



Programación de  
mayo 2 0 1 6



## ***MEMENTO (I)***

Grandes películas olvidadas del siglo XXI



**Fotografía: Proyector "Marín" de 35mm (ca.1970).**

**Cineclub Universitario**

Foto:Jacar [indiscreetlens.blogspot.com] (2015).

EL CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada". Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2015-2016, cumplimos 62 (66) años.



**MAYO 2016**  
**MEMENTO (I)**  
**Grandes Películas Olvidadas del Siglo XXI**

MAY 2016  
MEMENTO (I)  
*Great Forgotten Films of the 21st Century*

**Viernes 6** / Friday 6<sup>th</sup> • 21 h. • *Día del Cineclub / Cineclub's Day*

**RETRATOS DE UNA OBSESIÓN** (2002) Mark Romanek  
( ONE HOUR PHOTO )

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 10** / Tuesday 10<sup>th</sup> • 21 h.

**ESCONDIDOS EN BRUJAS** (2008) Martin McDonagh  
( IN BRUGES )

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 13** / Friday 13<sup>th</sup> • 21 h.

**CIUDAD DE VIDA Y MUERTE** (2009) Lu Chuan  
( NANJING! NANJING! )

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 17** / Tuesday 17<sup>th</sup> • 21 h.

**IN THE LOOP** (2009) Armando Iannucci  
( IN THE LOOP )

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 20** / Friday 20<sup>th</sup> • 21 h.

**LOS SEDUCTORES** (2010) Pascal Chaumeil  
( L'ARNACOEUR )

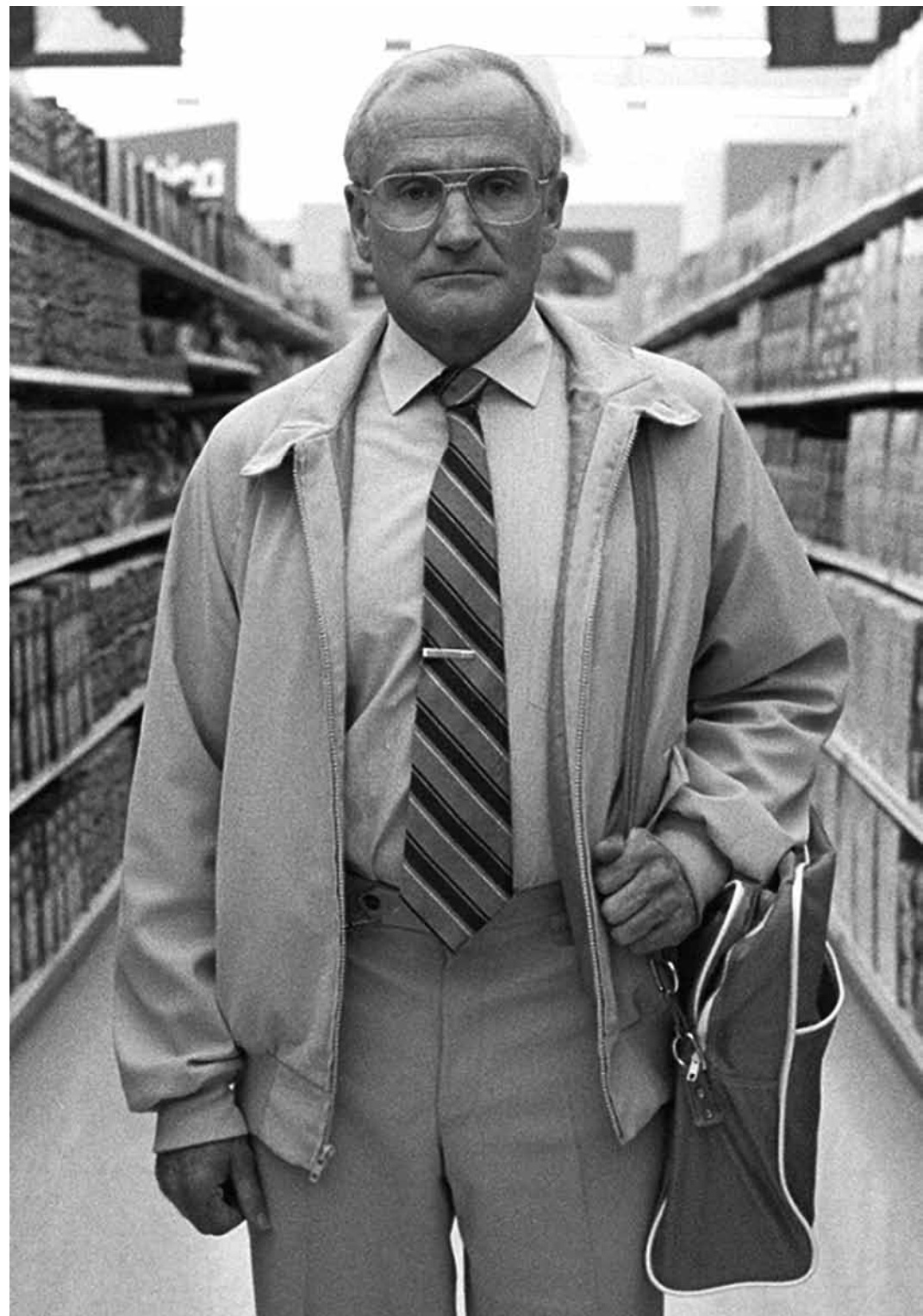
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 31** / Tuesday 31<sup>th</sup> • 21 h.

**PRISIONEROS** (2013) Denis Villeneuve  
( PRISONERS )

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias.  
*All projections at the Assembly Hall in the Science College.*

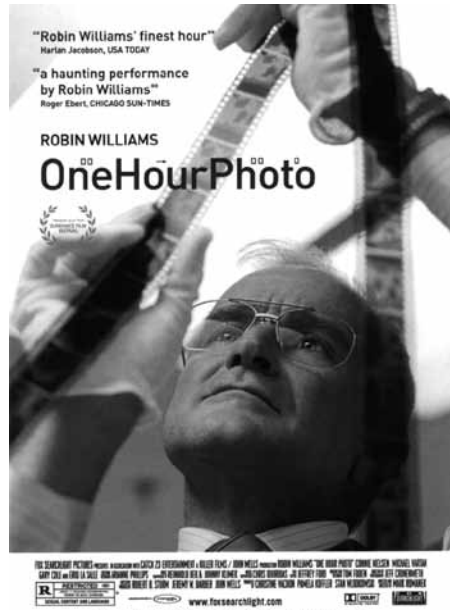


**Viernes 6 • 21 h. • Día del Cineclub**  
**Aula Magna de la Facultad de Ciencias**

## RETRATOS DE UNA OBSESIÓN

(2002) • EE.UU. • 95 min.

**Título Orig.-** One hour photo. **Director y Guión.-** Mark Romanek. **Fotografía.-** Jeff Cronenweth (1.85:1 - DeLuxe). **Montaje.-** Jeffrey Ford. **Música.-** Reinhold Heil y Johnny Klimek. **Productor.-** Pamela Koffler, Christine Vachon y Stan Wlodkowski. **Producción.-** Fox Searchlight. **Intérpretes.-** Robin Williams (*Seymour Parrish*), Connie Nielsen (*Nina Yorkin*), Michael Vartan (*Will Yorkin*), Dylan Smith (*Jake Yorkin*), Gary Cole (*Bill Owens*), Eriq La Salle (*detective Van Der Zee*), Erin Daniels (*Maya Burson*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 2 de la filmografía de Mark Romanek (de 3 largometrajes como director)

In memoriam  
ROBIN WILLIAMS  
(1951-2014)

Música de sala:  
"The Photographer" (1982)  
Philip Glass

Estrenada casi con vergüenza, aprovechando un agujero en la programación estival no rellenado por el "blockbuster" de turno, y tímidamente lanzada sobre la base del cambio de imagen de su principal protagonista, el actor Robin Williams, haciendo frente por primera vez a un papel de villano integral -si exceptuamos, claro está, su brillante aparición como terrorista en **El agente secreto** (*The secret agent*, 1996), versión Christopher Hampton<sup>1</sup>-, **RETRATOS DE UNA OBSESIÓN** es para quien esto

1. Estrenada cuatro meses antes (mayo 2002, aunque a España no llegará hasta octubre de ese mismo año), en **Insomnio** (*Insomnia*, 2002) y de la mano de Christopher Nolan, Williams ya había dejado muestras de un innegable talento también en una vertiente actuarial más siniestra, oscura y dramática, bordando su personaje de *Walter Finch*, el "apacible" y "amigable" asesino en serie al que busca desenmascarar Al Pacino en este excelente (y un tanto ninguneado) thriller. (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de cine. abril 2016).

firma la mejor y más agradable sorpresa que nos haya deparado el cine estrenado este verano. Escrita y dirigida por Mark Romanek, de quien no habíamos vuelto a oír nada desde que realizara en 1985 la extraña **Static**, **RETRATOS DE UNA OBSESIÓN** es una nada convencional película que va mucho más allá de lo que, a priori, cuenta.

El planteamiento dramático no puede ser, en principio, más arquetípico: *Seymour* (Robin Williams), el afable dependiente de un establecimiento de fotografía situado en el interior de unos grandes almacenes, desarrolla una obsesión demente hacia una familia -padre, madre e hijo de nueve años- a los que considera una familia ideal y cuyas fotos caseras, con las cuales adorna la pared de su apartamento, viene revelando desde hace tiempo. El solitario e introvertido *Seymour* sueña con integrarse idílicamente en ese núcleo familiar (en sus propias palabras, ser "el tío Sy"), pero su perspectiva irreal sobre esa familia se trastoca a raíz que descubre la infidelidad conyugal del marido. Así explicada, **RETRATOS DE UNA OBSESIÓN** no sería más que un psych-killer al uso. Sin embargo, el minucioso trabajo de puesta en escena de Mark Romanek eleva el conjunto sobre las convenciones en las que parece sustentarse y lo sitúa a un nivel de pura abstracción.

Lo que la película realmente propone es una terrible descripción, cruda y sin concesiones, del modo de vida en la sociedad occidental: la locura de *Seymour* es, en el fondo, una metáfora de la locura del mundo moderno. El relato transcurre en unos escenarios asépticos, ordenados, impersonales y sin auténtico calor humano: la gran superficie comercial donde trabaja *Seymour* (y en la que está expresamente prohibido confraternizar con la clientela); la vivienda de la familia, tan lujosa como estereotipada; el caro hotel donde transcurre el clímax del relato; o el apartamento del protagonista, casi sin mobiliario y tan uniforme como el aspecto físico del personaje: cabello oxigenado, gafas, "raro": sin interés para el mundo de hoy. Todo ello está filmado de una ma-

nera igualmente aséptica e incómoda, como si estuviésemos contemplando las habitaciones de una clínica: a nadie en su sano juicio le apetecería pasearse por esos grandes almacenes, ni vivir en esas casas, ni alojarse en ese hotel. Hacía tiempo que no véamos un film que, como éste, supiese explotar el valor dramático y significativo de la ambientación y el decorado.



El solitario *Seymour* se ha construido un mundo ideal con los cientos de fotos de esa familia presuntamente perfecta y en la que tanto desea integrarse (véase ese espléndido apunte, en el cual *Seymour* se fotografía a sí mismo, añadiéndose a las fotos familiares, con la



excusa de acabar un carrete, o la magnífica secuencia onírica, ejemplarmente resuelta, en la cual *Seymour* “entra” en la vivienda de la familia y se instala en ella como uno más). La locura del protagonista y su percepción del mundo que le rodea se expresa por medio de las fotos que revela a diario. Él mismo comenta que, viendo las instantáneas que la gente saca, uno llegaría a pensar que todo el mundo está poblado sólo por personas sonrientes y felices. La venganza de *Seymour* contra el marido infiel consistirá, precisamente, en humillarle y dejar su humillación “inmortalizada” en una serie de fotos. En otro momento del relato, añade que nadie se entretiene a fotografiar sus momentos de tristeza, porque prefiere olvidarlos, ni se preocupa en retratar los pequeños objetos de su entorno cotidiano, los cuales son los que verdaderamente reflejan el paso del tiempo, y por ende, de la vida. De ahí que se conmueva viendo las fotos infantiles del hijo de la familia, quien ha retratado el pequeño mundo de su habitación llena de juguetes, y que al final del relato, en la blanca sala de interrogatorios de la comisaria -que recuerda la no menos agobiante que aparecía en las escenas finales de la magistral **El estrangulador de Boston** (*The Boston strangler*, 1968), de Richard Fleischer-, *Seymour* dé rienda suelta a su demencia contemplando su última sesión de fotos: los pequeños rincones de la habitación de hotel donde se alojó para consumar su revancha y vivir la última gran emoción de su vida.

**RETRATOS DE UNA OBSESIÓN** es una película magnífica y alejada de tópicos, que constantemente frustra las expectativas del espectador por más que juguetea perversamente con algunos de ellos (cf. la pesadilla de *Seymour*, innecesaria pero coherente con el planteamiento visual y dramático de la propuesta). No sólo mira con vehemencia la descripción de la locura del protagonista, sino que también contempla con la misma aspereza la crisis del matrimonio espiado por *Seymour*, sin dejar el menor atisbo a la esperanza: el fundido en negro que cierra la reunión final de la familia, con el hijo corriendo a abrazar al padre y la madre manteniéndose a distancia de ambos, no deja lugar a dudas. Todo ello narrado con una planificación milimétrica, llena de substanciosos apuntes sobre la mirada y las apariencias, el que mira y el que es observado, el ojo humano y el ojo de la cámara (en el hotel se celebra una conferencia



sobre... oftalmología). Un film de tanta densidad no debería pasar desapercibido en un mundo como el que retrata, es decir, demasiado complacido consigo mismo e incapaz de ver los horrores que ha creado.

**Texto (extractos):**

Tomás Fernández Valentí, "Retratos de una obsesión: el hombre que mira",  
en sección "Críticas", rev. Dirigido, septiembre 2002.

Un raro momento de intimidad entre un niño (Smith) y su madre (Nielsen) arroja muchas pistas sobre las intenciones de Mark Romanek al proponer una historia como la de **RETRATOS DE UNA OBSESIÓN** (el título original –One hour photos– es mucho más elusivo que la brutal traducción hispana, y arroja pistas sobre la persona que protagonizará la cinta: no un fotógrafo, profesión con amplia solera cinematográfica, sino un humilde revelador de fotografías en una hora). En ese instante, el niño confiesa que siente auténtica pena por quienes están en la más absoluta soledad, y cuando la madre piensa que habla de él mismo, el pequeño desvía la atención sobre ese Sy (Williams, un actor tan extraño como inspirado, en uno de los grandes papeles de su prolífica carrera) que les atiende ocasionalmente en la tienda del supermercado.

Como tantos héroes dudosos del cine americano, Sy es un solitario radical, alguien que no sabe cómo relacionarse con su entorno. Pero es también alguien más: incapaz de construir por sí mismo un mundo propio, vive vicarialmente la existencia de una familia tipo, padre, madre e hijo. Y como toda persona que no



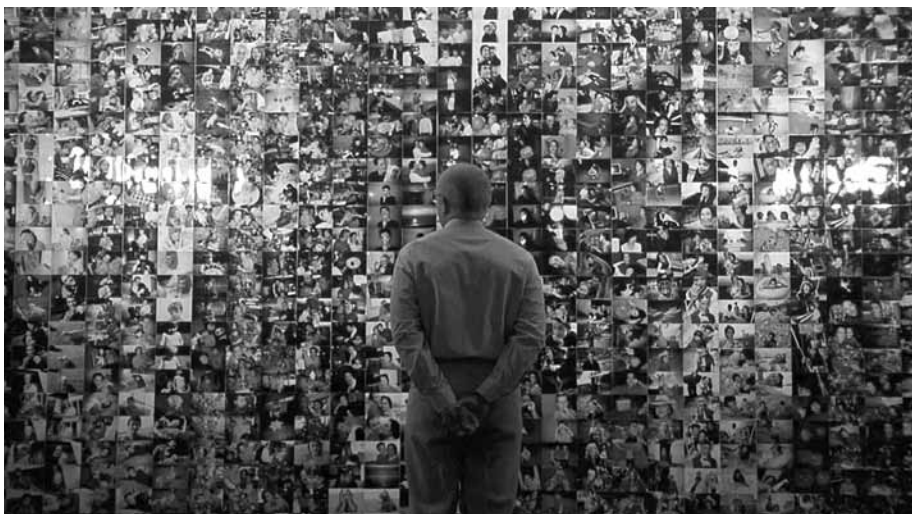
sabe cómo gestionar sus sentimientos, siente como propia la traición de uno de los miembros de la familia, hasta desembocar en un final paradójico en el que nada es realmente lo que parece.

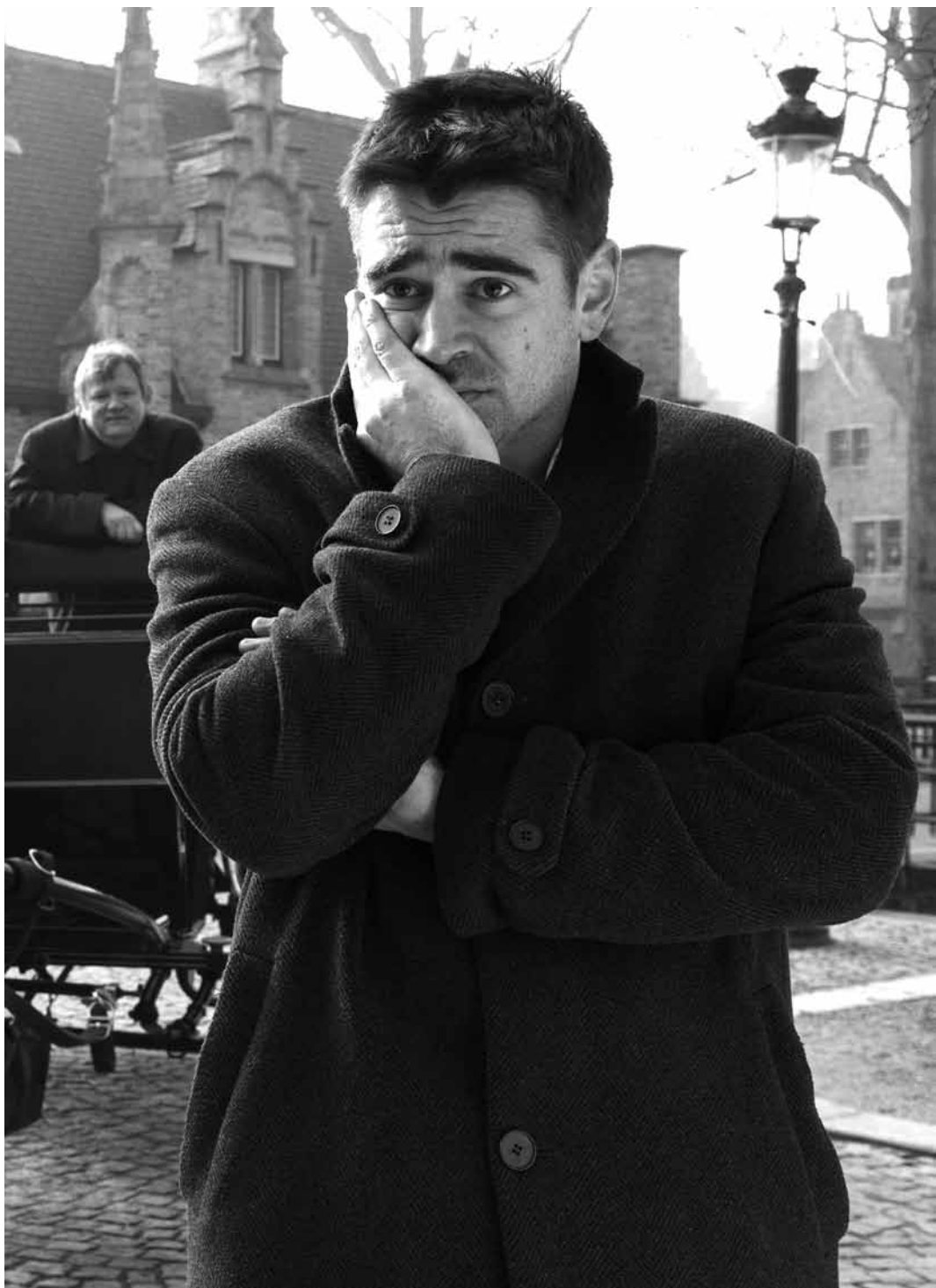
Película construida desde la más clara independencia, no hay en **RETRATOS DE UNA OBSESIÓN** los elementos comunes a lo que se diría que es el tema central del film, la explicitación de una mentalidad retorcida, por complejo ajena al normal discurrir del cuerpo social. Pero más allá de eso, en realidad lo que el film propone es algo a la vez más difícil y más sutil: el hacer creíble el comportamiento del otro, del diferente: la humanización del supuesto monstruo.

Para ello, Romanek se vale de los instrumentos que deberían ser los usuales en el cine, pero que raramente vemos juntos en una pantalla: una exquisita composición del encuadre, hecha con un rigor y unos recursos cromáticos que dicen mucho más sobre el personaje que mil palabras; unos personajes inhabituales; un extremo rigor a la hora de mantener el punto de vista narrativo. Y el producto es una película extraña y apasionante, la enésima comprobación de que, en términos sociales, tal vez los monstruos no sean quienes más comunmente pensamos.

**Texto (extractos):**

*Mirito Torreiro, "Retratos de una obsesión", en sección "Críticas",  
rev. Fotogramas, septiembre 2002.*





**Martes 10 • 21 h.**

**Aula Magna de la Facultad de Ciencias**

## **ESCONDIDOS EN BRUJAS**

(2008) • Gran Bretaña • 107 min.

**Título Orig.-** In Bruges. **Director y Guión.-** Martin McDonagh. **Fotografía.-** Eigil Bryld (2.35:1 - DeLuxe). **Montaje.-** Jon Gregory. **Música.-** Carter Burwell. **Productor.-** Graham Broadbent y Peter Czernin. **Producción.-** Blueprint Pictures – Scion Films – Film Four – Focus Features. **Intérpretes.-** Colin Farrell (*Ray*), Brendan Gleeson (*Ken*), Ralph Finnes (*Harry*), Clemence Posey (*Chloe*), Jeremy Renier (*Eirik*), Thekla Reute (*Marie*), Jordan Prentice (*Jimmy*), Ciaran Hinds (*el sacerdote*), Zeljko Ivanek (*el canadiense*), Erik Godon (*Yuri*), Elizabeth Berrington (*Natalie*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



*1 candidatura a los Oscars: Guión Original.*

*Película nº 1 de la filmografía de Martin McDonagh (de 2 largometrajes como director)*

*Música de sala:*

**“Who’s afraid of Virginia Woolf?” (1964)**

**Jimmy Smith & Oliver Nelson Big Band**

Hay películas que tienen un efecto inmediato en nosotros. Nos gustan sus actores, la ropa que visten, su manera de moverse y a veces incluso su forma de hablar. Son deslumbrantes. Funcionan como fogonazos. Luego se apagan enseguida. A poco que pensemos al respecto, nos damos cuenta de que en realidad nada en ellas era consistente. Más allá de los colores rutilantes, de la acción y de los diálogos, no encontramos sustancia. Es como si estuviésemos ante un plato de comida muy bellamente presentada que jamás comeremos. Se me ocurren, a modo de ejemplo, **Pulp Fiction** (idem, 1994, Quentin Tarantino), el cine de los hermanos Coen y algunas propuestas de Theo Angelopoulos, Michael Haneke o Manoel de Oliveira. Tienen tanto

de operaciones calculadas como cualquier suma perfecta, por desgracia carecen de alma. En sus imágenes apenas se percibe movimiento, algo las fosiliza. Y a mí me gusta el tránsito aunque sea lento.

Por eso me gusta **ESCONDIDOS EN BRUJAS**. Sus personajes pueden resultarnos familiares a primera vista: son dos asesinos ociosos (Brendan Gleeson y Colin Farrell) sin ningún objetivo entre manos, esperando que su jefe (Ralph Fiennes) les explique qué han ido a hacer a Bélgica; sin embargo, con el tiempo consiguen sortear las apariencias e ir más allá de los chistes fáciles y las ocurrencias, hasta convertirse en individuos confundidos por sus contradicciones morales, gente que piensa y que al mismo tiempo nos hace pensar. No son una mera representación -otra- de la banalidad del Mal, tampoco se conforman con hacer chistes fáciles sobre una canción de Madonna o sobre el nombre de las hamburguesas americanas en Francia; son seres que han acabado haciendo algo a lo que no le habían dado demasiadas vueltas, como le ocurre a mucha gente. Asesinan como podrían haber servido mesas en un restaurante o como podrían haber contestado cartas comerciales en el despacho de una gran multinacional.

Después de haber matado a un niño accidentalmente, mientras acababan con la vida de un cura, los dos asesinos profesionales de **ESCONDIDOS EN BRUJAS** se ven obligados a desaparecer durante una temporada. Ya en su nuevo destino, el mayor decide aprovechar la ocasión para hacer un poco de turismo y el más joven



deambula sin rumbo fijo. Los dos están en un impasse laboral y emocional que poco a poco les obliga a pensar. Eso los convierte en organismos vivos, alejándolos de los aspectos icónicos que suelen tener este tipo de personajes en otras películas. Con ellos no podemos conformarnos con observarlos, algo así es posible en una película de Johnny To, aquí no. Quizás lo que quiere hacernos ver el director y dramaturgo irlandés Martin McDonagh es que la insatisfacción y el vacío no son un producto de hacer mejor o peor las cosas sino de las cosas que hacemos. ¿Sabemos de verdad cuál es el sentido de las misiones que llevamos a cabo?, ¿de nuestros cometidos? Por supuesto, no es igual matar que poner ladrillos, lo que sí puede ser similar es la crisis que experimentamos al reparar en aquello a lo que nos conducen nuestros trabajos: a menudo a preguntarnos dónde se torció nuestra vida de pronto, para haber acabado en la situación en la que siempre habíamos jurado no acabar, haciendo algo que nos disgusta y nos despersonaliza.

Los progresivos encuentros de los personajes con otros personajes van dibujando el grado de alienación en que podemos llegar a vivir. A los norteamericanos que muestra la película, sin ir más lejos, no les observamos más rasgos que los esperables, aun así comprobamos cómo detrás de ellos pueden esconderse aspectos en los cuales rara vez hemos reparado. Ser gordo o muy bajito no implica ser banal necesariamente. Ni ser ingenuo quiere decir que uno haya de ser tonto. Uno puede tener rasgos reconocibles sin que eso le haga carecer de una personalidad propia. Ahí es donde





esta película marca sus diferencias en relación a películas similares. Los diálogos, de hecho, están más cerca de David Mamet que de Quentin Tarantino. Tienen tensión, no se conforman con resultar ingeniosos. También las situaciones. Al jefe de los dos asesinos lo vemos despedirse de su familia cuando decide ir a Brujas, confesando antes a su mujer que no se va de vacaciones, se va porque debe hacer algo peligroso. Situaciones como ésta, no obstante, carecen de una gravedad excesiva. La película, en ese sentido, procura no ser enfática. Quiere mantener un aire natural, rutinario, para que así los estallidos de violencia sean dolorosos aun cuando pillen a alguien en medio que no sepa si tomarse en serio lo que sucede o no. Hay una sensación de deriva permanente. ¿Dónde estamos? ¿Qué hacemos? ¿Por qué? Es la ecuación contraria a la de cuánto mola nuestro oficio, cuánto molamos nosotros o cuánto molan nuestros chistes mientras hacemos cosas terribles. La película no intenta ganarnos por la vía de la seducción fácil, con colores chillones o frases ocurrentes, quiere irnos involucrando sin que apenas nos demos cuenta, utilizando un tono lánguido y apagado, crepuscular, carente de épica, un tono muy irlandés.

**ESCONDIDOS EN BRUJAS** no es buena por ser novedosa o arriesgada, es buena por conseguir sacarnos del hoyo donde nos meten otras películas. Es buena por introducirnos en un paisaje medieval con la conciencia de nuestro tiempo. Es buena por ayudarnos a apreciar el trabajo interpretativo de Colin Farrell, cuyo ímpetu no queda disminuido ante Ralph Fiennes o Brendan Gleeson, mucho más controlados, menos

retóricos gestualmente. Es buena por su carácter híbrido, entre el thriller, el melodrama y la comedia. Es buena por ser europea a pesar de sus características americanas. Es buena porque se decanta más por el cine independiente, o de autor, que por el cine comercial. Es buena por no querer posicionarse, como Friedrich Nietzsche, más allá del bien y del mal. Es buena por su utilización de los tiempos muertos, en los cuales sus personajes cobran vida. Y es buena por recordarnos las posibilidades de Europa en un momento en que hemos olvidado dónde está o dónde estamos nosotros en el mapa confuso de un continente en el que hasta hace unos años éramos algo concreto y ahora ya ni siquiera sabemos quiénes somos.

**Texto (extractos):**

*Hilario J. Rodríguez, "Escondidos en Brujas: entre el thriller, el melodrama y la comedia", en sección "Críticas", rev. julio-agosto 2008.*







**Viernes 13 • 21 h.**

**Aula Magna de la Facultad de Ciencias**

## **CIUDAD DE VIDA Y MUERTE**

(2009) • China • 130 min.

**Título Orig.-** Nanjing! Nanjing! **Director y Guión.-** Lu Chuan. **Fotografía.-** Cao Yu (2.35:1 - B/N). **Montaje.-** Teng Yun. **Música.-** Liu Tong. **Productor.-** Han Sanping. **Producción.-** Jiangsu BS – Media Asia Film. **Intérpretes.-** Liu Ye (*Lu Jianxiong*), Hideo Nakaizumi (*Kadokawa*), Fan Wei (*sr. Tang*), John Paisley (*John Rabe*), Gao Yuanyuan (*miss Jiang*), Ryu Kohata (*Ida*), Jiang Yiyan (*Xiao Jiang*), Beverly Peckous (*Minnie Vautrin*), Qin Lan (*sra. Tang*). **Versión original en chino con subtítulos en español.**



*Concha de Oro a la mejor película y premio a la mejor fotografía en el festival de San Sebastián*

*Película nº 3 de la filmografía de Lu Chuan (de 5 como director)*

*Música de sala:*

**Tora! Tora! Tora!** (1970) de Richard Fleischer, Toshio Masuda & Kinji Fukasaku

Banda sonora original de **Jerry Goldsmith**

Actualmente, quienes escriben sobre cine bélico adoptan una postura moral, empezando por un primer y trabajoso rito iniciático: el de la disquisición ontológica, tendente a todo lujo de tortuosidades, sobre la guerra y su sentido político / ideológico. El cine bélico, tan desprestigiado por estudiosos del arte fílmico y, a la vez, tan popular entre el público, es un espacio para la mítica, para la fábula, para una (re)lectura consciente y tendenciosamente legendaria de hechos tristemente reales. ¿Alguien en su sano juicio se atreverá a cuestionar la fuerza narrativa del “Anábasis” de Jenofonte, su intenso estilismo al narrarnos la “Retirada de los Diez Mil”, en beneficio de una supuesta autenticidad que, en realidad, existe a través de su mirada de escritor por encima de su experiencia como militar?

Cualquier aproximación al cine bélico centrado en la II Guerra Mundial pasa, además, por la certeza, ineludible y atroz, de que cada película contiene su dosis de manipulación y partidismo. La historia de cada guerra la escriben los vencedores, quienes esconden siempre la parte ignominiosa de sus “heroicas” gestas detrás de la maldad del adversario. Es aquí cuando el arte entra en conflicto con el discurso y las excelencias de la forma quedan amortiguadas, cuando no simplemente ignoradas, por el fragor de consignas. ¿Debe un film como **CIUDAD DE VIDA Y MUERTE**, pues, ser juzgado por su evidente carga propagandística, sin valorar el trabajo de puesta en escena de su realizador, Lu Chuan? En esta misma línea de razonamiento, ¿deberíamos dejar de admirar la belleza de la columna de Trajano, por el simple hecho de que, en realidad, es una formidable obra de propaganda? Desde luego que no. En el caso que nos ocupa, **CIUDAD DE VIDA Y MUERTE** es la columna trajana del pueblo chino durante la ocupación japonesa de Manchuria, donde la masacre, la destrucción, las violaciones y el hambre fueron el pan de cada día para los chinos durante todos y cada uno de los años que duró su enfrentamiento con el Ejército Imperial Japonés. Nada de lo que muestra **CIUDAD DE VIDA Y MUERTE** a la hora de recrear las atrocidades cometidas por las tropas japonesas en la ciudad de Nanking, tras su caída el 9 de diciembre de 1937, es falso. Cerca de 300.000 muertos no combatientes fueron el fruto de unos excesos que duraron hasta febrero de 1938, reflejo de la orgullosa



autocomplacencia de los soldados japoneses en el hecho de infligir sufrimiento gratuito a quienes consideraban "inferiores".

Decía Marcel Proust: *"La guerra es humana, se vive como un amor o un odio... es, antes que estrategia, una condición patológica, porque comporta accidentes que ni siquiera un médico experto podría haber confiado en evitar"*. Es evidente que **CIUDAD DE VIDA Y MUERTE** está realizada desde el odio, pues todavía hoy Japón es culpable de rechazar la realidad histórica, eludiendo indemnizar a sus antiguas víctimas de guerra. Lu Chuan, gracias a una majestuosa fotografía en B/N y scope, describe con amargura, con horror, con dolor, sin recrearse en los detalles más escabrosos, los sucesos de Nanking, articulando una extraordinaria cinta bélica -con una primera parte pródiga en escaramuzas y combates-, un escalofriante melodrama -toda la segunda mitad, donde se detallan los asesinatos y violaciones de la población civil-, para ir más allá de la Historia e ilustrar, desde la experiencia, la maldad innata, salvo excepciones, del ser humano. El hombre es un lobo para el hombre, asegura Lu Chuan, capaz de una crueldad sin límites, y más cuando el lobo detenta el poder, cuando su autoridad, su brutalidad, es ley.

Personajes históricos -John Rabe (1882-1950), hombre de negocios alemán que, gracias a su afiliación al partido nazi, pudo salvar la vida de 200.000 personas- y personajes de ficción -Kadokawa (Hideo Nakaizumi), que se resiste a caer en la barbarie...-, se mezclan en el film, construyendo un paisaje humano coral donde la





más terrible abyección se codea con la nobleza más insólita, con el arrepentimiento, el miedo, la locura. Empero, el elemento más transgresor -y perturbador- del film es cómo elabora Lu Chuan su discurso político / moral presentando la guerra en un espectáculo plástico de primera categoría. Comprende que el mayor encanto estético de la guerra seguramente reside en ese sentimiento de lo sublime que nos sobrecoge y nos hechiza al mismo tiempo... Con todo merecimiento **CIUDAD DE VIDA Y MUERTE** ganó la Concha de Oro a la Mejor Película en el festival de San Sebastián y es uno de los grandes títulos de esta temporada.

**Texto (extractos):**

*Antonio José Navarro, "Ciudad de vida y muerte", en artículo "San Sebastián 2009: resistiendo a la(s) crisis", rev. Dirigido, octubre 2009.*

La llamada "Masacre de Nanking" -o "Violación de Nanking", en función de la fuente consultada- es, sin duda, el hecho histórico que ha marcado más profundamente a la sociedad china de los provocados por la invasión japonesa de finales de los años 30. Lo que resulta lógico, si se tiene en cuenta que, aunque no se conoce el número exacto de asesinatos que cometió el ejército nipón al invadir la citada ciudad, "el delegado chino declaró ante la Sociedad de las Naciones que hubo 20.000 víctimas civiles, un periódico comunista chino las cifraba en 42.000, y un testigo estadounidense, Miner Searle Bates, calculaba 12.000 civiles y 28.000 soldados, mientras que otro testigo las elevaba a 50.000 ó 60.000, si bien en la actualidad, la versión de China es que murieron



más de 300.000 personas”<sup>2</sup>; no sólo eso, sino que también se calcula que se violó a un número de mujeres que podría oscilar entre las 20.000 y las 80.000 -sin importar ni su edad ni si estaban embarazadas-. Resulta lógico, pues, que esta especie de cuento de miedo bélico haya estimulado a varias generaciones de cineastas chinos a llevarlo a la pantalla con mayor o menor fidelidad, ya sea desde el ángulo abiertamente “exploitation” de **Black Sun: The Nanking Massacre** (*Hei Tai Yang: Nan Jing Da tu Sha*; Tun Fei Mou, 1995), desde la reconstrucción ficcional de **Don't Cry, Nanking** (*Nanjing 1937*; Wu Ziniu, 1995) y **Qi Xia Si 1937** (Zheng Fangnan, 2004), o desde el esfuerzo documental de **In the name of the Emperor** (Christine Choy y Nancy Tong, 1998) y **Nanking** (Bill Guttentag y Dan Sturman, 2007).

La visión que propone Lu Chuan en **CIUDAD DE VIDA Y MUERTE** va, sin embargo, mucho más allá que todas ellas, pues no sólo reconstruye con una exquisita atención al detalle las atrocidades cometidas por los japoneses durante el sitio a la ciudad -sin llegar, eso sí, a ser demasiado explícito: siempre mantiene una prudente distancia que conserva el impacto emocional en el espectador, pero sin pretender asquearle-, sino que además lo envuelve todo con una estimulante puesta en escena, que imprime cierto aire documental a los acontecimientos mediante la fotografía en blanco y negro de Cao Yu, que en algunos momentos imita a las terribles imágenes reales que se conservan de la masacre. Por un lado, el director utiliza la invasión de Nanking para reflexionar sobre las reacciones y los comportamientos que presenta el ser humano sumergido en el caos y el extremismo que provoca un conflicto bélico -y, desde luego, las conclusiones a las que llega no son para nada halagueñas-, pero también quiere elaborar un espectáculo fílmico de primera categoría, así que le saca el máximo partido

---

2. Harry G. Gelber, **El dragón y los demonios extranjeros**. RBA Contemporánea, RBA Libros. Barcelona, 2008.



a todas las herramientas narrativas que le proporciona el género bélico, de ahí que no le haga ascos a mezclar al Spielberg rotundísimo y vibrante de **Salvar al soldado Ryan** (*Saving Private Ryan*, 1998), sobre todo durante la primera mitad de la película, con el pausado y poético de **La lista de Schindler** (*Schindler's List*, 1993).

No hay que olvidar, en todo caso, que el film está rodado desde el punto de vista de los vencidos, y en el seno de una cinematografía como la china, en la que no se permite la disensión -según un artículo publicado en "The New York Times", la censura china tardó seis meses en aprobar el guión, y otros seis en darle el visto bueno al proyecto ya rodado y montado-. De ahí que, mientras los militares japoneses son los que aportan la visión más cruda y más despiadada del comportamiento humano en situaciones límite, en cambio son los chinos los que aportan una cierta esperanza, por su dignidad y su mayor humanidad: quizás el personaje en el que pesan más las exigencias del régimen comunista es el combatiente más destacado de la resistencia de Nanking, *Li Jianxiang* (Liu Ye), retratado como todo un héroe de la causa nacionalista, bravo, fuerte y comprensivo -hay que tener en cuenta, no obstante, que los mejores soldados chinos de aquella época habían sido entrenados y equipados por los nazis, con los que el gobierno tenía un acuerdo que duró hasta 1941-. En todo caso, y a pesar de que Lu Chuan no busca dar respuestas concretas al imperdonable comportamiento de los japoneses, sí que lo contrasta con dos personajes de esa misma nacionalidad: el único de los soldados que parece conservar su sentido de la moralidad a lo largo de todo el metraje, *Kadokawa* (Hideo Nakaizumi), y la prostituta de la que se enamora, al encontrar el uno en el otro

un oasis de empatía, de consuelo humano, en un contexto marcado por la locura bélica. Es su sensibilidad personal la que les impide responder a “*la difusión de ideas extremistas y de un sentimiento de animosidad contra el resto del mundo*” que provocó el fracaso de la intervención japonesa en la Primera Guerra Mundial, y que llevó a que “*la exaltación del espíritu militar y de los principios nacionalistas provocó duros ataques contra toda idea o acción consideradas antipatrióticas o nocivas para los intereses nacionales*”.<sup>3</sup>

Quizá lo más terrible de **CIUDAD DE VIDA Y MUERTE** es que, a pesar de suponer la reconstrucción de un acontecimiento que ocurrió hace más de 70 años, no resulta difícil reconocer en algunas de sus imágenes, sobre todo en el vagabundeo de los refugiados y en las secuencias de destrucción, las similitudes con algunos conflictos bélicos recientes -un efecto, imagino, buscado conscientemente por el director-. La película está, en ese sentido, cargada de nihilismo -por más que Lu Chuan haya introducido apuntes de esperanza dirigidos, sobre todo, al público chino-, ya que evidencia la incapacidad del ser humano para aprender, y nuestra condena como especie a repetir eternamente los mismos errores. Esa desesperante sensación de purgatorio en vida, de callejón sin salida, que transmite el film, está cimentada en la progresiva transformación del escenario de Nanking en un paisaje cada vez más dantesco, más apocalíptico -cfr. la caminata de *Kadokawa* por la ciudad, y su descubrimiento en cada rincón de toda clase de cadáveres, vejados y mutilados de las formas más inimaginables posibles-, en el que los personajes se mueven envueltos en humo, como si avanzaran a través de una pesadilla. Aun así, el director no renuncia a la plástica de algunos de sus encuadres más brutales y desesperanzados, reconociendo en ellos la belleza de lo terrible, como el Francisco de Goya de “*Los desastres de la guerra*”, y que por eso mismo resultan más estremecedores. Precisamente, gran parte de la eficacia del trabajo de Lu Chuan está en que sabe equilibrar a la perfección su sutilidad en el uso de la iluminación y la posición de la cámara -cfr. la chica suicidándose tras haber sido violada por soldados japoneses, que impacta con más fuerza porque apenas se la distingue en el plano- con un formidable empleo del sonido y, lo que todavía es más importante, de los momentos de silencio. La imagen de los soldados japoneses, bailando una canción tradicional de la época de siembra a ritmo de taiko mientras pasan, casi literalmente, por encima de las tumbas de los civiles chinos asesinados, resume de una forma terrorífica el mensaje de la película: que los que cometieron todos aquellos crímenes eran, por más que queramos escondernos de ello tildándolos de monstruos, seres humanos.

### **Texto (extractos):**

Tonio Alarcón, “*Ciudad de vida y muerte: los perros de la guerra*”, en sección “*En primer plano*”, rev. Dirigido, febrero 2010.

---

3. John Whitney Hall, “*El imperio japonés*”. *Historia Universal Siglo XXI*, vol. 20, Siglo XXI de España Editores. Madrid, 1993.



Lo más evidente de **CIUDAD DE VIDA Y MUERTE** (quinto film que supera en China los 100 millones de dólares de recaudación -concretamente hizo 180- y tres millones de espectadores), la tercera película de Lu Chuan, es su carácter escindido: a una impresionante primera parte le sucede una progresiva indigestión de tópicos que, sin hacer naufragar el proyecto, lastra sus resultados. Lu Chuan, promesa del cine chino que alcanzó su primera resonancia como coguionista de la exitosa serie de TV **Black Hole** y cuya primera película, el film policíaco **Xu-Qiang** (2001), fue presentado en Cannes, en la Mostra veneciana y en Sundance, donde fue jurado en 2006, se centra ahora -tras cuatro años de trabajo- en uno de los episodios más crudos de la guerra chino-japonesa: la toma de Nanjing el 13 de diciembre de 1937. Antigua capital china durante el período de los Tres Reinos y luego (desde 1368) de la dinastía Ming, devastada tras la liquidación del movimiento revolucionario del Reino Celestial de los Taipings entre 1853 y 1864, escenario en 1912 de la proclamación de la nueva república china por Sun Yat-sen y capital del Kuomintang desde 1928, Nanjing vivió una enorme masacre provocada por la ocupación del genocida ejército japonés.

Precisamente la película -y muy especialmente la primera parte- se centra en una minuciosa, casi increíble reconstrucción de la entrada de las tropas imperiales japonesas, de los últimos estertores de la tibia resistencia del descompuesto ejército chino (cuyos mandos habían huido, abandonando a la tropa a su suerte) y del comienzo de una cruel represión que, al parecer -según fuentes chinas- alcanzó los 300.000 muertos, indiscriminados entre prisioneros de guerra y población civil, con muy especial incidencia en la violación y exterminio de las mujeres habitantes de la ciudad, de toda edad y condición, pese al intento de refugiarse en la “zona de seguridad” delimitada para protección de una colonia extranjera existente en la ciudad, reducida a 22 personas, bajo el liderazgo de John Rabe, empresario de la Siemens y miembro del partido nazi, aliado de los invasores a consecuencia del Pacto Antikomintern.

Con notable detallismo en la puesta en escena, que resalta más la horripilante sucesión de vesanias reflejadas en la pantalla, incluyendo saqueos, torturas, violaciones, ejecuciones sumarias, individuales y en masa, etc., esta primera parte se beneficia del verismo otorgado por el blanco y negro de las imágenes (siempre tan eficaz al evocar un tiempo cuya memoria filmada carece de colores) si bien el despliegue de medios y una puesta en escena tan espectacular como en cualquier superproducción al uso, alejan cualquier tentación documentalista. No, no se trata del recurso a la ficción documentalizada que tan buenos servicios ha dado al cine histórico-bélico -de **El día más largo** (*The longest day*, Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki & Gerd Oswald, 1962) y **La batalla de Argel** (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo, 1965) a **Sucedió aquí** (*It happened here*, Kevin Brownlow y Andrew Mollo, 1966) o **El juego de la guerra** (*The war game*, Peter Watkins, 1965), por citar títulos muy dispares-, sino de una auténtica espectacularización del horror, alcanzando unas dimensiones probablemente

nunca vistas hasta hoy en el cine de ficción. Si bien el punto de vista mayoritario en esta parte del relato discurre del lado chino, la magnificencia del tratamiento neutraliza cualquier asomo de psicologismo, de tal forma que la dimensión coral -apoyada en la cuantía de la figuración y en los grandes planos generales- predomina sobre el seguimiento concreto de los itinerarios de aquellos personajes que, posteriormente, irán tomando protagonismo en el relato.

Así, las dos mayores aportaciones de **CIUDAD DE VIDA Y MUERTE** radican en el tratamiento del tema bélico, mezcla de espectacularidad y asepsia, y en abordar unos episodios muy poco representados en la cinematografía china y menos conocidos aún en Occidente. Mientras que el horror nazi ha estado presente en el cine posterior a la Guerra (bajo diversas codificaciones y con diferentes intensidades), el escenario bélico japonés ha sido básicamente hurtado, camuflado bajo las formas más aventureras del cine bélico o sujeto a un cierto despliegue humanista -desde Masaki Kobayashi en **La condición humana** (*Ningen no jōken*, 1959/1961) y Kon Ichikawa en **El arpa birmana** (*Biruma no tategoto*, 1956 y 1985) hasta Clint Eastwood en **Cartas desde Iwo Jima** (*Letters from Iwo Jima*, 2006), que olvida la atrocidad del tratamiento de los vencidos por parte de las tropas imperiales. Baste recordar -y el film de Lu Chuan ayuda a ello- la condición de esclavas sexuales a las que se ven reducidas tantas mujeres chinas, en uno de los aspectos más deprimentes y menos mostrados de aquellos trágicos momentos.

Los problemas llegan cuando en la segunda parte de la película ésta se va decantando por el seguimiento de una serie de personajes que acaban cayendo en el tópico progresivamente sensiblero, frente a la anterior ausencia de concesiones: desde el burgués chino dispuesto a colaborar con los ocupantes para una finalmente imposible salvación de su familia, reconvertido finalmente en héroe cuando afrontaba la posibilidad del escape, hasta el soldado japonés de buen corazón enamorado de la esclava china con la que ha debutado sexualmente (y cuya bondad -la del único japonés bueno- le conduce al suicidio), pasando por las figuras del heroico Rabe o una enfermera, blancos que porfían en la empresa de salvar a las víctimas chinas; o de ese soldado chino superviviente que abrirá -acompañado de un niño- la esperanza hacia el futuro en un final abierto. De todas formas, estas debilidades no significan el desmerecimiento global del film, sino la consecuencia de esa escisión resultante de la difícil conciliación entre lo general y lo particular. Y de paso, con **CIUDAD DE VIDA Y MUERTE** se nos vuelve a plantear ese asunto que recorre el cine contemporáneo como una veta inacabable: la representación de un horror que no fue en nada ficticio.

#### **Texto (extractos):**

José Enrique Monterde, "Ciudad de vida y muerte: horror y genocidio", en sección "Cuaderno crítico", rev. Cahiers du Cinema-España, marzo 2010.



Martes 17 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

## IN THE LOOP

(2009) • Gran Bretaña • 106 min.

**Título Orig.-** In the loop. **Director.-**

Armando Iannucci. **Guión.-** Jesse

Armstrong, Simon Blackwell, Tony Roche

y Armando Iannucci. **Fotografía.-** Jamie

Cairney (1.85:1 - DeLuxe). **Montaje.-** Billy

Sneddon y Anthony Boys. **Música.-** Adem

Ilhan y obras de Johann Sebastian Bach y

Claude Debussy. **Productor.-** Kevin Loader

y Adam Tandy. **Producción.-** BBC Films.

**Intérpretes.-** Peter Capaldi (*Malcolm*

*Tucker*), Gina McKee (*Judy Molloy*), James

Gandolfini (*general George Miller*), Tom

Hollander (*Simon Foster*), Chris Addison

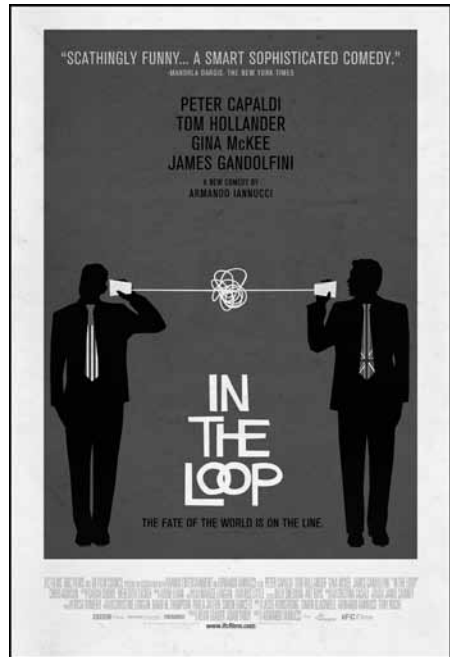
(*Toby Wright*), Anna Chlumsky (*Liza Weld*),

David Rasche (*Linton Barwick*), Mimi Kennedy (*Karen Clarke*), Enzo Cilenti (*Bob Adriano*),

Steve Coogan (*Paul Michaelson*), Paul Higgins (*Jamie MacDonald*).

**Versión original en**

**inglés con subtítulos en español.**



1 candidatura a los Oscars: Guión Adaptado.

Película nº 1 de la filmografía de Armando Iannucci (de 1 largometraje como director)

In memoriam  
JAMES GANDOLFINI  
(1961-2013)

Música de sala:

“Images livre 1-2” (1905-1907) & “D’un cahier d’esquisses” (1903)

Claude Debussy

He aquí una película que nadie debería pasar por alto. ¿Las razones? Infinitas; aunque debería bastar con decir que es la gran comedia del año junto a ese misil tierra-aire titulado **Resacón en Las Vegas** (*The hangover*, Todd Phillips, 2009), la verdad es

que su visionado seguiría siendo altamente recomendable por el hecho de ser la puerta internacional para conocer/saborear el cerebro plagado de cuchillas de afeitar de su máximo responsable: Armando Iannucci. Y es que el realizador de origen escocés es uno de los grandes creadores tapados de ese foco imparable de productos televisivos de alto nivel corrosivo en el que se ha convertido Gran Bretaña (por lo general las series inglesas gozan de bastante menos revuelo, tanto crítico como de público, que las norteamericanas). Mientras que otros grandes sátiros del humor como Ricky Gervais -**The Office** (2001-2003) y **Extras** (2005-2007)- o Steve Coogan -el tronchante intérprete de **24 Hour Party People** (2002) se dio a conocer gracias a un personaje creado por Iannucci para su programa radiofónico **One the hour: Alan Partridge**- son ampliamente conocidos a nivel internacional, el humor de ráfaga de metrallera de Iannucci es prácticamente invisible fuera de las islas (un caso similar a Christopher Morris: creador de **The Day Today** (1994-2004) será únicamente reconocido por los fans de **The IT crowd** (2006-2008) como *Denholm*, el corrupto y chiflado primer dueño de la empresa para la que trabajan los informáticos protagonistas). De ahí que resulte sorprendente que tonterías de corte **Los Morancos** tipo **Little Britain** (2003-2006) gocen de mayor popularidad, llegando incluso a existir un remake americano, **Little Britain USA** (2008), tan o más abyecto que otros tristes remakes de series británicas como **Life on Mars USA** (2008) o **The IT crowd** (2007). Y es que el absurdo del capital es un mal tan globalizado como la corrupción política o el desprecio por la vida ajena (no se trata de un comentario antropológico, es que ambas bagatelas son material del que se nutre Iannucci para crear sus violentas sátiras humorísticas).

Pues bien, **IN THE LOOP** es el *spin-off* cinematográfico de la serie de la BBC **The Thick of It** (2005-2007). ¿Y qué es **The Thick of It**? Pues un aquelarre televisivo que se podría tildar de "sin precedentes" si no fuera porque existió hace más de treinta años el insuperable (e irreplicable) **Monty Python's Flying Circus** (1969-1974); y que es que la madre de las series británicas que aún sigue dando de mamar a buena parte del humor televisivo contemporáneo: de Richard Herring a Les Luthiers, de **Flight of the Conchords** (2007 -2009) a **Muchachada Nui** (2007-2009). Una buena fórmula para acercarse a entender mínimamente la serie sería la siguiente: ¿qué pasaría si **El ala oeste de la Casa Blanca** (*The west wing*, 1999-2006) se cruzara con **¿Teléfono rojo...? Volamos hacia Moscú** (*Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb*, Stanley Kubrick, 1964)? ¿Qué clase de diálogos escribirían para los políticos, humoristas del apocalipsis social como Lenny Bruce, Andy Kaufman o Pepe Rubianes? ¿Cómo sería **The Office** (la británica) si el jefe de la sucursal papelera fuera realmente un bastardo, un cruel hijo de su madre que desconozca términos como compasión, dignidad o amor al prójimo? Pues bien, todo eso y mucho más es **The Thick of It**<sup>1</sup>.

---

1. Desde 2012, Iannucci es el responsable creador de la serie norteamericana **Veep**, que guarda no pocos puntos de contacto con **The Thick of It**. (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de cine.mayo 2016).



**IN THE LOOP** traslada todas las ideas de la serie primigenia variando levemente la estética circundante. El mundo político sigue siendo un auténtico lodazal plagado de seres estúpidos y ruines donde los que de verdad tienen la sartén por el mango no son ni los ministros, ni los consejeros delegados, ni el ejército, ni siquiera primeros ministros y presidentes; en el mundo posmoderno dominado por las apariencias, la auto ironía y el borrado de un código ético de comportamiento, los que de verdad mandan son los asesores de imagen. Depredadores sin sentimientos capaces de humillar, mentir, hundir carreras o manejar a la prensa como desvergonzada herramienta política. Hablo de gente como *Malcolm Tucker* -interpretado en la serie y en la película por el mismo desquiciado actor: Peter Capaldi, alguien capaz de hacer llorar como a un bebé al mismísimo *Dr.House/Hugh Laurie*-, alguien con la habilidad de convertir el insulto y la blasfemia en un arte neobarroco donde la visceralidad de lo pronunciado está en proporción a la complejidad de la sentencia. Un par de ejemplos: *"¡Cómo vuelvas a guiñar los ojos te voy a arrancar los globos oculares para luego estrangularte con el nervio óptico!" (The Thick of It)* o *"¡Cómo digas una palabra más te arranco la espina, la parto por la mitad y te apuñalo con ella!" (IN THE LOOP)*.

La estilización formal a la que Iannucci somete a su producto sería algo más cuestionable. Mientras en la serie el caos y la agresividad a la que están sometidos los personajes se traslada con brillantez a una cámara con síndrome de Parkinson que lucha continuamente para poder encuadrar a los múltiples personajes que entran y salen de escena, en el largometraje se relaja notablemente en aras a una realización si no más clásica, notablemente más pausada. Si la serie arranca los capítulos como si la acción llevara media hora transcurriendo, la película opta por una presentación mucho más formal destinada a conquistar a los no iniciados.

Por suerte, el resto -la (inacabable) mala leche, la (sorprendente) capacidad para la estupidez del ser humano, las (cruels) luchas de poder vejando sin compasión alguna al enemigo directo, etcétera- queda intacto: una película de corrosión en vertical que reniega de una estructura clásica -aquí no hay ni nudo, ni desenlace, ni nada que se le parezca- para enmarañar toda la dramática hasta el punto de convertir el ritmo narrativo en una zarza agreste en el que se desarrollan sin problema alguno todo tipo de insultos, traiciones y equívocos intencionados. Y es en ese enjambre de dureza verbal capaz de hacer sonrojar a Strindberg donde Iannucci se siente absolutamente a gusto: la inteligente construcción de diálogos se convierten por arte de magia negra en anarquía moral y guerra sin cuartel, un caos tan imprevisible y bien armado que hasta cuesta seguirlo en su totalidad. El reino del post-humor se ha hecho presente y este sí que no coge prisioneros.

### **Texto (extractos):**

Alejandro G. Calvo, "In the loop: stress corrotion", en sección "Críticas", rev. Dirigido, diciembre 2009.

La expresión "in the loop" significa algo así como "estar en el meollo". En ese meollo en el que se adentra esta brillante, cáustica y ágil sátira política lo que hay son ambiciones, humillaciones, traiciones, mamoneo, agresividad y un alto riesgo de enfermedad coronaria. El meollo, por cierto, es el de las relaciones internacionales que aquí retrata las tensiones y tejemanejes que se desatan cuando a un tan bienintencionado como empanado ministro británico (Tom Hollander) se le escapa en la radio que la guerra en Oriente Próximo, que podrían (o no) estar preparando su Gobierno y el estadounidense, es "imprevisible".

Al ritmo de un incesante fuego cruzado de diálogos à la *screwball*, de una comicidad sin chistes sino descarnadamente natural, la acción avanza en un puente aéreo entre

Londres, Washington y las oficinas de la ONU en Nueva York en una perfecta ilustración de aquello que Bismarck dio por llamar *realpolitik*. Así, las maneras del juego diplomático y sus esferas de influencia entre unos casi aún mozos estadounidenses, ejecutores con sonrisa angelical, y los avinagrados y cínicos británicos no se





alejan mucho del matonismo de una banda criminal cuyas armas, aquí, son filtraciones, dimisiones o destrucción pública de carreras.

**IN THE LOOP** es un *spin-off* de la serie de la BBC **The Thick of It**, creada por el propio Armando Iannucci que debuta como director con esta, para muchos, película del año británica. Cámara al hombro, permanente búsqueda del reencuadre y diálogos entrecortados buscan un naturalismo al que contribuye, sobre todo, un reparto deslumbrante. Entre los protagonistas (una corte de asesores, periodistas y diplomáticos), destaca el arrollador Peter Capaldi como el malhablado secretario de comunicación del Gobierno británico. Esta especie de *doctor House* en Downing Street acaba por resultar el mal menor de una cadena en la que todo el mundo humilla a alguien y es a su vez humillado. Y es que al menos su *Malcolm Tucker*, al contrario de ese antihéroe belicista (David Rasche) que tanto recuerda a un tal Donald Rumsfeld, no parece tener otra ambición que la de hacer bien su trabajo: que su gobierno salga bien parado sea cual sea la decisión que esté tomando y las razones que la inspiran.

Entre tanta geopolítica de alta cuna y, sin duda, baja cama -como retrata esa escena en la que el general pacifista (interpretado por James Gandolfini) cuenta las tropas para la invasión en un ordenador parlante de juguete- se cuele la prosaica realidad a través de un sencillo votante (Peter Coogan) al que, al fin al cabo, se deben los altos funcionarios de esta brillante comedia sin peros. Imprescindible.

**Texto (extractos):**

Javier Garmar, "In the loop", en sección "Cuaderno crítico",  
rev. Cahiers du Cinema-España, diciembre 2009.





**Viernes 20 • 21 h.**

**Aula Magna de la Facultad de Ciencias**

## **LOS SEDUCTORES**

(2010) • Francia-EE.UU. • 104 min.

**Título Orig.-** L'arnacoeur. **Director.-**

Pascal Chaumeil. **Guión.-** Laurent

Zeitoun, Jeremy Doner y Yohan Gromb.

**Fotografía.-** Thierry Arbogast (2.35:1 -

Color). **Montaje.-** Dorian Rigal-Ansous.

**Música.-** Klaus Badelt. **Productor.-**

Nicolas Duval-Adassovsky, Yann Zenou

y Laurent Zeitoun. **Producción.-** Quad

Films – Scrip Associés – Chacorp – Focus

Features. **Intérpretes.-** Romain Duris

(*Álex Lippi*), Vanessa Paradis (*Juliette van*

*der Becq*), Julie Ferrer (*Mélanie*), François

Damiens (*Marc*), Andrew Lincoln (*Jonathan Alcott*),

Jacques Frantz (sr. *Van der Becq*),

Amandine Dewasmes (*Florence*), Jean-Yves

Lafesse (*Dutour*), Jean-Marie Paris (*Goran*).

**Versión original en francés e inglés con subtítulos en español.**



*Película nº 1 de la filmografía de Pascal Chaumeil (de 3 largometrajes como director)*

*Música de sala:*

**Ocean's Eleven** (*Ocean's Eleven*, 2001) de Steven Soderbergh

Banda sonora original de **David Holmes**

Seguramente podemos decir que **LOS SEDUCTORES** se acerca más al espíritu de la saga **Ocean's...** (Steven Soderbergh, 2001-2004-2007) o a una película como **Nueve reinas** (Fabián Bielinsky, 2000) que a **Pretty Woman** (Garry Marshall, 1990) o **La boda de mi mejor amigo** (*My best friend's wedding*, P.J.Hogan, 1997). Y es que la fuerza de la primera incursión en el cine de Pascal Chaumeil reside en esa ambigüedad constante con la que juega, pasando aleatoriamente de la historia de amor al cine de aventuras. Indudablemente, al entrar en la sala, el espectador es consciente de que va a ver una comedia romántica. Pero queda por saber cuánto de comedia y cuánto de romántica tiene la obra. Y, quizás más importante aún, en qué se diferencia esta comedia de sus innumerables predecesoras.



En este caso, la respuesta se encontraba en el juego de palabras (casi imposible de traducir) del título francés: "L'arnaqueur". Un neologismo, formado por las palabras "arnaqueur" (estafador) y "coeur" (corazón), que explica perfectamente la condición de "estafa-corazones" de *Álex*, el protagonista de la película interpretado por Romain

Duris. No es casualidad que el título francés remita a la famosa película de Robert Rossen, de la que Martin Scorsese hizo una especie de remake llamado **El color del dinero** (*The color of money*, 1986), en la que un jugador de billar vive gracias a toda una serie de chanchullos. Lo mismo pasa en **LOS SEDUCTORES**, cuyo referente es el mundo de la estafa, la mentira y los engaños.

*Álex* trabaja con su hermana y su suegro en un curioso negocio: se dedica a romper parejas. Pero no cualquier relación. Como explica este *Robin Hood* posmoderno del amor, "en pareja hay tres tipos de mujeres: las que son felices, las que son infelices pero lo asumen y las que son infelices pero no lo quieren admitir". Esta tercera categoría es su fondo de comercio, como dice. Y es que su empresa tiene como objetivo mostrarles la realidad a estas mujeres. Pero no de manera brusca, sino sin que ellas se den cuenta. Para ello, *Álex* lleva a cabo un minucioso trabajo de preparación, entra discretamente en sus vidas y les muestra lo infeliz que son, "liberándolas" de sus novios o de sus maridos. Una especie de "Equipo A" o "Ocean's Team" de los sentimientos. Para ello, todos los medios y todas las trampas son válidas. Hacerse pasar por otra persona, crear situaciones románticas o melancólicas, inventarse un pasado. Y, al final, todas acaban sucumbiendo a su encanto y dándole las gracias. "¿Por qué?" pregunta él con su falsa ingenuidad. "Gracias, eso es todo" responden las mujeres.

Pero las cosas van a cambiar cuando tenga que llevar a cabo su misión con *Juliette*, una joven rica y aparentemente feliz, interpretada por Vanessa Paradis. Por culpa de una deuda y de la desastrosa situación económica de la empresa, *Álex* se ve obligado a aceptar la misión que le encarga el padre de ella y que parece de lo más complicada. Convencer a *Juliette*, en poco menos de una semana, de que no se case con *Jonathan*, su prometido. Para ello, decide convertirse en un ficticio guardaespaldas, contratado por su padre para asegurar su protección, y ganar poco a poco su confianza. Pero las cosas no salen cómo esperaba. Su "protegida", de estancia en Mónaco para preparar su boda, se muestra distante y desagradable. Y, para complicar aún más la misión, el equipo no encuentra ningún defecto a su novio. Los diferentes guiones, como la inundación de su ha-

bitación de hotel (para que pase la noche con *Álex*), un falso atraco o una pasión simulada por la ópera, no dan resultado.

*Álex*, como buen especialista, conoce todos los puntos débiles de su objetivo, como su canción preferida, la insensibilidad en un hombro, su costumbre de comer roquefort por las mañanas o su entusiasmo



por **Dirty Dancing** (Emile Ardolino, 1987). Y, aunque sus subterfugios permiten crear un lazo amistoso con ella, está muy lejos de conseguir lo que busca. Más aún cuando el futuro marido y una amiga algo desfasada deciden presentarse en el hotel de Mónaco. Pero evidentemente lo que tiene que ocurrir, ocurre. De tanto esforzarse, su trabajo se confunde poco a poco con sus sentimientos y lo que, al principio, parecía un encargo profesional deja de serlo. Una situación clásica de la comedia romántica que implica las inevitables escenas de “qui-pro-quo”, ambigüedad y confusión hasta la previsible apoteosis sentimental.

Pero la película consigue evitar el aburrimiento de estas figuras obligatorias del género gracias a las inesperadas ideas del equipo para conseguir su objetivo y al ritmo certero con el que se encadenan las escenas de risa. El espectador no escapa a la previsible “última noche” en la que la conexión total (con fondo de estrellas, revelaciones íntimas y aires de **Dirty Dancing**) parece poder dar un vuelco a la misión. Ni a la típica mala conciencia del enamorado, a la búsqueda del amor verdadero y al reencuentro final. Pero Chaumeil consigue integrar todos estos aspectos sentimentales en una historia en la que la tensión, las surrealistas ideas o los contratiempos para conseguir romper la pareja recuerdan ligeramente el entretenimiento de una película de acción.

Una buena interpretación narrativa dotada de una límpida y simple puesta en escena y de una innegable química entre los actores. Vanessa Paradis borda su personaje repelente y altivo que poco a poco se deja llevar por los acontecimientos. Lo mismo pasa con Duris, cuya exuberancia y excentricidad se adaptan bien al personaje. No deja de ser una propuesta clásica y académica pero que, dentro del género, aparece como un trabajo muy bien hecho. Una comedia romántica que ha conseguido encontrar el reparto justo de humor y romanticismo.

#### **Texto (extractos):**

*Aurélien Le Genissel*, “Los seductores: El Danny Ocean de las parejas, en sección “Críticas”, rev. *Dirigido*, octubre 2010.



**Martes 31 • 21 h.**

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

## **PRISIONEROS**

(2013) • EE.UU. • 153 min.

**Título Orig.-** Prisoners. **Director.-** Denis Villeneuve.

**Guión.-** Aaron Guzikowski.

**Fotografía.-** Roger Deakins (1.85:1 - DeLuxe).

**Montaje.-** Joel Cox y Gary Roach.

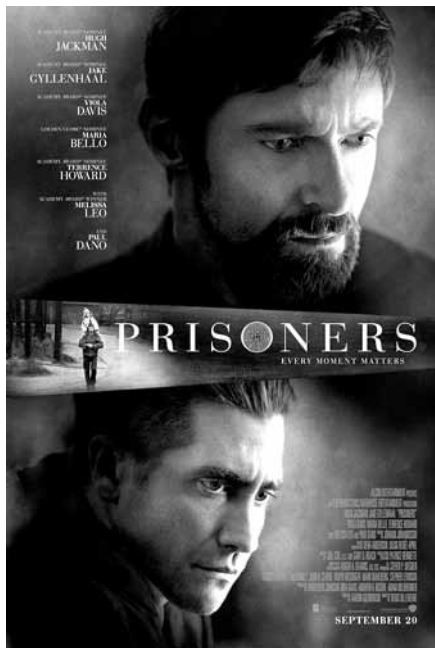
**Música.-** Johann Johannsson.

**Productor.-** Kira Davis, Broderick Johnson, Adam Kolbrenner y Andrew Kosove.

**Producción.-** Alcon Entertainment – 8:38 Productions – Madhouse Entertainment.

**Intérpretes.-** Hugh Jackman (*Keller Dover*), Jake Gyllenhaal (*detective Loki*), Paul Dano (*Alex Jones*), Melissa Leo (*Holly Jones*), Viola Davis (*Nancy Birch*), Maria Bello (*Grace Dover*), Terrence Howard (*Franklin Birch*), Len Cariou (*padre Patrick Dunn*), Wayne Duvall (*capitán O'Malley*), Dylan Minnette (*Ralph Dover*).

**Versión original en inglés con subtítulos en español.**



*1 candidatura a los Oscars: Fotografía.*

*Película n.º 6 de la filmografía de Denis Villeneuve (de 8 largometrajes como director)*

*Música de sala:*

**“Electric Counterpoint” (1987)**

**Steve Reich & Pat Metheny**

**PRISIONEROS** trata sobre dos formas de ejercer la violencia y privar de libertad a alguien ajeno. Lo mejor del film del canadiense Denis Villeneuve reside en la forma en la que ambas formas se entremezclan a lo largo de la historia, aunque por momentos una se diluya para que la otra adquiera más cuerpo y peso específico. Villeneuve recuerda a los británicos Danny Boyle y Michael Winterbottom en el sentido de que sus películas no se parecen en nada y anulan la idea clásica de la autoría cinematográfica (sea por estilo o por temas), o más bien crean un nuevo concepto de autoría alejado

del propugnado desde mediados de los cincuenta. A pesar de que **PRISIONEROS** y **Enemy** (2013) cuentan con un mismo actor, Jake Gyllenhaal, y se adscriben a la categoría del thriller, poca relación guardan entre sí estas historias de doble secuestro y búsqueda del doble, respectivamente, tanto por trazados temáticos como por la forma empleada para relatar ese tema. Aún menos contacto puede establecerse entre estas dos últimas películas del director y la anterior, **Incendios** (2010), adaptación de una pieza teatral sobre un reagrupamiento familiar en los confines del Líbano: su retrato de una familia que se reconstruye a sí misma no guarda relación alguna con el de la familia que se derrumba en **PRISIONEROS**. Quizá, por tono, sea **Polytechnique** (2009), evocación de la matanza perpetrada en la escuela polytécnica de Montreal en 1989, la que puede conectar levemente con el resto de propuestas del director, pero en todo caso son películas sin firma aparente, sin estilo determinado, sin homogenización temática, sin construcciones narrativas que delimiten una óptica reconocible, aunque eso no quiere decir, en absoluto, que Villeneuve no sea un cineasta sin compromiso con lo que cuenta y cómo lo cuenta.

**PRISIONEROS** es su primera producción enteramente estadounidense. Pero este hecho, que a veces resulta tan condicionante, no lo parece en este caso: **PRISIONEROS** es como es porque esa es la forma más adecuada que ha ideado el director más allá de que deba construir buena parte del relato en torno a la rivalidad entre dos actores con evidente presencia en el star system contemporáneo, Gyllenhaal y Hugh Jackman, rodeados de excelentes secundarios que, en algunos casos, parecen haber





sido elegidos para repetir o perpetuar papeles en películas precedentes de otros cineastas: Terrence Howard, Viola Davis, un Paul Dano nuevamente camaleónico, una Maria Bello en sintonía con su personaje de madre de familia superada por la violencia generada por su esposo en **Una historia de violencia** (*A history of violence*, David Cronenberg, 2005), y una Melissa Leo que vuelve a ser la representación de una América vulgar y devastada, como en **Frozen River** (Courtney Hunt, 2008) y **The Fighter** (David O. Russell, 2010).

Villeneuve acepta el reto de una cierta convención en todos los sentidos. **PRISIONEROS** tiene cosas de thriller escabroso, hace pensar el **Zodiac** (David Fincher, 2007) y en otros títulos en sintonía con ese retrato de la América más turbadora a partir de los códigos del género. Visita por momentos paisajes helados, en todos los sentidos de la palabra, más propios de Russell Banks, y evoca la moral más turbia que turbadora de relatos como **Mystic River** (Clint Eastwood, 2003), pero tiene a la vez un hálito propio que surge en la forma que tiene el director de socavar esos mismos códigos y tratar los dilemas morales que se presentan. Cuando todo hace indicar que el detective encarnado por Gyllenhaal cobrará más protagonismo, la historia se decanta por mostrar el proceso que lleva al padre de una niña secuestrada, Jackman, a secuestrar a su vez a un joven retrasado de quien todo el mundo sospecha que puede ser el culpable. Cuando esta situación llega a sus máximos niveles de violencia ilógica -el estrecho cubículo que construye el padre en el lavabo de una casa abandonada para encerrar en él al joven y someterle a sádica tortura mediante agua hirviendo-, Villeneuve y su guionista pasan a estrechar el cerco dramático sobre el personaje del detective, tan obsesivo como extraño, tan profesional como balbuciente, un personaje, en definitiva, a la medida del actor que lo interpreta.



El film tiene algún error substancial de guión: la desaparición del joven encarnado por Paul Dano parece no afectar a ningún miembro de la comunidad: van pasando los días, nadie pregunta por él y nadie sospecha que *Keller Dover*, el padre, pueda tener algo que ver en esa desaparición pese a que se les ha visto juntos y se conoce la indignación de *Dover* por el hecho de que la policía haya soltado al único sospechoso que tienen. Pero Villeneuve sabe pivotar a tiempo, trufa el metraje de elementos a veces disonantes, en otras enriquecedores, delimita bien las contradicciones del padre y, sobre todo, crea misterio a partir de las dualidades de los personajes y no solamente a través de la intriga per se. *Dover*, el policía, los padres de la otra niña desaparecida, el joven sospechoso, su tía... Todas las figuras con cierto protagonismo en la historia admiten fugas, recovecos, aristas.

Dos secuencias llaman la atención en el film. Una es la persecución de un sospechoso a cargo del detective, de noche, con luz entre ocre y mortecina, una escena fantasmagórica en un contexto que no lo es. La otra está al final del film. Es un guiño necesario, una idea de guión bien filmada, pero la importancia de esta secuencia abierta de par en par reside en lo suspendido que deja el futuro de uno de los personajes. Nada volverá a ser igual, como en el desenlace de la película de David Cronenberg citada. No hay ángeles ni demonios en el film, tan solo figuras débiles superadas por las circunstancias que les han tocado vivir.



**Texto (extractos):**

Quim Casas, "Prisioneros: nada volverá a ser igual", en sección "Críticas",  
rev. Dirigido, noviembre 2013.

**Selección y montaje de textos e imágenes:**

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2016

**Agradecimientos:**

Ramón Reina/Manderley

Manuel Trenzado

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

Miguel Sebastián (*in memoriam*)





**JUNIO 2016**  
**Sesión de clausura:**  
**CLÁSICOS RECUPERADOS XXXIV**

*June 2016*  
*Closing session:*  
*REDISCOVERING CLASSICS XXXIV*

**Viernes 3 / Friday 3<sup>rd</sup>**

**20 h.**

Entrada libre (hasta completar aforo) / *Free admission (up to full room)*

CINEMA-CONCIERTO

Proyección de cine mudo con música en directo

*Silent movie accompanied with live music*

Javier Sanchís (*violín*) y Juan Manuel Romero (*piano*)

**LUCES DE LA CIUDAD** (1931) Charles Chaplin  
( *CITY LIGHTS* )

*Intertítulos en español / Spanish intertitles*

Aula Magna de la antigua Facultad de Medicina  
*Assembly Hall in former Medicine College*

Organiza:  
CÁTEDRA MANUEL DE FALLA  
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE



**CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE**  
Universidad de Granada

**Programación Curso 2015/2016**

**OCTUBRE / OCTOBER 2015**

- ◆ Jornadas de Recepción 2015 - UN ROSTRO EN LA PANTALLA (III):  
Especial CENTENARIOS 1915-2015  
*Reception Days 2015* - A FACE ON THE SCREEN (III):  
*Special 100 YEARS SINCE HIS BIRTH 1915-2015*

\*\*\*

- ◆ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (VIII): ORSON WELLES  
(en el centenario de su nacimiento)  
MASTERS OF CLASSIC CINEMA (VIII): ORSON WELLES  
(100 years since his birth)

○

**NOVIEMBRE / NOVEMBER 2015**

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI): CLINT EASTWOOD  
(1ª parte)  
(celebrando su 85 cumpleaños)  
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI): CLINT EASTWOOD (part 1)  
(celebrating Eastwood's 85th birthday)

○

**DICIEMBRE / DECEMBER 2015**

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI): CLINT EASTWOOD  
(2ª parte)  
(celebrando su 85 cumpleaños)  
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI): CLINT EASTWOOD (part 2)  
(celebrating Eastwood's 85th birthday)

○

**ENERO / JANUARY 2016**

- ◆ LAS DÉCADAS DEL CINE (II):  
LOS AÑOS 70 EN EL CINE BRITÁNICO (1ª parte)  
THE DECADES OF CINEMA (II): 1970s IN BRITISH CINEMA (part 1)

○

### **FEBRERO / FEBRUARY 2016**

- ◆ CINEASTAS DEL SIGLO XXI (I): DAVID FINCHER  
*FILMMAKERS OF THE 21th CENTURY (I): DAVID FINCHER*



### **MARZO / MARCH 2016**

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):
  - ◆ STEVEN SPIELBERG (1ª parte)  
(celebrando su 70 cumpleaños)*MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII):  
STEVEN SPIELBERG (part 1)  
(celebrating Spielberg's 70th birthday)*



### **ABRIL / APRIL 2016**

- ◆ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (IX): LUCHINO VISCONTI  
(en el 110 aniversario de su nacimiento)  
*MASTERS OF CLASSIC CINEMA (IX): LUCHINO VISCONTI  
(110 years since his birth)*



### **MAYO / MAY 2016**

- ◆ MEMENTO I (GRANDES PELÍCULAS OLVIDADAS DEL SIGLO XXI)  
*MEMENTO I (GREAT FORGOTTEN FILMS OF THE 21th CENTURY)*



### **JUNIO / JUNE 2016**

- ◆ Sesión de clausura: CLÁSICOS RECUPERADOS XXXIV  
LUCES DE LA CIUDAD (Charles Chaplin, 1931)  
Proyección de cine mudo con música en directo  
*Closing session: REDISCOVERING CLASSICS XXXIV  
CITY LIGHTS (Charles Chaplin, 1931)  
Silent movie accompanied with live music*

<http://veucd.ugr.es/pages/auladecineycineclub>  
<http://veucd.ugr.es/pages/AgendaCultural>



*ugr*

Universidad  
de Granada

**LA MADRAZA**  
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORANEA UGR



[lamadraza.ugr.es](http://lamadraza.ugr.es)  
**Síguenos en redes sociales:**  
facebook, twitter e instagram