, cada vez más calvo, sentado al ordenador como un xenomorfo encorvado y con gafas, tratando de llenar de palabras un sindiós de páginas en blanco que algún día, Dios me oiga, sean libro. Espera, que me he perdido. Decía que es mucho mejor título *El mito de la adolescencia* porque la película de D. R. M. —lo llamaremos así a partir de ahora, que mola más—, al igual que otras joyas sobre la adolescencia como *Movida del 76* (1993) de Richard Linklater o la mucho más reciente *Christmas Eve in Miller's Point* (2024) de Tyler Taormina, no es más que un cúmulo de pinceladas emocionales que, a la manera de los artistas impresionistas, buscará un retrato global a través de su conjunción armónica, estrictamente lírica, en el cuadro. Como una orla de graduación con pequeños pies de foto que acompañen a cada chaval y chavala. Prodigio de sensibilidad que construye sus mínimos pasajes con tanto tiento como mimo, *El mito de la adolescencia* es mejor título que el original porque aquí D. R. M. juega con la metáfora que mejor le sirve para la ocasión: varias fiestas de pijamas cruzadas donde lo que se pone en solfa no es el *sleepover* en sí, sino el cómo lo que antes eran solo amigos del cole ahora son mucho, muchísimo más. Y lo mismo pasa con las emociones. Lo que antes era ímpetu, alegría y frenesí, ahora es mucho más complejo: amor, celos, traición. Ni siquiera la amistad se mide ya con el mismo patrón; es más, ese patrón ya no sirve para nada. Lo dice uno de sus protagonistas en la peli: «La adolescencia es un mito. Te hacen dejar atrás la niñez con la promesa de todas esas aventuras. Pero una vez que entiendes lo que has perdido ya es demasiado tarde. No puedes recuperarlo». A mí no me dio pena dejar atrás la niñez porque todas las cosas que quería hacer estaban delante, no detrás de mí. Pero ahora que tengo dos hijos a punto de embarcarse en la adolescencia sí siento una pena que me trago (que nos tragamos, Penélope

camina conmigo cada paso) sin lograr digerir. Por supuesto, me hace una ilusión fuera de órbita ver cómo mis chavales se hacen grandes, tan listos, tan guapos, tan valientes, tan divertidos, tan todo lo que yo no pude ser de niño, pero al mismo tiempo veo que la infancia se les termina y con ella se irá para siempre una de las partes más felices de mi vida. Este año me hice mi primer y único tatuaje: sus nombres en tipografía Iron Maiden (la eligieron ellos) en mi hombro izquierdo. Quiero llevarlos siempre conmigo porque sé que algún día vivirán sus propias vidas ya lejos de mí.

Curioso cómo en ocasiones se alinean los objetos (todos ellos). Mientras escribo estas palabras la mañana del penúltimo sábado de agosto, a tan solo tres días de viajar al Festival de Venecia, tengo puesto el disco de *The Only Ones* (1978), que lleva por nombre el de la propia banda. Siempre me ha parecido una barbaridad la música que escribía Peter Perrett. Fue una pasada poder verlo en directo hace unos pocos años en la Sala Sol de Madrid. La canción más conocida del disco, «Another Girl, Another Planet», adquirió dicho estatus después de que R.E.M. empezara a versionarla en sus directos de los años noventa (con Billy Bragg en la guitarra). En *Lo que esconde Silver Lake* (2018), tercer y hasta la fecha último largometraje de D. R. M., en un momento dado el protagonista (Andrew Garfield), ciego hasta las trancas por haberse comido una galleta lisérgica, se lanza a bailar con una preciosa modelo/escort que tiende a vestirse con globos inflados «What's The Frequency, Kenneth?», canción, precisamente, de R.E.M. Y sé que eso es solo un accidente en el proceso de escritura, pero a mí este tipo de casualidades me hacen la vida mucho más digerible. A mí me encanta *Lo que esconde Silver Lake*, con su juego formal a lo Thomas Pynchon, su banda sonora de Disasterpiece que juega a emular las de Bernard Herrmann para Alfred Hitchcock, su

deslocalización física, temporal y psicológica que convierte cada escena en un hito zumbado: Garfield dando una paliza a unos niños; el compositor chanante confesando que él ha escrito todos los hits musicales que han impregnado de sentido las vidas de distintas generaciones; cuando una mofeta se mea en la cara de Garfield y la peste le acompaña allá donde va; los bustos de famosos que adornan la casa del conspiranoico Comic Man (Patrick Fischler), quien cree que en las cajas de cereales se encuentra el mapa que revelará las verdades siniestras de Hollywood; el sindicato de mendigos y sus códigos secretos para dirigir la ciudad (muy Pynchon, de nuevo), etcétera. En un momento especialmente hilvanado, en una película que es como una tela de araña en sí misma, Garfield va a una proyección de *The Myth of the American Sleepover* en el (mítico) Hollywood Forever Cemetery, donde están enterrados buena parte de la flor y nata de la cultura pop norteamericana —Judy Garland, Cecil B. DeMille, Bugsy Siegel, Chris Cornell, Burt Reynolds, la mitad de los Ramones...—, y es en la tumba de Alfred Hitchcock (aunque es más un monumento, pues a Hitchcock lo incineraron y esparcieron sus cenizas en el océano Pacífico) donde aparecen las protagonistas de la película proyectada. Pero hay birlibirloque: D. R. M. cambia a las actrices, imagino, para sustituir a las más amateur de la película original por dos estrellas en ciernes, India Menuez (hoy Bobby Salvör Menuez) y Sydney Sweeney. La música de Disasterpiece crece para inundar la pantalla de emoción anacrónica, dislocada, trasladándonos de la realidad a un mundo estrictamente cinematográfico. Flotamos. Aquí todos flotamos. Aunque D. R. M. nos diga que todo es mentira, o, peor, una herramienta de control: las películas que más te gustan, tus bandas favoritas, los libros que han cambiado tu vida. Todo es mentira, todo está controlado. No vas a poder escapar nunca.

Entre *The Myth of the American Sleepover* y *Lo que esconde Silver Lake*D. R. M. dirigió la película que lo consagró: *It Follows*, resultado de pasar el ADN indie de su primera película por el tamiz del cine de género, del terror puro. Una puesta en escena, según reconoce el propio director, de sus propias pesadillas, donde era perseguido por todo tipo de monstruos (zombis, vampiros), que tantos problemas de sueño le provocaron de niño e incluso de adulto. Así que *It Follows*, que también contó con una maravillosa banda sonora de Disasterpiece, consistió para D. R. M. en lanzar a los chavales de *The Myth of the American Sleepover* a un mundo sobrenatural. Las referencias quedan claras: George A. Romero, recogiendo de *La noche de los muertos vivientes* (1968) la parsimonia y letalidad del ente asesino, y John Carpenter, cuya *La noche de Halloween* (1978) también sitúa la acción en un pueblo de escasas figuras y calles vacías, además de que D. R. M. se inspira en ella para poner en el objetivo del asesino a una chica joven, Jay (Maika Monroe), que es el diminutivo de Jamie (por Jamie Lee Curtis, protagonista de la cinta de Carpenter). Aunque al cóctel de influencias, el director añadiría en entrevistas, viniéndose muy arriba con su cinefilia, a David Lynch, Philip Kaufman, Stanley Kubrick, Roman Polanski, Jacques Tourneur, Jean Rollin, David Cronenberg y Dario Argento.

Son muchos los hallazgos de *It Follows* y todos son dignos de celebrar. D. R. M. utiliza lentes de gran angular para así dar a la imagen un carácter mucho más expansivo, tremendamente intimidante. Además, mueve la cámara en continuo travelling, ya sea girando en panorámica 360° o mezclando el movimiento de giro junto con el de avance, a veces siguiendo los pasos de la protagonista (o protagonistas), a veces desde el exterior, topografiando a la perfección el escenario natural en el que se

desenvuelven: calles del pueblo, la destartalada playa, arrabales deshabitados, la piscina del instituto del clímax de la cinta. D. R. M. nos muestra detallada y limpiamente el contexto porque sabe bien que en cualquier parte puede estar la amenaza, así que no deja de escrutar moviendo la cámara con elegantes y sinuosos planos secuencia que, en el fondo, no hacen más que generar agorafobia estética y asfixia en el espectador. La realidad se quiebra en el escrutinio, todo coge un extraño toque onírico —incluyendo sutiles cámaras lentas, semejantes a las fotografías de Gregory Crewdson —, a lo que hay que sumar una deslocalización temporal —¿cuándo está ocurriendo la acción?—, cruce de su permeabilidad entre un género que tuvo su auge en los ochenta, del que coge varios tics — la inmutabilidad e inclemencia del asesino, los protagonistas adolescentes, nulo miedo a dar carne al horror por la vía más *hardcore*—, y elementos más propios de los años noventa: a la ausencia de tecnología moderna (no hay móviles, ni internet, ni nada que se le parezca), se le suman unos personajes psicológicamente mucho mejor construidos que los habituales cabezas huecas del *slasher*.

El mecanismo argumental que plantea D. R. M. es una pasada: un ente que puede adoptar distintas formas (distintos cuerpos) solo visibles para la persona condenada o maldita, a la que persigue de manera implacable e imparable con el fin de matarla con una crueldad atroz. La maldición se contagia por la vía del coito sexual, es decir, que si alguien infectado mantiene relaciones sexuales con otra persona, pasa a ser esa el objetivo del ente. En otras palabras: el deseo, incluso el amor, se funde con el crimen. La metáfora con las enfermedades de transmisión sexual es demasiado obvia, demasiado fácil (D. R. M. siempre ha renegado de ello), porque aquí lo que importa es el gesto moral: el contagiar el horror y la muerte a

otra persona inocente con tal de librarte de la pesadilla. Pero, ay, esta es una pesadilla sin fin: si el ente atrapa al infectado, la maldición va en regresión, ergo el primer portador volverá a convertirse en la víctima. La muerte te sigue, *it follows*. Cuando el vecino de Jay, Greg (Daniel Zovatto), acepta acostarse con ella seguro de poder combatir la maldición, la película nos lanza una de sus imágenes más crudamente aterradoras: el ente, que ha adoptado el cuerpo de la madre de Greg, acabará violándolo y asesinándolo al mismo tiempo. Mucho más emocionante resulta cuando el eterno enamorado de Jay, Paul (Keir Gilchrist), se ofrece a recibir la maldición, porque lo hace como el mayor gesto de amor posible en este mundo, dándole así una altura romántica a *It Follows* que al menos, momentáneamente —pues así acaba la película—, parece triunfar sobre todo el terror vivido.

Nosferatu de Friedrich Wilhelm Murnau (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922)

«Eine Symphonie des Grauens» que, en alemán, significa «una sinfonía del horror». No os lo vais a creer, pero ahora mismo estoy sentado en una terraza veneciana. Tiene su gracia porque durante la promoción de *Una película para cada año de tu vida* me harté de repetir la misma ocurrencia:

> Yo pensaba que escribir un libro sería algo así como estar atrapado en una buhardilla veneciana, escuchando las bandas sonoras que los Popol Vuh hicieron para Herzog, sometido a arrebatos de creatividad fastuosa mientras, de tanto en tanto, ingiero láudano de un cuentagotas. Pero lo cierto es que este libro lo he escrito a todas horas y en todas partes, fumando un cigarrillo tras otro (hasta que decidí dejarlo tras una visita a urgencias), mientras mis hijos jugaban a mi alrededor y con el contador de entrega de páginas siempre con la alarma puesta.

Pues bien, ahora sí estoy en Venecia, y aunque no hay buhardilla (ni láudano; ¿existe acaso todavía?, ¿dónde se podrá conseguir?) y sí han vuelto los cigarros, lo cierto es que estoy sometido al mismo estrés que mi anterior obra: escribir siempre me cuesta un ojo, tres dientes, mucho pelo, un huevo y buena parte de la poca cordura que me queda a los casi cuarenta y seis años. Hoy ha empezado la Biennale, que es como se llama aquí al Festival Internacional de Cine de Venecia, así que he tenido que tomar un barco a las siete de la

mañana para llegar a tiempo a la proyección inaugural —*Bitelchús Bitelchús* (2024) de Tim Burton—, coger otro barco corriendo (¿navegando?) para regresar a tierra firme, grabar la video-crónica, comer unos espaguetis, meterme tres cafés entre pecho y espalda y sentarme a escribir sobre el *Nosferatu* de Murnau. Tengo que ir medianamente rápido porque en un rato he de regresar al barco, al Lido, a la Sala Dársena, a ver cuatro capítulos de una serie de Apple TV que ha dirigido Alfonso Cuarón —*Disclaimer*— y luego regresar a la ciudad, blablablá, etcétera y tal y tal. En la mesa de al lado hay una mujer eslava haciendo una videollamada a gritos. Ahora mismo la única conexión que tengo con los vampiros son los mosquitos que me están chupando la sangre. Joder, y yo, que cuando viajo siempre voy con un botiquín que podría haber salvado a la Armada Invencible del Ejército español de Felipe II, esta vez no me he traído nada para las picaduras...

Pero veamos las partes buenas, las que hacen que esto merezca la pena. Para empezar sí estoy escuchando a Popol Vuh, concretamente la música que Florian Fricke y compañía compusieron para la película de Werner Herzog *Nosferatu, vampiro de la noche* (1979), mi adaptación cinematográfica favorita de la novela de Bram Stoker, *Drácula* (1897). Y eso sabiendo perfectamente que el *Nosferatu* de Murnau es una de las películas más importantes de la historia del cine. De hecho, por eso Herzog quiso que su conde Drácula (Klaus Kinski, increíblemente contenido) se pareciera físicamente al conde Orlok (Max Schreck), un monstruo mitad murciélago mitad rata de incisivos (en vez de colmillos) alargados, en vez de al elegante aristócrata al que dieran forma actores como Bela Lugosi, Christopher Lee, Frank Langella, Gary Oldman y Claes Bang, entre otros. Vaya, que Herzog no quería readaptar *Drácula* sino volver a hacer el *Nosferatu* de Murnau, cambiando las ciudades

alemanas de Wismar y Bremen de la película original por la holandesa ciudad de Delft, algo que resultó difícil tras negarse el alcalde de la ciudad a que el equipo de producción soltara 11.000 ratas para las escenas en que la peste se hace dueña de la villa. Al final, las ratas se lanzaron en la vecina Schiedam y, al parecer, se reprodujeron rápidamente hasta llegar a ser 30.000. Cuentan que los niños se saltaban las clases para cazarlas, ya que el ayuntamiento les daba cinco florines por cada rata muerta. Es imposible no ver el *Nosferatu* de Herzog sin sentir cómo se te eriza la piel ante tanta rata suelta. La secuencia en que un grupo de personas celebran la última cena rodeadas de ratas mientras comen es de una belleza escalofriante. Murnau no pudo usar los nombres de los personajes de Bram Stoker al no poder adquirir los derechos de la novela, algo con lo que Herzog no tuvo problema al ser esta de dominio público en el momento de la producción de su película: el conde Drácula, Jonathan Harker, el doctor Van Helsing, Nancy (en vez de Lucy), Renfield (al que da vida el maestro de la guasa Roland Topor). Murnau, por su parte, tuvo que inventarse los nombres: conde Orlok, Hutter, profesor Bulwer (poco que ver con Val Helsing, pero ahí estaba dando lecciones sobre plantas carnívoras y parásitos microscópicos fagocitadores), Ellen. Y Nosferatu en vez de Drácula, una palabra que durante años se creyó que era el término rumano para «vampiro», pero que al parecer es completamente incierto: aparece en la novela de Stoker simplemente por un error de calco semántico, pues el escritor pensaba que «non-dead» se decía así en rumano. Tanto da: la verdad es que Nosferatu mola bastante más que Drácula.

Esto probablemente ya lo sepas, pero creo que es importante listar unas cuantas cosas ya mil veces comentadas sobre el *affair* entre Murnau y Stoker. (1) Fue gracias a la película de Murnau

(incluso cambiando el título y los nombres de los personajes) que la novela de Stoker se convirtió en un éxito bestial en la historia de la literatura de terror. (2) La viuda de Stoker (el escritor murió en 1912, diez años antes de que Murnau estrenara su película), Florence Balcombe (que también había sido pareja de Oscar Wilde) ganó el litigio por los derechos de la obra contra Murnau e hizo que se quemaran, prácticamente, todas las copias de la película; esta sería restaurada con el paso de los años a través de distintas copias que se encontraban ocultas alrededor del mundo. (3) Cuando murió Stoker, era pobre como las ratas, válgaseme la redundancia. Jamás conoció el éxito de su novela. De hecho, murió el mismo día que se hundió el Titanic, el 20 de abril de 1912, por lo que los periódicos de la época inundaron sus páginas con la tragedia del naufragio y apenas hubo hueco en las mismas para recordar al malogrado escritor irlandés.

Friedrich Wilhelm Murnau dirigió veintiún largometrajes, la mayoría de los cuales están hoy perdidos. Pero atendiendo tan solo a los que hemos podido ver de él —principalmente *Nosferatu*, *El último* (1924), *Fausto* (1926), *Amanecer* (1927) y *Tabú* (1931)—, podríamos decir que estamos delante del mejor director de la historia del cine. De hecho, siempre que me invitan a dar charlas sobre el cine silente digo lo mismo: en los años veinte del siglo pasado existe ya toda la historia del cine condensada en una gloriosa década. El lenguaje cinematográfico adquirió todo su potencial gracias a la maestría absoluta de cineastas como David W. Griffith, Buster Keaton, Fritz Lang, Serguéi M. Eisenstein, Carl Theodor Dreyer, Dziga Vértov, Victor Sjöström, René Clair, Charles Chaplin, Georg Wilhelm Pabst. Las vanguardias cinematográficas se sucedieron sin parar. En las décadas siguientes, básicamente, se dedicaron a replicar lo que todos estos pioneros del arte fílmico

habían hecho. Y, como digo, Murnau puede ser que fuera el mejor de todos ellos.

Para cuando dirige *Nosferatu*, el cine expresionista alemán era la vanguardia del momento. Paul Wegener y Carl Boese habían estrenado *El golem* (1920) y Robert Wiene *El gabinete del doctor Caligari* (1920). Las pesadillas del periodo de entreguerras, así como el pronto advenimiento del nazismo, se trasladaron a las imágenes que surgían de la boyante República de Weimar en una abstracción compositiva donde la psique terrorífica de sus protagonistas condicionaban la propia estética de los planos y las secuencias. El maquillaje, tremendamente marcado, y los decorados, fuertemente irreales —con las sombras pintadas en el suelo—, convertían el terror del relato en algo mucho más extremo, sacudiendo al espectador tanto por su andamiaje visual como por su hondura psicológica, si no es que se llegaban a fundir en uno solo. En dicho contexto el *Nosferatu* de Murnau fue una sacudida en toda regla. Me explico: rápidamente considerada como una de las cumbres del expresionismo, lo cierto es que la naturaleza de su cine era mucho más romántica que artificiosa (y aquí uso «artificio» no como algo peyorativo, sino como pura descripción formal). Excepto las escenas en el interior del hogar de Ellen (Greta Schröder), que sí eran decorado, el resto de la película se rodó por completo en localizaciones reales. Lo que significa que si *Nosferatu* posee carácter expresionista este surge de la habilidad de Murnau para convertir lo natural en artificio, lo real —incluso lo romántico— en algo plagado de terror. Todas las secuencias del castillo de Orlok son excepcionales a ese respecto: cada arco, cada puerta (hay muchas que se abren y cierran en la película), cada pasillo, cada catacumba, en manos de Murnau y su operador de cámara, Fritz Arno Wagner (fiel colaborador de Fritz Lang), alcanzan un valor expresionista

mayúsculo, tanto por su composición en el plano como por el ejemplar uso de los claroscuros. El cine siempre ha sido el arte de la luz y Murnau supo trabajarla (y trabajar las sombras) como nadie.

Cuando la acción se traslada a la ciudad, tras ese brillante pasaje en el barco con los ataúdes repletos de tierra negra y ratas, son asombrosas las tomas del cineasta con los aldeanos cargando los féretros de lo que creen ellos son víctimas de la peste. También es asombrosa, aunque por la vía humorística involuntaria, esa imagen tan Monty Python de Orlok cargando su propio ataúd por las calles mientras busca su nuevo hogar. Para cuando llega el final de la película, Murnau proyecta la penumbra del conde antes que su propia figura, resultando brutal el gesto de la sombra del puño agarrando el corazón de Ellen antes de que la joven se sacrifique para así salvar a la ciudad de la maldición que la está devorando. Es ella, al final, y no Van Helsing (que ni aparece), la heroína de la película, la joven virgen que se ofrece en sacrificio antes de que el gallo cante para que así la luz del sol acabe con el vampiro.

En el año 2000 el cineasta experimental alemán E. Elias Merhige dirigió una divertidísima película sobre el rodaje de *Nosferatu* cuyo argumento se basa en cómo Murnau (John Malkovich), para el papel de Orlok, contrató bajo la excusa de ser un actor del método Stanislavski a un vampiro real (Willem Dafoe). Más allá de la matanza continua que muestra la película, con Orlok zampándose a todos y cada uno de los miembros del equipo técnico y artístico, hay un momento que me encanta, en el que el vampiro habla de lo que le parece la novela *Drácula*:

> Me parece muy triste. Piensa en ese vampiro, que lleva cuatrocientos años solo y, de repente, recibe la visita de un hombre. Entonces él, que ni siquiera es capaz de recordar lo que significa comer, tiene que ponerse a cocinar para el invitado. Hay un momento terrible en que Harker le ve poniendo la mesa. ¡Qué

> vergüenza! ¡Qué deshonor! ¡Si hasta le tiene que hacer la cama, él, que duerme en una tumba!

Bueno, se hace de noche en Venecia, donde por cierto se rodó una secuela de la película de Herzog: *Nosferatu en Venecia* (1988), codirigida por el propio Klaus Kinski, que retomaba el papel de vampiro; seguro que debió de volver loco, como era habitual en él, a todo el equipo. Para cuando estés leyendo estas palabras ya se habrá estrenado un nuevo *Nosferatu*, el que ha rodado Robert Eggers; si hacemos caso a lo que se cuenta, será un remake fidedigno de la película de Murnau (y con Willem Dafoe, aunque esta vez haciendo del sosias de Van Helsing). Me gustaría poder hablaros de ella, pero eso deberá ser en el futuro... Quién sabe, ¿quizás en otro libro que se llame *Por qué tengo que ver esta película Vol. 2*?

Los demonios de Ken Russell (*The Devils*, 1971)

En 1634, un convento de monjas ursulinas sito en la ciudad de Loudun (Francia) denunció ante la Iglesia católica que una serie de demonios habían entrado en el convento y las habían poseído. Dicha acusación ocurrió dos años después de que la ciudad, fuertemente amurallada, sufriera una pandemia brutal de peste que llenó las calles de cadáveres. Las monjas, encabezadas por la madre Juana de los Ángeles, se encerraron en clausura total; se las podía escuchar gritando, gimiendo y ladrando a través de las paredes. Según sus palabras, el diablo Asmodai se les presentaba y abusaba sexualmente de ellas. En la investigación de la corona francesa, con el rey Luis XIII al mando, las monjas señalaron a un claro culpable: el padre Urbain Grandier, cuya conducta impúdica habría enaltecido la visita del demonio a la localidad. Pese a ser párroco, era un libertino de tomo y lomo, y era de conocimiento público que mantenía relaciones sexuales con jóvenes de la ciudad, llegando a dejar embarazada a la hija de uno de sus mejores amigos. Grandier no lo tenía fácil: tanto la Corona como la Iglesia querían unificar Francia haciendo del catolicismo su única religión y en Loudun convivían, no sin problemas, tanto los hugonotes (protestantes franceses) como los católicos; el cura se había enfrentado públicamente al cardenal Richelieu, máxima figura de la Iglesia católica en Francia, al negarse a derrumbar los muros que rodeaban

la ciudad. Tras la denuncia de las monjas se celebraron diferentes exorcismos que, según relata Aldous Huxley en su libro *Los demonios de Loudun* (1952), fueron algo similar a «violaciones en un baño público». En el juicio posterior Grandier fue declarado culpable de todos los cargos y se ordenó que muriera en la hoguera. Para evitarle un calvario mayor, se dictaminó que antes de que las llamas le consumieran, su verdugo tenía que estrangularlo con una cuerda. Pero no funcionó: la cuerda se quemó y se rompió. Y Grandier, como Juana de Arco, fue pasto de las llamas. Al parecer, las posesiones no se detuvieron con el brutal ajusticiamiento del padre, por lo que a lo largo de los años subsecuentes se siguieron realizando exorcismos en la localidad. Los muros fueron finalmente derribados.

Esta es la historia que retrata *Los demonios*, de Ken Russell, a quien en un mundo normal deberíamos amar más que a nuestra madre y a nuestro padre. El director británico es uno de los ejemplos de...

(Un momento, me escribe mi editora; tengo que parar. Al parecer, hay que entregar el libro en tres meses. Me faltan 40.000 palabras. Sandra, mi editora, afirma que si seguimos a este ritmo, llegamos. Yo no lo tengo tan claro... ¡No lo tengo nada claro! Me han subido las pulsaciones. Me he ido a por un *cappuccino*, pues sigo en Venecia. El chico que me ha servido llevaba una camiseta de Kreator y un dilatador en el lóbulo de la oreja que le dejaba un agujero gigantesco. Estaba tarareando «Dancing in the Moonlight» de Toploader [la canción original de King Harvest me parece mucho mejor]. Me ha cobrado cuatro euros por un café aguado y sin espuma. Aun así es mejor que el *espresso*, que es como llaman aquí a un dedo horizontal de café frío. No le puedes ni echar azúcar porque se ahoga el café. Bueno, volviendo al libro que tengo entre

manos, he cancelado las películas que tenía para ver esta tarde en el festival. Debo acabar este texto sea como sea. Me siento raro, irresponsable, muy mayor. Pero hay que seguir escribiendo y dejar de lamentarse. Me pongo el nuevo disco de Nick Cave & The Bad Seeds, que estos días me está ayudando a que a cada paso que dé le acompañe el siguiente. Camino gracias a la música; sin ella no sería nada. Una estatua castellana, quizás catalana, en el suelo empedrado de Venecia.)

En un mundo normal, decía, deberíamos amar más a Ken Russell que a nuestra madre y a nuestro padre. El director británico es uno de los ejemplos de libertad creativa más bestia que yo haya encontrado estudiando la historia del cine. Buena parte de culpa, claro, la tiene este aquelarre libertino, sadomasoquista, hereje y medio pornográfico llamado *Los demonios*. La carrera de Russell se divide en dos partes claras. Por un lado, se dedicó a levantar impresionantes películas, cortas y largas, documental y ficción, de compositores musicales: Béla Bartók, Claude Debussy, Georges Delerue, Frederick Delius, Richard Strauss (la película *Dance of the Seven Veils* [1970] estuvo cincuenta años bloqueada al serle retirados los derechos de la música de Strauss por sus escandalizados herederos), Piotr Ilich Tchaikovsky, Gustav Mahler, Franz Liszt, etcétera. Por otro lado, Russell buscó alejarse del realismo social británico que había copado el cine de arte y ensayo de su país desde el advenimiento del *free cinema*. Él era tan fan de *Los nibelungos* (1924) de Fritz Lang como del cine post *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini. En su cabeza se manejaban frescos de cuerpos humanos en danza sexual aterradora y, de forma clara y concisa en medio del caos, un alegato político-social tan fuerte o más que el de los *angry young men* compatriotas de la época de Lindsay Anderson, Tony Richardson y Karel Reisz, entre otros.

Sea como fuere, el mundo no estaba preparado para *Los demonios*, adaptación de la mencionada novela de Huxley, a través de la versión para Broadway (todo un éxito) que había realizado el dramaturgo John Whiting. Pensad que estamos en 1971, el mismo año de *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick —película que estuvo a punto de realizar Russell con The Rolling Stones haciendo de drugos— y, sin embargo, el escándalo de *Los demonios* superó de largo el de Kubrick, que no es decir poco. A Russell le llegó la oferta de hacer la película a través del productor Robert H. Solo a petición de United Artists, que había quedado encantada con la película anterior del director, *Mujeres enamoradas* (1969), una buena prueba de lo que Russell era capaz de hacer si le daban libertad y dinero: Glenda Jackson haciendo danza contemporánea delante de unos toros (ganó el Óscar), dos amantes encontrados desnudos y ahogados en el lodo, Oliver Reed y Alan Bates practicando lucha libre en pelota picada, mezclando a las bravas combate físico y cópula homosexual. Causó cierto revuelo ver los genitales danzarines de dos héroes de la testosterona británica, pero, bueno, los tiempos estaban cambiando. El *flower power* y su revolución sexual aún no agonizaban y Russell manejaba con exquisito gusto tanto la cadencia flamboyante del relato como todo su aparataje artístico romanticista: vestuario, decorados, objetos, bigotes. Seguro que a D. H. Lawrence, el escritor de la homónima novela, le habría encantado.

Los exorcismos de Loudun ya habían sido llevados a la gran pantalla en una grandísima película: *Madre Juana de los Ángeles* (1961) de Jerzy Kawalerowicz, una de las películas-icono de los nuevos cines de Europa del Este. Pero esta se encargaba de relatar los hechos posteriores a la quema del padre Grandier, cuando la Iglesia seguía practicando los exorcismos de unas tan juguetonas

como libidinosas monjas, todo ello retratado en un bellísimo blanco y negro claro heredero del *Dies irae* (1943) de Carl Theodor Dreyer y que años después encontraría sus rimas plásticas en la obra de cineastas como Béla Tarr o Aleksei German.

La película de Russell iba a ir por otro camino: aquí la carne sería expuesta, corrompida, torturada e incinerada sin compasión. *Los demonios* tomaría la forma de una orgía de terror ultranacionalista y ultracatólico: Richelieu ejecutaría el pandemónium mientras Luis XIII se distraería disfrazándose de la Venus de Botticelli, disparando a hugonotes disfrazados a su vez de urracas gigantescas. Todo el diseño de producción estaría a cargo de Derek Jarman, el futuro director de joyas del cine queer como *Sebastiane* (1976) y *Caravaggio* (1986), que construiría unos increíbles decorados gigantescos en los estudios de Pinewood (Londres), los más grandes realizados en el lugar desde los tiempos de *Cleopatra* (1963). Jarman, que se inspiró en *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang para construir los muros blancos de la ciudad, se dejó la piel de su arte en el convento de las ursulinas, una cárcel expresionista donde los habitáculos siguen las simetrías picassianas de la jorobada madre Juana de los Ángeles (una bestial Vanessa Redgrave, después de que Glenda Jackson rechazara el papel). Y cuando digo jorobada no es una metáfora: Russell le puso una chepa que ni la de Quasimodo. El arte de *Los demonios* es obsceno pero también luminoso, profano pero festivo, *hardcore* con corazón. En uno de los sueños eróticos que la monja tiene con el padre Grandier, esta le seca los pies desnudos con su largo cabello rubio. Cuando se despierta, para expiar su frustración, se masturba con toda la rabia y la fuerza que otorga el deseo no satisfecho, el amor no correspondido. (Si es que eso es amor, porque yo creo que es más lujuria. Aunque quién lo diferenciaría a día de hoy...) Cuando ha acabado de masturbarse, la

madre Juana de los Ángeles coge un látigo de hierro y pinchos negros como el infierno y se azota en la zona del placer. La monja que la espía desde un ventanuco se horroriza y excita con cada latigazo. Y todo ello Russell nos lo muestra en narración paralela con la boda (sacrílega) de Grandier con Madeleine (Gemma Jones), probablemente el único personaje realmente inocente de toda la película.

Pero eso no ha sido nada. De hecho, antes de llegar aquí, hemos visto cadáveres barridos por la peste llenos de gusanos, a Grandier reírse de la joven a la que ha dejado embarazada, a dos matasanos tratar de curar a una moribunda enterrándole abejas vivas en la piel. Pero eso tampoco ha sido nada. Lo peor —entiéndase: lo mejor— estaba aún por llegar. Para cuando aparece el exorcista, el padre Barre (Michael Gothard), la barbarie se desata con una furia mayor a cualquier peste bubónica. A la madre Juana de los Ángeles le hacen lavativas con un engrudo hirviendo; a las monjas las sueltan por el campo y ahí se arrancan la ropa y se lanzan al fornicio bárbaro —es el nacimiento de la *nunsploitation*—; para arrancarle la confesión a Grandier, le parten las piernas entablilladas a distinta altura con diferentes golpes y cuñas; cuando el rey Luis XIII aparece para engañarlas con un falso cáliz de Cristo, una monja realiza el *spider-walk* (el mismo que popularizaría dos años después Regan en *El exorcista*), otra se masturba con un cirio mientras pega lametazos a la llama ardiente... y el propio exorcista se lanza a la orgía al ver a tanta monja desnuda suelta desatada. Y eso solo por citar unas cuantas de las imágenes que me vienen a la memoria. A los productores les debió de dar un pasmo cuando vieron la película. De ahí que existan hasta cinco cortes censurados diferentes y, por desgracia, ninguna versión completa de la cinta. Dos de las secuencias cortadas más conocidas hacían referencia a cuando las

monjas desmontan al Cristo de la iglesia para así poder masturbarse con él y, al final de la película, cuando le dan un trozo de fémur chamuscado del pobre Grandier, la madre Juana de los Ángeles se lo guarda para..., bueno, imaginad lo que hacía con ese trozo de hueso lleno de hollín para que esas imágenes jamás vieran la luz. Cuentan, no sé si es leyenda o no, que el propio laboratorio de revelado decidió quemar parte del negativo al escandalizarse por lo que se veía en él.

Bastante más serio y grave fue el hecho de que durante el rodaje algunos extras abusaron de una de las actrices que hacía de monja aprovechando el caos total de las escenas (algunas fuentes aseguran que fueron varias las actrices agredidas). Ken Russell siempre condenó dicha acción y los responsables fueron correspondientemente demandados.

La película se presentó en el Festival de Venecia (qué casualidad), alzándose con el premio a mejor película extranjera, pero la carrera de Russell quedó conmocionada para siempre por el revuelo de su mejor y más polémica obra. Aún haría películas, a mi parecer asombrosas, como su conversión del disco de The Who en una de las óperas rock más icónicas —*Tommy* (1975)—, una de las mejores adaptaciones que se hayan hecho nunca de una obra de Bram Stoker —*La guarida del gusano blanco* (1988)— y una de las películas clave de la ciencia ficción moderna: *Un viaje alucinante al fondo de la mente* (1980). La polémica volvió a llamar a su puerta cuando, indignado por el retrato romántico que se hacía de la prostitución en la ultrapopular *Pretty Woman* (1990), él respondió con uno de los retratos más sórdidos habidos nunca sobre el tema: *Puta* (1991). ¿Os imagináis una película de 2024 que se atreviera siquiera a llamarse así? Yo tampoco.

La posesión de Andrzej Zulawski (*Possession*, 1981)

No llevamos ni quince minutos de película y ya estamos desolados. A Mark (Sam Neill) le ha abandonado su mujer, Anna (Isabelle Adjani), y él vive la ruptura como si de una desintoxicación de heroína se tratara. Tumbado en su habitación, sin afeitar, con la misma ropa sucia de varios días, sudado, maloliente (impresión estética), se retuerce sobre sí mismo sabiendo que no habrá una nueva dosis. Está pasando el mono del amor. Y duele, joder si duele. El vacío te abrasa, el engaño te indigna, la soledad te devora, la culpa te carcome, el tiempo perdido llora el incierto porvenir. Anna ha abandonado a Mark y a su hijo, Bob, porque dice que se ha echado un amante: Heinrich (Heinz Bennent). Cuando Mark va a confrontarse con él, la situación se vuelve disparatada, escurridiza, desagradable (todos estos adjetivos se pueden acuñar a la propia película sin problema): Heinrich se mueve a espasmos, como si viviera en un musical de vanguardia que solo escucha él, restregando su virilidad por los morros de Mark y soltando frases inconexas que parecen poesía de mueble-bar. Cuando Mark intenta golpearle, poco menos que hace el ridículo. Heinrich le da una paliza considerable, hasta acabar sacándole de su hogar como si fuera un saco. La cosa no mejora al llegar a casa: Mark, que de héroe positivo tiene más bien poco, se ensaña con Anna, con Zulawski cortando las bofetadas cambiando los planos. La violencia de la

película es absoluta porque *La posesión* es una de las cintas más violentas de la historia, aunque la acción no sea más que puntual: aquí los golpes se reciben más interna que externamente. Con la boca ensangrentada, Anna sale como una zombi a la calle, cual vaina corpórea de *La invasión de los ultracuerpos* (1978); una grúa la esquiva para no atropellarla y acaba volcando los coches que cargaba, ya de por sí destrozados, a la carretera. La mirada de Anna, con esos ojos inmensos de Isabelle Adjani (que en esta película abre más que nunca), está perdida en un horizonte que solo ella puede ver, que solo ella comprende, porque es ella la que se está entregando en cuerpo y alma a lo desconocido, al horror bestia, a lo incomprensible. Para cuando lleguemos a ello, nosotros también nos sumiremos en un terror sin igual.

Perdonad, he empezado a lo bruto porque acabo de volver a ver la película y aún me encuentro atravesado por ella. Antes de recuperarla, he escrito a Alberto Lechuga y Dani de Partearroyo, dos de los mejores críticos de nuestro país, pidiéndoles ayuda: no controlo demasiado al director polaco Andrzej Zulawski más allá de *La posesión* y necesitaba líneas de guía. Tengo la inmensa suerte de ser amigo de gente a la que admiro con profundidad. Alberto me ha dicho que vio en Sitges *Sobre el globo de plata* (1988) y que «es una locura demencial, cabeza incluida; como cruzar a Jodorowsky con Tarkovski y los nuevos cines de Europa del Este; hay momentos en que te explota la cabeza y otros en los que te quieres arrancar los ojos». Dani, por su lado, me ha hablado de *Lo importante es amar* (1975), la que Zulawski consideraba su mejor película: «Es amor trágico retroalimentado, cine dentro del cine. Romy Schneider [está] de no creérsela, Jacques Dutronc actúa de una manera que anticipa TODO lo que nos gusta de Amalric... Para mí es *top-tier* general de la vida». Me las veré. Igual antes de acabar este texto,

que hoy no termino de escribirlo ni de casualidad. La que sí controlaba de Zulawski era su segunda película, *El diablo* (1972), donde un hombre liberado de prisión a finales del siglo XVIII, en plena partición de Polonia, regresa a su hogar a través de un país en descomposición (los cadáveres se amontonan por todos lados) para comprobar cómo la locura y la infamia han tomado posesión de sus seres queridos. El barroco cobra sus tintes más bizarros, pues mira, un poco como en *Los demonios* (1971), y el enloquecido protagonista acaba sucumbiendo al asesinato y al incesto (engaña a su propia madre para llevársela a la cama). La actriz que en la película hace de exprometida del protagonista es la también polaca Malgorzata Braunek, por aquel entonces pareja de Zulawski. Pero, ay, se terminó el amor (no conozco los detalles, no me preguntéis) y lo siguiente que vino fue la separación. La consecuencia de todo ese dolor cobró forma en *La posesión*, auténtico film de culto y una de las mejores películas de terror de la historia del cine. Tratemos de explicar el porqué.

La posesión arranca con Mark, un agente secreto del que nunca sabremos bien ni para quién trabaja ni qué es lo que hace (lo que sí sabemos es que gana mucho dinero con ello, pues lleva un maletín cargado de billetes), llegando a su casa en el Berlín Occidental. Estamos pues en la Alemania dividida, viviendo los últimos compases de la Guerra Fría, con el muro de Berlín bastante omnipresente a lo largo de toda la película. Zulawski, como digo, de forma tan clara como bestia, escenifica el fin del amor como si de una traición monstruosa se tratara, pero la cinta no es solo la crónica de una ruptura por la vía de la metáfora sexual lovecraftiana, sino que también posee una clara lectura sociopolítica. No solo se derrumba el mundo interior de Mark, también el exterior, ya que habita una ciudad escindida, con corrientes conspiranoicas subalternas que

nunca llegaremos a entender y que acabará por revelarse en los últimos momentos de la trama como si de un apocalipsis se tratara. No es nada fácil enmarcar *La posesión* en un discurso crítico único; vamos, es imposible. Zulawski crea una película frenética, casi epiléptica, desatada en todos sus detalles, donde se mezcla el drama estridente de pareja a lo Ingmar Bergman —increíble la secuencia en la cafetería, con Mark volcando mesas y sillas, o absolutamente desoladora y terrorífica aquella en la que Anna intenta degollarse con un cuchillo eléctrico tras haber estado discutiendo amargamente mientras metía carne en la picadora— con la *monster movie* por la vía del *body horror*, la pesadilla kafkiana y el terror abstracto. No anda aquí lejos Zulawski del David Lynch de *Cabeza borradora* (1977), e incluso anda más cerca del David Cronenberg de *Cromosoma 3* (1979). Jorge Loser lo clavó cuando escribió que era «un cruce del cine de autor y vanguardia con el género puro».

Antes de llegar a la bestia, centrémonos en la imagen. Zulawski rodó el film con distintas Steadicam, operadas por Andrzej J. Jaroszewicz, y estas andan frenéticas en todo momento, ya sean tomas aéreas o planos desde el suelo, persiguiendo a los actores o girando alrededor de ellos, tratando de captar los movimientos en convulsión continua de los mismos. La violencia del relato es la violencia de sus imágenes: convulsas, brutales y agotadoras, la cámara no parece detenerse nunca, sometida al mismo caos enajenado que las vidas en implosión de sus protagonistas. Por momentos no entendemos nada. Mark se encuentra con Margit (Margit Carstensen) y aparentemente no se tragan el uno al otro, pero ella empieza a desnudarle como si fueran amantes. Cuando Anna llega a casa de una de sus visitas al *otro lado*, no deja de mover los brazos y las manos como si tratara de lavarse, de quitarse de encima un pringue que nadie salvo ella puede ver, mientras grita

frases como «Para mi Dios es una plaga» o «No siento nada por nadie». Más adelante, Heinrich se presenta en el piso de Mark buscando a Anna, moviéndose en convulsiones a lo Ian Curtis; de nuevo la epilepsia emocional anda desmadrada. Nos reiríamos si la situación no fuera tan dramática.

Llegamos al monstruo. Mark contrata a un detective privado para que siga a Anna porque, si no está con Heinrich, ¿entonces con quién demonios (o con qué demonio) está? Y, efectivamente, se encuentra con un diablo o lo que sea que es esa bestia tumefacta, pringada en vísceras y con tentáculos que se folla a Anna sin parar todas las noches. No es lo mismo creerlo que verlo, así que Zulawski no duda en tirar del *hardcore* y plantarnos en la cara esa imagen bestial de cópula entre monstruo y mujer, inspirada en Lovecraft, H. R. Giger —que fue el primer artista en quien pensaron para hacer a la criatura— y el hentai con octópodos (tan antiguo como la propia mente perversa de los japoneses: la xilografía *El sueño de la mujer del pescador*, de Katsushika Hokusai, data de 1814). El gore se nos traba en la garganta, en los ojos, en las tripas. Zulawski no logró conseguir a Giger, pero sí a Carlo Rambaldi, que construyó y animó a este no-ser del averno un año antes de hacer al amable y simpático E. T. de Steven Spielberg. El horror bestial podía haber acabado ahí, pero no, el detective privado y su pareja acabarán siendo asesinados, mutilados y almacenados en la nevera para que así una obediente Anna vaya alimentando al monstruo con carne tanto por fuera como por dentro. Cuentan que Zulawski trató de vender la cinta a Paramount Pictures diciéndole al gerente de la *major*: «Pues es una película que va de una mujer que se folla a un pulpo». Le echaron del edificio.

El momento cumbre de *La posesión* llega exactamente a la hora, catorce minutos y treinta y siete segundos de metraje. Anna recorre

una estación de metro cuando, por decirlo suavemente, entra en éxtasis. Se apoderan de ella unos estertores eléctricos y se lanza a una danza infernal donde convulsiona, grita, ríe como una posesa, se estampa contra la pared, se retuerce en lo que parece un dolor infinito. Isabelle Adjani tocando el cielo de la interpretación en una actuación abisal, *grindcore*, puro horror gestual y cinematográfico. Para cuando acaba el baile macabro —representa que ha tenido un aborto— está catatónica en el suelo y de su cuerpo salen todo tipo de líquidos mezclados con su propia sangre. Para mí, uno de los momentos más bellos y aterradores de la historia del cine, que con los años ha sido homenajeado múltiples veces, la última de ellas en la también sobresaliente *La primera profecía* (2024).

Para cuando se acerca el final de la película se disparan todas las lecturas habidas en ella. Mark mata a Heinrich ahogándolo en un váter asqueroso de un bar nefasto. Anna raja la vida de Margit sin compasión. Los espías y sus calcetines rosas reaparecen sin que entendamos bien por qué, pero la cosa acaba a tiros mortales, dejando a Mark y Anna malheridos en las escaleras de otro edificio. El monstruo aparece como el ultracuerpo definitivo: ha tomado la forma de Mark. Una forma sináptica, asintótica, carente de toda expresión, el *doppelgänger* perfecto. Ahora existen dos Marks y dos Annas, porque la profesora del colegio de Bob, llamada Helen —el nombre, escrito en un papel, se lo dio a Mark como si fuera un regalo íntimo—, es exactamente igual que ella, cambiándole el vestido azul por uno blanco, el pelo negro por uno rubio y los ojos azules de Adjani por otros verdes prístinos. En su cierre, el Mark-monstruo llama a la puerta; en un gesto terrorífico, Bob grita «¡No abras!» y se hunde en la bañera, mientras Helen se queda frente a las puertas translúcidas mirando enigmática al infinito. Desde fuera se oyen los ruidos del apocalipsis, ¿es el fin del mundo? En todo

caso, es el fin de la película. Si es que esta llega a acabarse alguna vez, que no lo tengo claro.

5 OBRAS CUMBRE DIRIGIDAS POR MUJERES

Lost in Translation de Sofia Coppola (2003)

Cuando vi *Lost in Translation* en la SEMINCI del año 2003 yo acababa de cumplir veinticinco años, lo que significa que me llevaba solo cinco con el personaje de Charlotte, la joven protagonista de la película, a la que da vida una jovencísima Scarlett Johansson (de tan solo diecisiete en el momento del rodaje). Ahora que la he vuelto a ver cumplidos los cuarenta y cinco, resulta que estoy a solo seis de Bob Harris, el personaje al que interpreta ese titán llamado Bill Murray, que tenía cincuenta y un años cuando viajó a Tokio a ponerse a las órdenes de Sofia Coppola. Tengo claro que en aquel lejano festival de Valladolid, al que yo había llegado tras nosecuantas horas de viaje en autobús nocturno desde Barcelona, parando en Logroño a las tres de la mañana para cambiar de vehículo (con un frío de tres pares), muy poco tenía yo de Charlotte en mis huesos. Pero, ay, ahora que me he vuelto a enfrentar a las imágenes líquidas de una película que por momentos parece flotar más que proyectarse en la pantalla, mentiría si no dijera que hay algo de Bob Harris en todos los que nos hacemos mayores mientras viajamos a sitios en apariencia idílicos y nos quedamos suspendidos momentáneamente en el tiempo, sintiendo una extraña nostalgia de una existencia que no es nuestra, mínima pero contundentemente perdidos en la traducción de una vida donde los detalles parecen haberse evaporado sin que nos hayamos dado cuenta.

En el año 2017 viajé a Tokio por primera (y única) vez a cubrir el lanzamiento de *Ghost in the Shell: El alma de la máquina* y allí pude entrevistar a Johansson (y a Juliette Binoche, que casi me hizo más ilusión) en estos *junkets* de prensa absurdos de cinco minutos, donde ambos hablamos más de *Lost in Translation* que del horrendo remake en acción real que estaba promocionando. (Fue gracioso recordarle a Johansson que en un momento de la película en que su personaje estaba en el metro, donde Coppola rodaba sin permiso oficial, ella se queda mirando a un chico que lee un manga, precisamente el *Ghost in the Shell* de Masamune Shirow, el azar de las pequeñas-grandes cosas.) La entrevista no fue gran cosa (en los *junkets* nunca lo son), pero en las tres noches que dormí en la ruidosa megalópolis japonesa me sentí más Bob Harris/Bill Murray que nunca: deambulando sin rumbo por calles con rascacielos plagados de pantallas, cogiendo taxis con telares de ganchillo en los asientos, bebiendo en el bar del hotel tratando de combatir el jet lag, adentrándome en los psicotrónicos locales donde el pachinko hace de metadona de las tragaperras (el juego está prohibido en Japón), asombrándome ante lo extremadamente serviciales, educados y amables que eran los japoneses (teniendo en cuenta que me he visto buena parte de su cine *exploitation*, el más bizarro que se ha hecho nunca, las cosas no me acababan de cuadrar o quizás me cuadraban de una forma aberrante), etcétera. Me lo pasé en grande aunque realmente no hiciera nada. Un poco como la propia película, que convierte en un arte delicioso el estatismo dinámico de quien solo pierde el tiempo. En esta vida hay que saber ser, pero también hay que saber estar. Sin embargo, cuando estás tan lejos de todo que piensas que dando solo un paso hacia cualquier lado ya estarías más cerca de casa (o que si das diez igual te pierdas para siempre y nunca nadie más vuelva a saber de ti), sí

entiendes ese estado suspendido de tristeza en el que los protagonistas de *Lost in Translation* se hallan: una densa nostalgia se apodera de ti, repito, no por lo que has vivido sino por todo aquello que te has perdido y que sabes a ciencia cierta que nunca vas a tener.

Quizás por eso Charlotte y Bob se enamoran, pese a que él podría ser su padre (o un abuelo muy precoz), porque no tienen otra cosa que hacer. Aunque como Coppola siempre ha sido una romántica trágica (fan de Wong Kar-wai, para más inri), no permitirá que sus personajes tengan más intimidad que cuando él le agarra el pie desnudo a ella en la única noche en que comparten cama. Bueno, miento, que al final se dan un beso. Según cuentan, improvisado por los actores (esta es una película con muchísima improvisación), algo, no obstante, difícil de creer: el beso está montado en dos planos alternos, por lo que debieron improvisarlo dos veces, lo cual rompe las reglas de toda improvisación. A mí ese beso me sobra, no me lo creo en absoluto, porque a mi manera también soy un romántico trágico y pienso que el amor no correspondido abrasa mucho más cuando sí es correspondido pero no consumado (yo también soy fan de Kar-wai). Por el contrario, sí me creo al 300 por ciento que cuando Bob decide ser infiel a su mujer lo haga con la cantante pelirroja que ameniza las noches del Hotel Park Hyatt. Al fin y al cabo, esa mujer no le importa nada, mientras que de Charlotte está sensiblemente enamorado. Así que entre la pena y la nada, como Faulkner, Bob escoge la pena.

Bob Harris está en Tokio para promocionar un whisky, el Suntory Hibiki de diecisiete años, un trabajo por el que le pagarán 2 millones de dólares. Charlotte, por su parte, es el +1 de John, un aclamado fotógrafo de bandas de rock que no pasa por el hotel más que para cambiar el objetivo de la cámara y coger más rollos de película

virgen. Si el personaje de John está basado en el exmarido de Sofia Coppola, Spike Jonze (algo que mosqueó profundamente a Michel Gondry, que llegó a recriminar a la directora el retrato nada amable del director de *Cómo ser John Malkovich* [1999]), es probable que el avatar de Harris venga del propio padre de la directora, Francis Ford, que en 1980 viajó a Tokio para promocionar exactamente el mismo whisky junto a Akira Kurosawa. La cuestión es que Bob y Charlotte —por decisión propia algo impropia— están solos. Él ha dejado en casa a mujer e hijos, aunque ella no deje de mandarle faxes y muestras de moqueta color borgoña, y se mece lacónico, hastiado y desencantado sin tampoco salir mucho del hotel, no sea que la tierra japonesa se lo trague. Ella ha hecho de su labor de acompañante un *reel* de Instagram (años antes de que toda esa tecnología nos dominara), capturando con su cámara instantáneas de momentos en disolución continua, tanto sentada en su habitación mirando el horizonte de Tokio desde grandes ventanales como en su peregrinaje en círculos por una ciudad donde la hiperpoblación de espacios no hace más que ahondar en la soledad íntima de cada cual.

Antes de que ambos colisionen entre sí como dos trenes que se han perdido en la misma vía (tardan una buena media hora de película en dirigirse la palabra), Coppola carga las tintas contra ambos, tanto las cómicas (para Murray) como las dramáticas (para Johansson). A él lo vemos más Buster Keaton que nunca, quedándose atrapado en una máquina del gimnasio, despertándose aturdido frente a las cortinas de la habitación que se abren automáticamente sin respetar el desajuste del jet lag, viéndose a sí mismo en televisión en un Saturday Night Live de 1975. A ella la vemos siendo inconscientemente ignorada por su marido; ni paseándose en ropa interior translúcida en sus narices consigue que

él deje de enredar con las baterías y las lentes de las cámaras. Llevan solo dos años casados pero parecen muchos más: el egoísmo del primero vence a la generosidad de la segunda. Si no sabes apreciar lo mucho que vale tu mujer, más te valdría haberte casado con la cámara, idiota.

Normal que cuando por fin Bob y Charlotte hablen por primera vez en el bar del hotel él le ofrezca un plan de huida. Y si bien no lo siguen al pie de la letra, sí deciden huir de forma estática: divirtiéndose más allá de lo humanamente posible en ese corto lapso de tiempo que la vida les ha puesto en extraña bandeja, olvidando fugazmente que no van a poder escapar de sus correspondientes destinos. Y, ah, es ahí cuando *Lost in Translation* echa a volar. Con Coppola siguiendo a sus actores correr por la noche japonesa, con Johansson luciendo peluca rosa metálica y Murray con la camiseta puesta del revés, no sea que la crisis de la mediana edad luzca demasiado. Amores así solo se dan una vez en la vida, pero, ay, a veces se nos escurren, se nos truncan, se nos desvanecen, bien por no tener el valor suficiente para abrazarlos, bien porque la vida impone sus tiránicas reglas sin tener nuestros sentimientos en cuenta en absoluto. El momento álgido de la película, el éxtasis, no ocurre ni en la cama cuando se confiesan sus penas ni cuando él le dice algo inaudible al oído al cierre de la cinta, sino en la escena del karaoke. Ya sabéis: si hay escena de karaoke, la película no puede ser mala. Y el momento karaoke de *Lost in Translation* es de los mejores de la historia del cine. Charlie, el amigo japonés, canta «God Save the Queen» de Sex Pistols. Bob se lanza (muy bien) con «(What's So Funny 'Bout) Peace, Love And Understanding» de Elvis Costello. Charlotte hace lo mismo con «Brass in Pocket» de Pretenders. Y finalmente Bob lo intenta (muy mal) con «More Than This» de Roxy Music. La música pop siempre ha sido uno de los

anclajes de las imágenes volátiles creadas por Sofia Coppola, desde su despampanante debut con *Las vírgenes suicidas* (1999) hasta esa cinta oscurísima que es el retrato de Priscilla Presley en *Priscilla* (2023). Coppola entiende tan bien el lenguaje del video musical que, en momentos como cuando suena «Just Like Honey» de The Jesus and Mary Chain, uno se pregunta si todo *Lost in Translation* no será en realidad un gran videoclip plagado de imágenes tan sensuales como melancólicas.

La escena en el karaoke es un clímax mucho antes del clímax, así que el resto de la película ya solo puede deslizarse hacia la salida. Y aun así nos deja varios momentos cumbres: Bill Murray tratando de entenderse con un japonés en la sala de espera del hospital (con las dos mujeres del fondo del plano tronchándose), la antipática comida en un restaurante DIY sin que sepan diferenciar las fotografías que aparecen en la carta, su torpe primera despedida en el hotel, su cándida segunda despedida en la calle (tremendamente bien encuadrada por Coppola, pues logra convertir a los amantes imposibles en hormigas entre la multitud: la grandeza del amor ninguneada en el plano porque así es la vida y nada más, o quizás sea una forma de decir que esta no es más que una de las miles de poderosas historias de amor que nos rodean sin darnos cuenta). Cuando Coppola recogió el Óscar a mejor guion original agradeció el mismo a sus maestros: Bob Fosse, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard y, claro, Wong Kar-wai. Ahí queda eso.

Red Road de Andrea Arnold (2006)

La primera vez que supimos del nombre de la realizadora británica Andrea Arnold fue cuando se hizo con el Óscar a mejor cortometraje de ficción en el año 2004 por *Wasp*, crónica de una noche de ligoteo en un bar donde una madre soltera deja solas a sus cuatro hijas en los aledaños del pub mientras ella trata desesperadamente de volver a abrazar esa libertad que perdió cuando empezaron a nacer las pequeñas. Las favoritas ese año en los Óscar eran *Two Cars, One Night* de Taika Waititi y *7:35 de la mañana* de Nacho Vigalondo, pero fue la directora nacida en Kent la que se llevó el galardón con un relato que se emparentaba tremendamente bien con el realismo social británico del que Ken Loach y Stephen Frears hacían bandera en la época. Con los años, a mi entender, Arnold ha volado mucho más alto que sus colegas directores, combinando esa mirada directa, empática y emocionante propia de la ficción cinematográfica cuando quiere volverse documental con una puesta en escena que tiende más a lo abstracto, a lo poético, incluso a lo fantástico, a base de fijarse en pequeños gestos, en detalles mínimos, que vuelven mucho más telúricas sus narraciones. Por eso su *Cumbres borrascosas* (2011) me parece muchísimo mejor que la película homónima de William Wyler de 1939. Por eso en el último Festival de Cannes su *Bird* (2024) me conmocionó hasta el desarme absoluto, incluso con su chifladísima deriva fantástica y su habilidad para dejarte

noqueado tirando de *daddy music* (sus palabras), como el «Yellow» de Coldplay o el «The Universal» de Blur: líneas rojas que tenía en mi atrofiada cabeza y que sin embargo la película aplastó como si esta se hubiera transformado en una apisonadora emocional (si recordáis cómo usó Xavier Dolan el «Wonderwall» de Oasis en *Mommy* [2014], me entenderéis rápido).

El Óscar impulsó la carrera de Arnold y, en lo que parece una conversación de bar plagada de alcohol a altas horas de la noche entre distintos directores daneses —Lars von Trier, Gillian Berrie, Lone Scherfig y Anders Thomas Jensen—, su nombre se puso sobre la mesa para un nuevo proyecto-desafío de los que tanto le gustaban a Von Trier cuando era el mejor director vivo en la Tierra. Y es que el danés encadenó en su día tres obras maestras seguidas: *Rompiendo las olas* (1996), *Los idiotas* (1998) y *Bailar en la oscuridad* (2000), inventándose por el camino el movimiento Dogma 95. Pero Von Trier no se detuvo ahí. El cine se le quedaba pequeño, así que decidió reinventarse normas a cada nueva película: en *Dogville* (2003) decidió prescindir de escenarios y en *Cinco condiciones* (también de 2003) torturó hasta el desquiciamiento a su admirado Jorgen Leth para que rehiciera su cortometraje *The Perfect Human* (1968) en cinco ocasiones con cinco reglas distintas (a cada cual peor). Al nuevo proyecto-desafío lo llamaron «Advance Party», consistente en realizar un tríptico de películas que se situaran en un mismo espacio (los barrios destartalados de Glasgow) trabajando con los mismos personajes protagonistas (y los mismos actores y actrices) pero narrando tres historias distintas cada una. El primero, como ya he adelantado, le correspondió a Andrea Arnold, que es la película de la que te hablaré en este capítulo, pero ya te avanzo que las dos siguientes fueron un fiasco: *Donkeys* (2010) de Morag McKinnon no pasa del aprobado, y el tercer largometraje (que debía

realizar Mikkel Norgaard) nunca llegó a realizarse. Pero al menos la borrachera de ideas y licores danesa sirvió para que exista *Red Road*, por lo que punto para Lars.

Jackie (Kate Dickie) trabaja como vigilante de un circuito cerrado de televisión (CCTV), donde un seguido de cámaras situadas en las calles de Glasgow ofrecen un retrato segmentado de la realidad en tiempo real. Su trabajo consiste bien en prevenir un crimen alertando a la policía del riesgo de su inminencia, bien en tratar de ayudar a los damnificados si la alerta no ha sido descubierta con la suficiente rapidez. Así que a Jackie, como a buena parte de la sociedad, los días le pasan clonados uno tras otro. No sabemos nada de ella, o prácticamente nada: vive sola, su relación con sus compañeros de trabajo es mínima, asiste a una boda donde no nos queda nada claro su relación con el resto de invitados, de vez en cuando mantiene relaciones sexuales ilícitas con un hombre casado sin ni siquiera molestarse en salir del coche. Arnold, que escribe siempre el guion de sus películas, decide no contarnos nada para que así el suspense tanto por la vía dramática como por la criminal se construya minuto a minuto delante de los ojos del espectador. Un buen día Jackie ve algo que la alerta en una de las múltiples pantallas que tiene delante de los ojos: un hombre al que conoce (no sabemos de qué), al parecer un criminal que ha salido de la cárcel (sin que se nos diga cuál fue su delito), cuyo visionado en la pantalla la sacude como si desapareciera el suelo bajo sus pies. El misterioso hombre, que trabaja como cerrajero —oficio de secretos, pensaréis sin equivocaros—, vive en los edificios Red Road, rascacielos de la marginalidad habitados por aquellos que como no tienen dónde caerse muertos han ido a parar a una gran cuneta vertical.

Si llegados a este punto la película ya es todo un desbarre voyerístico, a partir de aquí la curiosidad se transforma en obsesión. Jackie no usa prismáticos como el James Stewart de *La ventana indiscreta* (1954), sino múltiples pantallas con señal de video, pero la intensidad creciente del nervio del film se acelera igual que en la mítica película de Alfred Hitchcock. Del collage de imágenes en movimiento pasamos a centrarnos únicamente en el seguimiento desesperado que Jackie realiza de Clyde (Tony Curran), el misterioso hombre, en una narración que casi parece una premonición de las pantallas partidas en el portátil a la que nos abocaron los Zoom de la pandemia. La falta de información que poseemos solo es igualada por el miedo real que sentimos por nuestra protagonista cuando esta decide que no le basta con observar a Clyde, sino que debe interactuar físicamente con él. La secuencia en la que Jackie se cuela en una fiesta en el apartamento compartido del hombre se acerca al terror por la vía dardenniana de *El niño* (2005) o de *El silencio de Lorna* (2008), e incluso del mejor Ken Loach, que, aunque no suele citarse, sí existe: *Mi nombre es Joe* (1998), *La cuadrilla* (2001), *Felices dieciséis* (2002) (no obstante, la conexión total Arnold/Loach pasaría por una doble sesión entre *Bird* y *Kes* [1969]). La suciedad, la violencia, la ebriedad y la mugre de las malas calles de Glasgow se trasladan al interior del hogar de Clyde con Jackie jugando a ser... ¿exactamente qué? ¿Una espía?, ¿un ángel de venganza?, ¿una suicida?, ¿una mártir? Y Clyde ¿quién demonios es? ¿Un pedófilo? (le hemos visto acercarse a una joven con un regalo en la mano), ¿un traficante de drogas?, ¿un asesino? No sabemos nada, lo que hace que no podamos agarrarnos a ningún saliente, por lo que sentimos correr el miedo en nuestras venas como si fuéramos la propia protagonista, quien —mientras nos distraíamos haciéndonos preguntas— se ha puesto a bailar un agarrado con el objeto de su

deseo/odio. Él quiere follar, ella sale huyendo. El primer envite ha acabado en unas tablas extrañísimas.

No puedo contaros más porque eso sería destripar la película como si fuera un asesino despiadado, pero sí puedo decir que (1) a partir de aquí *Red Road* se vuelve muchísimo más mórbida y compleja; (2) que hay una secuencia sexual (iluminada con una lámpara de lava en orgasmo continuo) que es de lo más gráfico y tenso que yo haya visto jamás en el cine; y (3) que nos alejamos por completo de *La ventana indiscreta* para adentrarnos en un terreno mucho más pérfido y ambiguo, mira, no tan lejos de la mirada que Von Trier depositaba en sus protagonistas femeninas en películas como *Rompiendo las olas*. Si es que siempre todo acaba cuadrando.

Al final *Red Road* nos habla desde su tan inteligente como exigente puesta en forma de un seguido de emociones capitales de la experiencia humana: el duelo, el ojo por ojo, la alienación individual, la renuncia a la existencia, la tristeza que puebla las almas que se estrellan en las aceras. Pero también nos habla de culpa y redención, de esperanza, de amistad, de la necesidad de compensar todo lo malo con al menos algo bueno. En definitiva, nos ofrece un retrato del mundo alejado de todos los arquetipos posibles: los buenos, tan buenos ellos, los malos, uy, qué malos. Porque en la vida real las cosas son mucho más complejas, mucho más difíciles; ninguno estamos a salvo de nada, ni siquiera de nosotros mismos. Y eso lo sabemos por todos los errores que hemos ido cometiendo en esta vida y que vamos acumulando en esa especie de mochila existencial que a poco que gane más peso acabará por derribarnos de una vez por todas. Quizás por ello las películas de Andrea Arnold, aun con toda la tristeza que poseen, tienden a cerrarse con algo parecido a la esperanza. Como la joven protagonista de *Fish Tank* (2009), que acaba la película marcándose

unos pasos de baile al son de «Life's a bitch» de NAS. O la propia joven de doce años que protagoniza *Bird*, haciendo las paces con su padre y hermano en una boda maravillosa (con un sapo lisérgico), donde por fin los parias tienen derecho a ser felices. También Jackie encontrará algo parecido a un cierre a sus terribles heridas al final de *Red Road*, con lo que esta película se convierte en un arma alquímica de esas que hacen que salgas mucho mejor de ella de lo que has entrado. ¿Por qué tendrías que ver esta película si no? Por lo mismo que tienes que verlas todas. Espero que a estas alturas del libro ya esté quedando claro.

Old Joy de Kelly Reichardt (2006)

Mi idea era escribir sobre *First Cow* (2019), aunque también me rondaba —más bien me asediaba— la posibilidad de acercarme a *Meek's Cutoff* (2010). La admiración absoluta que me produce el cine de Kelly Reichardt va más allá de lo estrictamente sináptico: no solo creo que es una de las mejores directoras del cine contemporáneo, sino que además ha tenido la osadía de, en lo mejor de su carrera, lanzarse a hacer dos wésterns como los citados en una época donde ya casi nadie se toma el género mínimamente en serio. Desde su primera película, *River of Grass* (1994), Kelly Reichardt ha sido una cineasta en crecimiento continuo, siempre trabajando desde la más estricta independencia y sometiendo su obra a mínimas mutaciones que o bien acercan sus relatos al neorrealismo —la sensibilidad del drama de *Wendy y Lucy* (2008) recuerda a la de Vittorio de Sica en *Umberto D.* (1952)—, o bien toman prestado el silencio cuneiforme de Monte Hellman, cuyos wésterns —*El tiroteo* (1966) y *A través del huracán* (1966)— entablarían un diálogo precioso con los de Reichardt. Tanto en *Meek's Cutoff*, en su accidentado viaje en caravana por el desierto sin principio ni final, como en *First Cow*, que retrata la amistad entre dos colonos del nuevo mundo con una intimidad tan delicada como llena de belleza, Reichardt no deja de jugar al mínimo dramático: su cine maneja muy pocos pero muy precisos elementos, se llena de

huecos donde el paisaje y sus detalles más o menos incidentales cobran un espacio tan categórico que estos se vuelven directamente más psicológicos que estéticos, haciendo que la belleza existente en el plano surja del equilibrio entre lo particular y lo global. El silencio, en su obra, pesa tanto como las palabras, por eso su cine es una de las obras más sutiles del siglo XXI, porque los gestos mínimos, las miradas de soslayo, el que alguien deje el silencio por respuesta, la propia deriva narrativa que antes de encontrarse y sublimarse parece perderse sin remedio... acaban por configurar un paisaje emocional que, aunque se ha construido sobre el misterio, incluso sobre el suspense, posee una rotundidad absoluta tanto en la suma de sus partes presentes como en las de sus marcadas ausencias. Reichardt no te da nunca el tablero completo porque sabe a la perfección que en esta vida siempre nos faltan piezas con las que jugar; da igual que estés en el siglo XIX o en el actual, el mundo siempre ha sido hostil para aquellos que no pueden pagárselo. Así que si la vida es así de complicada, ¿por qué tiene que ser diferente en su nuevo realismo en la pantalla cinematográfica? Sus cintas resumen el misterio de la existencia humana en el misterio que existe en las relaciones humanas, principalmente de amistad. Al fin y al cabo, su cine está lleno de amigos y amigas que parecen quererse con aún mayor complejidad que en las historias de amantes... o quizás simplemente sea que la amistad es, en definitiva, otra forma de amor.

Para ponerme en situación decidí volver a *Old Joy*, película que no veía desde su pase en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes en 2006. Y mientras la reveía y me sentía tan abrazado como aplastado por su relato de amistad fracturada que localiza la emoción siempre en conjugación absoluta con sus imágenes, dotando al gesto mínimo de una importancia superlativa, recordé

que la propia directora presentó la película hablando de ella como si fuera un «wéstern new age». Está claro que la cinta dota a los espacios —carreteras y bosques de Oregón— de una importancia tremendamente similar a como Anthony Mann en sus wésterns topografiaba las interrelaciones de sus personajes en resonancia continua con las localizaciones donde la acción se desarrollaba. Pero aún hay en ella algo más. Los dos protagonistas (dos vaqueros en automóvil) se aíslan de la comunidad para adentrarse solos en la naturaleza, allí donde no existe nada más que uno mismo y el que le acompaña, y, como suele ocurrir en todos los grandes wésterns, el aislamiento voluntario conlleva una simplificación de la casuística humana: lo callado cobra voz, lo sensible se revela, el hombre se muestra tal cual es, incapaz de esconderse de su propia naturaleza. Cuando nadie nos ve es fácil comportarse tal y como somos en realidad —más en una sociedad donde la exposición personal ha devenido pandemia—, pero cuando la única persona que nos ve es la que más nos importa, entonces aparece la teatralización y la exageración, formas dramáticas que el wéstern suele depurar al llevar los cuerpos y las emociones de sus protagonistas a territorios agrestes, incluso hostiles. La comunión entre el espacio sin domesticar y las emociones sin disfraz cristalizan en una verdad que expone la realidad del ser humano tal cual es. No nos podemos esconder de nosotros mismos cuando todo lo que nos rodea es territorio desconocido. El mérito de Reichardt en *Old Joy* pasa por construir toda esa verdad, tan palpable como cercana, sin poner una palabra por delante de otra, sin que haya una sola nota que suene por encima de las demás: todo en esta sublime película se encuentra tan perfectamente afinado que acaba por convertirse en uno de los mejores retratos de la amistad que ha dado la historia del cine. Era su segundo largometraje como directora.

Old Joy nos cuenta la (mínima) historia de Mark (Daniel London) y Kurt (Will Oldham), dos treintañeros que deciden realizar un viaje de acampada para buscar unas aguas termales ocultas en la montaña. Mark y Kurt fueron amigos en su juventud y luego cada uno siguió con su propia vida. A vista de pájaro podría parecer que a Mark le han ido bien las cosas: vive con su mujer en una zona residencial y está a la espera de su primer hijo. Pero su vida no es para tirar cohetes —la discusión con su mujer, donde Mark busca su aprobación para irse de acampada, así lo revela—, sino más o menos la vida de alguien abocado a la mediana edad que ha aceptado las cartas que le han tocado con cierta resignación. Kurt, por su lado, parece un niño grande: le conocemos solo, arrastrando un televisor en un carrito y con una mininevera llena de cervezas. Mientras Mark viste con lo que parece lo primero que ha sacado del armario, Kurt lo hace con lo que parece su única ropa. Deciden viajar en el coche del primero porque la furgoneta de Kurt «se mueve como una babosa en la montaña». Les acompaña en el viaje Lucy, la preciosa perra que luego será protagonista en *Wendy y Lucy*. Antes de salir de la ciudad y con la radio del coche en una cadena donde politólogos liberales parecen desgañitarse por el rumbo que ha tomado el país, Kurt hace una parada para pillar marihuana. Los diálogos del coche no pasan del murmullo; la carretera se impone como verdad, y el accidente verbal bien se reitera, bien queda suspendido en zona de nadie. Se podría asegurar que por ahí vuelve a asomarse la escritura bressoniana de Monte Hellman, especialmente la de *Carretera asfaltada en dos direcciones* (1971), pero Reichardt posee tanta personalidad como actitud y, al final, sabe conjugar el azar de lo que le ofrece el momento particular con la firmeza de quien cree y sabe lo que quiere contar. J. Hoberman, uno de los mejores críticos de cine norteamericanos, dijo

que *Old Joy* le recordaba a *Easy Rider* (1969) en versión grunge. Entiendo el paralelismo argumental inicial, pero esta es otra galaxia cinematográfica: Dennis Hopper dio forma a la huida viril que solo parece avanzar entre drogas, violencia y muerte, pero la huida que encuadra Reichardt tiene poco de parábola de macho y mucho de pincelada(s) impresionista(s) que define(n) con exactitud desorbitada la amistad entre hombres.

Justo en el ecuador de la película Kurt nos rompe el corazón: «I miss you, Mark. I miss you really, really, bad». La frase parece haber llegado de la nada, pero por un segundo lo para todo. Yo, durante ese instante, trato de desconectar o acabaré desmembrándome en el sofá. Pienso en Will Oldham, cuya interpretación en la película es un prodigio, el nombre real de Bonnie «Prince» Billy, todo un tótem de la música folk contemporánea. Bonnie «Prince» Billy tiene dos canciones que siempre me rompen el corazón: «I See a Darkness» y «Love Comes to Me». Cuando tocó en la Joy Eslava hace mil años nos cruzamos con él, vestido de blanco pero con unas aparatosas chanclas naranjas, y le tiró un piropo a mi mujer. Qué golfo, Bonnie. Pienso que *Old Joy* es una película tremendamente musical pero no por su protagonista, ni siquiera por la preciosa banda sonora que Yo La Tengo le brindó a Reichardt, sino por toda la musicalidad que nos ofrece la naturaleza a través de sus gorjeos, de sus crujidos, de sus rumores acuáticos, omnipresentes en la segunda mitad de la película. Pienso en Nick Drake, que parecía cantar entre lágrimas, añorando siempre el sol o la lluvia del día anterior. Nick Drake, que también tenía un insomnio voraz, que acabaría quitándose la vida por sobredosis de pastillas para el sueño con tan solo veintiséis años. Pienso en muchas cosas porque me duele a rabiar lo que veo en la pantalla. «Me gustaría que seamos amigos de verdad otra vez.» Lo escuchamos pero no lo vemos, pues Reichardt le cede el

plano a Mark para que no veamos el dolor abriéndose camino en Kurt mientras se confiesa. El rostro de Mark crepita tras las llamas de la fogata nocturna. Me entretuve, más tarde, leyendo comentarios de la gente sobre la película en distintas páginas web y casi todos coincidían en que conocían a alguien así: a ese amigo que se nos perdió mientras tratábamos de condicionar nuestra vida a tientas. Quién sabe, incluso igual nosotros somos para otros ese amigo del que no se supo más. Porque quizás creamos perder relaciones por desidia, por miedo o por vergüenza, pero la realidad, mucho más sencilla y chabacana, es que la vida tiende a alejarnos los unos de los otros en busca de una comodidad que nos permita descansar por las noches. Si tienes la suerte de dormir bien, claro. No sé, yo me acuerdo de todos mis amigos. De los que siguen a mi lado, claro, pero también de los que ya no veo, ni siquiera en este mundo tan estúpidamente interconectado. Y duele, claro, cómo no va a doler. Cuando perdemos amigos su ausencia tiende a pesar más que su presencia de entonces. Por eso, en el fondo, no quiero tener un millón de amigos, sino solo a aquellos que me quieren para así poder quererlos todavía más.

La película me vuelve a arrastrar consigo justo cuando parece que va a acabar. Kurt y Mark se han perdido y desayunan tostadas con distinto nivel de sequedad en un bar de carretera. Mark habla con su mujer por teléfono. «Ya conoces a Kurt», dice, como si con una simple frase se pudiera definir la complejidad de un ser humano. Ni Kurt ni Mark se miran ya igual. El guion de *Old Joy*, que adaptaba un relato corto de Jonathan Raymond, no tenía más de cincuenta páginas, porque, claro, ¿cómo se meten en un guion todas esas miradas, esos silencios, ese discurrir de la vida entre paréntesis? Cualquier otro cineasta —y con esto me refiero al 99 por ciento de los cineastas— habría explotado de forma melodramática la

situación. Sin embargo, Reichardt, que no necesita subterfugios ni subrayados, simplemente deja caer los sentimientos, que parecen ceder de forma natural bajo su propio peso. En silencio pero rodeados del estruendoso piar de la naturaleza, los amigos, quizás examigos ya para siempre, se adentran en la montaña hasta encontrar las termas. Al igual que haría años después en *First Cow* —también dos amigos conviviendo en el bosque—, Reichardt sitúa a sus personajes al fondo, dejando que las ramas y las hojas figuren en primer plano, ligeramente desenfocadas. Los cuerpos de los excursionistas se funden con el contorno.

En las termas, desnudos, se bañan como harían dos cowboys que llegan a la posada. Kurt cuenta una historia sobre cómo ciertos encuentros sucesivos accidentales con un hombre extraño le acaban llevando al borde de las lágrimas delante de una caja registradora. Allí, la mujer que le atiende le abraza y le dice: «La pena no es más que alegría agotada». Esa vieja alegría a la que hace alusión el título de la película. Esta vez el plano sí nos muestra a Kurt hablando, mientras que nos oculta a Mark, porque no solo hay belleza en sus palabras, sino también sinceridad y algo de retrato íntimo donde él se siente feliz mostrándose con toda su fragilidad. Luego se acerca a Mark y le hace un masaje en la espalda. Reichardt nos muestra cómo la mano de este, donde lleva el anillo de casado, se hunde cadenciosamente en el agua.

La película termina como empezó, con los personajes por separado, pero esta vez deteniéndose en los devaneos de Kurt por una ciudad nocturna donde las personas se mueven por las calles sin rumbo, sin dirección fija, acumulándose en las aceras bajo las luces de neón. Kurt vuelve a estar solo, al menos tan solo como le hemos conocido al principio; por importante que haya sido el encuentro con su viejo amigo, la vida se abre camino y pone a cada pieza en su

lugar. El final, qué duda cabe, es muy triste. Pero estoy convencido de que *Old Joy* no es una película triste en sí misma. Hay algo de optimismo natural en la forma en que esos dos hombres han conseguido acercarse el uno al otro. Ha sido solo un rato, un breve espacio de tiempo compartido, pero lo suficientemente importante como para que permanezca en su recuerdo, y también en el nuestro. Después de todo, cuando rememoramos nuestra vida las elipsis que ejercemos sobre ella no son casuales. Nuestros recuerdos no son los *greatest hits* de nuestra existencia: también se componen de momentos singulares, algunos de gran belleza, otros de gran tristeza, otros aparentemente anodinos pero que nuestra mente ha decidido fijar por delante de muchos otros. No es el día a día lo que rige nuestra vida, sino esos pequeños momentos que dejan huella en nosotros, en ocasiones sin que ni siquiera nos demos cuenta de ello. Y eso es todo lo que somos al final: recuerdos que un día se perderán en océanos de memoria infinita. Saber plasmar eso en una película de ochenta minutos es un milagro.

La sustancia de Coralie Fargeat (*The Substance*, 2024)

Festival de Sitges, día 4 de octubre de 2024. Hoy podía haberme quedado en la cama, rascando un par de horas más a ese sueño que tengo siempre en déficit continuo. Ayer me acosté tarde, pues ando dándole vueltas a una retro-crítica de *Vértigo (De entre los muertos)* (1958), y aproveché para verme dos películas de Hitchcock que tenía en mi deber: *Inocencia y juventud* (1937) y *Posada Jamaica* (1939). Todo más que bien. Pero me he negado a quedarme en la cama: hoy ponían en el Auditori a las nueve de la mañana *La sustancia*, película que me reventó la cabeza en el pasado Festival de Cannes y con la que me descoyunté de risa en la primera fila de la Sala Bazin para posteriormente quedar plasmada mi reacción en un video que luego se volvió meme («¡¡¡Chorros y chorros de sangre!!!») porque a veces el cariño que me entrega la gente supera en mucho mi capacidad de asimilarlo. Así que quería revivir la experiencia con un público tan afín como el de Sitges, el cual es el mejor —por entrega, por pasión, por sentido del humor— del mundo, como sabrá cualquiera que haya venido alguna vez al festival. Además voy a aprovechar para entrevistar a la directora, Coralie Fargeat, quien ahora mismo me tiene conquistado el corazón, las amígdalas, los

entresijos y la parte del cerebro que, a modo de diagrama de Venn, gestiona en intersección emocional el horror y el cachondeo.

Para empezar a hablar de *La sustancia* habría que hablar primero de Demi Moore, cuya interpretación en la película es algo absolutamente increíble. La que fuera una de las actrices más (re)queridas y más bellas (entonces se las llamaba *sex symbol*) de Hollywood en los años noventa se transmuta en el film de Fargeat en una nueva Norma Desmond (Gloria Swanson), la estrella que se negaba a aceptar su decadencia en esa obra maestra de Billy Wilder llamada *El crepúsculo de los dioses* (1950). A Demi Moore le sucede, después de todo, algo similar en la realidad, pues desde que cumplió cuarenta años (ha rodado *La sustancia* con sesenta y uno y es, de largo, su mejor interpretación) solo la llaman para aparecer como actriz de reparto, o incluso para un simple cameo, en películas de la estofa de *Los ángeles de Charlie: Al límite* (2003), *Bunraku* (2010) o *Ejecutivos agresivos* (2019). Así es la industria de los sueños y las esperanzas: una máquina de consumir actrices (jóvenes) hasta que las huellas de la edad empiezan a hacer mella en su cuerpo. Tengo un recuerdo muy bueno de una película muy mala, cuando Demi Moore estaba en lo más alto de su carrera: *Una proposición indecente* (1993), de ese director de mente calentorra llamado Adrian Lyne. En una de las secuencias iniciales de la cinta vemos a la pareja protagonista: a Moore le acompaña Woody Harrelson, a quien ella le coge la mano y se la introduce dentro de la blusa para que así él, mientras habla de sus proyectos, le agarre un pecho. Yo tenía quince años cuando vi esa secuencia y recuerdo pensar «¡Pero bueno! ¡Que le está agarrando una teta a Demi Moore!». Estaba claro que Hollywood pensaba no solo agarrarle trozos de cuerpo, sino mostrarlo entero en su desnudez, convertir a una buena actriz en un objeto del deseo para jugar y tirar, costara lo que costara,

tanto tiempo como dinero (aunque el tiempo siempre juega en contra de las actrices), y acabó consiguiéndolo en una película aún más infumable: *Striptease* (1996). Todo el dinero que ganó Demi Moore por ese trabajo no compensaría el hecho de que fuera el primer clavo en el ataúd de su carrera (el segundo sería *La teniente O'Neil* [1997], donde también el cuerpo era protagonista, pero de distinta manera).

Así que ver a Demi Moore en *La sustancia* levantándose llena de furia y rabia, ahora sí en pelota picada con pleno significado ontológico, enseñando sin pudor los estragos de la edad en el que fuera ese cuerpo deseado por medio mundo, enfrentándose a un espejo que devuelve la mirada con tanta soberbia como desprecio, me parece un gesto de una brutalidad y una crudeza absoluta. Me decía Joan Pons al salir del pase que la película le había parecido como *Eva al desnudo* (1950) dirigida por Frank Henenlotter. Yo le respondí que era más como si las dos protagonistas de *¿Qué fue de Baby Jane?* (1962) se hubieran fusionado en un mismo personaje y el invento lo hubiera dirigido el Peter Jackson de *Braindead: Tu madre se ha comido a mi perro* (1992). Pero al final siempre nos quedará Norma Desmond en su delirio sostenido en un tiempo indefinido, porque para ella la vida real no existe y en su lugar aparecen las imágenes de sus películas clásicas, cuando aún era joven y deseada tanto por los cineastas como por el público. Si a Norma Desmond le llegan a traer el kit de transformación de *La sustancia*, lo habría cogido sin ningún tipo de duda y sin pudor y se habría pinchado en vena ese líquido verde mutante milagroso que, por otro lado, recuerda muchísimo al de *Re-Animator* (1985). ¿Y quién no lo haría?

La sustancia es una de las películas más inteligentes, valientes, asombrosas y descacharrantes que he visto este año. La trama gira

alrededor de una vieja gloria del cine y la pequeña pantalla, Elisabeth Sparkle (Demi Moore), que se nos presenta en el relato en un seguido de elipsis sobre su estrella de la fama en Hollywood: desde su cementación y photocall hasta el descuidado paso de los años que agrietan y ensucian la baldosa. En el último plano, a un hombre gordo se le cae su *cheeseburger* sobre la estrella, dejándola toda llena de kétchup. En cierta manera toda esa breve secuencia sirve de metonimia de lo que vamos a ver a continuación: la debacle artística, pero sobre todo física, de la actriz hasta dejarlo todo brutalmente empapado en rojo, solo que no de salsa de tomate, sino de... ¡¡¡chorros y chorros de sangre!!! Sigo con la trama. El director de la cadena de televisión (Dennis Quaid, en sustitución del fallecido Ray Liotta, inicialmente elegido para el papel) que emite el programa matinal de *jogging* de Elisabeth decide que ya está harto de ella y la despide sin contemplaciones (aunque sin verbalizarlo). Harvey, el CEO (buscadle el paralelismo que más os guste), es presentado como un hombre despreciable y desagradable a partes iguales, que Fargeat encuadra siempre en plano muy corto, acercándolo al objetivo hasta convertir su cara en una mueca deformada y convirtiendo todos los sonidos que produce —mear, comer, reír, gruñir— en un ASMR tremendamente repulsivo. Harvey no es tanto una metonimia como una sinécdoque de todos esos productores rapaces que devoran a las actrices cuanto más jóvenes y guapas, mejor. Aquí su retrato está llevado hacia la caricatura, como un ser babeante ávido de audiencia, dinero y carne fresca. Por su parte, Elisabeth, tras ser despedida del trabajo, sale también despedida por la carretera al ser atropellada por un coche.

El meollo de *La sustancia* se aborda desde el primer momento de forma frontal y sin algodones: si envejecer ya es duro de por sí, aún es peor para alguien que ha construido su vida sobre la atención que

han depositado en ella los demás. Es un dilema tan viejo como el propio Hollywood, solo que aquí en vez de tirar por el melodrama, nos vamos a adentrar, primero, en la ciencia ficción y, luego, en el terror más burro, en el *body horror* más estrambótico, puro *splatter* bañado en una cascada de gore infinita.

Ya en su casa, bueno, en su piso de lujo, un apartamento bien lynchiano con una gran cristalera en el salón que le ofrece una vista inmejorable de la ciudad, Elisabeth decide aceptar la propuesta de probar «la sustancia», un líquido milagroso y misterioso que le ofrece regresar a la juventud y a la belleza mediante la duplicación y regeneración celular, creando una doble de sí misma, pues eso, más joven y guapa. Ataviada como *Fedora* (1978), también de Billy Wilder, Elisabeth recoge el pack de iniciación en un sótano, donde procede a pincharse el líquido para someterse a una transformación brutal: un parto por la espalda, con toda la carnicería creada con efectos prostéticos, no digitales, lo que le da una belleza gore anacrónica al asunto que todos los fans del terror de los setenta y los ochenta sabrán disfrutar como un mono con una escopeta. El nuevo cuerpo que surge es el de Sue —Margaret Qualley, que va camino de convertirse en la nueva Kristen Stewart—, un cuerpo que Fargeat nos enseña segmentado, con toda la sexualidad que ofrecen aún hoy tanto la publicidad como los videoclips: ojos, culo, tetas (prostéticas también) en continuo baile que promete ejercicio físico para combatir la grasa y que en realidad no es más que un *lap dance* destinado a calentar los ojos de los ejecutivos de la cadena y público masculino espectador del programa.

Los que conozcan el film anterior (su debut en el largometraje) de la directora francesa Coralie Fargeat, *Revenge* (2017) —que ganó el premio a mejor directora en Sitges—, ya sabrán de su gusto exquisito por el cine de explotación, la violencia salvaje, el *rape and*

revenge y esa devoción tan pura del fantástico cuando supera con gozo los límites de la buena educación. Todo eso y más está en *La sustancia*, la cual, de hecho, bebe del corto *Reality+* (2014), de la misma directora. La tensión existente entre Elisabeth y Sue se transformará en una guerra contra sus propios cuerpos. Lo que la joven exige —más tiempo para vivir su físico en plenitud— la mayor lo execra —su cuerpo, literalmente, se va pudriendo a cada nueva dosis—. Pero la gracia (amarga y triste) del asunto es que Elisabeth no puede vivir sin Sue porque ella representa todo lo que desea ser y, bueno, su cuerpo cada vez va tomando más forma de bruja de cuento infantil, en una escalada de *body horror* que llegará a sus minutos finales en un descalabro de tumefacciones, malformaciones, mutaciones y excreciones que hay que ver para creer, y luego ya reírse de toda esta barbarie orgiástica de sangre a chorros porque no quedan más asideros a los que agarrarse. Un baño, nunca mejor dicho.

Pero que el *splatter* no nos impida ver el bosque de esta revisión *hardcore* de *El retrato de Dorian Gray* (1890). La verdadera sustancia de *La sustancia* es una crítica potentísima, como una rajada a corazón abierto, tanto al culto al físico de la sociedad del espectáculo, al patriarcado que domina el negocio con la misma saña de siempre y a la adicción a la fama superflua como a los remedios milagrosos que prometen mantenerte eternamente joven aunque no seas más que un reflejo de silicona, bótox y pelo turco de ti mismo. Fargeat construye todo su discurso envuelto en un magnífico ejercicio de terror y ciencia ficción al que sus dos actrices se vuelcan con una entrega absoluta, creando un clásico instantáneo del género, además, claro, de una de las mejores películas de 2024.

Morvern Callar de Lynne Ramsay (2002)

En *Morvern Callar* la homónima protagonista (Samantha Morton) despierta la mañana de nochebuena con el cadáver de su novio escritor tirado en el suelo, concretamente ocupando la puerta que separa la cocina del salón, donde las luces navideñas de un árbol de plástico iluminan y oscurecen la estancia como si estuviéramos dentro de un sueño, quizás de una pesadilla. El joven se ha cortado las venas y ha dejado el suelo hecho un asco, pero no ha sido un acto accidental y/o furibundo, sino preparado concienzudamente: ha dejado tras de sí una nota de suicidio explicativa, un libro escrito en Word que pide a Morvern que presente a distintos editores, regalos de navidad para ella (un bolso, una cinta con sus canciones favoritas), dinero en el banco para su funeral. Lejos de hacerse cargo de la situación —porque, vamos a ver, quién sería capaz de hacerse cargo de algo tan brutal si yo mismo me derrumbo cuando veo que no tengo suficiente ají para el pollo al ají—, Morvern disocia y, como todos los que no somos valientes, decide ponerse en modo Fugazi. Se viste, se arregla, pone la cinta en el walkman —canciones de Can, Boards of Canada, Stereolab, Broadcast, Holger Czukay; nada mal el gusto musical del novio cadáver— y sale a pelearse con la noche en busca de copas, drogas y chicos. Allí conoceremos a su mejor amiga, Lanna (Kathleen McDermott), una chica pelirroja tan desprendida de la realidad como Morvern, pero algo más consciente

del equilibrio que existe entre lo real y la locura. Al fin y al cabo son jóvenes, poco más de veinte años, y a esa edad si no ves la realidad con algo de locura te estás perdiendo una parte clave del quehacer de la vida. Quizás por eso Morvern se asoma a la bahía —no se dice en qué ciudad vive, pero entendemos que es una zona portuaria— y en mitad de la noche cerrada, iluminada por el foco de un barco, le enseña su lencería a un desconcertado marinero. O quizás simplemente es que la disociación de Morvern está empezando a llevarla a una zona incognoscible donde todo vale porque ya nada importa.

Tras la borrachera y una patética jornada laboral como reponedora en un supermercado cutre, Morvern decide que ya está bien de dejar que se pudra su novio en el suelo. Aquí se esconde una idea importante. A vista de pájaro, *Morvern Callar* podría parecer una película devastada por un apocalipsis moral —nada importa: ni la vida, ni la muerte, ni los amigos, ni los novios, ni el trabajo, ni la familia—, pero en realidad el dilema ético es mucho más terrenal y abrasivo: frente a lo inconcebible (la muerte), la pena y la rabia y la locura toman las riendas. Y es aquí cuando se invierten las acciones lógicas —llamar a la policía, contar lo sucedido, deshacerse en el dolor y las lágrimas—, si es que hay algo lógico cuando lo abominable se apodera de tu vida. Morvern simplemente se deja llevar por la urgencia del minuto que sigue al que ahora mismo acaba de pasar. Prefiere actuar a pensar, doblegar las dolorosas emociones duraderas a base de diversión inmediata. Ya dejó escrito Colson Whitehead que vivir te enseña que no hay que vivir como te han enseñado. Decidida a dar el siguiente paso hacia Nunca Jamás, llega a su casa, firma el libro de su novio con su nombre, lo imprime y lo manda a la lista de editores que el joven había dejado cuidadosamente preparada. Luego descuartiza a su

novio en la bañera mientras suena en sus cascos el «I'm Sticking With You» de The Velvet Underground. Chorros de sangre rocían y maquillan sus mejillas a cámara lenta.

Morvern Callar es el segundo largometraje de, a mi parecer, una de las cineastas más interesantes e importantes del siglo XXI: la escocesa Lynne Ramsay. A pesar de tener una corta filmografía, con cuatro películas en veinte años, en parte debido a su autoexigencia como autora, en parte a los múltiples problemas que ha tenido a la hora de levantar proyectos —fue la directora señalada tanto para dirigir *The Lovely Bones* (2009) como *La venganza de Jane* (2015), títulos de los que fue apartada por los productores y que acabaron respectivamente en las manos de Peter Jackson y Gavin O'Connor—, sin embargo es poseedora de una mirada realmente única, mezcla de nihilismo existencial y alegoría espiritual, que hacen que su obra destaque como una fuerza mayor del cine moderno.

En su primera película, *Ratcatcher* (1999), la realidad también llegaba a disociarse a modo de fuga espuria, incluso fantástica, mientras que el grueso del relato se anclaba en esa realidad social que tan bien plasmó el nuevo cine británico de los años sesenta. En un Glasgow inundado de basura y ratas, un chaval preadolescente que ha matado por accidente a un amigo de su escalera trata de huir de su asquerosa realidad —la basura en las calles se transforma en todo tipo de violencia explícita: su padre es un borracho maltratador, su única amiga es violada repetidamente por una banda de malnacidos (todos ellos menores de edad), la pobreza asfixia aún con más fuerza que el pestilente olor de los residuos sin recoger, etcétera— imaginando cómo será su vida futura en una nueva casa con vistas a un campo de trigo donde poder correr, jugar, tumbarse al sol. En los días pares *Ratcatcher* es mi película favorita de Ramsay; en los impares, *Morvern Callar*. Aunque, obviamente, el

reconocimiento de la directora a nivel mundial fue tras el estreno de *En realidad, nunca estuviste aquí* (2017), con Joaquin Phoenix metido a vengador con un martillo gigante como herramienta de destrucción masiva de pedófilos. No me parece mal, lo importante es que se vean las películas, que reconozcamos y valoremos su autoría. Y me gusta más *En realidad, nunca estuviste aquí* que las dos *Joker* (2019 y 2024) juntas.

Volvamos a la fantasía que tiñe la realidad. Decía que en *Ratcatcher* las fugas son puntuales, a veces pura cuestión de forma —ralentíes, encuadres, el borrado de la banda sonora—, a veces trozos de relato —el chaval de pocas luces que cree mandar a la luna su regalo de cumpleaños, un ratón blanco, atándolo a un globo rojo—. Pero en *Morvern Callar* la cosa se extrema bastante más. Si bien la mirada de la realizadora sobre el devenir entre absurdo y azaroso de la protagonista adopta cierto distanciamiento empírico —vemos lo que hace sin inmiscuirnos en ello—, también la realidad se nos deforma —pasajes oníricos, montaje acelerado, música extradiegética—, incluso se nos quiebra, con la mirada impresionista de Ramsay buscando equiparar la falla emocional de la protagonista con la propia puesta en escena del relato. Con el cuerpo ya cortado de su (ex)novio, Morvern entierra los pedazos en un bosque, coge el dinero previsto para costear el funeral y se marcha con Lanna a pasar las navidades en un complejo vacacional en nuestra Costa del Sol. La fuga continúa.

En Almería, Morven y Lanna enganchan la noche con la mañana para acabar descubriendo que la oscuridad que anega los tugurios de Escocia es la misma que te tragas con hielo en los baretos de cualquier parte del mundo. No hacía falta viajar para esto, piensa Lanna. Me voy al desierto con los cactus, decide Morvern. Hemos llegado al punto de ruptura, el mismo —si lo pensamos bien— con el

que arrancamos el relato. Tanto correr para acabar en el mismo sitio. Todos los que hemos corrido la noche sabemos que, por más rápido que vayamos, al final nos alcanza la luz del sol. «Some Velvet Morning» que cantaban Nancy Sinatra y Lee Hazlewood, otra canción más en la cinta del walkman del que Morvern no se separa. Lo que viene a ser lo mismo que decir que los problemas puedes ignorarlos u ocultarlos un tiempo, pero no por eso desaparecen, sino al revés: crecen, retroalimentándose, hasta que el elefante en la habitación te aplasta contra las paredes, contra el suelo, contra esa cama que ya no te quiere y pasa de dejarte dormir.

Todos los protagonistas de Ramsay —el chaval de *Ratcatcher*, la novia a la fuga de *Morvern Callar*, la madre superada de *Tenemos que hablar de Kevin* (2011), el exmarine vengador de *En realidad, nunca estuviste aquí*— se encuentran tan inundados por los problemas sin retorno que les entrega la existencia que viven en un estado continuo de entumecimiento emocional. Sus miradas se pierden en el vacío, sus cuerpos se segmentan en el plano, las acciones de su alrededor parecen no poder afectarles ya por más brutales que sean. Es como si hubieran cruzado el límite del dolor o hubieran colmado su vaso de la tristeza; por un lado, ya poco puede afectarles, por otro, ya no saben bien qué hacer con esto que llamamos vida. Y de todas ellas *Morvern Callar* es quizás la más punk por arrastrar su relato al territorio de la fábula. Aunque en ninguna de sus películas Ramsay realiza juicios sobre las acciones de los personajes, en esta directamente le ofrece una vía de escape a su protagonista. Al final resulta que el libro es un éxito, que van a publicárselo, que van a darle un montón de dinero por él. Así que ahí anida una segunda oportunidad que se les negará al resto de protagonistas de su filmografía. Si eso es justo o no, repito, tanto da, porque aquí no ejercemos juicios, solo somos testigos

sorprendidos de un duelo extrañísimo. De hecho, ni siquiera sabemos cuánto de realidad ha existido en la ficción que hemos visto en la pantalla, del mismo modo en que en *Ratcatcher* tampoco sabemos cuál de las dos realidades escenificadas es la verdadera: ¿se suicida el joven en el río infecto o llega a trasladarse a su nueva casa a través del trigal? Y el protagonista barrigón y cachas con las barbas de Joaquin Phoenix, bueno, ese de hecho ni siquiera sabemos si llega a estar aquí, si todo lo visto es imaginación, una fuga dentro de la fuga. En *Morvern Callar* tampoco es que lo tengamos clarísimo, pero al menos la vemos andar huyendo del miedo y del dolor hacia un horizonte teñido de algo parecido a la esperanza. Quizás por eso he elegido esta película de entre todas las de Ramsay para que aparezca en este libro.

4 PELÍCULAS QUE TE ROMPERÁN EL CORAZÓN

La strada de Federico Fellini (1954)

Cuenta la historia que cuando llevaban unas semanas de producción de *La strada* —localizaciones: Bagnoregio, Viterbo, Lacio y Ovindoli, L'Aquila y Abruzzo— la actriz principal y mujer de Federico Fellini, la maravillosa Giulietta Masina, se dislocó un tobillo y el rodaje hubo de detenerse. El productor Dino De Laurentiis, que nunca había visto con buenos ojos el fichaje de Masina, volvió a insistirle entonces a Fellini para que empezara de nuevo dándole el papel de Gelsomina a (la gran) Silvana Mangano, esposa por aquel entonces del magnate. Fellini no reculó. Desde el día que había dibujado en un papel el rostro de Giulietta dentro de un círculo, sabía que ella y solo ella tenía que ser Gelsomina: el corazón más grande en el cuerpo más pequeño de la historia del cine italiano. El *impasse*, eso sí, obligó a cambiar al director de fotografía, Carlo Carlini, al que le sustituyó un Otello Martelli que supo dar matices de Chagall y Brueghel al blanco y negro altamente poético de la película. No le resultó difícil: Fellini había escrito un guion de seiscientas páginas donde detallaba con minuciosidad cómo debía ser cada plano, cada movimiento de cámara, cada corte y cada encadenado. El rodaje al final se reanudó el 5 de febrero, en pleno invierno, con temperaturas bajo cero que dieron más de un quebradero de cabeza tanto al equipo artístico como técnico, pues se encontraron con habitaciones sin calefacción ni agua caliente. Vaya, que hacía tanto frío que debían dormir con la

ropa y el sombrero puesto. Tiene gracia, justo ahora hace veinte años yo también dormía con la ropa puesta, incluido un chaquetón enorme soriano, las botas Dr. Martens y el gorro de pescador. Fue en la Semana Internacional de Cine de Valladolid de 2004; hacía un frío horrible en las calles y yo dormía en un almacén con las ventanas rotas donde mi amigo Javi Castro había puesto un camastro para así ahorrarme el tener que pagar hotel. Ese año en Valladolid vi películas que me alucinaron como *Hierro 3* (2004) de Kim Ki-duk o *Nadie sabe* (2004) de Hirokazu Koreeda. Pero lo mejor de todo es que allí conocí a la que sería mi (increíble) mujer y la madre de mis dos (también increíbles) hijos. Pero esa historia mejor os la cuento otro día, que si no me como los caracteres que ahora mismo le debo a Fellini. El retraso en el rodaje al que más le complicó las cosas fue al actor que daba vida al bruto de Zampanó, Anthony Quinn, puesto que se le solaparon dos rodajes (ambos del productor De Laurentiis, por otro lado): el de *La strada* y el de *Atila: Hombre o demonio* (1954) de Pietro Francisci. Así que debía levantarse cada día a las tres y media de la mañana, grabar sus secuencias para Fellini, y a las diez tirar para Roma para hacer lo propio en el péplum con Sophia Loren. El propio actor se reía de la experiencia cuando contaba años después que «tenía la cara totalmente demacrada... lo que iba muy bien para Zampanó, ¡pero no para Atila!».

La strada —«el camino», en italiano— cuenta la historia de Gelsomina, una chica joven, silenciosa, soñadora y bondadosa, a la que su madre vende a un artista ambulante, Zampanó, a cambio de 10.000 liras (270 euros de la época) para que le sirva de auxiliar en su peculiar show deambulante. (Y digo «peculiar» porque a estas alturas del libro ya me estoy quedando sin adjetivos.) Su show, cutre y zafio, que lleva años repitiendo, básicamente consiste en lo siguiente: mientras da un discurso grandilocuente sobre lo peligroso

del acto, se ata una cadena de «hierro puro más duro que el acero» de 0,5 cm de espesor alrededor del torso y la rompe inflando el pecho. «Recomiendo que si hay alguna delicada entre el público mejor que no mire. Podría haber sangre.» Lo que no dice el jeta es que el hierro que une los dos extremos de la cadena podría bien ser un alambre...

Pero los sueños de Gelsomina rápidamente acaban sepultados en el barro. Pobrecita, vestida con una camiseta hecha jirones, medio descalza, con chistera chapliniana raída, falda con elástico, un chaquetón militar y un capote de la Primera Guerra Mundial que Federico Fellini le compró a un pastor. Gelsomina, maquillada como un payaso blanco, que logra arrancar sonrisas solo con sus gestos de mimo torpe, con su mirada naif y divertida, con su trompeta de tres notas, una versión asexuada más que femenina del vagabundo de Chaplin, que desprende cariño por todos sus poros, ha acabado en las sucias manos de Zampanó, que le pega con una rama para que aprenda a tocar el tambor, que la viola sin miramientos en su primera noche juntos en la carreta, que la abandona en la calle para irse con otras mujeres, que le da una paliza cuando intenta huir de él, que mata —con ella como testigo horrorizada— a un payaso funambulista, el Loco (Richard Basehart), que tan bien se había portado con ella. Hasta le había ofrecido irse con él, abandonar de una vez a esa bestia parda y mugrienta que la maltrata sin remordimientos. Pero Gelsomina no puede abandonarle. Lo he dicho antes: tiene demasiado corazón y, en esta vida, a la gente que tiene un corazón tan grande tarde o temprano alguien viene a rompérselo o a robárselo o a destruirlo para siempre. De hecho, a Gelsomina le ofrecen una vía de escape en varias ocasiones a lo largo de la película, un lugar donde vivir para así huir de una vez por todas de ese mal bicho que come y bebe como un cerdo (Fellini se basó en

un castrador de cerdos de Rímini para construir al personaje), pero ella no acepta. «Si no quiere que me vaya, por algo será», dice, condenándose de por vida hasta que también esta le es arrebatada, al menos ya lejos de Zampanó, que, viejo y amargado, acaba cayéndose en la playa en un mar de lágrimas, en un tardío e infructuoso lamento al reconocer lo que no ha sabido valorar, lo que ha despreciado brutalmente y, al final, perdido. Que te den, Zampanó.

Es curioso porque desde siempre —años sesenta— se ha debatido, generación tras generación, sobre qué Fellini es mejor, si el neorrealista —desde su debut en *El jeque blanco* (1952) hasta *Las noches de Cabiria* (1957)— o el simbolista y barroco —a partir de *La dolce vita* (1960) y hasta el final de su carrera—, especialmente teniendo en cuenta que el autor realmente marca sus signos formales, lo que conocemos como «felliniano», a partir de *Ocho y medio* (1963) (con vuestro permiso, reconozco que esta es mi película favorita del cineasta). Pero no voy aquí a reabrir este debate, sino a cuestionar la veracidad del mismo: no creo que ni *La strada* ni *Las noches de Cabiria* se adapten a los postulados del neorrealismo, al menos tal y como lo asentaron en sus primeras películas Roberto Rossellini, Luchino Visconti o Vittorio De Sica. Y pensad que Fellini esto lo sabía a la perfección, puesto que colaboró con Rossellini tanto en *Roma, ciudad abierta* (1945) como en *Paisà* (1946), dos películas-emblema de este movimiento artístico. Tanto *La strada* como *Las noches de Cabiria* se alejan mínimamente de los postulados del neorrealismo para introducir en su interior gestos abiertamente poéticos, incluso metafóricos, estirando el melodrama mucho más de lo que Rossellini habría permitido. (Guy Debord seguro que las odió, pues también odiaba a Chaplin.) Fellini se aleja así de la realidad para lanzarse a la fábula; las historias que cuenta

podrán parecer locales, pero su desgarrador trazado ético es universal. Sí, los protagonistas son del lumpen de la sociedad y se mueven por caminos, pueblos y casas reales —algo que Fellini deja atrás en cuanto pone los pies por primera vez en Cinecittà, el gran plató italiano de los años sesenta y setenta—, pero el relato se eleva por encima de lo real para alcanzar ese idioma artístico tan tangible como contundente con el que cualquiera puede emocionarse.

Esto que estoy escribiendo ahora, por supuesto, no es nada nuevo. Cuando *La strada* se estrenó en el Festival de Venecia de 1954, los críticos italianos machacaron la película tildándola de «anticuada, falsa, insincera, literaria, irreal, patológica, fallida, irregular, con exceso de ingenuidad y aun así demasiada astucia, falta de estilo y profusión formalista [...] anacrónica, exacerbadamente subjetivista, inhumana, confusa, presuntuosa y además plantea problemas inexistentes» (todo este chorro de insultos viene bien detallado en la biografía de Fellini que escribió Tullio Kezich). La razón de este odio estaba bien clara: por un lado, los críticos puristas acusaban al director de alejarse del neorrealismo que tan bien había representado, esta vez sí, en *Los inútiles* (1953); por otro, en Venecia ese año hubo una lucha tremenda entre los pro Fellini y los pro Visconti, que presentaba a competición *Senso* (1954). Y el mal rollo llegó hasta tal punto que cuando se anunciaron los cuatro Leones de Plata, *La ley del silencio* de Elia Kazan, *Los siete samuráis* de Akira Kurosawa, *El intendente Sansho* de Kenji Mizoguchi y *La strada* de Federico Fellini —¡menudo año veneciano!—, la cosa acabó a puñetazos. Curiosamente a nadie le indignó que *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock se fuera de vacío o que el León de Oro a la mejor película fuera para la anodina *Romeo y Julieta* de Renato Castellani. ¡No hay que confiar nunca en el ahora, sino en el después!

Ayer, volviendo a ver la película, supe reconocerle todas sus trampas. Están las propias del rodaje, como cuando el diseñador de producción Luigi Giacosi convenció al sacerdote de un pueblo para adelantar la celebración del 8 de abril del santo patrón de la ciudad, asegurando así la presencia de unos 4.000 extras no remunerados. Está la trampa del doblaje en sí, pues las coproducciones entonces se rodaban sin sonido directo, esquivando así el hecho de que cada actor hablaba un idioma distinto —en ocasiones ni siquiera recitaban el diálogo, solo decían «1-2-3-4-5-6», con Fellini gritándoles qué debían hacer—: a Anthony Quinn, que, nacido en Chihuahua (México), hablaba en inglés, le dobló la voz Arnoldo Foà, la voz italiana de Toshiro Mifune en *Rashomon* (1950). Están las propias trampas que el zorro de Fellini planteaba en la narración para que el melodrama te inundara como una tormenta perfecta: la iluminación de interiores cuando los protagonistas duermen en el suelo, los mínimos gestos cómicos de Gelsomina para que nos encariñemos hasta el tuétano de ella —inolvidable cómo tira la comida que ella misma ha preparado al no tener ni idea de cocinar—, la fatalidad del personaje del Loco, apuntada ya desde su escena en lo alto del cable donde se come unos espaguetis o cuando Zampanó le persigue navaja en mano. Me da igual. Lo compro. No todo tiene que ser seco y áspero en esta vida: si el drama está bien contado, o, al menos, tan bien contado como solía hacer Federico Fellini, a mí me vale. Y sé que las verdades que cuenta apuntan a la iconografía del símbolo —la belleza pisoteada, el cariño denostado, la pureza vilipendiada—, pero también hay mucha inteligencia compositiva a la hora de hacer cercana y creíble una historia que, al fin y al cabo, funciona como gran metáfora de la violencia machista que ha dominado nuestro mundo desde que el hombre es hombre y la mujer, mujer. Así que bien ganado está ese Óscar a la mejor película

extranjera, la primera vez, por cierto, que se acuñaba dicho término, ya que antes la Academia de Hollywood solo la reconocía como Special Award.

Brokeback Mountain. En terreno vedado de Ang Lee (*Brokeback Mountain*, 2005)

Hoy es 6 de noviembre de 2024. Esta mañana Donald Trump ha ganado la reelección a la presidencia de los EE. UU. Por la tarde me hubiera gustado ir a nadar, pero la bursitis del hombro izquierdo hace que este me duela hasta levantando una almohada, hasta arropando a mis hijos en la cama. Así que me he quedado escribiendo sobre una de mis cintas favoritas de la historia del cine.

Antes de ser película fue relato: «Brokeback Mountain», escrito por esa escritora superpoderosa llamada Annie Proulx y publicado en *TheNew Yorker* el 13 de octubre de 1997. Recuerdo leer el libro que lo incluye con tanto amor como deseo las navidades que se estrenó en España la película de Ang Lee. Recuerdo alucinar, vibrar, reír, llorar, sufrir. Y todo ello gracias a una prosa pluscuamperfecta, de una sencillez aplastante, incluso insultante (así que eso es escribir...). El puñado de relatos de wéstern anegados en violencia, dolor y desgarro que habitan las páginas de esa compilación la han convertido en una de las obras favoritas de mi biblioteca. Tras leerla sufrí una crisis-Proulx y me compré todas las novelas que pude de ella: *Postales*, *Atando cabos*, *Los crímenes del acordeón*. Al acabar de ver la película me he ido a la biblioteca que ocupa un 50 por ciento de mi casa a ver si encontraba el libro para releerlo antes de

escribir estas palabras. Pero la biblioteca, incólume y brutalista, me ha devuelto la mirada como si se tratara de un abismo. Ahí no hay quien encuentre nada. Cientos de libros acumulados sin orden ni lógica en filas de a dos y de a tres como si fuera una pared de papel delante de la de ladrillo. La torre de Babel convertida en treinta metros cuadrados de bloque de construcción de Minecraft. Joder. He aguantado su risa una media hora mientras le metía mano sin pudor. Sus cosquillas me han dado dolor de cabeza. No he encontrado el maldito libro. Si me veis por la calle, por favor, recordadme que tengo que ordenar mi biblioteca.

Ang Lee es un cineasta hawksiano de pura cepa (aunque naciera en un territorio tan poco hawksiano como Taiwán), lo que significa dos cosas claras, así, a lo bruto: (1) que su mirada siempre privilegia la fuerza del relato, cediendo todo el poder a la historia y sus intérpretes, trabajando sus imágenes para que estas no rompan el punto de sutura entre el espectador y lo que este ve en el pantalla; y (2) que precisamente por eso la crítica cinematográfica siempre le ha mirado bien con superioridad, bien con conmiseración. Pasan los años y la gente olvida que la mirada autoral puede resultar muy poderosa tanto desde el lado clásico como desde el lado manierista de la historia. Da igual lo mucho que gritaran los cahieristas al respecto. Para colmo, Lee, como Howard Hawks, también ha sido un cineasta proclive a trabajar todos los géneros cinematográficos que se le han puesto por delante: melodrama literario —*Sentido y sensibilidad* (1995)—, wéstern —*Cabalga con el diablo* (1999)—, wuxia —*Tigre y dragón* (2000)—, ciencia ficción superheroica —*Hulk* (2003)—, thriller —*Deseo, peligro* (2007)—, fantasía —*La vida de Pi* (2012)—, etcétera. Por eso el director no está lejos de los grandes cineastas clásicos: elástico, sensible e inteligente, siempre sabe adecuar las formas del relato al pleno servicio de toda su fuerza

dramática, ya se trate de poner en escena espectaculares secuencias coreografiadas de artes marciales o trémulos y quebradizos latigazos de amor físico y espiritual. Es cierto que superados los sesenta años se obsesionó con la técnica de tratar de meter más fotogramas por segundo de los permitidos para alterar la estética natural del cinematógrafo con resultados algo desiguales —*Billy Lynn* (2016) y *Géminis* (2019) fueron dos tortazos de cuidado—. Sin embargo, eso a mí, que figuro en la Internacional Devota de los Autores, no me afecta. Por eso siempre que quiero reconciliarme con el mundo a través de sus películas me pongo *La tormenta de hielo* (1997) y cuando quiero purgar toda la tristeza que acumulo víctima de los zarpazos con los que me castiga la realidad me pongo *Brokeback Mountain*.

Ennis Del Mar (Heath Ledger, a sus veintiséis años) y Jack Twist (Jake Gyllenhaal, a los veinticinco) son dos cowboys en una época, años sesenta, en la que los vaqueros están en clara vía de extinción. De hecho sería más apropiado decir que son pastores. O al menos por eso les contrata el capataz Joe Aguirre (Randy Quaid, antes de volverse definitivamente tarumba) para que pastoreen ovejas por la montaña Brokeback —tristemente ficticia; si no, sería lugar de peregrinaje obligado para todo cinéfilo enamorado—, en Wyoming, saltándose la regulación de que los cuidadores de ganado deben acampar en los sitios señalados por las autoridades forestales. Lo que quiere decir lo mismo que, mientras Ennis dormirá en el campamento base y hará la mayoría de las tareas domésticas —principalmente lavar la ropa y calentar las latas de alubias—, Jack tendrá que maldormir con las ovejas, bien atento de si aparece un coyote dispuesto a saciar su hambre. Cuando llevan tan solo unas semanas de trabajo, Jack ya está harto del olor a pis de gato de la tienda de campaña y Ennis se ofrece a sustituirle. Unas semanas

más tarde, presos de una buena camaradería, se emborrachan y deciden que las ovejas esa noche duermen solas y ellos acompañados. En mitad de la noche se despiertan y follan como quien pelea: con rabia, con vergüenza, con deseo. Por la mañana Ennis coge el caballo y se marcha con las ovejas.

Podría haber sido cosa de una sola vez, pero el amor no es algo que se pueda domar. Tampoco el deseo. Y si eras gay en Wyoming o en Texas o casi en cualquier lugar del mundo a mediados del siglo XX (incluso en algunos del siglo XXI), directamente tu vida podía correr peligro. Así lo recuerda Ennis en un flashback en el que vemos que su padre los llevó a él y a su hermano a ver el cadáver de un ranchero homosexual que había tenido la osadía de compartir casa con otro hombre. Ennis es un chico roto que se convertirá en un hombre destrozado, pero eso en las montañas de Brokeback él aún no lo sabe. Ahí tiene a Jack, que parece más fuerte, más seguro, aunque quizás solo sea porque sabe mentir mejor, algo que a Ennis se le da fatal; por eso calla todo el rato, es taciturno o directamente muy serio, tremendamente triste... porque debe tener miedo a todas horas. Por eso ya no solo folla, sino que también besa con furia, como si estuviera mal hacerlo o como si fuera la última vez que lo fuera a hacer en la vida. En uno de esos encontronazos amorosos ambos acaban pegándose de verdad. La sangre le brota a Ennis de la nariz, que debe limpiársela con la manga de la camisa. Aunque no es siempre así. En un momento delicadísimo los cowboys se besan también con cariño y suavidad dentro de la tienda. Un pellizco de felicidad, de tranquilidad. No les dura ni el desayuno. Mientras juegan a cuerpo descubierto un poco como amantes y un poco como niños cuando llega la mañana, el capataz los descubre y escupe en el suelo. Su tiempo en Brokeback ha llegado a su fin.

Increíble cómo están Jake Gyllenhaal y Heath Ledger en la película. Increíble. Solo pensar que los primeros actores a los que se les ofreció el papel fueron Matt Damon y Ben Affleck me produce un escalofrío que me deja tiritando. Ennis y Jack son los protagonistas, que yo sepa, del primer *queer western* de la historia del cine (sin contar las parodias del cine X en los años setenta). Al menos los primeros que realmente se muestran como tales, que en *Johnny Guitar* la calentura de Mercedes McCambridge iba por dentro, y lo del juego de las pistolas de *Río Rojo* siempre lo he entendido como un *joke out of context*, pues Hawks era WASP de cabo a rabo. Tampoco es que haya habido muchos más: *Cowboys* (2020) de Anna Kerrigan, *El poder del perro* (2021) de Jane Campion, *Lonesome* (2022) de Craig Boreham, *Extraña forma de vida* (2023) de Pedro Almodóvar (el director manchego fue uno de los nombres que sonó en su día para dirigir *Brokeback Mountain*). Ledger y Gyllenhaal brillan toda la película, que en su largo tronco central es básicamente un seguido de escenas domésticas en continuo deterioro. La mujer de Ennis, Alma (Michelle Williams, que sería pareja de Ledger tras el rodaje), es un ama de casa asolada por el mutismo y la inacción de su marido; la de Jack, Lureen (Anne Hathaway), es la reina del baile de los tractores, la hija buena del papá rico (soy superfán del torrente de pelucas que usa en la película). Alma descubre la mandanga de buenas a primeras; Lureen, bueno, parece que el tema no vaya con ella. Pero es en los pequeños momentos en que están juntos a lo largo de veinte años de narración cuando los actores desprenden una fuerza devastadora. La dramática los acompaña, claro. Jack quiere irse a vivir a un rancho con Ennis, pero este siente demasiado miedo. Es casi la secuencia más triste de la película, con el río cerca y las montañas al fondo. Con Ang Lee dotando al paisaje de una fuerza expresiva

tremenda, como si de repente no fuera hawksiano sino manniano (por Anthony Mann). La negativa de Ennis es el fin del mundo, aunque, desgraciadamente, este sigue girando. Y a ellos los años los dejarán más solos, los estropearán, haciendo de su mentira (de su amor) lo único que ha merecido la pena vivir.

En el relato de Proulx todo el tronco de la película, su zona meridional, es una elipsis. Así que fue trabajo de los guionistas Larry McMurtry y Diana Ossana, ambos bregados en el wéstern televisivo (además, McMurtry escribió con Peter Bogdanovich *La última película* [1971]), hacer crecer la acción allí donde solo existía la esencia. Son veinte años de cotidianidad dramática en los que vemos envejecer tanto a los vaqueros como a sus propias ilusiones. Una vida escondida, una pasión intermitente, un continuo de sinsabores, la mala suerte de los que se aman sin poder quererse. Cuando Ennis recibe la noticia de que Jack ha muerto, el relato del accidente con la rueda que explota, la llanta que le golpea, la sangre que le ahoga, se mezcla en su cabeza con imágenes desgarradoras de Jack recibiendo una paliza de muerte. En contrapartida presenciamos la gelidez de Lureen frente al dolor (como siempre, ahogado en su garganta) de Ennis. En su testamento, Jack pide que sus cenizas sean esparcidas en Brokeback, pero el padre de este dice que ni pensarlo, que irán al panteón familiar. La madre le deja subir a la habitación de Jack y ahí Ennis descubre la camisa que perdió en la montaña cuando se besaron y pegaron y sangraron. La camisa de Jack por encima de la de Ennis, la sangre sin lavar en las mangas. Él la abraza en un gesto que me duele igual ahora que hace veinte años, cuando la vi por primera vez. En el plano final de la película vemos de nuevo las camisas, ahora la de Ennis por encima de la de Jack, al lado de una foto de Brokeback Mountain. Parece que Lee enloquece y lanza un zoom bestial a la foto, pero es

solo Ennis cerrando la puerta. «Jack, te juro...» El resto son solo lágrimas.

Brokeback Mountain fue nominada a ochos premios Óscar de los que acabó ganando tres: mejor director, mejor banda sonora original (Gustavo Santaolalla) y mejor guion original. Todo indicaba que se iba a llevar también el de mejor película, pero en un giro demencial de los acontecimientos la estatuilla fue para *Crash* (2004) de Paul Haggis, como ya he dicho, probablemente la peor película que haya ganado nunca el Óscar.

Breve encuentro de David Lean (*Brief Encounter*, 1945)

¿Por dónde empezar? Ojalá tener la libertad de Julio Cortázar y abordar este apartado por donde a él le diera la gana, diciendo así, como él: «Tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros». Pero viajando a lo particular: hoy hace frío de invierno soriano, seco y húmedo, asfixiado y polirrítmico. Un frío sin contemplación que te pega con contundencia pero sin severidad, como si te zurrara un amigo; un frío que de tan frío hace hasta calor y así mis huesos carraspean y mis gónadas calambrean y mis tendones tosen y tosen como yo, que me enciendo un cigarrillo tras otro como único remedio para tanta tos. Es una semana de infarto, otra más, pero esta más todavía, pues viajo el jueves a Alicante, el viernes a Gijón, el miércoles paseé hasta el Cine Doré, donde se proyectaba *Blow Up* (1966), la película en la que Michelangelo Antonioni adaptaba a su manera ese relato de Julio Cortázar titulado «Las babas del diablo» (1959). Bien, en mi cabeza se oyen solo los coros (solo los coros: «uuuuuuh uuuuuuh») del «Cindy Tells Me» de Brian Eno, pero ahora ya sabes por qué te estoy hablando de Julio Cortázar, por qué me he acordado de este escritor, argentino, cronopio, amante del jazz, que escribía sus novelas y cuentos con máquina de escribir, probablemente una

Remington, mientras, probablemente también, se fumaba un cigarrillo tras otro. Hoy podría ser 15 de noviembre del año 2024 después de Cristo. Viernes. Lo que significaría que ayer fue 14 y yo estaba en Alicante. Jueves. Bueno, estaba en Madrid, luego en Alicante, luego de vuelta en Madrid. Y si estamos todos de acuerdo en que hoy es 15 y solo 15, entonces ahora mismo —y ahora mismo son las 17.04, no, espera, las 17.05 según marca el reloj del portátil — estoy otra vez «perdido en la traducción», a medio camino entre Madrid y Gijón, a 285 km/h, en el tren al que yo llamo cariñosamente y desde hace años el Satantalgo. Ojalá tener la libertad de Julio Cortázar y contarte —«Nunca se sabrá cómo hay que contar esto»— que en estas últimas cuarenta y ocho horas solo he podido tener un breve encuentro con mi mujer —«De repente me pregunto por qué tengo que contar esto»— y, mientras ella andaba atareada (la suya también ha sido una semana de infarto) porque una cañería de la vecina del piso de arriba insistía en reafirmarnos su existencia y manifestarse mediante un continuo goteo de agua (léase gotera) en nuestro baño, yo estaba (jueves) a la altura de Cuenca, viajando no tan rápido como ahora —«Qué palabra "ahora", qué estúpida mentira»—, quizás 100 km/h más lento, tratando de recuperar mi cuenta de X, antes llamada Twitter, que un bot ruso de criptomonedas me había hackeado. Quería dormir —«Vamos a contarlo despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo»—, te prometo que yo solo quería dormir, que es casi lo que quiero a todas horas. Menos cuando es por la noche, claro, que entonces no quiero dormir porque no puedo y si uno no puede tener lo que quiere entonces es mejor no quererlo. ¿Pero quién puede no querer? Nadie, ni siquiera los que ya quieren de antemano, los que ya vienen queridos de casa.

«Stop. You’re beautiful!» (esta cita es de Nick Cave). Madre mía, qué forma de empezar. Por la ventana del Satantalgo (viernes) se ve Palencia, quizás León. Ayer a la altura de Albacete (jueves) se me rompió el corazón. Otra vez. Quiero decir, que ayer a la altura de Albacete se me rompió el corazón mientras veía por enésima vez *Breve encuentro* de David Lean —«Y ya que vamos a contarlo, pongamos un poco de orden», porque da igual el número de veces que la vea que siempre me romperá el corazón —«Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que todo esto va a ser contado»—. Seguramente tú ya sepas todo sobre esta película, toda esa Wiki que utilizamos ahora como memoria común y que yo ya ni discuto ni rechazo. Como, por ejemplo, que David Lean dirigió la cinta en los últimos compases de la Segunda Guerra Mundial, que incluso llegaron a parar el rodaje el día de la rendición del Ejército alemán para celebrarlo. Que la película adaptaba una obra del escritor y dramaturgo Noel Coward, al que, curiosamente, le iba más la comedia o lo cómico, pero que cuando metía el dedo en la tragedia afinaba el dolor como pocos. Quizás también sabrás que *Breve encuentro* participó en el primer Festival de Cannes, que se celebró en septiembre de 1946, alzándose con el gran premio del jurado junto a otras once películas. Se ve que el jurado estaba tan feliz —por el final de la guerra, por ser la primera edición, porque en Cannes se bebe mucho y al jurado eso le sale gratis— que decidieron premiar a media competición oficial con el máximo galardón del certamen. Así que Lean compartió condecoración con Emilio Fernández —*María Candelaria* (1944)—, Roberto Rossellini —*Roma, ciudad abierta* (1945)—, Alf Sjöberg —*Tortura* (1944)— y Billy Wilder —*Días sin huella* (1945)—, entre otras cintas que la historia del cine ya ha olvidado porque, sin duda, en esta vida hay demasiadas películas y demasiado poco tiempo.

Billy Wilder. Exacto. Fue Billy Wilder (¿o quizás fue su coguionista I. A. L. Diamond?) el que justificó la existencia de *El apartamento* (1960) porque al ver *Breve encuentro* le hizo mucha gracia el personaje del amigo que le deja la llave del apartamento a Trevor Howard para que así él pueda tener su aventura extramatrimonial. De hecho, no es exactamente así: es cierto que a Howard le dejan la llave de un apartamento, pero cuando el amigo aparece de improvisto interrumpiendo a la pareja, haciendo que ella deba huir de la casa de forma atropellada, más bien le recrimina su actitud al protagonista. Pero, bueno, entendemos el facsímil. Allí donde todos vemos drama, Billy Wilder veía comedia: era parte imparable de su genio. Pero quedémonos en esa secuencia porque, a pesar de todas las veces que he visto *Breve encuentro* (ya te he dicho que muchísimas), siempre se me olvida un factor determinante: que los amantes maduros de la película jamás llegan a tener sexo entre ellos. Que no follan, vamos. Solo paseos, besos, ir al cine, al río, y un porrón de encuentros y despedidas en la estación de ferrocarril que los junta y los separa ya desde el primer plano: todo el film es un largo flashback, ergo lo que Lean construye a lo largo de la obra es el significado de la imagen que vemos de inicio —en la esquina superior de la pantalla, una pareja habla en una mesa—, ya no solo para que seamos conscientes de las infinitas historias que existen a nuestro alrededor sin que nosotros nos percatemos de ello, sino también para que entendamos que aunque nos creamos protagonistas de nuestra vida en la mayor parte de las ocasiones somos tan solo extras entre la multitud. Pero, vaya, que nada de sexo orgánico; mejor cárnico, con olor, sabor y tacto, con las luces encendidas y molestando a los vecinos con los gemidos, que seamos la gotera de la lujuria, de la lascivia, también del romance, claro, de todo eso y mucho más, sea lo que sea lo que dure. El amor de *Breve*

encuentro es otra cosa: es el amor a las puertas del cielo, el amor *ne me quitte pas* que se consume sin quemarse, que solo duele a todas horas. Un amor tan casto que te dan ganas de dar dos tortas a los protagonistas y gritarles el grafiti aquel de: «Si os gustáis pos liaros». Un amor tan puro que no puede cristalizar en nada porque si el amor de verdad te llega a destiempo, ay, amiga, estás fastidiada, así que recoges tu orgullo del suelo, tragas el sabor amargo y agrio de la lágrima no vertida y vuelves con tu marido bobalicón y amable únicamente preocupado por resolver los crucigramas del periódico. Horizontal, siete letras, aventura amorosa: R-O-M-A-N-C-E. De la mujer de él, en cambio, apenas sabremos nada, ni siquiera la veremos.

Pero hago broma, hago broma, no me lo tengáis en cuenta, que estoy escribiendo en el tren en posición de escoliosis cervical, como el hombre-cucaracha de Kafka, con la cara bien cerca de la pantalla y los riñones en forma de U plegada, creo que asustando un poco a la joven que tengo al lado, que no deja de chequear en el Maps cuánto falta para llegar hasta Oviedo (es muy maja, pero sí, creo que la estoy asustando; tecleando a toda velocidad, alarma en el expreso). Hago broma porque *Breve encuentro* me duele demasiado. Y no es tanto por las palabras de Coward —quien escribió la obra para que toda ella se representara como un seguido de repeticiones, con los protagonistas siempre en la cafetería de la estación de tren—, sino por la puesta en escena de David Lean, al que aún le faltaban muchos años para ser el David Lean del Olimpo que firmaría *El puente sobre el río Kwai* (1957), *Lawrence de Arabia* (1962), *La hija de Ryan* (1970), pero que aquí ya estaba dejando detalles de maestro por donde depositaba la mirada. Porque para casi todo el mundo *Breve encuentro* será un melodrama, pero para su director está claro que era puro cine negro. Es normal: esta película es bastante más fatalista que muchas de las adscritas al

género. El latido del amor denodado se encuentra hasta en el humo que provecta el ferrocarril que irrumpe en los créditos. Sus protagonistas, contrariamente a todos los personajes principales del cine del siglo XXI, no son jóvenes, sino que tienen treinta y tantos, además de pareja e hijos; para colmo, ella es cinco años mayor que él. Han pasado casi ochenta años desde que esta película se estrenara y sigue siendo más moderna (incluso más feminista) que el 99 por ciento del cine que se hace en 2024. El futuro también eran coches volando. Pero volvamos a la fatalidad, a amar y no poder amarse, a que todo lo que gira a tu alrededor deja de tener sentido porque solo importa aquello que deseas. Porque mira que es difícil, mira que duele, enamorarse por primera vez..., pero ¿y enamorarse por segunda vez? ¿O por tercera? ¿Cómo es descubrir un amor que tapa el primero, es decir, descubrir el amor verdadero? Hitchcock os diría que el amor no es real, que solo ocurre en nuestra cabeza, pero para eso habrás de llegar al texto de *Vértigo (De entre los muertos)* —ya no te queda nada—; además, Hitchcock vivió enamorado de sus actrices toda la vida, así que no te lo acabes de creer tampoco. Y da igual lo ermitaño o lo anacoreta que te creas: el amor acabará por atraparte y te hará sufrir, de eso no tengas ninguna duda. ¿Qué le vamos a hacer? Aquí hemos venido a jugar (aunque no lo hubiéramos pedido) y como dicen los protagonistas de la película: «Es demasiado tarde ya para ser sensatos».

El amor lo vale todo, lo puede todo. Por eso cuando el personaje de Celia Johnson imagina el futuro con su amante todas las imágenes que se le vienen a la cabeza son una horterada de cuidado: ir a la ópera en París, mecerse en una góndola en Venecia, pasearse por la borda de un crucero de lujo, tomar mai tais en una isla exótica, acudir a bailes de gala en salones de Austria. Ok, ok, ok. Lo hemos entendido. Cuando uno está enamorado tiene derecho a

ponerse todo lo cursi que quiera, ¿quiénes somos los demás para juzgarlo? Al fin y al cabo, en este juego hemos perdido todos. Estoy siendo amable, y eso que en la película también se verbaliza un poderoso «¿No es horroroso cuando la gente quiere ser amable?».

Hablábamos de las luces y sombras del cine negro. Por eso a Howard en muchas ocasiones no se le ve la cara: es solo una forma oscura, metáfora perfecta de toda su pesadumbre. Seguramente Lean se excedió cuando al cierre de la película retuerce la cámara aberrando el plano, convirtiendo la imagen en la precipitación emocional del tormento absoluto que está viviendo Johnson al perder a su amado de forma definitiva. Me da absolutamente igual: qué grandísimo momento cinematográfico. Pero no todo es trágico en *Breve encuentro*, porque para que algo sea dramático antes ha tenido que ser bello, incluso divertido. Pensad en el primer encuentro entre los protagonistas, después de que él le quite el polvo del ojo con la punta de su pañuelo y traben amistad. El momento del flechazo, con él de espaldas, (de nuevo) oscuro, y ella iluminadísima, con la cámara en travelling lento avanzando hacia su cara. Ojo a sus palabras. Hablan de neumoconiosis, de antracosis, de calicosis, de silicosis... y todas son, bueno, palabras de amor, sencillas y tiernas, que cantaba Serrat (ya he dicho que a Coward lo que se le daba bien era la comedia).

Dejadme recoger una cosa y ya paro (hace frío, ¿no lo he dicho ya antes?, quince grados, vamos por debajo de los 100 km/h, creo que ya estamos llegando a Oviedo, quizás Mieres). En su segunda cita, Howard no se presenta, no sabemos por qué. Ella, obvio, está preocupada, casi asustada. Bastante difícil es ser infiel como para que encima pasen movidas raras. Al final él aparece corriendo en el último momento. Ah, el amor, qué putada. Se excusa —cosas del hospital— pero enseguida, y sin cortar el plano, los amantes

emprenden su marcha sin que podamos escucharlos, dado que Lean hace que la música crezca —siempre el *Concierto n.º 2* de Serguéi Rajmáninov— para que no podamos oír lo que se dicen. «Dejadles un poco de intimidad —parece decirnos el director—. Que no son más que dos personas enamoradas. No metáis las narices donde no os llaman.» Y a mí también, ¡dejadme de una vez en paz!

Carta de una desconocida de Max Ophüls (*Letter from an Unknown Woman*, 1948)

Tratándose de *Carta de una desconocida* lo cierto es que se podría empezar por muchas partes (por cualquier parte, tanto da), pero puestos a elegir una puerta hoy me agarro al maestro escritor Stefan Zweig, quien escribió en *Momentos estelares de la humanidad* (1927): «Ningún artista es durante las veinticuatro horas de su jornada diaria ininterrumpidamente artista. Todo lo que de esencial, todo lo que duradero consigue, se da siempre en los pocos y extraordinarios momentos de inspiración», y acabó el párrafo con: «Igualmente han de transcurrir millones de horas inútiles antes de que se produzca un momento estelar de la humanidad». Mucha paja, poca —poquísima— aguja. Stefan Zweig era vienés y, como a muchos artistas centroeuropeos que atravesaron con su vida el siglo xx, le tocó vivir la vida nómada por culpa de los nazis. Al final creyó encontrar el paraíso en la tierra en Brasil, concretamente en Petrópolis, pero cuando los japoneses derrocaron a la armada británica en Singapur, Zweig y su mujer creyeron entender que el avance nazi era ya imparable e iban a conquistar el mundo entero: se echaron veneno en la leche caliente, se metieron en la cama, se abrazaron y se murieron. En su carta de suicidio el autor escribió: «Prefiero, pues, poner fin a mi vida en el momento apropiado,

erguido, como un hombre cuyo trabajo cultural siempre ha sido su felicidad más pura y su libertad personal, su más preciada posesión en esta tierra». Stefan Zweig escribió la novela *Carta de una desconocida* en 1922.

El cineasta Max Ophüls no nació en Viena, sino en Sarrebruck, que según fue avanzando la primera mitad del siglo XX a veces era territorio austríaco, a veces francés, finalmente alemán; pero fue en Viena donde se alzó como uno de los directores de teatro más importantes de Europa. No tenía ni treinta años y ya había adaptado de todo: Goethe, Shakespeare, Molière, Schiller, Tolstói, Pagnol, Hauptmann, ópera, operetas, farsas, melodramas, etcétera. Se hacía suya una frase de Toscanini: «Veamos, señores, es muy simple: es suficiente con que interpreten lo que está escrito en las partituras». Podría haber firmado todas estas obras con su nombre real, Max Oppenheimer, pero su padre se negó a que el buen apellido de su familia se arrastrara por el fango del vodevil, ergo el bueno de Max tuvo que cambiárselo. Como Zweig, Ophüls también fue trashumante: Dortmund, Viena, Berlín, París, Zúrich, Roma, Nueva York, siempre enfilando la carretera que señalaba el camino de huida del nazismo. Estos días de reflexión y admiración ophulsiana me he estado releyendo su autobiografía, que siempre he encontrado tristemente escueta puesto que prácticamente no habla de sus películas y se interrumpe justo antes del rodaje de su primer film norteamericano, *La conquista de un reino* (1947), por lo que deja en ascuas a todo cinéfilo (lo que no quita que sea un libro precioso, plagado de candor y humor aun en tiempos de barbarie). Puestos a seleccionar una película de Ophüls que te parta el corazón (todas lo hacen), quizás la más contundente de ellas en su retrato inmisericorde de un amor imposible sea *Carta de una desconocida*.

Andrew Sarris, que tiene uno de los mejores libros sobre cine que se hayan escrito nunca, *Grandes directores del cine norteamericano* (1968), clasificaba a los cineastas en distintas categorías: «Discretos y agradables», «Menos de lo que dejan ver», «Lo esotérico expresivo», «Casi el paraíso», etcétera, dejando en lo más alto lo que él llamaba «El olimpo de los directores». En este privilegiado *top tier* estaban Griffith, Chaplin, Lang, Murnau, Ford, Lubitsch, Flaherty, Renoir, Keaton, Hawks, Hitchcock, Welles y, por supuesto, Max Ophüls. De él decía que «la herencia ophulsiana es del amor, del recuerdo del amor, de la mortalidad del amor». Lo que me lleva a acceder a un recuerdo enterrado en el fondo de mi memoria en el que en un *¡Qué grande es el cine!* de José Luis Garci, imagino que en el dedicado a *Carta de una desconocida*, ahora no sé si fue Juan Tébar o Juan Cobos el que dijo que no encontraba mejor fin para un director que nos había roto tantas veces el corazón con sus películas que morir de un infarto. Max Ophüls murió en Hamburgo en 1958 a los cincuenta y cuatro años; había regresado a casa.

Antes que a Zweig, Ophüls había adaptado en Alemania a Arthur Schnitzler (otro vienés) en *Amorío*s (1933), pero los nazis se negaron a que un judío firmara una película en el Tercer Reich, por lo que su nombre fue apartado de los créditos (Ophüls regresaría a Schnitzler en *La ronda* [1950], una de sus grandes obras maestras). *Amorío*s, que tiene varios puntos en común con *Carta de una desconocida*, fue la primera gran película del director, aunque aún estuviera lejos de la perfección técnica y la sensibilidad extrema que mostraría en su trabajo a partir de su exilio norteamericano. Y esto merece que lo hablemos con calma. Veréis, Ophüls hizo algo increíble en su mutación profesional como hombre de teatro a hombre de cine. Una transformación, pienso, solo igualada por Ingmar Bergman. Me refiero a la transmutación que ejerce el artista

al ser capaz de trasladar la estética teatral a la puesta en forma cinematográfica, convirtiendo el lenguaje expresionista y abstracto del teatro en un arte visual esencial netamente cinematográfico. En *Carta de una desconocida* —que fue rodada al completo en los estudios de la Universal en Hollywood, donde se reconstruyó Viena en un conjunto de decorados asombrosos, algunos de ellos usados ya en otras películas como *Sin novedad en el frente* (1930)—, la estilización de la puesta en escena, pura marca Ophüls, con alambicados movimientos de cámara en grúa, planos largos donde aparecen un montón de personas, objetos y acciones, metáforas visuales en las cuales el encuadre es la clave para entender las emociones retratadas... se asentaba de una forma tremendamente sólida y consecuente con el texto adaptado. En el futuro, Ophüls no cejaría en su empeño de tender a un barroco emocional y esteta haciendo que cada película fuera aún mejor que la anterior, o al menos así lo siento yo: *La ronda* me gusta aún más que *Carta de una desconocida*, *El placer* (1952) me gusta aún más que *La ronda*, *Madame de...* (1953) me gusta aún más que *El placer*, y *Lola Montes* (1955), su última cinta, ya no solo es que me parezca la mejor de todas —por su tratamiento del color a lo Vincente Minnelli, el juego de luces que cambia el *scope* de la película, la estructura en flashback multiforme, una cámara que parece tener superpoderes para moverse por donde le dé la gana, una acumulación de filtros y elementos visuales cerca de foco que parece anteceder toda la obra de Wong Kar-wai, la metáfora continua escenario/emoción... inacabable—, es que creo que estamos delante de una de las más grandes películas hechas nunca («un acto de fe hacia el séptimo arte», escribió Claude Beylie).

Pero para que todo eso ocurriera antes tenía que pasar *Carta de una desconocida*, lo que no fue fácil en principio, porque Ophüls no

lograba encontrar trabajo en su exilio norteamericano. Para que el film llegara a realizarse hubieron de ocurrir distintos milagros en forma de admiración y amistad, empezando por la propia protagonista de la película, Joan Fontaine, que venía de tocar el cielo en dos trabajos de Alfred Hitchcock: *Rebeca* (1940) y *Sospecha* (1941). Fontaine creía en Ophüls y su marido de por aquel entonces era William Dozier, productor ejecutivo de la Universal que iba a encargarse de supervisar la película para el estudio. Esa fue la primera ayuda o el primer voto de confianza en el director, pero ni siquiera fue el más importante. Aquí entran dos figuras clave surgidas del Mercury Theatre de Orson Welles: el productor John Houseman y el escritor y guionista Howard Koch, ambos valedores de Ophüls e implicados en la adaptación del libro de Zweig. Houseman, además de ser la mano derecha de Welles en sus inicios, era un hombre respetado por todo Hollywood con fama de ser un perfecto organizador de los elementos necesarios para hacer una película. Koch, por su parte, venía de firmar el oscarizado libreto de *Casablanca* (1942), por lo que su peso en la toma de decisiones era más que considerado. Así que entre todos —Fontaine, Dozier, Houseman y Koch— lograron que Ophüls regresara a la actividad en la que sería, pese a todo, su última película en los EE. UU. antes de regresar a Europa, donde ya transcurriría el resto de su carrera.

Carta de una desconocida es una de las películas americanas más europeas jamás realizadas. Un melodrama desgarrador que, sin embargo, fluye suave a través de sus categóricas elipsis siguiendo la narración en *off* de la carta que escribe la protagonista, Lisa Berndle (Fontaine), a su eterno e inconsciente amado, Stefan (Louis Jourdan), aunque, para cuando este lee la carta, ya es demasiado tarde para hacer otra cosa que no sea aceptar batirse en duelo, enfrentándose así a una muerte segura. El duelo, por supuesto, es

un añadido a la novela de Zweig, mucho más seca y triste (y sexual, cosas de la moral de la época), que simplemente acaba con el protagonista mirando un jarrón vacío allí donde siempre había rosas blancas enviadas por la mujer ignorada, símbolo inequívoco de que ella ya no forma parte del terreno de los vivos. El retrato que realiza Ophüls de esta mujer eternamente enamorada y continuamente ignorada, a la que la vida no deja de entregar un bofetón tras otro, sitúa al director en ese podio de grandes cineastas que otorgan el poder de la narración a dolientes todopoderosas mujeres. Junto a Kenji Mizoguchi, el mejor en su trabajo.

La literatura de Zweig es portentosa, pero el cine de Ophüls puede ser incluso mejor. La mejor prueba de ello es la increíble secuencia en el tren de feria que lleva a los amantes crucificados a visitar Venecia por obra y gracia de un viejo ciclista que pone en movimiento con sus ruedas un seguido de pinturas a través del falso espejo del falso compartimento del falso tren en el que se hallan. En sí misma la secuencia es una metáfora bellísima de qué es el cine, pero además nos entrega un momento en el que la historia de amor, por fin, parece cuajar en algo sincero por ambas partes. Algo que ya no se repetirá en el resto de esta tristísima película, en la que en su encuentro final él la confunde, ay, con una prostituta. Otro de los cambios clave en la película es la transformación del protagonista, de escritor a pianista, haciendo crecer el valor cinematográfico de la imagen y el propio sentido ontológico del enamoramiento de la protagonista, al vehicularlo a través de la música que ella escucha en el patio de vecinos donde comparten bloque de viviendas. Ophüls extrae oro de cada escenario (¡de cada falso adoquín mojado por la falsa lluvia de esa falsa Viena!) y una innegable prueba es el instante en dicho patio en el que todas las vecinas salen a limpiar alfombras, creando telones teatrales, cuadros dentro del cuadro principal,

trabajo sublime en la profundidad de campo, demostración inmejorable (para colmo, en una secuencia de bajo peso dramático) del talento del cineasta para transponer la estética teatral a la pantalla.

Y ya está. No queda nada por decir. O quizás no me quedan ya fuerzas para seguir escribiendo. En el año 2004 la directora china Xu Jinglei dirigió una nueva adaptación del mismo libro de Zweig; gustó mucho, pero yo no podía dejar de pensar en Ophüls mientras la veía, así que la tristeza fue doble. Cerramos pues, que se está poniendo el sol, que la canción se acaba, que ya va siendo hora de descansar. Espero que estas palabras te hayan querido lo suficiente.

1 PELÍCULA PARA ACABAR EL PRIMER VOLUMEN

Vértigo (De entre los muertos) de Alfred Hitchcock (*Vertigo*, 1958)

Ha llegado el frío y se ha instalado en mis huesos, en mis vértebras, en mis tendones, en mis entrañas. Yo lo combato a golpe de manta eléctrica, pasándome de la hora, notando cómo la piel suda la gélida temperatura, relajando las vértebras, a ver si soy capaz esta noche de levantar la almohada con el brazo izquierdo sin sentir un latigazo. Dice el médico que todo es psicosomático, como si hubiera descubierto mi superpoder sin moverse siquiera de la silla: el somatizar enfermedades inexistentes hasta convertirlas, primero, en un dolor real y conciso como una pedrada en las gónadas, y luego en ansiedad, en miedo, en insomnio, en hipocondría disparatada. Aquí quedaría genial decir que a veces me dan vértigos, pero la verdad es que el equilibrio aún no me falla, será la veteranía de tantos años andando por la cuerda floja sin estamparme nunca contra el suelo.

El detective Scottie Ferguson (James Stewart), por el contrario, sí que sufre de vértigos, derivados de una acrofobia que le surgió en el peor momento posible: persiguiendo a un malhechor —del que nunca sabremos ya nada— por unas azoteas rodadas en estudio pero que simulan el horizonte en forma de montaña rusa de San Francisco. Ahí se queda agarrado a un canalón padeciendo sudores

fríos al ver el abismo que separa sus pies del suelo (efecto conseguido con el doble movimiento de zoom óptico y travelling físico). Otro policía trata de ayudarle, sin embargo, Scottie es incapaz de hacer nada bien y el compañero acaba cayendo al vacío, dejándose la vida en el aterrizaje y dejando a Scottie ahí colgado, sin que sepamos realmente qué demonios es de él ni cómo logra salvar la vida (le vemos con un bastón en la siguiente secuencia, pero ¿dónde aterrizó para solo necesitar un apoyo extra para caminar?). Chris Marker, que andaba tan enloquecido por *Vértigo* que llegó a alquilar el piso en el que vive Scottie en la película, decía que su segunda parte era todo una ensoñación del protagonista, como si Alfred Hitchcock se hubiera adelantado cuarenta años a la puesta en forma de los sueños y las pesadillas de Brian De Palma y David Lynch. No obstante, a mí me gusta subir la apuesta y pensar que, tras el prólogo en las azoteas, todo *Vértigo* en realidad no existe: Scottie cae y en su camino a una muerte segura, en vez de ver pasar toda su existencia por delante, se imagina una inventada vida futura por detrás. Y como en la lógica de los sueños lo que ganan son siempre las pesadillas, esta no puede resultar más triste, desesperada y aterradora.

François Truffaut le dijo a Alfred Hitchcock que Pierre Boileau y Thomas Narcejac escribieron *De entre los muertos* (1954) pensando en él, que se había quedado sin poder adaptar su libro anterior, *Las diabólicas* (1951), al quedarse con los derechos Henri-Georges Clouzot y convertirlo en una maravillosa película (muy hitchcockiana): *Las diabólicas* (1955). Como en el último mes me he leído siete biografías sobre Hitchcock, he visto contradicha esa versión de los hechos, pero, claro, como esta es la que quedó plasmada en el que puede ser el mejor libro-entrevista de la historia de la literatura de cine —*El cine según Hitchcock* (1966)—, es la que

se mantiene. Me parece bien (o no me parece mal), pues ya sabéis que yo soy fordiano y prefiero imprimir la leyenda aunque no por eso deje de contar la verdad. También me parece curioso, como mínimo, ver el poco tacto con el que Hitchcock habla de *Vértigo* en su larga y exquisita conversación con Truffaut, dedicándose a lanzar chanzas sobre necrofilia, quejarse de los actores —«Stewart era demasiado mayor», «Yo escribí la película para Vera Miles»— y sacar su lado sarcástico hablando sobre cómo Scottie viste a Judy (Kim Novak) como si en realidad la estuviera desnudando: «El recogido del pelo son las braguitas», «Cuando sale del baño, él tiene una erección», etcétera. Cuesta creer que al director no le complaciera su obra (en realidad, lo que no le gustó fue la taquilla y el recibimiento de la crítica), teniendo en cuenta que (probablemente) sea ya no solo su mejor película, sino (probablemente) la mejor película de la historia del cine. O al menos así lució durante diez años, entre 2011 y 2022, en lo más alto del *poll* de Sight & Sound, hasta que Chantal Akerman le arrebató el puesto en la última votación. Aún quedan ocho años hasta el siguiente *poll*, así que muchos estarán apretando los dientes todo este tiempo mientras ven en lo más alto de la historia del cine a la muy radical, experimental y feminista *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975). La última vez que estuve con José Luis Garci me dijo que estaba tan cabreado que iba a dedicarle todo un libro solo a esta movida. Quiero mucho a Garci, pero no merece la pena apretar tanto los dientes, que luego viene el bruxismo, las férulas, un dineral en dentistas. Además, la mejor película de la historia del cine es *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962), no hace falta darle más vueltas.

Volvamos a *Vértigo*, que hemos dejado al pobre Scottie ahí colgado. De todas las películas de Alfred Hitchcock esta es

claramente la más inverosímil, lo que refuerza mi opinión de que también es una de las mejores. Hitchcock decía que cuando un crítico hablaba de verosimilitud sabía que ese era un crítico impotente (más o menos), y añadía que, si querían verosimilitud, vieran documentales (más que menos). Tras el incidente en las azoteas Scottie deja el cuerpo policial y se retira. Entendemos, ya que no se nos dice, que tiene la misma edad que su intérprete, James Stewart, en el momento del rodaje: cuarenta y nueve años. Jubilado y solterón, con una única amiga —Midge (Barbara Bel Geddes)— enamorada en secreto de él pero con el que mantiene una relación, ay, casi maternal, acepta la propuesta de un antiguo conocido, Gavin Elster (Tom Helmore), de que espíe a su mujer, Madeleine (Kim Novak por partida doble), dado que cree que ha sido poseída por el espíritu de una tal Carlotta Valdes, una chica desdichada que se suicidó tras ser abandonada por su amante y que le arrancaran el hijo fruto de esa relación. Si el punto de partida es ya loquísimo, ojo a cómo se desarrolla. Scottie se enamora hasta el tuétano de Madeleine mientras la sigue por la topografía de un San Francisco extrañamente desierto, rodado por Hitchcock a través de un velo de niebla blanca impresionista, porque *Vértigo* no va sobre lo que ve Scottie, sino sobre lo que siente, y al director siempre le interesó que el espectador viviera las películas desde dentro, así que la sutura del encuadre es en realidad una puesta en imágenes de las emociones de su protagonista, cuyo punto de vista es omnipresente en toda la primera mitad de la película. Así que nosotros no solo vemos lo mismo que ve Scottie, sino que también lo sentimos, también nos perdemos, también nos enamoramos de Madeleine. Durante veinte largos minutos *Vértigo* es solo eso: la puesta en forma de un enamoramiento, un detective que sigue a una mujer que se cree poseída por otra. No hay diálogos, solo imágenes (en

VistaVision y Technicolor), ruido de fondo, la magistral música de Bernard Herrmann. Y llegado el minuto cuarenta y tres de película, ella se tira a la bahía de San Francisco, justo debajo del Golden Gate.

Tras rescatarla, Scottie se la lleva a su casa y, en elipsis narrativa erotómana, la desnuda, la seca y la mete en la cama (lo sabemos porque una panorámica nos enseña su ropa interior colgada en un tendedero en la cocina). Al despertar, Madeleine se mueve como una gata por el piso, tapada por solo una bata color borgoña (junto con el verde neón del apartamento de Judy, los dos grandes colores de *Vértigo*). Sabemos que Scottie está enamoradísimo de ella mucho antes de que se pasee por su piso, de salvarla de las aguas, de que se enrede al mirar su moño en espiral en el museo frente al cuadro de Carlotta Valdes. Porque a Scottie el flechazo que le parte la vida le llega el primer momento en que la ve —en primer plano de perfil — en el restaurante Ernie's, donde el Mefistófeles de Elster ha fraguado el encuentro. Pero es a partir de la escena en el apartamento de Scottie cuando la acción se dispara. Hasta aquí Hitchcock ha manejado el tiempo cinematográfico expandiéndolo, dilatándolo más allá de lo normal; ahora y hasta la primera muerte de Madeleine, por el contrario, lo acelerará. De ahí que las acciones se acumulen sin respiro: en su siguiente cita en un bosque de secuoyas, los amantes se besan con furia mientras las olas del mar rompen contra las rocas. Algo ha hecho clic de forma inesperada: Madeleine también se ha enamorado de Scottie. Pero no hay tiempo para explicaciones porque en la siguiente escena ella le arrastra a lo alto de un campanario, donde él se queda bloqueado al regresarle el vértigo... y solo puede asistir impotente al suicidio de Madeleine, que se lanza a la muerte desde lo más alto de la torre. Fin de la primera parte.

El plan de Gavin Elster para matar a su mujer es, sin ningún tipo de duda, el más alambicado, extraño, complejo y absurdo de todos los contados nunca en la historia del cine. Nosotros aún no lo sabemos, pero la Madeleine a la que sigue Scottie no es más que una representación, una interpretación bellísima y enigmática, prácticamente fantasmática, a la que una joven de Kansas, Judy, se ha ofrecido a cambio de vete a saber qué, ¿dinero?, ¿joyas? ¿Estaría Judy enamorada de Elster? Tampoco sabemos por qué él quiere matar a su mujer, ¿dinero?, ¿otra mujer? Desde luego no será por Judy, que regresa a su vida como quien regresa de unas vacaciones. Hay un millón de momentos en los que el plan podía haber fallado: ¿y si Scottie no se hubiera enamorado de ella? ¿Y si no la hubiera salvado cuando se tiró a la bahía? ¿Y si no se hubiera creído una palabra de todo el montaje? ¿Y si hubiera conseguido superar su vértigo y llega a subir a lo alto de la torre? ¿Y si en vez de irse a casa tras ver caer a Madeleine se hubiera acercado a ver el cadáver? Son muchas preguntas sin respuesta, pero hay otra que las elimina a todas: ¿cómo hace Hitchcock para que a nosotros no nos importe nada de eso? Porque ahí es donde está la clave: puede que *Vértigo* sea la mejor película de la historia del cine porque Hitchcock plantea una propuesta formal que eleva su argumento hasta lo indecible gracias a la imparable fuerza de su puesta en escena. Lo había demostrado en mil películas antes —de *Encadenados* (1946) a *La ventana indiscreta* (1954), de *Sospecha* (1941) a *El hombre que sabía demasiado* (1956); en el fondo da igual qué película elijas, acertarás igual—, pero en *Vértigo* logra algo más difícil todavía, porque aquí ni siquiera hay un MacGuffin que justifique el suspense, ¡porque todo *Vértigo* es MacGuffin! ¡Todo *Vértigo* es un gran engaño!

Alegoría pluscuamperfecta sobre la obsesión y el deseo, que cuestiona abiertamente qué demonios es el amor —¿la obsesión enfermiza de Scottie por la representación de una mujer poseída? ¿O el mucho más terrenal cariño irresoluble que siente Midge por Scottie?—, que arroja una mirada desesperada por la condición humana y cuyos golpes dramáticos son de una contundencia asesina, *Vértigo* nos deja sin respuestas porque estamos demasiado perdidos fundiéndonos con las imágenes como para plantearnos muchas preguntas. En uno de los momentos más extraños de la cinta, Scottie se adentra en un hotel (que se parece muchísimo al futuro Motel Bates de *Psicosis* [1960]) en el que ha visto entrar a Madeleine. Sin embargo, cuando se persona dentro, ahí no ha pasado nada: nadie la ha visto entrar, nadie la ha visto salir, no hay nadie más que una sorprendida recepcionista.

La segunda parte de *Vértigo* arranca con una pesadilla. Scottie está hospitalizado y, en la cama, delira. Animación tradicional, figuras experimentales, intoxicación de flashes color rojo para mostrar la mente fracturada de nuestro sufrido (incluso patético) protagonista. Ya en la calle, como todos los tocados de muerte por el amor, Scottie cree ver a Madeleine por todas partes —en el restaurante, en la puerta de su casa, en el museo— hasta que, increíblemente, ve a una mujer que es clavada a ella. Judy irrumpe en la película vestida de verde (entre dos coches del mismo color) mientras la cordura de todos los implicados se marcha cañería abajo. Hitchcock podía haber hecho como en la novela y esperar al final del cuento para contarnos la necrófaga verdad del asunto, pero a él no le iban los thrillers —eso implica poco sufrimiento para el espectador —, así que a falta de media hora del cierre cambia el punto de vista de la narración de Scottie a Judy y nos ofrece en flashback (primero) y en carta en voz en *off* (segundo) la trama urdida por Elster. Es un

golpe maestro. A partir de aquí el espectador sabe más que Scottie, que anda enloquecido tratando de metamorfosear a Judy en Madeleine, por lo que la tortura es triple: (1) Scottie tratando de revivir a Madeleine en Judy; (2) ella dejándose hacer porque bien se siente culpable, bien está enamorada, bien una mezcla de las dos cosas; y (3) nosotros como espectadores asistimos pasmados a la transformación brutal, por un lado horrorizados por cómo Judy se somete a todas las exigencias de Scottie, por otro deseando que se complete dicha transmutación porque, ay, Hitchcock ha conseguido manipularnos tanto como a su protagonista, así que, queramos o no, somos partícipes. Mientras tanto, Gavin Elster, esté donde esté (puesto que desaparece de la película para no volver a dejar rastro), sonríe satisfecho.

En el momento de mayor vértigo de *Vértigo*, Scottie logra la transformación completa. Primero, un latigazo. Judy va vestida como Madeleine, maquillada como Madeleine, con el pelo rubio platino de Madeleine. Pero el recogido no está bien. Increíble aquí James Stewart, con las manos temblando, diciéndole que no, que no está bien, que la transformación no es completa. Es un momento tristísimo aquel en el que Judy se mete en el baño para cumplir sus órdenes, totalmente sometida, rendida, perdida: ya no es Judy ni es Madeleine, sino solo un objeto de deseo. Perverso como solo Luis Buñuel podría imaginar (a Hitchcock le encantaba Buñuel, obviamente). Y en otra de las secuencias clave de toda la historia del cine, Madeleine vuelve de entre los muertos envuelta en una bruma verde y con la música de Herrmann ocupando todo el espacio sonoro. Ojo a Kim Novak, que casi intenta sonreír, pero no le sale: es solo una mueca breve, una terrible, dolorosísima, porque en la transformación Madeleine resucita pero ella muere. El beso en 360 que Hitchcock opera cambia la habitación de Judy por la caballeriza

donde se besaron Scottie y Madeleine por última vez (un juego visual increíble que se rodó con plataforma giratoria y un set con los dos decorados; el cielo del cine, o quizás el infierno, quién sabe). Pero el amor no durará ni una secuencia. En la siguiente, Judy/Madeleine se descubre al colgarse el collar de Carlotta, lo que empuja la película a su trágico final: la segunda muerte de Madeleine, que esta vez se cobra las vidas de Scottie, Judy y, en parte, la de todos nosotros.

Venga, tíramelo: ¿por qué tengo que ver esta película? Mira, puedes ver lo que quieras, yo no soy quién para decirte qué hacer o qué no hacer, bastante complicada es ya la vida en sí como para que alguien venga a decirnos cómo vivirla. Lo que tienes que saber por encima de todo es que el cine es el arte de contar una historia en imágenes. Es cierto, también es relato, también es fotografía, música, actores y actrices con los que nos identificamos para así vivir con más fuerza las tramas que se nos narran, pero, a la vez, es mucho más que eso: no es aquello que las películas nos cuentan, sino el cómo lo hacen. El cine es un lenguaje, una puesta en escena, por lo que puede ser prosaico o lírico, trascendente o entretenido, una coma en nuestras vidas o aquello que las convierte en algo mejor. Hitchcock, que se educó en el amor cinematográfico viendo las películas de Murnau y Lang, lo entendió mejor que nadie. Por eso sus películas son un caudal en éxtasis de grandes momentos; incluso en sus cintas más aparentemente anodinas, no sé, *Inocencia y juventud* (1937) o *Matrimonio original* (1941), existen gestos que a mí me resultan absolutamente increíbles. Pero, repito, es cuestión de forma, que del fondo ya se ocupaba el realizador a la hora de elegir los proyectos. Estoy agotado de leer reseñas y crónicas de festivales donde el periodista/crítico únicamente valora el film en función de lo que cuenta. ¡Eso no es el cine! Una cinta puede no contarte nada y,

aun así, ser una maravilla. Así que, bueno, cuando pienso en por qué tengo que ver una película, en general me digo que es porque no hay nada tan divertido y emocionante como ello en esta vida; es una vez la he visto cuando sé si merece la pena o no, por cómo me la han contado. He ahí el gesto trascendental, la magia, la belleza, en definitiva, esa epifanía vital que, de repente, da significado a nuestra existencia por el simple hecho de haber compartido unos minutos con ella. Sé que hay cosas más importantes, que el cine es solo cine, que no se puede comparar con un amor o una pérdida, pero, bueno, ya que únicamente tenemos esta vida, dejémonos abrazar por ella. Veamos películas, comentémoslas, recomendémoslas, hagamos del mundo real algo que merezca la pena compartir, aunque solo sea ficción. Porque no deja de ser una forma preciosa de compartir amor. Y *Vértigo*... bueno, *Vértigo* tienes que verla porque es la hostia.

Alejandro G. Calvo

Nacido en Barcelona en 1978, es periodista y crítico cinematográfico. Actualmente ocupa el cargo de «Head of Movies» en Webedia España (SensaCine y Espinof), donde lleva años dedicado en cuerpo y alma a rastrear, analizar y contar las mejores obras del séptimo arte. De los *blockbusters* al wéstern, del *noir* al cine más intimista, en el canal de YouTube de SensaCine se acumulan sus reseñas y selecciones especiales, que ya suman más de 500.000 seguidores. Su sección de vídeos «Cine A Quemarropa» (2019-2022) es uno de los mayores *hits* de cine en castellano en la red. Además, ha colaborado en medios como *El Cultural*, *Rockdelux* y *Dirigido por* y realizó el videopódcast *El último programa* para RTVE Play. Es el autor de *Una película para cada año de tu vida* (Temas de hoy, 2023) y de *¿Por qué tengo que ver esta película?* (Temas de hoy, 2025).

Notas

1. El jidaigeki es un género japonés, tanto audiovisual como teatral, que nació en el periodo Edo.

¿Por qué tengo que ver esta película?
Alejandro G. Calvo

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor. La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este ebook estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento. En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor. Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas reproducir algún fragmento de esta obra. Puedes contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47. Queda expresamente prohibida la utilización o reproducción de este libro o de cualquiera de sus partes con el propósito de entrenar o alimentar sistemas o tecnologías de inteligencia artificial.

© Alejandro G. Calvo, 2025
Corrección de estilo de cargo de Cristina Baquerizo

Diseño de la cubierta: Planeta Arte & Diseño
Ilustración de la cubierta: © Dirty Harry

© Editorial Planeta, S. A., 2025
temas de hoy, un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): febrero de 2025

ISBN: 978-84-10293-49-6 (epub)

Conversión a libro electrónico: Realización Planeta

¡Encuentra aquí tu próxima lectura!



¡Síguenos en redes sociales!