



Cineclub Universitario / Aula de Cine

Programación de
noviembre-diciembre 2017



**Maestros
del cine contemporáneo (VIII)**

Peter Weir

EN
LA CAPILLA
 ntrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, ma n t o-
 porcelanas.
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 lesee con la
 ridad que e
 lara satisfecho
 ntezuelas, 14

tares
 A GRANADA,
 Inserta en el
 o del Ejército»
 o el Gobierno
 comandante de
 Rodríguez Leal.

Avisos
 rá con un apa-
 B. HAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

* En los locales del Aliatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible el
 mero de es
 han sido te
 corruptos d
 cias a todo
 Igualmen
 muy noble
 sus que tu
 en reveren
 a todos los
 mente a la
 lesianos, Ti
 gios de er
 que no cit
 han acudid
 nuestros ac
 Rendidas
 granadina,
 parroquiales
 tísimas au
 muy especi
 cuelas Nor
 entusiasmo,
 veterana A
 rio, tan ca
 dos

No quise
 mos colabor
 tiguos Alun
 día de este
 ron el hon
 liquas a n
 lo hicieron

Gracias a
 molesto si
 La Escue
 Escuela P
 ble recuerd
 comunicado
 Roma.

Y, junta
 agradecimie
 modo espec

Que se a
 res esta de
 que estudie
 gía y, lo q
 practiquen.
 más que un
 colaborar d
 geizadora t
 la Santa Ig

Gracias a
 que han ve
 que se ha
 nas para d
 dre. Tambié
 dene que e
 turado de :
 A todos :

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

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 2017-2018 cumplimos 64 (68) años.

Martes 7 noviembre / Tuesday 7th november • 21 h.

PICNIC EN HANGING ROCK (1975)

(PICNIC AT HANGING ROCK)

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

Viernes 10 noviembre / Friday 10th november • 21 h.

LA ÚLTIMA OLA (1977)

(THE LAST WAVE)

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

Martes 14 noviembre / Tuesday 14th november • 21 h.

GALLIPOLI (1981)

(GALLIPOLI)

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

Viernes 17 noviembre / Friday 17th november • 21 h.

EL AÑO QUE VIVIMOS PELIGROSAMENTE (1982)

(THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY)

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

Martes 21 noviembre / Tuesday 21th november • 21 h.

ÚNICO TESTIGO (1985)

(WITNESS)

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

Viernes 24 noviembre / Friday 24th november • 21 h.

LA COSTA DE LOS MOSQUITOS (1986)

(THE MOSQUITO COAST)

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

Martes 28 noviembre / Tuesday 28th november • 21 h.

EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS (1989)

(DEAD POETS SOCIETY)

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

Viernes 1 diciembre / Friday 1st december • 21 h.

EL SHOW DE TRUMAN (1998)

(THE TRUMAN SHOW)

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

Martes 12 diciembre / Tuesday 12th december • 21 h.

MASTER AND COMMANDER:

AL OTRO LADO DEL MUNDO (2003)

(MASTER AND COMMANDER: THE FAR SIDE OF THE WORLD)

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

Viernes 15 diciembre / Friday 15th december • 21 h.

CAMINO A LA LIBERTAD (2010)

(THE WAY BACK)

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

Todas las proyecciones en la Sala Máxima del ESPACIO V CENTENARIO (Antigua
Facultad de Medicina en Av. de Madrid) Entrada libre hasta completar aforo

All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College

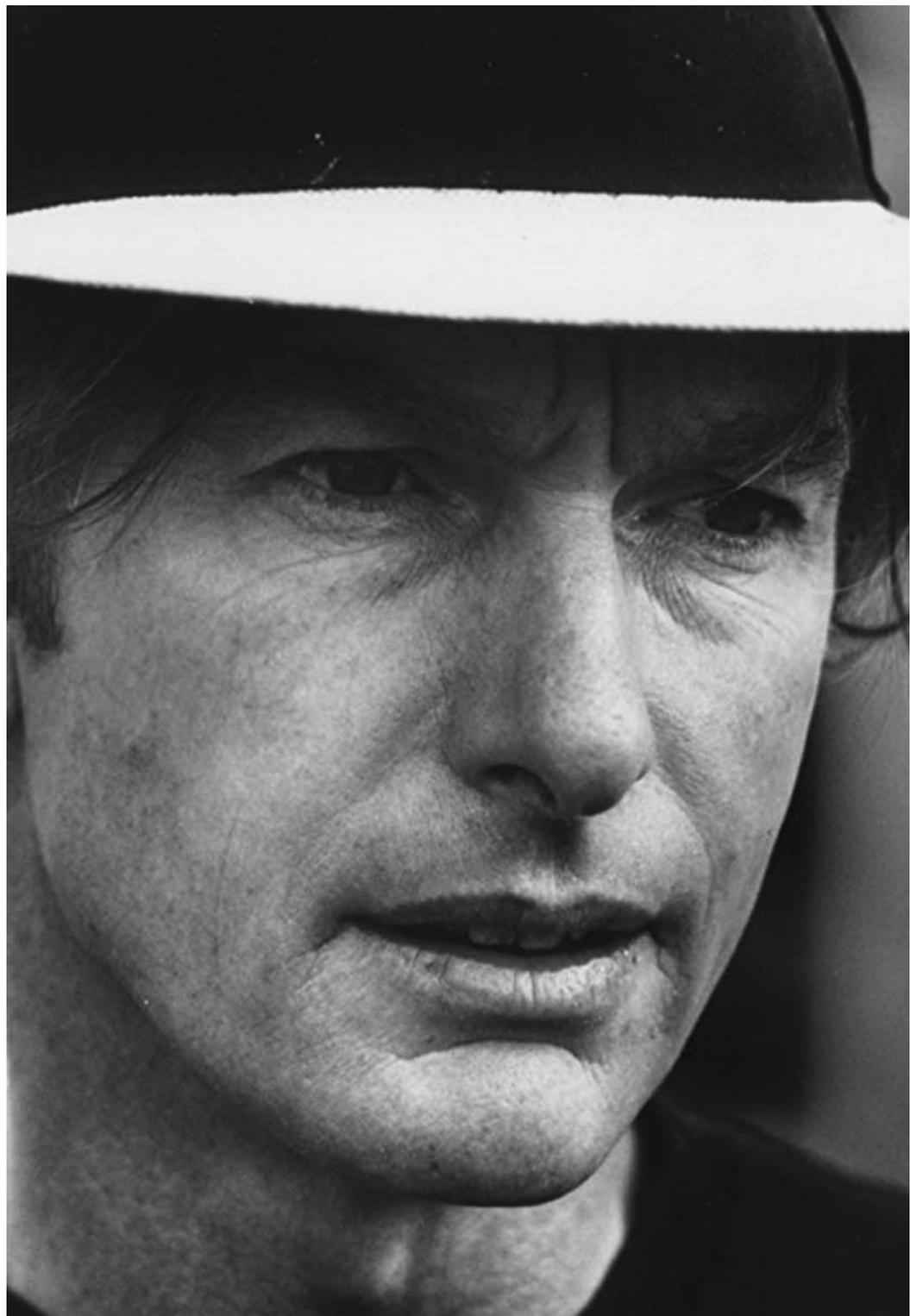
(Av. de Madrid) Free admission up to full room

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 19

Miércoles 8 de noviembre, a las 17 h.

EL CINE DE PETER WEIR

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



“Stanley Kubrick demostró en cada una de sus magníficas películas que es posible encontrar un equilibrio entre lo comercial y lo artístico. Siempre supe que éste era el camino más difícil que uno podía elegir, porque los riesgos de fracasar tanto en lo comercial como en lo artístico son mayores que si uno apuesta a una sola de las dos cosas. De todos modos, éste siempre ha sido el cine que realmente me ha interesado hacer. En algún momento de mi vida, él se convirtió en un ejemplo para mí.”

“Ver mis películas me obliga a recordar lo cerca que me quedé del objetivo en cada uno de los casos.”

Peter Weir

Si bien es verdad que la obra de cualquier cineasta puede estudiarse desde el punto de vista de las temáticas/temas/discursos/mensajes (táchese lo que no proceda) que lo componen desde una perspectiva que nos atreveríamos a definir como literaria, todo ese contenido carece de sentido desde un punto de vista estrictamente cinematográfico si no se vehicula a través de un estilo fílmico que es el que le confiere todo ese sentido, e incluso le permite en ocasiones ir más allá de sus límites textuales. O, para entendernos, que en cine el fondo por sí solo no valida la obra de un realizador: que es la forma la que da vida a ese fondo. De ahí la dificultad intrínseca del cine de **PETER WEIR**, que es un cineasta que en muchas ocasiones —sobre todo, cuando ha trabajado en América— ha intentado “rebajar” el estilo típicamente sensual y sensitivo de sus primeras producciones australianas en aras de una narrativa “limpia” y “clásica” pero no por ello menos compleja y sofisticada, y siempre con la intención de llegar al máximo a todo tipo de espectadores; no resulta de extrañar, en este sentido, que Weir prefiera considerarse antes un “artesano” que un “autor”, mas que nadie se llame a engaño: Peter Weir es uno de los mayores autores del cine contemporáneo.

Decía André Bazin sobre William Wyler que tenía un “*estilo sin estilo*”, que no es lo mismo que decir que carece de él. La filmografía de Weir es ecléctica, resulta difícil definir en qué consiste la firma “Peter Weir”, o incluso identificarla en su propio corpus fílmico porque no tiene una personalidad estilística evidente o manifiesta, sino cambiante en función de las necesidades narrativas. Con todo, pueden detectarse ciertas constantes temáticas que atraviesan toda su filmografía y existen ciertos rasgos que lo caracterizan formalmente en cuanto a la sensorialidad de sus imágenes, la economía narrativa o la riqueza expresiva en el uso de la música. El propio Weir, que siempre evita analizar sus trabajos pero sin embargo habla muy claro sobre

su concepción del cine, cuando dice que aspira a ser “invisible” en cada una de sus películas se refiere a que su estilo muta en función de la materia que tiene entre manos. Para él la narración es fundamental y siempre busca la manera más eficiente y expresiva de contar la historia. No le interesa autoafirmarse como director o artista, sino poner su trabajo íntegramente al servicio de la película. Además de eso, la invisibilidad del enunciador es una de las características más determinantes del modo de expresión clásico, que es la vía que ha seguido en buena parte de sus películas, con excepciones como **Los coches que devoraron París**, **PICNIC EN HANGING ROCK**, **LA ÚLTIMA OLA** o **Sin miedo a la vida**.

Peter Weir es un cineasta respetado por los cinéfilos pero que, como le ocurre al gran maestro británico David Lean, no tiene la fama que debería tener entre el gran público pese a haber realizado películas que en su momento fueron muy comerciales, como **ÚNICO TESTIGO**, **EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS**, **EL SHOW DE TRUMAN** o (algo menos en los Estados Unidos) **MASTER & COMMANDER: AL OTRO LADO DEL MUNDO**. El gran público ha visto y aprecia buena parte de esas películas, pero no conoce a su director. Y esto se debe precisamente a esa invisibilidad de la que hemos hablado antes, a su voluntad de borrar su huella como artífice de esas películas y ceder todo el protagonismo a la narración o la plasmación de la idea que está en juego. Weir es uno de esos cada vez más raros directores de cine que, por así decirlo, “no hace ruido”. En un mundo como el del cine actual, pero no siempre moderno (actualidad y modernidad no son términos sinónimos, por más que tiendan a solaparse), lleno de prepotentes con ganas de hacerse notar arrojando su estilo a la cara del espectador, Weir hace gala de esa rara modestia que precisamente es característica de los grandes creadores; en definitiva, que el cine de Weir, aparentemente sencillo, en el fondo es tremendamente exigente, dada su sutilidad, y requiere un plus de atención que, ¡ay!, no se da con la frecuencia deseable entre nuestros “comentaristas” del hecho cinematográfico. A ello cabe añadir que su cine es, este sí, realmente para paladares selectos por el hecho de que, si bien se lo pone fácil al espectador gracias a su manera franca y directa de mirar, se lo pone en cambio muy difícil a los críticos que se ven obligados a estrujarse las meninges ante un cine que no es el típico “de festival” (el cual acaba siendo en muchas ocasiones el auténtico cine “fácil” para los críticos), y al que en el fondo no suele perdonársele el hecho de haberse desarrollado en buena parte bajo la maquinaria industrial de Hollywood. Sobre el cine de Peter Weir pesa, por lo tanto, un notable prejuicio.

El cine de Weir ha despertado gran interés (incluso académico) tanto en Australia como en Gran Bretaña y Estados Unidos. En cambio en España no. Y esto se debe al prejuicio que hemos comentado antes. Parece que la crítica siempre está a la



búsqueda de “autores” y presta poca atención a aquellos directores que, aun siendo buenos realizadores, no están preocupados por dejar una impronta personal en sus obras. Y el término “artesano” ha tenido en España una consideración peyorativa, como si los cineastas que realizan películas para el gran público siempre estuvieran un escalón por debajo de los llamados “autores”. Así y después de su etapa supuestamente autoral en Australia, parte de la crítica española lo ha considerado un artesano de Hollywood dedicado a películas comerciales y tal vez por eso lo haya arrinconado.

He aquí uno de los tópicos, rotundamente falsos aclaramos ya, sobre Peter Weir: que sus mejores y más personales obras fueron las que llevó a cabo en su Australia natal, es decir, las reputadas **PICNIC EN HANGING ROCK** y **LA ÚLTIMA OLA**, y que sus películas rodadas bajo pabellón norteamericano, de **ÚNICO TESTIGO** en adelante, supusieron su despersonalización. Ésta es la manera fácil de juzgar las filmografías de los cineastas que procedentes de otros países han recalado en Hollywood y se han dedicado a realizar películas para los estudios. Es innegable que muchos de esos directores han tenido que renunciar a su sello personal para acomodarse a las demandas del mercado estadounidense, pero no es el caso de Weir. Es cierto que en sus inicios cultivó un cine menos convencional narrativa y formalmente, pero fue a partir de **GALLIPOLI**, estando aún en Australia, cuando decidió dar un giro a su cine y liberarse, como él mismo dice, de algunos “trucos” y amaneramientos que le parecía que podían estancar su trayectoria profesional: *“He aprendido a ser más simple en lo que hago. Cuando era más joven, pensaba que mi pasión tenía que notarse en cada una de mis películas. Pero ahora he aprendido que puedo poner la misma pasión y ser más sutil en la manera de transmitirla. Fue lo*

que le ocurrió a Matisse. Él tuvo una larguísima carrera. Si miras sus primeras pinturas puedes apreciar su pasión y si miras las últimas verás los mismos temas, pero trabajados con muchas menos pinceladas. Si sientes la emoción, nunca la perderás, pero puedes aprender a guardarla de acuerdo a lo que necesitas contar. Yo he descubierto que es más difícil ser simple que complicado.”

Weir no se ha “vendido a Hollywood”, tuvo ocasión de trasladarse allí antes incluso de rodar **GALLIPOLI** y rechazó esa posibilidad porque no veía claro que los proyectos que le ofrecían se acomodaran a sus intereses creativos. Esa ha sido la tónica general a lo largo de su carrera y prueba de ello es que solo ha realizado ocho películas americanas en treinta años. Es más, en todas ellas pueden hallarse ciertas conexiones temáticas y formales con sus títulos australianos. **Sin miedo a la vida**, de hecho, no es un proyecto que surge de él pero supuso un regreso al cine atmosférico y de carácter místico que le había caracterizado en sus inicios: *“Creo que la nacionalidad es importante en los primeros films de un director. Muchos hacen una película china brillante o una película argentina brillante, porque sienten la necesidad de reflejar sus ideas sobre su país en la pantalla. Pero sólo si verdaderamente tienen talento van a poder seguir adelante y tener una carrera consistente. Y, a la larga, la nacionalidad va a dejar de tener importancia. Deja de ser un film chino para ser el film de un chino. Hitchcock solía decir que un film es su propio país. Al final de su carrera, nos daba lo mismo si Hitchcock vivía en Londres o en Hollywood, era Hitchcock.”*

Por tanto hablar del “Weir autor australiano” y el “Weir vendido a Hollywood” no sirve pues cada decisión adoptada por Peter Weir a la hora de emprender tal o cual proyecto no ha sido nunca caprichosa, sino motivada por una sólida base artística nacida a su vez de un cúmulo de inquietudes particulares suyas. Por ejemplo, el exilio del cineasta a Hollywood fue más el resultado de una inquietud artística y un deseo de trabajar en un marco industrial más propicio a sus inquietudes que una cuestión meramente crematística, como se suele afirmar a la ligera. Buena prueba de ello reside, en primer lugar, en la descripción de las tremendas dificultades para hacer cine en Australia (y más en el momento en que Weir inició su carrera como realizador), y en segundo lugar, y por encima de todo, el carácter considerablemente atípico de las propuestas de Weir en Hollywood.

La Nueva Ola australiana surgió gracias a un sistema de subvenciones estatales. Y la voluntad del Gobierno de promover el cine australiano coincidió con una generación joven influida por la contracultura y con ganas de contar cosas nuevas. Pero con esas condiciones es difícil levantar una industria y en el momento en que el genio creativo se marcha porque no ve futuro en un cine anclado “a la administración” toda esa energía desaparece y esa “industria” ficticia se desmorona. Weir, por ejemplo, tuvo muchísimos obstáculos para llevar a cabo **PICNIC EN HANGING ROCK**, algo relativamente



corriente en una industria pequeña y tratándose de una segunda película. Lo que resulta incomprensible es que **GALLIPOLI** topara con las mismas barreras después del enorme éxito que había obtenido la otra, más aún teniendo en cuenta que abordaba un tema de interés nacional. Es evidente que para una persona que quiere hacer cine lo ideal es poder disponer de todos los recursos que los grandes estudios tienen a su alcance. Lo que diferencia a Weir de otros directores en situación similar es la manera en que ha sabido administrar su carrera, no aceptando cualquier tipo de proyecto, que es probablemente lo más difícil cuando estás inmerso en una maquinaria tan gigantesca como Hollywood; Weir es probablemente el único de los directores australianos de esos años que ha mantenido una carrera de cierto interés fuera de Australia, porque la posterior trayectoria de Bruce Beresford, Gillian Armstrong, (Doctor) George Miller o Fred Schepisi no ha estado a la altura de los trabajos que firmaron en sus inicios. En el caso de Weir, quizás un factor decisivo para ello haya sido haber trabajado con productores con buen criterio como Feldman, Katzenberg, Zaentz o Goldwyn, que le han otorgado libertad para llevar a cabo las películas de encargo, muchas de género, a su manera.

Y es que para Peter Weir los géneros no son patrones preestablecidos que constriñen la creatividad, sino por el contrario una especie de reglas de juego lo suficientemente flexibles como para insertar en medio de ellas las inquietudes personales de un realizador que, para desesperación de muchos, tiene la "manía" de no decir las cosas en voz alta y expresarlas casi calladamente a través de su labor de puesta en escena. Debería ser una obviedad asumida por todos los directores de cine del mundo, pero la

realidad nos demuestra que no es así: Peter Weir tiene muy claro que, a la hora de la verdad, el cine se escribe con la cámara.

Texto (extractos):

Nekane E. Zubiaur & Tomás Fernández Valentí, "Peter Weir", en www.cinearchivo.net
Gabriel Lerman, "Entrevista con Peter Weir", rev. Dirigido, octubre 1998.

La obra de director australiano Peter Weir nace desde la intuición y no como una reacción ante una desmesurada cinefilia¹: *"No soy como Quentin Tarantino, que es un fanático del cine que se pasa el día mirando viejas películas y reelaborándolas en las propias. Yo no le presto tanta atención al cine. A mí me gusta mucho perder el tiempo. Me encanta estar con mi familia, viajar, leer... Las ideas para mis películas se van gestando en mi cabeza durante estos períodos de inactividad, y de pronto se produce el momento mágico, cuando me topo con un guión que contiene estas ideas que yo ya vengo elaborando. Es un proceso muy llamativo, porque ese guión que me llega y que elijo para trabajar se conecta con el espíritu del propio proceso interior que estoy viviendo."*

El cine del director de **ÚNICO TESTIGO** no tiene parangón ni entre sus compatriotas ni entre los cineastas de otros países; es una obra en esencia singular, que conserva una extraña homogeneidad y coherencia a pesar de su paso del cine oceánico al americano a mediados de los ochenta. Forjado en una industria débil y desestructurada, Weir, al igual que Bruce Beresford, Roger Donaldson, Philippe Mora o George Miller (**Mad Max**), empezó a construir pequeñas obras que le servirían de embrión para sus futuras realizaciones. El desembarco de la cinematografía australiana en los festivales europeos a mediados de los setenta animó a incipientes directores como Weir a presentar sus primeros largometrajes. Gran parte de los films australianos exhibidos en estos certámenes comparten un sentido terrenal, envuelto por elementos o fenómenos surgidos de la naturaleza que se sitúan como los verdaderos protagonistas de los films. **PICNIC EN HANGING ROCK** y **LA ÚLTIMA OLA** son dos films sugerentes, que juegan con esta concepción, dejando que sean los propios misterios que encubre la Naturaleza los que capitalicen la curiosidad o la ansiedad en el espectador. La necesidad de exportar por parte de

1. Weir tiene un buen número de cortometrajes realizados para la televisión que son de carácter más bien amateur: **Michael** y **Homesdale** (este último, una curiosa marcianada), y dos documentales experimentales, **Incredible Floridas** y **Three directions in Australian Pop Music**. Es interesante observar en estos primeros títulos lo lejos que estaba aún de la depuración narrativa y formal que alcanza en sus últimas películas. Se aprecia la mano de un director titubeante que está en pleno proceso de aprendizaje y experimentación. No olvidemos que Weir se formó en televisión de manera más o menos autodidacta o intuitiva y que fue mientras realizaba **El visitante**, su cuarto largometraje, cuando empezó a conocer más a fondo la Historia del Cine.



una hasta entonces ignorada cinematografía, hizo ampliar las fronteras oceánicas para recrear historias como la famosa batalla de Gallipoli, un triste episodio del colonialismo de este inmenso país, acaecido en 1915 y que recreó Peter Weir en **GALLIPOLI**, erigiéndose al mismo tiempo en una muestra de la perenne amistad entre dos jóvenes aussies desde su infancia hasta su reencuentro en el campo de batalla, protagonizado por las jóvenes revelaciones Mel Gibson y Mark Lee. Viajero incansable, Peter Weir se trasladó a otro campo en conflicto, Yakarta, para rodar **EL AÑO QUE VIVIMOS PELIGROSAMENTE**, crónica de unos periodistas inmersos en el clima prerevolucionario de la capital de Indonesia en la década de los sesenta. La repercusión internacional del fim afectó a sus dos protagonistas, Mel Gibson y Sigourney Weaver, aún sin el prestigio del que hoy gozan, mientras Peter Weir preparaba su bautizo en el cine americano de la mano de Jerome Hellman, quien ya había hecho lo propio con el británico John Schlesinger en **Cowboy de medianoche** (*Midnight cowboy*, 1969). Los problemas de preproducción que surgieron tras la compra de los derechos de la novela de Paul Theroux, desaconsejaron la puesta en marcha inmediata de **LA COSTA DE LOS MOSQUITOS**, proyecto que Hellman y Weir retomarían después de **ÚNICO TESTIGO**, film con envoltura de thriller que volvía a incidir en el carácter terrenal que distingue al cine de Weir, a través del retrato de una comunidad amish, secta de perfil anacrónico. Después de la experiencia de dos producciones americanas, Peter Weir seguía conservando un grado de libertad estimable, confeccionando sus obras sobre la base de un equipo técnico homogéneo y con un reparto formado por actores en vías de alcanzar el estrellato (Robin Williams, Mel Gibson, Sigourney Weaver, Andie McDowell, Ethan Hawke, etc.).

Una situación que le llevó a preparar con paciencia la que sea, posiblemente, su obra maestra, **EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS**, en la que se constata la transición del hermetismo de sus primeros films a la emotividad y sensibilidad en el dibujo de los personajes y la relación que se establece entre ellos. Un internado americano de estudiantes de nivel medio de los años sesenta servía de marco para construir una obra donde la utopía y la libertad de pensamiento tomaban cuerpo en la figura del *profesor Keating* (Robin Williams), quien intentaba transmitir unos conceptos vitales alejados de la doctrina docente de la época. Mientras el film despertaba numerosas adhesiones, Weir abordó el género de la comedia —que ya había aparecido en sus primerizos cortometrajes y medimetrajes, y en **El visitante**, rodado para la televisión y dotado de un humor negro casi indiscifrable— en **Matrimonio de conveniencia**, film de transición que antecede a **Sin miedo a la vida**, mucho más pretencioso y que gira alrededor de las consecuencias de la fatalidad de un accidente aéreo dentro de la dinámica hollywoodiense de films de parecida temática, como **iViven!** (*Alive*, Frank Marshall, 1993) o **Héroe por accidente** (*Hero*, Stephen Frears, 1992). Demasiados son los interrogantes que se habían abierto ante la actitud de Weir, quien cada vez espaciaba más sus trabajos, y la indiferencia que habían suscitado sus últimos films. Una situación que parece haber revertido tras el estreno de **EL SHOW DE TRUMAN**, una afortunada fábula sobre una sociedad actual que ha transformado sus hábitos de comportamiento merced al poder hipnótico que ejerce la televisión, y sobre todo **MASTER AND COMMANDER: AL OTRO LADO DEL MUNDO**, una epopeya en alta mar que se descubre como uno de los puntos álgidos creativos de la selecta filmografía del realizador de Nueva Gales del Sur.

Para que las historias escogidas por Peter Weir pudieran obtener la financiación adecuada, rara es la ocasión en la que no se ha valido de un actor o de una actriz de renombre en aras a cumplir semejante objetivo. Esta visión Weir la adoptaría prácticamente a las primeras de cambio, una vez sorteado su compromiso con un cine que opera en el semiamateurismo como **Los coches devoraron París**, y con la puesta en marcha de **PICNIC EN HANGING ROCK**, en que se registraría la presencia, en esta propuesta coral, de la británica Rachel Roberts. A partir de entonces, las estrellas —por lo general masculinas— han guiado los destinos en la taquilla de las producciones libradas por Peter Weir, desde Richard Chamberlain (**LA ÚLTIMA OLA**) hasta Harrison Ford (**ÚNICO TESTIGO, LA COSTA DE LOS MOSQUITOS**), pasando por Robin Williams (**EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS**), Mel Gibson (**GALLIPOLI, EL AÑO QUE VIVIMOS PELIGROSAMENTE**) Jim Carrey (**EL SHOW DE TRUMAN**) o Russell Crowe (**MASTER AND COMMANDER**).

Puede que algunas de las novelas que Peter Weir haya adaptado para el medio cinematográfico tengan predicamento en determinadas latitudes, pero lo cierto es



que en muchos países siguen siendo obras auténticamente desconocidas. Gran lector, Weir ha sabido moldear esas historias previamente desarrolladas en forma de novela, llevándolas a su propio terreno. Para ello no ha dudado en “fusionar” diferentes fuentes literarias —la serie de novelas de Patrick O’Brian para **MASTER AND COMMANDER**— o mezclar historias de su propia cosecha con alguna que otra obra soportada en papel —“The Broken Years” de Bill Gammage y narraciones de C. E. W. Bean para **GALLIPOLI**—. Con todo, la proporción de guiones originales en relación a los guiones adaptados por Weir más bien son equivalentes. Como sucede en estos casos, el cine contribuiría decisivamente al conocimiento de sus obras literarias de partida, siendo “Picnic en Hanging Rock”, de Joan Lindsay, un paradigma en este sentido. Menor suerte han tenido hasta la fecha “La costa de los mosquitos” de Paul Theroux o “Sin miedo a la vida” de Rafael Yglesias.

En los primeros compases de su filmografía, y hasta bien adentrados los ochenta —el salto a Hollywood que supuso **ÚNICO TESTIGO**—, Peter Weir no sólo filmó películas en Australia, sino sobre Australia o lo australiano. Y en todas ellas se percibe la inquietud de perfilar unos contornos idiosincrásicos propios y fuertemente imbuidos por inquietudes antropológicas y de trasfondo ecologista. Uno de los principales historiadores del cine australiano, Brian McFarlane, ha escrito sobre esas cuestiones tratando de desentrañar en qué consiste, si es que puede hablarse de ello, la Australianidad de su cine nacional. Él aportaba algunas características intrínsecas del carácter australiano que se han reflejado en las principales películas de esa Nueva Ola y que están también presentes en el cine de Weir: el pueblo australiano es muy físico, y está muy apegado a la tierra, por eso la relación de



dependencia entre el individuo y su entorno, la lucha contra una Naturaleza a la vez hostil y protectora, el sentimiento de aislamiento que se aprecia en sus comunidades, la importancia de la amistad viril o la exacerbación de las experiencias sensoriales parecen directamente vinculadas a su procedencia australiana. El ejemplo más notorio sea acaso el absolutamente brillante abordaje de la cuestión aborigen que en clave fantástica nos propone **LA ÚLTIMA OLA** (y la variación, en clave irónica, que sobre el mismo tema efectúa en **El visitante**, que contiene una severa invectiva contra la élite intelectual de su país, que considera tan cacareada y autocomplaciente como en realidad falsa, inútil, e incluso nociva), pero el mismo ánimo descriptivo psicossociológico percute también en las hermosas **PICNIC EN HANGING ROCK** y **GALLIPOLI**, dos modos complementarios de ofrecer una lección de historia desde una perspectiva valiente y apasionada.

El concepto de producciones de ámbito doméstico cuyas pulsiones dramáticas se sustancian entre cuatro paredes, no casan para nada con el cine de Peter Weir. La suya es una apuesta por fusionar la realidad de los personajes con la Naturaleza que les envuelve; una mirada hacia el paisaje insoslayable en su forma de entender su función de artista integrado en la sociedad moderna. Así pues, el paisaje austral ha sido el más visitado por la cámara de Weir (**PICNIC EN HANGING ROCK**, **Los coches que devoraron París**, **GALLIPOLI**, **LA ÚLTIMA OLA**), pero al instalarse en suelo norteamericano ha seguido tejiendo una similar estrategia para acomodar las historias



que ha llevado a la pantalla conforme a mostrar esa imbricación de la Naturaleza con el ser humano, como acontece en **ÚNICO TESTIGO** —los dominios rurales amish sitios en Pennsylvania—, **LA COSTA DE LOS MOSQUITOS** —la selva de Belice— o **CAMINO A LA LIBERTAD** —las enormes extensiones asiáticas por las que transitan los personajes principales, incluidas zonas desérticas—.

De las situaciones extremas o, cuanto menos, complejas, por las que atraviesan los personajes conductores de las tramas provistas en los films de Weir se deriva un interés primordial por dar cabida al valor de la amistad. Un sentido de la amistad y de la camaradería que puede hallarse en el propio núcleo y/o comunidad familiar en el más amplio sentido de la expresión —**ÚNICO TESTIGO, LA COSTA DE LOS MOSQUITOS**— pero que por definición opera fuera de los márgenes de la cosanguinidad —**GALLIPOLI** en su más elevada expresión, **EL AÑO QUE VIVIMOS PELIGROSAMENTE, EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS, Sin miedo a la vida, MASTER AND COMMANDER, CAMINO A LA LIBERTAD**, etc.—. Una circunstancia trágica, ya sea la pérdida de familiares en un accidente aéreo —**Sin miedo a la vida**— o el suicidio de un compañero de aula (*Neil Perry*/Robert Sean Leonard en **EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS**) sirve de catalizador de una amistad entendida por Weir en términos inherentes a los de un humanista.

Al acercarse de una manera superficial al cine de Peter Weir podemos llegar a la conclusión que se asienta sobre unos resortes dramáticos, si acaso trágicos, sobre la



condición humana. Siendo evidente esta panorámica sobre la realidad de su cine, Peter Weir ha podido, empero, articular una mirada más amable o si se prefiere tragicómica en torno a los personajes y las circunstancias que les rodean en algunas de sus producciones. De tal suerte, aflora en el cine de Weir un sentido del humor aussie — generalmente “teñido de negro”— que gana prestancia sobre todo en la película rodada para televisión **El visitante** y, en menor medida, en **Matrimonio de conveniencia**. Capítulo aparte merece ese “one man show” que compromete a la realidad de **EL SHOW DE TRUMAN**, cuya comicidad está extremadamente condicionada a su actor protagonista, el canadiense Jim Carrey, del que Peter Weir trataría de alejarlo de su vena histriónica.

Uno de los elementos que caracterizan buena parte de los films de Weir es la presencia y, a menudo incluso preeminencia de una perspectiva anómala ante la dramaturgia puesta en solfa: el modo en que, principalmente desde lo visual, se encara una mirada distinta sobre unos hechos y sentimientos evocados muchas veces por el cine. Su intención —afianzada desde los tiempos de **PICNIC EN HANGING ROCK**— no es otra que el énfasis en transmitir al espectador la presencia y preeminencia de lo espiritual, de un cierto elemento intuitivo, que nos transmiten esas imágenes y que gobierna, por encima de la razón o la lógica, el comportamiento de los personajes. El cine de Weir aspira, y no es poco, a pulir el retrato de lo humano en busca de su esencia más auténtica y menos lastrada por condicionantes externos.



En relación con lo anterior, se produce un enfrentamiento inevitable de ese individuo que alcanza su esencialidad con los estrechos márgenes del funcionamiento social. Los personajes de sus películas suelen ser revolucionarios, o están llamados a serlo. Así, por ejemplo, en **LA ÚLTIMA OLA** hallamos a un abogado que muda de piel y se revela contra el orden establecido con el que él mismo venía colaborando para afrontar una Verdad terrible; en **GALLIPOLI** o **EL AÑO QUE VIVIMOS PELIGROSAMENTE** se interpreta la Historia a partir de controversias entre la ética y la supervivencia física y hasta espiritual; en **LA COSTA DE LOS MOSQUITOS** se refiere la lucha utópica de un individuo por reinventar un sistema de vida y organización a todos los niveles por considerar putrefactos los preexistentes; y en **EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS** y en **Matrimonio de conveniencia** se levanta acta del peso demasiado agobiante de unos esquemas sociales inamovibles y que castran la voluntad, las necesidades o la inspiración de lo individual. Finalmente, en **Sin miedo a la vida** y en **CAMINO A LA LIBERTAD** esa sempiterna ruptura entre el Yo y sus condicionantes externos es materia causal narrativa, pues es fruto de acontecimientos funestos (un accidente de avión, la reclusión en un campo de concentración siberiano) que llevan a sus protagonistas a trascender de un modo u otro.

Pocas asociaciones entre cameraman y director sustanciadas en los últimos treinta o cuarenta años merecen tantas alabanzas como las que despierta el trabajo cooperativo del binomio Peter Weir—Russell Boyd. Cuatro meses mayor que Weir,



Russell Boyd (1944, Victoria, Australia) ha sido el segundo de abordo en la nave comandada por el cineasta australiano que les ha llevado por distintos continentes y realidades. Con la partida de Weir hacia los horizontes cinematográficos estadounidenses —siguiendo la estela de su compatriota Bruce Beresford— hubiera sido razonable pensar que Weir daría por zanjada su asociación con Boyd. No obstante, Weir y Boyd cruzarían nuevamente sus destinos en el rodaje de **MASTER AND COMMANDER**, prorrogada hasta la fecha con **CAMINO A LA LIBERTAD**. Para esta producción, Russell Boyd estaría ligado de pleno derecho a la ASC (American Society of Cameraman), de la que asimismo han formado parte Peter Biziou (**Sin miedo a la vida**), Allen Daviau (**EL SHOW DE TRUMAN**), John Seale (**ÚNICO TESTIGO, EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS**) y Geoffrey Simpson (**Matrimonio de conveniencia**), estos últimos australianos de pleno derecho que, como Weir, escucharon los cantos de sirena provenientes de la Meca del cine. Allí donde sus talentos quedarían plenamente validados tras su desempeño profesional bajo las huestes de la ACS (Australian Cameraman Society), de la cual el propio Boyd fue su vicepresidente durante una temporada.

A la hora de adecuar la música a las imágenes de sus películas, Peter Weir principia la idea de que la primera debe servir a la segunda, y no a la inversa. Por ello suele utilizar la música de una manera dosificada, siempre que lo requieran las imágenes. Allí están las cinco composiciones creadas por Maurice Jarre para los films del cineasta



oceánico (**EL AÑO QUE VIVIMOS PELIGROSAMENTE**, **ÚNICO TESTIGO**, **LA COSTA DE LOS MOSQUITOS**, **EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS** y **Sin miedo a la vida**) para dar crédito a esta norma no escrita. La otra característica que define este apartado del trabajo creativo de la puesta en marcha de una producción vehiculada por Weir deviene la combinación de fuentes de música clásica, en sus distintas variantes, con una partitura escrita ex profeso para una película determinada. En este sentido, numerosos ejemplos hablan del vasto conocimiento de Weir en dicha materia, desde la aplicación de temas de Frédéric Chopin en **EL SHOW DE TRUMAN**, Tomaso Albinoni en **GALLIPOLI**, Ralph Vaughan Williams en **MASTER AND COMMANDER** e incluso la ópera servida en forma de música diegética en **EL AÑO QUE VIVIMOS PELIGROSAMENTE**.

Texto (extractos):

*Sergi Grau & Christian Aguilera, "Peter Weir", en www.cinearchivo.net
Gabriel Lerman, "Entrevista con Peter Weir", rev. Dirigido, octubre 1998.*



Martes 7 noviembre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

PICNIC EN HANGING ROCK

(1975) • Australia • 106 min.

Título Orig. Picnic at Hanging Rock. **Director.** Peter Weir. **Argumento.** La novela homónima (1967) de Joan Lindsay. **Guión.** Cliff Green. **Fotografía.** Russell Boyd (1.66:1 - Eastmancolor). **Montaje.** Max Lemon. **Música.** Bruce Smeaton. **Música adicional.** “2º movimiento de la Sere-nata nº 13 para cuerdas en sol mayor o Una pequeña serenata” de Wolfgang Amadeus Mo-zart, “2º movimiento del concierto Emperador ”

de Ludwing Van Beethoven, “Preludio nº1 de El Clave bien temperado” de Johann Sebastian Bach, “2º movimiento del Cuarteto de cuerda nº 1” de Pyotr Tchaikovsky, “Doina: Sus Pe Cul-mea Dealului” y “Doina Liu Petru Unc” de Gheorghe Zamphir. **Productor.** Hal & Jim McElroy. **Producción.** McElroy & McElroy – Australian Film Commission. **Intérpretes.** Rachel Roberts (sra. Appleyard), Anne Lambert (Miranda), Karen Robson (Irma), Jane Valls (Marion), Christine Schuler (Edith), John Jarratt (Albert Crundall), Peter Collingwood (coronel Fitzhubert), Olga Dickie (sra. Fizhubert), Dominic Guard (Michael), Wyn Roberts (sargento Bumphier), Helen Morse (señorita de Poitiers), Tony Llewellyn-Jones (Tom), Jacki Weaver (Minnie), Vivean Gray (señorita McCraw). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**

Película nº 6 de la filmografía de Peter Weir (de 18 como director)

Música de sala:

Picnic en Hanging Rock (*Picnic at Hanging Rock*, 1975) de Peter Weir
Banda sonora original de **Gheorghe Zamphir & Bruce Smeaton**

“Me encanta el sonido, y también me encanta el silencio. Disfruto mucho cuando preparo la banda sonora. Y siempre he encontrado que el silencio sirve para movilizar nuestras emociones. Nosotros llevamos una vida tremendamente ruidosa en las ciudades, siempre hay ruido alrededor nuestro, por eso el público se siente muy incómodo cuando hay un silencio absoluto. Yo utilizo ese silencio par sorprenderlo y movilizarlo.”

Peter Weir





En las primeras etapas de su vida sería donde Joan Lindsay (1896-1984) —Weigall, de soltera— colocaría el foco de atención para posteriormente, a partir de encarar la vejez, empezar a exorcizar los fantasmas y las pasiones del pasado plasmándolas en la hoja de papel. Así pues, de aquel primer encuentro, a los tres años de edad, con el monte “embruado” de Macedon, sito en el estado de Victoria, próximo a St. Kilda East donde nació y se educó, surgiría la semilla de “Picnic en Hanging Rock” (1967), la novela por la que se ausentaría del anonimato y alcanzaría prestigio a escala mundial, sobre todo en el mundo anglosajón. Casada con sir Daryl Lindsay —ambos de familias acomodadas en el seno de sus respectivos países: Australia e Inglaterra— el día de San Valentín de 1922, la también pintora se había impuesto como reto escribir su segunda novela y entregarla a un editor a medio plazo. Con setenta y un años lograba su propósito y, sin duda, se mostraría satisfecha de ello el resto de sus días. En el ecuador de lo que le restaría de vida, Lindsay participaría —si bien en un segundo plano, sin ánimo de interferir en su proceso de creación— del rodaje de **PICNIC EN HANGING ROCK**, cinta que contaría con el respaldo financiero de los hermanos McElroy, y la dirección de un semidebutante Peter Weir. Indiscutiblemente, el film contribuiría a elevar el listón de la popularidad de la novela de Lindsay, de lectura obligatoria en los institutos aussies, y otros países pertenecientes o que habían pertenecido a la Commonwealth. Fuera de esta área de influencia, “Picnic en Hanging Rock” ha ido creciendo como una pieza de culto —al menos desde la perspectiva del lector español— presta a ser impresa en papel y, a renglón seguido, ser descubierta por aquellos cuyos gustos literarios se rigen por determinados estándares de calidad. Sin duda, “Picnic en Hanging Rock” no defraudará: una obra manufacturada por



Lindsay, escritora aplicada, como señalaba anteriormente, en la introspección sobre sus propias experiencias personales —“Time without clocks” (1962), que compete a sus primeros años de matrimonio con sir Daryl Lindsay— y con una especial fijación por el universo infantil —“Syd Sixpence” (1983)— que se proyectaría en forma de velada inocencia en aquellas adolescentes internas en el colegio Appleyard de “Picnic en Hanging Rock”. Una obra literaria corta pero que, en función de la exquisitez del texto que tenemos entre manos, deviene toda una tentación.

Para hallar las claves de la fascinación que pueda despertar el texto de Lindsay debemos prestar atención a esa ambivalencia con la que continuamente se balancea la historia relativa a la desaparición de tres alumnas y una profesora en la roca colgante que domina el monte Macedon. Por momentos, lo sensual embarga las páginas escritas por Joan Lindsay, y en otras experimentamos una actitud refractaria



al saber el detalle de la tragedia que corren tres de las féminas, ya que una cuarta —*Irma*— logra ser rescatada de una muerte segura por un joven lugareño movido por un extraño impulso que se perfila hacia lo obsesivo. El primoroso dominio de la sintaxis por parte de la artista australiana es otro de los alicientes que ofrece una novela dispuesta en algunos de sus capítulos —sobre todo los que se concentran en la parte final— con un diáfano tratamiento epistolar, continuando una tradición fundamentalmente deudora de la literatura europea del siglo XIX. Este aspecto acentúa la sensación de que “Picnic en Hanging Rock” hubiera pasado como una novela publicada en la época donde se relatan los acontecimientos, esto es, en los albores del siglo pasado. En cierto sentido, Lindsay parecía haber incubado en su mente la novela durante mucho tiempo, y al cabo de las décadas, una vez vencidas ciertas reticencias que pudieran tener su origen en su mayor dedicación dispensada a la pintura —alguna que otra referencia pictórica se cuela en el texto, como la equiparación de un ángel de Boticelli con *Miranda*—, combinado con la discreta acogida de su primera novela, se aventurara a poner negro sobre blanco para plasmar una obra magna bañada de un misterio insondable.

Cierto es que la presencia de Lindsay en el set de rodaje hubiera podido condicionar el modelo de adaptación al que se aplicaría Peter Weir para su tercer largometraje. Pero esta situación estaba lejos de desviarlo de su propósito por crear una obra fílmica que se explicara a través de las imágenes, desoyendo cualquier invitación a emplear la voz en off de un narrador. Cliff Green libraría un guión con pocas líneas de diálogo, que propiciaría a Weir visualizar **PICNIC EN HANGING ROCK** como si de un auténtico pionero del cine se tratara para una historia que se focalizaba precisamente durante



los primeros compases del Séptimo Arte. La atención por el detalle, por irrelevante que fuera, su fijación en los silencios, en los sonidos extraídos de la Naturaleza juegan a favor de corriente de ese cine sensorial que ganaría altura en el siguiente film de Peter Weir, **La última ola**. Todo ello no obsta para que la interpretación llevada a término por Weir y Green contara con el beneplácito de la propia Lindsay, sabedora que sus compatriotas habían sabido desentrañar las esencias de un texto cuya razón de ser no nace tanto de describir sino de sentir, colocando al lector y/o al espectador en el frontispicio de una realidad imaginada o quizás algo imaginado pero con un poso de realidad.

Lo primero que sorprende en **PICNIC EN HANGING ROCK** es la ubicación temporal de una historia real que se remonta setenta y cinco años atrás, concretamente, el 14 de febrero, el día de los enamorados, de 1900. El cineasta cambió algunos aspectos de los relatos y escritos de la época para dar una mayor verosimilitud a la trama. Al parecer, el Clyde College, el colegio del que desaparecieron tres alumnas y una profesora en las inmediaciones de Hanging Rock, no fue construido hasta 1910, una década después de los trágicos acontecimientos. Consciente de ello, la novelista hizo un preámbulo con la siguiente sentencia: *“Lo que somos y lo que parecemos no es más que un sueño”*. El mismo fue introducido por Weir para darle una mayor aureola fantástica a la narración. La extraña desaparición de las alumnas está resuelta con una naturalidad y savoir faire digno de los mejores creadores de atmósferas en este campo. Acompañan a tal menester en la puesta en escena, la música que emana de la flauta de pan de Gheorghe Zamphir y los prolongados pero significativos silencios, tan solo rotos por la violencia verbal —excelente la escena en la que una de las

supervivientes es atacada por sus compañeras de clase— y los tensos diálogos. Una vez más la lucha de clases vuelve a irrumpir en el cine de Weir, en esta ocasión, la clase aristocrática representada por los moradores —mayoritariamente, mujeres— del internado convive de forma desigual con la clase media baja, representada por (ex)inquilinos de orfanatos. La enseñanza estricta, metódica y punitiva, cuyo mayor exponente es una directora derrumbada por los acontecimientos, contrasta con la imagen bucólica, como si de un cuadro se tratara, en la que se dan cita en plena naturaleza la plana mayor de las féminas de la escuela, totalmente liberadas de sus ataduras. Weir capta también de manera sutil la atracción sexual entre personas del mismo sexo comparándola con ese extraño magnetismo que produce la mítica montaña de escasos ciento cincuenta metros de altura. La irradiación de la belleza —perfectamente reflejada por el director de fotografía titular de Weir en su etapa aussie, Russell Boyd— de una de las alumnas ataviada de blanco antes de desaparecer, es un claro símbolo que profetiza que algo mágico va a ocurrir. En definitiva, un hermoso film, exento de violencia física, de uno más de los crímenes/desapariciones que han quedado sin resolver en terreno austral, al igual que aconteciera con el caso denunciado en los alrededores de **Wolf Creek** (Greg McLean, 2005), donde también el reloj de las futuras víctimas dejó de funcionar, un hecho premonitorio o una curiosa coincidencia, aunque esta vez el cine hiciera el resto.

Texto (extractos):

Alex Aguilera & Christian Aguilera,
“Picnic en Hanging Rock”, en www.cinearchivo.net

El 14 de febrero de 1900, las alumnas del internado australiano Appleyard College efectuaron, bajo la tutela de dos profesoras, una excursión a un lugar denominado Hanging Rock (Roca del Ahorcado). Durante ella desaparecieron tres alumnas y una de las profesoras, la señorita *McCraw*; dos de las chicas y la profesora no aparecieron nunca más. **PICNIC EN HANGING ROCK** relata una historia inquietante que, como el film posterior de Peter Weir, **La última ola**, contiene no pocas referencias al pasado —la roca milenaria que acoge a las excursionistas— y al mundo de los sueños. En principio, parece que **PICNIC EN HANGING ROCK**, igual que **La última ola**, trata el tema del sueño partiendo de una historia de difícil explicación racional, pero la temática que trata realmente es la existencia de una segunda realidad mítica, que se manifiesta a través de un retorno a la paganidad (y, en **La última ola**, por medio de la amenaza de la regresión). Es decir, estamos cerca del mundo literario de Arthur Machen y William Butler Yeats: del universo de intuiciones del primero citado y de las convicciones místicas y ocultistas del segundo.



La atmósfera de **PICNIC EN HANGING ROCK** es voluptuosa desde el principio: el san Valentín en que se celebra el picnic es un día caluroso que invita a la distensión corporal; las alumnas adolescentes, reprimidas por la severa instrucción de la directora del centro, *sra. Appleyard* (Rachel Roberts), ansían disfrutar un día de libertad fuera de los muros del colegio; el ambiente despierta en todas una perezosa sensualidad que tiene algo de esas *"imágenes que fueron pensamiento"*, de esos *"sueños del alma"* cantados por Yeats. Pero hay otros dos elementos que crean una idea de amenaza: el lugar al que se desplazan para disfrutar del día de campo es una roca milenaria peligrosa; y, poco antes de salir de excursión, la alumna *Miranda* le dirá a la huérfana *Sarah* (que está enamorada de ella) una frase casi evangélica: *"debes aprender a querer a otras personas aparte de mí; dentro de un tiempo ya no estaré"*. ¿Se trata de una premonición de esa bella muchacha a quien una de las profesoras del centro, *la señorita Pottiers*, define con fascinación como *"un ángel de Botticelli"*? Eso parece: antes de suicidarse, al final, la huérfana comentará que *"Miranda sabe cosas que las personas no saben.... secretos. Ella sabía que no volvería"*. (¿Qué quiere decir *Sarah* cuando afirma que *"las personas no saben"*? ¿No considera acaso a *Miranda* como una persona? ¿A qué secretos se refiere?) No se trata de una declaración forzada por el sentimiento amoroso: *Miranda* posee un magnetismo que atrae por igual a las compañeras (*Sarah*), a las profesoras (*la señorita Pottiers*) y a los muchachos (el inglés *Michael* y el australiano *Albert*). En esa fascinación hay, por supuesto, un componente erótico, pero existe también la sospecha de que *Miranda* intuye la existencia de una segunda realidad que se manifiesta a través de lo que



la convención define como irrealidad. Se debe pensar forzosamente en ese “*éxtasis del miedo*” que Lovecraft atribuía a Arthur Machen, algo que “*los demás seres vivos son demasiado torpes o tímidos para captar y que incluso Poe no logró concebir en toda su anormalidad*”; o en Algernon Blackwood y su creencia de que existe un mundo irreal que hostiga continuamente al ser humano y su realidad; o en la conjugación, llevada a cabo por William Butler Yeats, de elementos astrológicos y herméticos con el pensamiento de Blake, Platón o Böhme. ¿Debe ser considerado casual que en la película se cite precisamente a Botticelli, pintor que, según Yeats, “*había encontrado, quizá en alguno de los discursos de Savonarola, una promesa de un último matrimonio del Cielo y la Tierra, de lo sagrado y lo profano?*”. Parece que el tiempo no transcurre; los relojes se paran a las doce del mediodía; el sonido de los insectos cubre el silencio; las aves vuelan asustadas; la columna sonora combina la flauta de Pan con el órgano, con el bellísimo y evocador andante del concierto para piano nº5, “*Emperador*”, de Beethoven, y con los truenos de un cielo sin nubes...; “*podríamos ser los únicos seres en el mundo entero*”, comenta una alumna, reaccionando así ante lo extraño del ambiente. Cuatro de las excursionistas se separan del grupo para dar un paseo por su cuenta. *Miranda* es una de ellas: al cruzar un arroyo, el tiempo suspendido se refleja cinematográficamente en su salto ralentizado, irreal casi, que fascina al británico *Michael*. Existe una atmósfera de paganidad, dionisiaca, de culto corporal: Peter Weir asocia dos veces a *Miranda* con un cisne (una vez con el apoyo sonoro de Mozart, otra con el de Beethoven); una de las alumnas da unos pasos de danza en contrapicado; otra se quita las medias y los botines en primerísimo plano; tres desaparecen descalzas entre las rocas; la cuarta huye porque no es hermosa y,

por lo tanto, no puede participar en la celebración pagana: la fiesta la rehuye. Más tarde se dirá que la profesora McCraw se unió también a ellas (su mente lo admitía) tras desprenderse de su vestido. Sólo aparecerá una, *Irma*, mas no recordará nada de lo sucedido. Sin embargo, ha sufrido una transformación física: a su regreso es una persona más madura y sensual. Y no es extraño que no se vuelva a ver a las desaparecidas: sus cuerpos han alcanzado una fusión total con la naturaleza. Yeats: “La imagen se ha ido separando de la imagen, pero siempre como una exploración del alma misma; las formas se han desplegado bajo una luz siempre clara; se las ha elevado a la perfección separándolas unas de otras hasta que se ha roto el lazo de unas con otras y con las asociaciones (...) En los sueños, el espíritu hace de luz para sí mismo”. No es frecuente encontrar, en cine, casos que, como el de Peter Weir en **PICNIC EN HANGING ROCK** (y en **La última ola**), muestren con tanta sensibilidad el efecto positivo que pueden llegar a tener las buenas influencias literarias. Ha habido algunas evidentes, como la de Lovecraft en **Alien** (1979) de Ridley Scott, o la de Shakespeare en algunos films de Raoul Walsh, como **Perseguido** (*Pursued*, 1947), **Al rojo vivo** (*White heat*, 1949) o **Los violentos años veinte** (*The Roaring Twenties*, 1939), o la ejercida por la tradición del romanticismo germánico en el **Nosferatu** (*Nosferatu, Phantom der Nacht*, 1979) de Werner Herzog, pero nunca se han expresado con tanta fuerza y elegancia como en el cine australiano de Peter Weir.

Texto (extractos):

José M^o Latorre, “Picnic en Hanging Rock”, en rev. Dirigido, julio-agosto 2003.



Viernes 10 noviembre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

LA ÚLTIMA OLA

(1977) • Australia • 106 min.

Título Orig. The last wave. **Director.** Peter Weir. **Guión.** Peter Weir, Tony Morphett y Petru Popescu. **Fotografía.** Russell Boyd (1.85:1 - Eastmancolor). **Montaje.** Max Lemon. **Música.** Charles Wain. **Productor.** Hal & Jim McElroy. **Producción.** McElroy & McElroy – Australian Film Commission – Ayer Productions – Derek Power. **Intérpretes.** Richard Chamberlain (*David Burton*), Olivia Hammett (*Annie Burton*), David Gulpilil (*Chris Lee*), Nandijwarra Amagula (*Charlie*), Frederick Parslow (*reverendo Burton*), Vivean Gray (*dr. Whitburn*), Walter Amagula (*Gerry Lee*), Peter Carroll (*Michael Zeadler*), Athol Compton (*Billy Corman*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 7 de la filmografía de Peter Weir (de 18 como director)

Música de sala:

Aguirre, la cólera de Dios (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) de Werner Herzog
Banda sonora original de **Popol Vuh**

A Peter Weir el sorpresivo triunfo de su anterior película, la fantasía pictoricista **Picnic en Hanging Rock**, otra joya del duermevela, le permitió, en virtud de su nombre propio, lograr el apoyo de la United Artist americana, la cual se encargó de cubrir más de la mitad de un presupuesto incrementado sustancialmente (el doble que para **Picnic...**) al ser necesarios para el proyecto un nada despreciable número de efectos especiales. De la misma forma la compañía norteamericana se encargaría de algo tan fundamental como la distribución internacional, con lo cual los productores Hal y Jim McElroy se adelantaron, por necesidad, a la futura toma de conciencia comercial de la industria australiana. La única pega del acuerdo radicaba en la necesidad de contar



con un protagonista conocido fuera del país. Así pues, este contratiempo se solucionó con la contratación de la estrella americana de rango menor Richard Chamberlain, y con la absurda presencia como coguionista del escritor de origen rumano Petru Popescu, cuya labor resulta inexplicable (si es que en realidad hizo algo más que prestar el nombre y cobrar) y no afectó en absoluto a la independencia en la escritura asumida por el propio director y el guionista televisivo Tony Morphett, con quien Weir ya había trabajado previamente. De esta manera, se concretaría la filmación de una idea nacida en 1971 durante un viaje a Túnez con objeto de contemplar las ruinas romanas que causó gran impresión en Weir al experimentar él mismo una suerte de experiencia premonitrice relacionada con el hallazgo de la cabeza de la figura de un niño con la cual creyó soñar previamente. A esto se unió su amistad y las conversaciones sobre la cultura aborigen mantenidas con David Gulpilil —el más representativo actor aborigen del cine australiano y un notorio activista— durante el tiempo previo a la materialización de **LA ÚLTIMA OLA**, que contó con la aportación no menos importante del pintor Nandjiwarra Amagula, líder tribal que ejerció de guía y asesor para Weir amén de incorporar un papel capital en el desarrollo de la trama. El asesinato de un aborigen pondrá en contacto al abogado *David Burton* (Chamberlain), designado por la oficina del gobierno, con un universo para él desconocido y que conecta directamente con los extraños sueños premonitores de cataclismos naturales que está sufriendo. Su defensa irá enfocada a que los hombres que mataron al asesinado actuaban dentro de la ley tribal, lo cual supone la necesidad de demostrar la existencia de una tribu oculta en el corazón del Sydney moderno, la cual perpetúa sus costumbres fuera de la vista del



hombre blanco. Esta es solo la premisa a partir de la cual cristaliza una de las cumbres de la historia del fantástico de cualquier época.

Mesmerizante obra maestra no ya sobre el choque cultural (típico de los trabajos del espléndido y no suficientemente reconocido Peter Weir, uno de los mayores y más personales talentos del cine mundial en los últimos 30 años sobre el que parece pesar una losa de indiferencia bien difícil de explicar), sino directamente acerca de dos concepciones del universo y del tiempo contrapuestas. Weir explora la idea de ciclos de destrucción y creación que sustentan las creencias de los aborígenes australianos y su aceptación natural como ritmos inalterables percibidos por el hombre blanco como algo impenetrable y terrorífico. Como bien se explica en la película los aborígenes mantienen la creencia de que viven en dos realidades interrelacionadas, la cotidiana y la del sueño, siendo además los sueños explicados como “una sombra de algo real”. Una idea bellamente expresada durante la cena compartida por el protagonista y su familia con *Chris*, su contacto con el mundo tribal (David Gulpilil), y el brujo *Charlie* (Nandjiwarra Amagula, al que encarna de modo impresionante), en la que éste se refugia en las sombras justo cuando *Chris* explica a *David* esta particular concepción que le servirá a modo de vía de interpretación de sus propios sueños premonitorios. *Burton* es el epítome del héroe de Weir, es el hombre que quiere saber qué hay detrás, como



Truman, el que quiere desvelar el misterio definitivo aunque para ello deba apartarse o destruir incluso su propia realidad, como *Allie Fox* (Harrison Ford) en la minusvalorada **La costa de los mosquitos**, personajes poseídos por una obsesión.

LA ÚLTIMA OLA ajusta con singular precisión un complejísimo módulo conceptual que permite atacar el film desde una inusitada cantidad de ángulos, acogiendo por igual esa antropología fascinante, la denuncia de la deriva de las tribus aborígenes y su progresivo exterminio y aculturación¹, una variante intelectualizada del cine de catástrofes, resabios paranoicos, horror sensorial y delirio onírico. Angustia existencialista y metafísica en un dispositivo asombrosamente armónico e inagotable, una de esas obras cumbres que demuestran como los niveles de lectura son los que hacen verdaderamente grande la ficción, sin volverla gratuitamente compleja, integrándose con naturalidad y dejando puertas abiertas por las que entrar². Así **LA ÚLTIMA OLA** es,

1. Un tema éste muy poco tratado en la ficción cinematográfica del país y que aparece con fuerza en dos títulos. Uno de la época, **La balada de Jimmie Blacksmith** (*The chant of Jimmie Blacksmith*) dirigida en 1978 por Fred Schepisi (responsable de otro trabajo con catalogación de clásico, **The devil's playground** (1976), un duro drama sobre internados juveniles durante los 50, basado en sus propias experiencias), y que pasa por ser una de las obras maestras del periodo, contando la cruenta venganza basada en un suceso real de un joven mestizo en el año del nacimiento de la democracia australiana, 1901. La otra es la más reciente **La proposición** (*The proposition*, 2005), un extraño western entre "conradiano" y bíblico dirigido con sobriedad por John Hillcoat y guionizado por el gran músico y novelista Nick Cave que además aporta un score, en colaboración con el violinista de los "Dirty Three" y los "Bad Seeds", Warren Ellis, que replica en algunos aspectos el de **La última ola**, no tanto por su sonido como por su similar voluntad de "trance".

2. Extraordinariamente interesante resulta la lectura astrológica que se da en **The astrology of film** (Jeffrey Kishner y Bill Street editores, Universe. Inc, 2004).



simultáneamente, un film mundano, una película de género con un recorrido argumental/dramático apasionante de seguir y un "traumfilm", una película soñada que dirime parte de sus significaciones en espacios casi subconscientes, el tiempo de los mitos y no de los hombres, que es el que *David Burton* debe transcender si quiere comprender, para lo cual emplea recursos sensoriales (los símbolos, el ruido). De manera perfecta (el guión es primoroso en su construcción y progresión, en su estructura hipertextual en la que una imagen y un momento remite a otro anterior o anuncia uno futuro) la riqueza de ideas, la elegancia de una puesta en escena alejada de cualquier tentación de barroquismo en sus soluciones y la lícita profundidad de las ambiciones (por ejemplo: la decisión de que el protagonista blanco sea un abogado mientras se dirime un juicio universal en el que la ley natural está por encima de la de los hombres) funcionan dentro de los parámetros del fantástico, lo que permite a Weir deslizarse por lugares inaprensibles en los que la irrealidad manda y que son aquí visualizados en escenas fascinantes y de rara belleza.

De esta manera, Weir construye instantes mágicos, suspendidos, como la tormenta de granizo bajo un cielo azul que abre la película aterrizando a unos niños en una escuela (para aplaudir la impresionante labor de Russell Boyd en la fotografía, colaborador titular en el cine de Weir), la visión apocalíptica de una inundación en forma de alucinación resuelta en un contraplano tan sencillo como demoledor, una



forma precisa de explicitar que lo imposible ya está aquí (Chamberlain se encuentra en un atasco similar a otro mostrado antes: de su radio comienza a manar agua, cuando mira de nuevo a través del parabrisas está sumergido por completo y al gente flota cadáver a su alrededor). Pero sobre todas la imponente escena de la conversación en trance entre *David Burton* y el *chamán* donde se revela finalmente la verdadera naturaleza del protagonista como transmisor entre mundos y el momento en el cual brilla esa mirada mística que es la del propio autor. Augur y espectador, incapaz de alterar lo inalterable (el ciclo nunca puede romperse y su naturalidad debe ser aceptada como tal), aquello que sorpresivamente transfigura una superficie mundana, en donde la rareza y lo inquietante se ofrece como una gotera que termina por calarlo todo, apoyándose en la repetición obsesiva de motivos —el agua y los elementos acuáticos (las ranas, por ejemplo) o mágicos (el búho, los árboles que, literalmente, atacan la casa ya en el clímax final)— y encuadres (magistral la escena en la Chamberlain sueña con un Gulpilil que le entrega la runa, visualizado exactamente igual que una escena posterior en la que el protagonista toma el lugar del aborigen mientras que su esposa es quien despierta viéndolo) que adquieren una significación distinta pese a ser idénticos. A esto se une la utilización de un suave ralentí en determinados momentos para lograr un clima y un tempo flotante que es puro extrañamiento, al que colabora de forma decisiva un uso del sonido, del ruido, todo el metraje esta atravesado de una vibración profunda que es como escuchar una caracola, y de la música para crear un clima de sugestión subliminal (minimalista y

abstracta por momentos, recordando el “krautrock” de los Popol Vuh de **Aguirre, la cólera de Dios** (*Aguirre, der Zorn Gottes*, Werner Herzog, 1972) o antecediendo lejanamente al Vangelis electrónico de **Blade Runner** (Ridley Scott, 1982), en otros que tiene en la sonoridad ancestral del “didgeridoo” su perfecta traducción, una voz antigua como esos rostros que son montaña, madera y primitivismo, un horror arcaico e intenso que no queda muy lejos de ser la mejor transposición de las ideas de Lovecraft en imágenes.

Texto (extractos):

Adrián Sánchez, “La última ola”, en www.cinearchivo.net



Martes 14 noviembre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

GALLIPOLI

(1981) • Australia • 107 min.

Título Orig. Gallipoli. **Director.** Peter Weir.
Argumento. Peter Weir, inspirado por la novela "Tell England: a study in a generation" (1922) de Ernest Raymond. **Guión.** David Williamson. **Fotografía.** Russell Boyd (2.35:1 - Eastmancolor). **Montaje.** William Anderson. **Música.** "Adagio en sol menor para cuerdas y órgano" de Tomaso Albinoni/ Remo Giazotto, "Los pescadores de perlas "

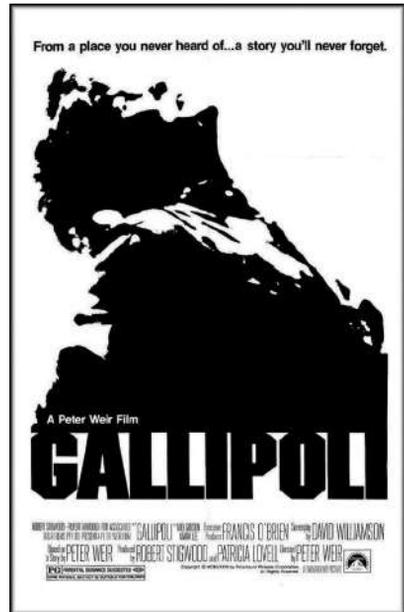
de Georges Bizet, "Cuentos de los bosques de Viena" y "Rosas del Sur" de Johann Strauss, "Oxygène" de Jean-Michel Jarre. **Productor.** Patricia Lovell, Robert Stigwood, Martin Cooper y Ben Gannon. **Producción.** R & R Films – Australian Film Commission. **Intérpretes.** Mark Lee (*Archy Hamilton*), Mel Gibson (*Frank Dunne*), Bill Kerr (*Jack*), Robert Grubb (*Billy*), Harold Hopkins (*Les McCann*), Charles Lathalu Yunipingu (*Zack*), Heath Harris (*Stockman*), Robin Galwey (*Mary*), Ron Graham (*Wallace Hamilton*), Gerda Nicolson (*Rose Hamilton*), David Argue (*Snowy*), Tim McKenzie (*Barnie*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**

Película nº 9 de la filmografía de Peter Weir (de 18 como director)

Música de sala:

"Oxygène" (1976) Jean-Michel Jarre

El de Gallipoli es uno de los más (tristemente) célebres episodios de la intervención militar de los ANZAC (fuerzas armadas australianas y neozelandesas) en la Primera Guerra Mundial¹, aunque su huella histórica efectúa especial hincapié en el hecho



1. wikipedia.org/wiki/Gallipoli_Campaign - wikipedia.org/wiki/Batalla_de_Galipoli



“nacional” más que en razones estrictamente bélicas. En cualquier caso, uno de los más grandes realizadores australianos de la Historia del Cine, Peter Weir, decidió en 1976 (gestación que se alargó hasta su estreno en 1981) llevar a la gran pantalla una historia de amistad en tiempos de guerra en el marco de aquella sanguinaria batalla. **GALLIPOLI** fue uno de los más exportados exponentes del boom de la cinematografía australiana de finales de los años 70, cuyos dos nombres-insignia son precisamente el propio Weir y uno de los coprotagonistas del film, Mel Gibson, quien por aquellos tiempos terminaba de rodar la exitosa **Mad Max** (George Miller, 1979). Las razones del éxito del film son más que justificadas. La pericia y el empeño del equipo comandado por el realizador Peter Weir saca adelante una obra que se va desplegando desde un pequeño caparazón narrativo del que acaba extrapolándose un discurso universal: un bello y fulgurante alegato antibelicista. La película toma partido por una minuciosa descripción de la época que retrata, y lo hace a partir de la escenografía —donde destaca la inspirada tarea lumínica de Russell Boyd, secundado por el entonces operador de cámara John Seale—, pero principalmente sobre la representación de cada personaje. El espectador avis(p)ado sabe a los cinco minutos que la película habla permanentemente de la Guerra y sus efectos sobre una generación de muchachos, pero ese leit-motiv temático sólo planea en el metraje (en el planteamiento y nudo de la función, hasta eclosionar en los minutos finales): en la película, “la Guerra” es un concepto lejano, percibido por sus protagonistas como una oportunidad, como un deporte, como una aventura; casi como una broma personificada en la perenne sonrisa



y optimismo de *Archy* (Mark Lee), que dejará de serlo para transitar hacia la injusticia y el horror en la sanguinaria ratonera de las trincheras, en esa secuencia final de una portentosa fuerza que, por lo demás, Weir puntúa sabiamente con el sobrecogedor "Adagio" de Tomaso Albinoni. En esa secuencia de las trincheras, el espectador asiste al sinsentido de la estrategia militar basada en el despilfarro de vidas humanas, pero sobre todo al precio que, en el campo de batalla, se pagó por causa de las inevitables confusiones y empecinamientos de los burócratas.

El gancho de la narración se basa en la caracterización de los dos protagonistas como extraordinarios atletas, cuya capacidad para correr "tan rápido como un leopardo" (según el célebre mantra que *Archy* recita, en tan antitéticas condiciones, al principio y final del film) es el hilo que enhebra su amistad, la razón por la que logran unirse en la misma compañía y, al final, la virtud humana que no les impedirá perecer bajo un fuego demasiado fácil (haciendo inútiles los superlativos esfuerzos de uno y otro en ese sentido en los últimos minutos del film, con lo que Weir subraya poderosamente el inesquivable poder devastador de la guerra por encima de cualquier aptitud humana, o dicho de otra forma, la imposibilidad del heroísmo).

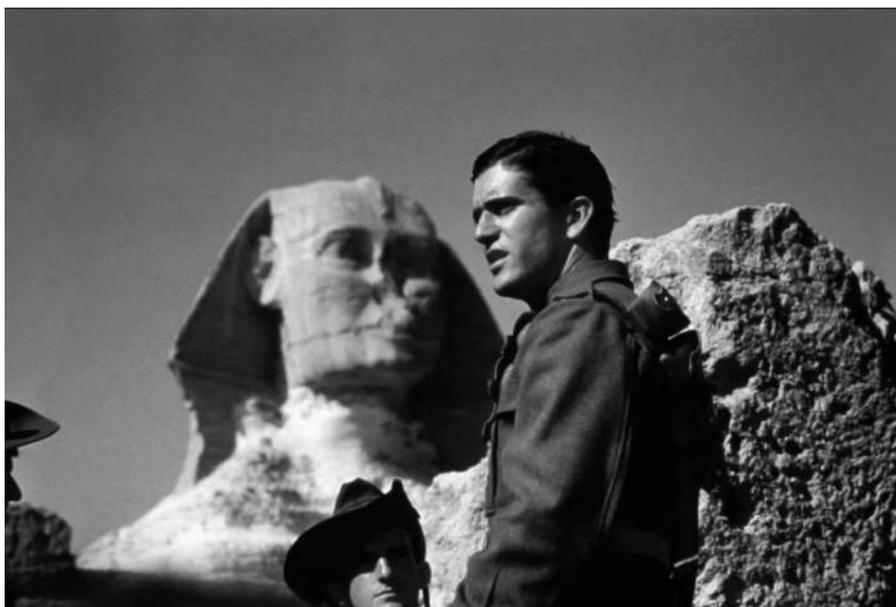
La fuerza de sugestión de **GALLIPOLI** es enorme, y radica, como siempre sucede en los films de Weir, en la feliz yuxtaposición entre las intenciones narrativas y la majestuosa puesta en escena. En este caso, la impronta visual de no pocas de sus imágenes es sencillamente portentosa, sin importar el pelaje de la secuencia: da igual si es una travesía por el desierto, si se trata de la despedida de los soldados en un muelle, si se limita a un apretón de manos bajo la luz crepuscular en la cima de la pirámide de Keops, o si la cámara se vuelve submarina para mostrarnos un baño de los soldados, instante en el que de lo idílico pasamos a lo macabro, pues la metralla hiere a uno de los reclutas.

Texto (extractos):

Sergi Grau, "Gallipoli", en www.cinearchivo.net



A través del pasaje de “El libro de la selva” que lee el personaje de Bill Kerr en una de las secuencias iniciales de **GALLIPOLI** —en concreto, se trata de un extracto del final del cuento que abre la obra de Kipling, “Los hermanos de Mowgli”—, Peter Weir y su coguionista, David Williamson, quieren remarcar la naturaleza de relato iniciático del largometraje. En el sentido, también implícito en el propio texto del escritor británico, de que sus dos protagonistas, *Archy* (Mark Lee) y *Frank* (Mel Gibson), no solamente representan la inocencia de su propia juventud, de su inexperiencia vital, sino también la de la propia nación australiana, que tuvo que afrontar las consecuencias de su naturaleza de colonia británica cuando los ANZAC (Australia-New Zealand Army Corps) fueron masacrados durante el llamado desastre de Gallipoli —las cifras oficiales del país señalan que se produjeron un total de 8.709 muertos y 19.441 heridos—, uno de los grandes fracasos estratégicos del bando aliado durante la Primera Guerra Mundial. Si *Mowgli* refleja, en la obra de Kipling, la pureza natural de una cultura autóctona sometida por el imperialismo inglés —de ahí que se defina a *Archy*, desde su primera aparición, a través de su conexión casi física con los paisajes australianos: no es un aborígen, pero aun así comprende la tierra en la que vive—, la experiencia vivida por los jóvenes héroes de Weir personifica a la de esos australianos que, como reflexiona el historiador Simon Schama, “no guardaron en su memoria como un tesoro su experiencia militar a modo de testimonio de la sabiduría y la infalibilidad de la clase de oficiales y caballeros británicos”, y que les llevó a que, como otras colonias, vieran “en los servicios prestados por ellas una forma



de acelerar su reconocimiento como homólogos imperiales de la madre patria". De esa derrota nació la conciencia propia de la nación australiana —lo que se ha venido a definir como el “espíritu Anzac”—, y al mismo tiempo, la decadencia de una noción del colonialismo que, durante todo el metraje, el director retrata desde el desprecio, de forma muy crítica.

Por eso Weir concibe el trazado argumental como un viaje, un tránsito para sus protagonistas, tanto en su sentido físico como existencial. Con las escenas bélicas concentradas en el último tercio del metraje, **GALLIPOLI** es, fundamentalmente, un film de aventuras dividido en varias etapas que marcan tanto la forja de la amistad entre *Archy* y *Frank* como su transformación moral y su obligada maduración. Ni es casual que los dos amigos sean velocistas ni que, ya en la escena de arranque, el primero de ellos aparezca corriendo por las llanuras australianas: nunca dejará de hacerlo, ni siquiera en el clímax del largometraje. Los personajes siempre están en movimiento, ya sea compitiendo, ya sea desplazándose en busca de hazañas, lo que define bien su energía adolescente, su espíritu indomable y soñador —cfr. el periódico que guarda *Archy*, y en el que sale un dibujo del estrecho de los Dardanelos que acaricia como si fuera el mapa de un tesoro, una puerta de acceso a la aventura—. Una visión romántica de sus vidas que Weir visualiza filtrándola a través de esa sensibilidad hacia lo fantástico que ya exhibía en **Picnic en Hanging Rock** y **La última ola**, y que aquí utiliza para rehuir del realismo puro, enriqueciendo su propia narración a través de esos apartes oníricos. De hecho, el director abre y cierra el film con el melancólico



“Adagio en sol menor” atribuido a Tomaso Albinoni¹ porque le ayuda, en la secuencia de la llegada a la cala, a convertir esa travesía en barca en una especie de viaje al inframundo de una belleza hipnótica, sugestiva. A partir

de esa secuencia, la muerte se convierte en una presencia constante, asfixiante, para los soldados, y va apoderándose de la historia hasta convertirse en la gran protagonista de su clímax.

Con la excepción de las escenas de carreras, en las que se permite un juego con el montaje y con los movimientos de cámara mucho más dinámico, puntuado por música electrónica extraída del disco “Oxygène” de Jean-Michael Jarre, Weir filma **GALLIPOLI** con un pulso todavía más clásico que en **La última ola**, abandonando de forma casi definitiva los tropos setenteros de sus primeras obras y componiendo con un cuidado realmente exquisito los planos en formato scope —fue su primera película rodada en 2.35: 1, es decir, en panorámico nativo, lo que se evidencia en la espectacular horizontalidad de algunos de los encuadres—. Quizás por ello, pero también para poder mostrar lo ambicioso del trabajo de reconstrucción de época del director artístico, Herbert Pinter, el director tiende a utilizar tanto travellings como panorámicas horizontales para reencuadrar las imágenes —en las carreras, alterna ambos recursos de forma consecutiva y ágil para transmitir la sensación de velocidad—, así como algunas grúas con las que hace transiciones entre planos de conjunto y planos generales. De hecho, a lo largo del primer tercio del film rueda los entornos australianos como si se tratara de un western, no solamente incluyendo algunos tropos visuales típicos del género —las casas aisladas en la inmensidad, el uso de caballos, el papel jugado por el tren...—, sino también dándole un protagonismo excepcional a los paisajes, subrayando su inmensidad al empequeñecer a los actores dentro de la pantalla —o componiendo los primeros planos con mucho aire en uno de los extremos,

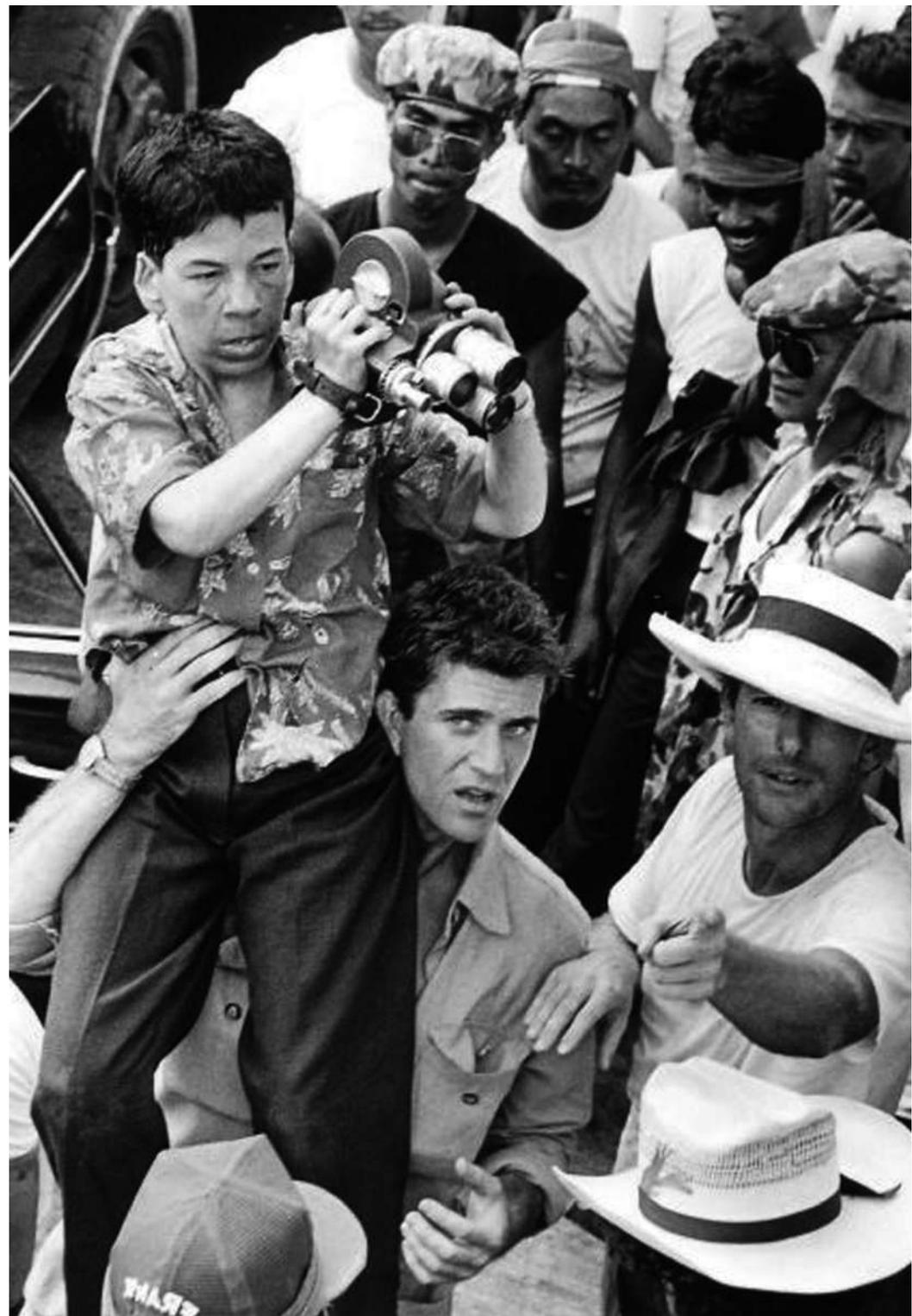
1. Supuestamente, se trata de unos fragmentos de una sonata perdida de Albinoni que el musicólogo Remo Giazotto recuperó y reconstruyó, pero la realidad es que los expertos lo consideran una composición de este último, pues no hay prueba documentales de la existencia de dichos fragmentos.

reforzando así esa sensación de espacio abierto—. No me parece aventurado señalar que, en determinados momentos del film, se pueden reconocer gestos admirativos por parte de Weir hacia el cine de John Ford, como el plano que muestra a Lee y a Kerr recortados contra la puerta abierta de su hogar —con la inmensidad de las llanuras australianas como fondo—, o el travelling de acercamiento a *Mary* (Robyn Galwey), y su gesto con la mano, cuando ve llegar a los protagonistas tras su inacabable travesía por el desierto.

Frente a la inmensidad, la grandiosidad de los espacios que transmite ese primer tercio, Weir opone un planteamiento visual más opresivo con la llegada a El Cairo de *Frank* y sus antiguos compañeros de trabajo en el ferrocarril, *Bill* (Robert Grubb), *Barney* (Tim McKenzie) y *Snowy* (David Argue). Excepto cuando la acción se sitúa en las pirámides, el director les hace moverse en entornos mucho más estrechos, más hiperpoblados de extras, confinándolos y desdibujando sus figuras dentro del caos de la gran ciudad: no es casual que, con el retorno de *Archy* a la narración, también vuelvan los espacios abiertos, en este caso el desierto egipcio, durante las maniobras de los ANZAC. El reencuentro de los dos amigos hace resurgir en ambos ese compartido sentido de la aventura, esa ilusión casi infantil por descubrir el mundo —cfr. la carrera a través de la ciudad, durante la cual se ríen, se empujan y disfrutan como si volvieran a ser niños—, que les había impulsado a alistarse en un primer momento. Y desde ese punto de partida dramático evoluciona su experiencia en el frente de los Dardanelos, que empieza de forma relajada, casi indolente —quizá el momento más representativo al respecto sea el baño de los soldados en la costa, con la metralla de las bombas cayendo a su alrededor—, para ir enrareciéndose a medida que la trama se concentra más en el espacio de las trincheras, y el director, progresivamente, sitúa la cámara a menor altura —y más cerca de los actores— para que el cielo deje de entrar en el plano y el entorno pierda importancia, reflejando así cómo el optimismo inocente de las tropas australianas va agotándose a marchas forzadas. No hay sentimiento épico alguno en las cargas finales, solo una agobiante sensación de inevitabilidad —apenas se nos muestra a los soldados turcos, que se convierten en una especie de presencia fantasmagórica, una representación de la muerte— que Weir subraya con la inclusión diegética del dúo de la ópera “Los pescadores de perlas” de Bizet. Su cuidado de los pequeños detalles humanos —los soldados clavando sus cuchillos en los sacos de arena de las trincheras, y dejando allí tanto cartas como sus efectos personales— es lo que dota de auténtica dimensión trágica a la masacre, en la que la repetición por parte de *Archy* de las frases que su *tío Jack* utilizaba en sus entrenamientos cierra el arco dramático del proceso de maduración del personaje.

Texto (extractos):

Tonio L. Alarcón, “Gallipoli”, en rev. *Dirigido*, septiembre 2014.



Viernes 17 noviembre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

EL AÑO QUE VIVIMOS PELIGROSAMENTE
(1982) • Australia - EE.UU. • 115 min.

Título Orig. The year of living dangerously.
Director. Peter Weir. **Argumento.** La nove-
la homónima (1978) de Christopher Koch.
Guión. David Williamson, Peter Weir y
Christopher Koch. **Fotografía.** Russell Boyd
(2.35:1 Panavisión - Metrocolor). **Montaje.**
William Anderson. **Música.** Maurice Jarre.
Música adicional. “Cuatro últimas cancio-
nes” de Richard Strauss, “Opera Sauvage”

de Vangelis. **Productor.** Jim McElroy. **Producción.** McElroy & McElroy – Metro Gold-
wyn Mayer. **Intérpretes.** Mel Gibson (*Guy Hamilton*), Linda Hunt (*Billy Kwan*), Sigourney
Weaver (*Jill Bryant*), Bill Kerr (*coronel Henderson*), Kuh Ledesma (*Tiger Lily*), Michael Mur-
phy (*Pete Curtis*), Noel Ferrier (*Wally O’Sullivan*), Paul Sonkila (*Kevin Condon*), Domingo
Landicho (*Hortono*), Bembol Roco (*Kumar*), Ali Nur (*Ali*). **Versión original en inglés**
con subtítulos en español.



1 Oscar: Actriz de reparto (Linda Hunt)

Película nº 10 de la filmografía de Peter Weir (de 18 como director)

Música de sala:

El año que vivimos peligrosamente (*The year of living dangerously*, 1982) de Peter Weir
Banda sonora original de **Maurice Jarre**

Los australianos rescatan las pasiones que Hollywood se cansó de pintar, y las adornan con un punto de sofisticación que les viene de su origen británico. George Miller, por ejemplo, hace westerns psicodélicos y pop en la serie **Mad Max**, su sosias George Miller bis el western pastoral y literario en **El hombre de Río Nevado**, y Weir, tras las curiosamente auctóctonas películas de ciencia ficción **Los coches que devoraron París**



y **Picnic en Hanging Rock**, cultivó la elegía colonial en **Gallipoli** y ahora irrumpe en un subgénero que los americanos bordaron en su día: los romances de profesionales a la deriva, contrastados en un marco agitado y exótico de guerras o hecatombes.

Para explicarse la inesperada aparición y, sobre todo, el éxito comercial de Australia en el mapa del cine de los años 70, se me ocurre citar las siguientes palabras de Fernando Vela, uno de los intelectuales orteguianos de la Generación del 27 más perspicaces y atentos al entonces brumoso fenómeno del cine: *“Las razas jóvenes e incultas poseen un vocabulario de gestos más extenso que el nuestro y con otras significaciones. Tal vez ésta es la razón de que descuellan en el cine los norteamericanos, que son bastante jóvenes para gesticular expresivamente y bastante civilizados para que sus gestos sean sinónimos de los nuestros”*. La intensidad lírica ingenua y hasta un tanto chillona de las escenas de amor de **EL AÑO EN QUE VIVIMOS PELIGROSAMENTE**, subrayadas por una música demasiado evidente de Maurice Jarre, confirman este cine gestual y rudamente expresivo. También el tratamiento heroico, sin fisuras, dado al personaje de Mel Gibson, que evoca —frente al más matizado, hermético y denso del de Sigourney Weaver— la fisonomía y el espíritu primario de los antiguos chicos de las películas.

El punto europeo, cosmopolita y letrado lo pone hábilmente Weir en su cinta sirviéndose del fascinante personaje del fotógrafo enano que tan bien interpreta Linda Hunt. Es un personaje de perfil retorcido y alma literaria, un *Quinlan* benéfico que, como el personaje de Orson Welles en **Sed de mal**, amaña las acciones y las vidas



de los que le rodean, viviendo a través de ellos su existencia fallida y sus sueños de amor. Y para subrayar este carácter anti-heroico y hasta crepuscular y decadente, Weir identifica al personaje con el leit-motiv de una música, que él escucha repetidamente en su gramola: el lied "Beim Schlafengehen" ("Yendo a dormir"), que pertenece a la sublime obra de vejez de Richard Strauss "Cuatro últimas canciones". En las palabras de Herman Hesse a las que Strauss pone música, repletas de una melancolía doliente, se esconde el significado más cabal de esta película que sabe ser romántica impetuosamente y saturninamente.

Texto (extractos):

Vicente Molina-Foix, "El año que vivimos peligrosamente", en rev. Fotogramas, julio-agosto 1983

Cuando Peter Weir abre **EL AÑO QUE VIVIMOS PELIGROSAMENTE** con el juego de sombras del 'wajang' ya está dejando claro su postura ante el relato. No vamos a ver una denuncia ni una crónica del momento en el cual el golpe de estado de Suharto derrocó a Sukarno en la Indonesia de 1965. Ese no es más que el fondo sobre el cual se recorta una fábula romántica que aspira a sintetizar diferentes perspectivas metafóricas —incluida la metalingüística— donde los personajes se encarnan tanto a sí mismo como a proyecciones



de las figuras del mencionado 'wajang', un teatro ritual que cuenta la historia de amor del príncipe Arjuan y la princesa Srikandi manejados por el enano Semar, en realidad el dios Ismajia disfrazado. *Guy Hamilton* (Mel Gibson) y *Jill Bryant* (Sigourney Weaver) son el príncipe y la princesa de una historia que como la mayoría, por no decir todas, las de Peter Weir no sucede en el plano de lo real ni tampoco en el de lo irreal, sino en algún lugar intermedio, tangencial con ambos y donde algún personaje posee la capacidad chamánica de cruzar a ambos lados. En este caso *Billy Kwan*, un fotógrafo chino-australiano, oriental y occidental, enano, demiurgo, idealista y melancólico que es el dios/sirviente contrahecho de la leyenda moviendo sus sombras en busca de un equilibrio eterno.

La cámara de Weir responde a este lugar entre realidades con su personal mezcla de clasicismo y extrañamiento, abriendo la película con la hipnótica voz de off de *Kwan*, cuya perturbadora dualidad se ve potenciada al estar interpretado, y de manera soberbia, por la actriz Linda Hunt y la llegada de *Hamilton* a una ciudad, Yakarta, que es presentada entre el bullicio y la neblina nocturna como un lugar fantástico, alienígena a la mirada occidental —cualidad tanto esta como su romanticismo potenciada por la formidable banda sonora de Maurice Jarre llena de elementos electrónicos—. Weir plantea frontalmente su sempiterna poética de la incompreensión cultural, de choque de culturas (otra vez la metáfora del juego de sombras del 'wajang'). Como el personaje de Richard Chamberlain en **La última ola**, *Hamilton* penetra en una cultura ajena, en un mundo ajeno, donde necesita a un guía; el aborigen encarnado por David Gulpilil en aquella, *Billy Kwan* en esta. Pero el guía no es alguien que te pasee por ese otro mundo, sino que te lleva a él para transformarte o para emplearte como vehículo. *Kwan* pretende ambas cosas con respecto a *Hamilton*; por un

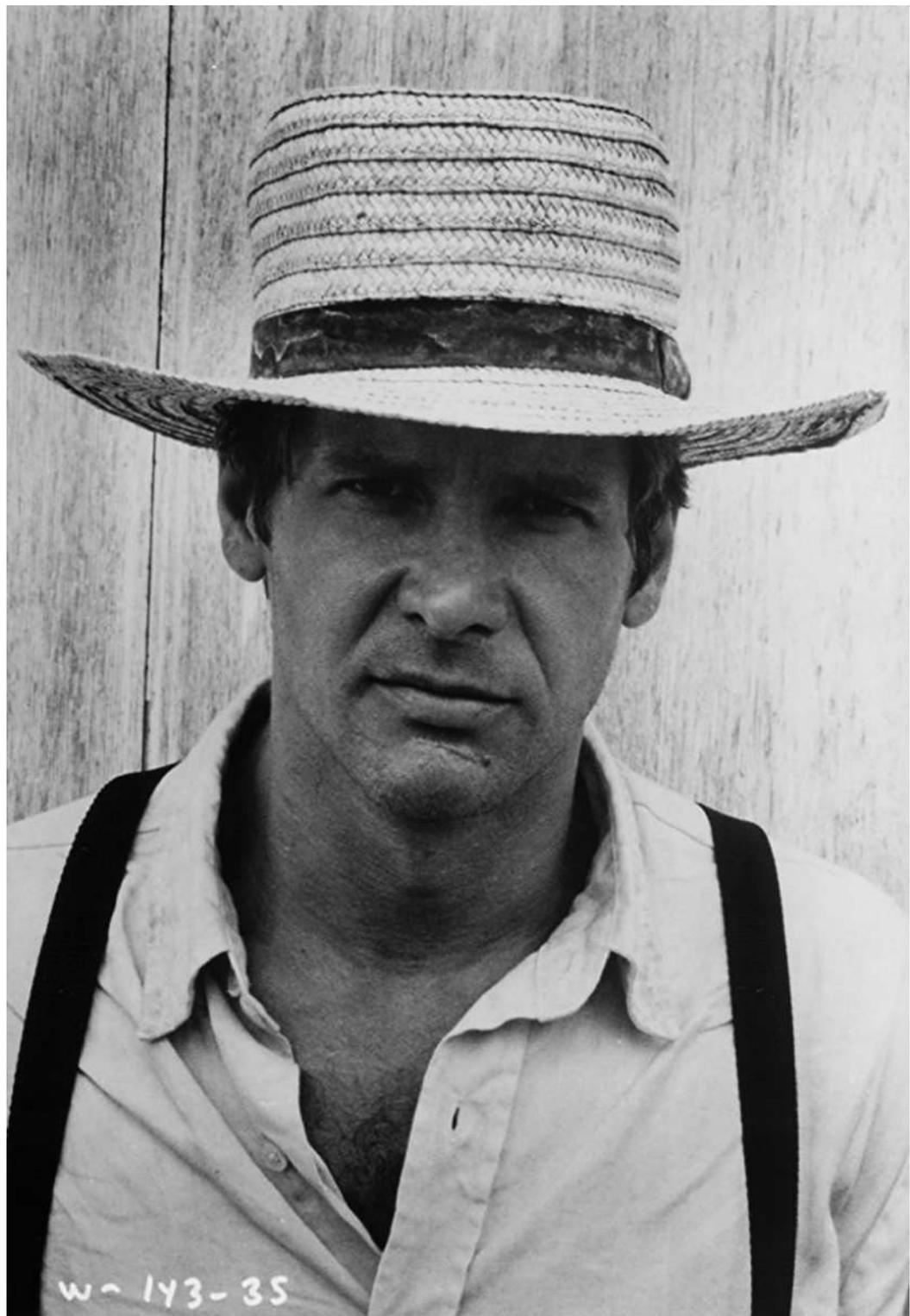


lado quiere hacer ver con ojos orientales una realidad que no es paisaje sino humanidad, y por el otro quiere sublimar sus propias capacidades conquistando a través de él a *Jill*. De manera brillante Weir le presenta *Kwan* a *Hamilton* como una sombra la primera vez que se encuentran y luego el fotógrafo le dirá que será sus ojos, recalcando de manera notable la metafórica posesión que está teniendo lugar.

Pero el periodista, como el *príncipe Arjuan*, es egoísta y en un momento determinado antepone la consecución de una noticia rompedora al amor y la visión que *Kwan* le ha dado. Un fatalismo que, otra vez, él mismo (y Weir) ha explicitado en las sombras del 'wajang', donde nada es bueno o malo ni existen conclusiones finales. Tortuoso y fascinante *Kwan* es uno de los grandes personajes del cine de Weir y absorbe con facilidad el interés de una película que con él fuera de pantalla pierde fuerza. Pese a la fuerza centrífuga que ejerce este protagonista oblicuo **EL AÑO QUE VIVIMOS PELIGROSAMENTE** continúa siendo un notable melodrama a la vieja usanza que pone al día, pero respetándolas en esencia, convenciones, estéticas y valores del melo exótico-romántico hollywoodiense de los 40 y 50 pero acoplando ciertos ecos de Graham Greene y sometido todo ello a la peculiar mirada mística del cineasta australiano que regresa a motivos anteriores como la lluvia y el agua —una escena onírica que remite de nuevo a **La última ola**— y que está dominado por la mixtura de exactitud y estilización en la puesta en escena cristalina de sus mejores trabajos.

Texto (extractos):

Adrián Sánchez, "El año que vivimos peligrosamente", en www.cinearchivo.net



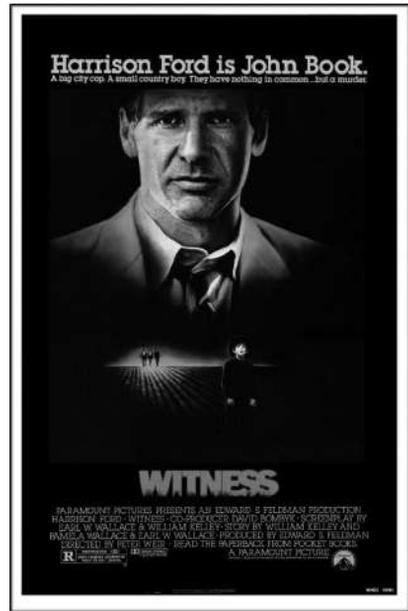
W-143-35

Martes 21 noviembre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

ÚNICO TESTIGO

(1985) • EE.UU. • 112 min.

Título Orig. Witness. **Director.** Peter Weir. **Argumento.** William Kelley y Earl & Pamela Wallace. **Guión.** Earl Wallace y William Kelley. **Fotografía.** John Seale (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.** Thom Noble. **Música.** Maurice Jarre. **Productor.** Edward Feldman y David Bombyk. **Producción.** Edward Feldman Production para Paramount. **Interpretes.** Harrison Ford (*John Book*), Kelly McGillis (*Rachel*), Josef Sommer (*Schaeffer*), Lukas Haas (*Samuel*), Danny Glover (*McFee*), Jan Rubes (*Eli Lapp*), Alexander Godunov (*Daniel*), Brent Jennings (*Carter*), Patti Lupone (*Elaïne*), Angus MacInnes (*Fergie*), Viggo Mortensen (*Moses*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



2 Oscars: Guión Original y Montaje

6 candidaturas: Película, Actor principal, Director, Fotografía, Música y Dirección Artística (Stan Jolley y John Anderson)

Película nº 11 de la filmografía de Peter Weir (de 18 como director)

Música de sala:

Único testigo (*Witness*, 1985) de Peter Weir

Banda sonora original de **Maurice Jarre**

Esta película es el fruto de dos astutas estrategias consecutivas. Para empezar, un guión ingenioso que sitúa un argumento de thriller tradicional en un contexto diferente, léase la comunidad amish del condado de Lancaster, Pensilvania, a sólo 50 kilómetros de Filadelfia, la Ciudad del Amor Fraternal; la componen un grupo de fundamentalistas descendientes de anabaptistas suizos que hablan alemán, llaman “ingleses” a sus com-



patriotas yanquis, y en pleno apogeo de la Era del Electrodoméstico viven sin teléfono, radio, nevera, lavadora, etc. Como si continuaran viviendo en el siglo XVIII, en una palabra. Consecuencia clara, el esquema inicial de thriller se

contamina con elementos pertenecientes al universo del western.

Esa es la primera astucia. La segunda, debida a Edward S. Feldman, el productor, es la de elegir al australiano Peter Weir como director... Weir es "Weird", pensó sin duda Feldman, no sin fundamento. Porque proviniendo de las antípodas, como sus paisanos Fred Schepisi o Bruce Beresford, Weir podía dirigir una mirada fresca —decir inocente sería demasiado, posiblemente— a un material en el fondo convencional. Y porque, a fin de cuentas, contar una historia más bien sabida en un escenario más bien exótico parece, hoy por hoy, su gran especialidad.

Si el planteo del cuento resulta deliberado, la realización no lo es menos. Para el espectador no prevenido —su única pista es que la cosa se titula 'Witness' (o único testigo, que viene a ser lo mismo) y que la presencia emblemática de Harrison Ford anuncia tiros— todo empieza en un mundo rural idílico, algo así como **Brigadoon** (Vincente Minnelli, 1954) sin canciones y con campesinos vestidos por el Dreyer de **Dies Irae** (1943). Primera sorpresa, basta un breve trayecto para convertir el decorado en los arrabales de Filadelfia, esto es, el moderno mundo urbano en todo su horror. Y segunda sorpresa, un asesinato se comete en el retrete de una estación y todo deviene una variante de "The boy cried murder", de Cornell Woolrich, que sirvió al operador Ted Tetzlaff para componer **La ventana** (*The window*, 1949), un pequeño pero excelente film noir.

Como el juego va a acumular sorpresa sobre sorpresa, el único (e infantil) testigo del crimen identifica como asesino al más destacado detective local del departamento de Narcóticos: porque aquí no hay malvados, sólo policías. Hay un policía bueno —el epónimo Ford— que se verá obligado a buscar refugio, con el niño y su joven madre, en la comunidad amish del principio. Y se suceden dos nuevas sorpresas. Una, que el cuento pasa a ser el de un Rip Van Winkle al revés: se despierta para hallarse en el mundo de dos siglos atrás. Y otra, que el thriller deja paso al western, con uno de sus temas más notorios: el héroe redimido por la vida sencilla, el trabajo manual y el amor de una mujer. Pero el western volverá al thriller.

Como en **Picnic en Hanging Rock** y **La última ola**, hay aquí mucha atmósfera. Y por suerte no quedan fastidiosos cabos por atar. Sin trampas, todo está en la ejecución, en la laboriosa pero feliz edificación de un estilo, tan seguro como el granero que los amish levantan colectivamente. Weir, sin titubear, recrea en el duelo final el



clímax de **Solo ante el peligro** (*High noon*, Fred Zinneman, 1952) con un malicioso acercamiento a **Vampyr** (Carl Theodor Dreyer, 1932) y su villano enterrado.

Y guiño final, Ford se llama aquí *John Book*, nombre casi idéntico (*John Books*) al del personaje que interpretaba John Wayne en su final actuación cinematográfica (**El último pistolero**, *The shootist*, Don Siegel, 1976).

Texto (extractos):

José Luis Guarnier, "Único testigo", en rev. Fotogramas, julio-agosto 1985.

Es lícito pensar que la presencia en **ÚNICO TESTIGO** de un actor de cabecera comercial de la talla de Harrison Ford tenga mucho que ver en que nos hallemos ante el film más célebre de la filmografía del realizador australiano (al punto de contener sin duda algunos de los momentos más iconográficos de la cinematografía norteamericana de los ochenta). Los mercados son círculos que tienen mucho de cerrado, por eso no seré yo quien niegue esa posibilidad; sin embargo, soy de la opinión que en este film —desembarco de Peter Weir en la cinematografía norteamericana— concurren muchas otras razones de peso que la convierten en esa obra magnética capaz de aunar aspavientos de crítica y público.

ÚNICO TESTIGO es una espléndida película, de intachable manufactura, y que desarrolla con agudeza y capacidad para la sugestión una temática interesante que parte de nada más (no sea dicho peyorativamente) que una trama policiaca. En efecto, aunque las líneas argumentales básicas se mueven en los férreos cánones del cine de género —y de una concepción narrativa tradicional, o si lo prefieren, convencional—, Weir logra trascender de tales enseñas (sin abandonarlas) por la vía, aparentemente secundaria, de la inclusión de un retrato realista: la introspección en el colectivo —que



el éxito del film convirtió en célebre— de los amish, agrupación religiosa cristiana de doctrina anabaptista, conformada por descendientes de inmigrantes suizos de habla alemana, notable por sus restricciones al uso de algunas tecnologías modernas, tales como los automóviles o la electricidad; Weir

consigue algo tan complicado como imbuirnos de los ítems de este grupo menonita, y lo logra merced de una escenografía preciosista (mención especial a la aportación técnica: lumínica de John Seale, musical de Maurice Jarre con el empleo de sintetizadores) que cuida tanto el detalle en la descripción de tales rasgos socioculturales —ya desde el dialecto alemán, llamado ‘Swiss’, el código de vestimenta, las construcciones, los medios de transporte...— que consigue extraer cabales consideraciones sobre las estructuras y jerarquías familiares, sociales y sexuales, motivos referidos a la educación, a la sanidad, o, en definitiva, a la oposición o falla cultural existente entre la civilización visitada y la que conformamos el grueso de ciudadanos del mundo occidental.

Parte de la película transcurre en escenarios de Filadelfia, para habilitar la premisa del film —la relación entre el policía *John Book* (Ford) y el niño amish (Lukas Haas), y la historia de corrupción policial que dará lugar a la persecución y enfrentamiento de *Book* con los “polis malos”—; y a poco que uno se fije, es de ver que esos pasajes están tratados con una sabia yuxtaposición de lo intenso —pienso en la secuencia del asesinato, pero también en la grandilocuencia

en esos primeros planos que nos muestran a los villanos, la retórica que escuchamos de sus parlamentos— con una proverbial economía descriptivo-narrativa. Porque lo que más interesa a las imágenes de **ÚNICO TESTIGO** es sin duda el relato del día a día en ese recóndito paraje de Pensilvania po-





blado por los amish, o más bien, el imposible engarce entre ese discurrir sosegado de la vida y los visos claustrofóbicos de la trama policial que se cierne sobre el protagonista. En ese sentido, un actor de corte clásico como Harrison Ford da la perfecta medida de ese personaje atrapado entre dos mundos, y Weir sabe dirigirlo con la suficiente inteligencia como para que apenas aflore el amaneramiento que es dable esperar de tan craso exponente del star system actual.

Aunque no son pocas las secuencias cuya agudeza formal merecen la mención y el recuerdo (v.gr. la larga escena del montaje del granero, prodigio visual y rítmico), quizá resulta interesante detenerse en el tratamiento del tema romántico, ciertamente complejo en el papel, ciertamente fascinante en imágenes. Una de las secuencias más recordadas del film transcurre en el granero de la familia *Lapp*, y el motivo del recuerdo es una pieza musical clásica, el "Wonderful World" de Sam Cooke; pero más que esa atinada elección musical, interesa retener el fervor con el que la cámara retrata el acercamiento entre *John* y *Rachel*, entre dos mundos opuestos que parecen bajo el peso inaudito de la tensión sexual: atiéndase al plano que nos muestra la reacción de *Rachel* al hecho de que *John* se le acerque, en principio bromeando a costa de la letra de la canción: su mirada enardecida, que trasciende con mucho lo concupiscente, la cámara desplazándose con más lentitud, y un fondo de rojo encendido aprovechado del reflejo de las luces del coche... En otra secuencia, exquisita, y diría que violenta en su cerrazón sexual, *Rachel* muestra su cuerpo desnudo a *John*, quien después le confesará "si hubiera hecho el amor contigo, no podría irme". Y aún nos queda el clímax, la formidable secuencia del beso en el crepúsculo, la pasión desatada. Sin duda que Weir convierte la relación sentimental entre el policía y la viuda amish en el epítome de esa relación entre polos opuestos que la película propone, y es por ello, y por la capacidad sugestiva de su cámara, que sin duda en ese plano narrativo hallemos los instantes más hermosos de la película.

Texto (extractos):

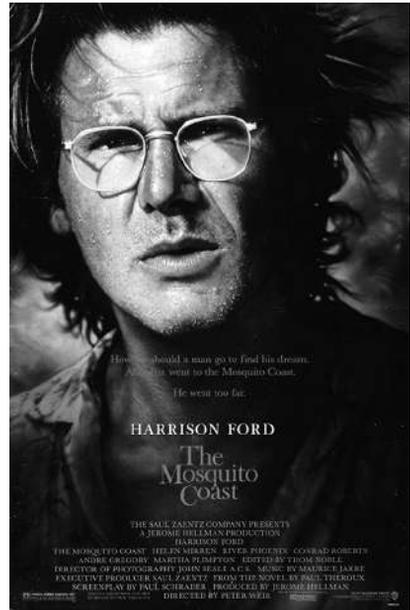
Sergi Grau, "Único testigo", en www.cinearchivo.net



Viernes 24 noviembre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

LA COSTA DE LOS MOSQUITOS
(1986) • EE.UU. • 117 min.

Título Orig. The Mosquito coast. **Director.** Peter Weir. **Argumento.** La novela homónima (1981) de Paul Theroux. **Guión.** Paul Schrader. **Fotografía.** John Seale (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.** Thom Noble. **Música.** Maurice Jarre. **Productor.** Jerome Hellman & Saul Zaentz. **Producción.** The Saul Zaentz Company – Jerome Hellman Productions para Warner. **Intérpretes.** Harrison Ford (*Allie Fox*), Helen Mirren (*Mamá*), River Phoenix (*Charlie*), Jadrien Steele (*Jerry*), Hilary Gordon (*April*), Rebecca Gordon (*Clover*), Jason Alexander (*Clerk*), Dick O'Neil (*sr. Polski*), Andre Gregory (*reverendo Spellgood*), Martha Plimpton (*Emily Spellgood*), Conrad Roberts (*sr. Haddy*), Butterfly Moqueen (*Ma Kennywick*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 12 de la filmografía de Peter Weir (de 18 como director)

Música de sala:

La costa de los mosquitos (*The Mosquito coast*, 1986) de Peter Weir
Banda sonora original de **Maurice Jarre**

Una característica apreciable en las películas de Peter Weir inscritas dentro de los márgenes del género fantástico —**Los coches que devoraron París**, **Picnic en Hanging Rock**, **La última ola**, hasta cierto punto, **El visitante**—, pero que también puede aplicarse a la mayoría de sus films catalogados dentro de otros géneros —y suponiendo, claro está, que el cine de Weir en su conjunto pueda realmente constreñirse en los márgenes de género alguno: estamos hablando en líneas muy generales— es, como digo, la idea del choque de distintos conceptos de la realidad. **LA COSTA DE LOS MOSQUITOS** no constituye una excepción: el protagonista del relato, *Allie Fox*

(Harrison Ford), es, como los de las cuatro películas de Weir de temática (más o menos) fantástica mencionadas líneas arriba, y también como los del resto de la filmografía de Weir, un personaje que tiene algo de soñador, y su sueño consiste, precisamente, en su anhelo irresistible, y en su caso autodestructivo, de querer cambiar la realidad que le rodea.

Tanto da, en este sentido, que esa realidad, entendida paradójicamente de forma no-realista sino como un concepto abstracto que agobia a los personajes de Weir, pueda ser tan variada como la existencia de un pueblo donde sus habitantes subsisten a base de provocar accidentes automovilísticos a los forasteros (**Los coches que devoraron París**), una montaña que ha “absorbido” misteriosamente a un puñado de jóvenes alumnas de una academia para señoritas de principios del siglo XX (**Picnic en Hanging Rock**), la existencia de una comunidad aborigen ancestral que vaticina el final de la civilización (**La última ola**), un fontanero que viene a perturbar la tranquilidad cotidiana de una antropóloga con un exceso de miramientos (**El visitante**), la realidad extrema de una guerra mundial (**Gallipoli**), o de la dictadura militar de la Indonesia de 1965 (**El año que vivimos peligrosamente**), una comunidad amish que parece subsistir literalmente al margen del mundo (**Único testigo**), el idealismo de un profesor de literatura que se opone a un sistema educativo rígido y tradicional (**El club de los poetas muertos**), una burocracia que fuerza a una pareja antitética a vivir bajo un mismo techo fingiendo una relación sentimental (**Matrimonio de conveniencia**), el trauma de un accidente aéreo que convierte a alguien en un “iluminado” (**Sin miedo a la vida**), el gigantesco decorado de un espectáculo televisivo (**El show de Truman**), la obsesión de un capitán de navío de principios del siglo XIX con tal de capturar un barco enemigo (**Master & Commander: Al otro lado del mundo**), o la de un grupo de prisioneros evadidos de un gulag con tal de huir de la represión (**Camino a la libertad**).

Acaso la principal diferencia con respecto a los films mencionados reside en que, en **LA COSTA DE LOS MOSQUITOS**, su protagonista está en guerra no tanto contra la realidad que le envuelve como, sobre todo, contra el concepto que de esa realidad él mismo se ha creado: *Allie Fox* es otro “iluminado”, un brillante inventor capaz de idear y construir un ingenio que fabrica hielo a partir del fuego (sic), y que detesta el modo de vida de su país, los Estados Unidos, porque en su opinión el capitalismo feroz típico del american way of life ha convertido la nación en algo mediocre y gris (resulta difícil no darle la razón, sobre todo a partir del hecho de que buena parte de sus conclusiones pueden aplicarse a la sociedad capitalista occidental en general). *Allie Fox* tiene la sabiduría del erudito, la brillantez del genio, el carisma de un líder, pero también la crueldad del dictador y la semilla de la locura en su corazón. Su familia lo sigue ciegamente, deslumbrada por su energía, como seguían sus tropas al demente Lope de Aguirre en busca de Eldorado. En un arrebató, *Allie* concibe un quimérico



plan, consistente en trasladarse con todos ellos —su esposa, a la que simplemente conoceremos como *Mamá* (Helen Mirren), y sus hijos, de mayor a menor, *Charlie* (River Phoenix), *Jerry* (Jadrien Steele) y las gemelas *April* y *Clover* (Hilary y Rebecca Gordon)—, e irse a vivir a Belice, América Central, más concretamente a la zona selvática apodada “la costa de los mosquitos”. Una vez allí, *Allie* compra la propiedad de un miserable poblacho local, Jerómino, y se convierte así en el alcalde y principal impulsor de una comunidad que se pretende ideal, libre de todos los defectos de la sociedad capitalista en general y norteamericana en particular, edificada alrededor de una versión corregida y aumentada de la máquina de fabricación de hielo.

El curso del relato se sostiene, como suele ser asimismo habitual en el cine de Weir, en el contraste de pareceres, en la contraposición de distintas “realidades”, en este caso el pragmatismo científico de *Allie Fox* y el reaccionarismo religioso del reverendo *Spellgood* (Andre Gregory), quien también se instala en Belice con la intención de crear otra comunidad alrededor, en este caso, de la palabra de Dios. Ni que decir tiene que este último contraste da pie a jugosas interpretaciones relativas al carácter casi “divino” del cual se arroba a sí mismo un progresivamente más obsesionado y al final prácticamente enloquecido *Allie Fox*, quien se erige en su propios dios y el de quienes lo rodean en nombre de los para él no menos



sacrosantos conceptos de “ciencia” y “progreso”. Pronto no tardará en ser evidente que *Allie* es, en el fondo, tan fanático e intransigente con quienes no piensan como él como el puritano *Spellgood*. Pero la lección más amarga para *Allie* será cuando, justo a las puertas de la muerte (no por casualidad, abatido por un disparo al azar del reverendo), el protagonista tenga un último instante de lucidez y sea consciente de que hay otra realidad que ha acabado vencién­dole: la de las fuerzas naturales, inestables y caóticas, contrarias a su concepción de un mundo perfecto y bien delineado.

Pero también están presentes otros contrastes, en este caso situados en la esfera más íntima y familiar de *Allie*: a medida que el protagonista vaya avanzando en su locura mesiánica, su esposa y sobre todo sus hijos *Charlie* y *Jerry* irán trucando el amor y la admiración que sentían hacia su persona por miedo y odio. Desde este punto de vista, y en particular en lo que se refiere al personaje de *Charlie*, cuya voz en off puntúa distintos momentos del relato (y del cual el malogrado River Phoenix logró aquí una de sus más sensibles interpretaciones de adolescencia), **LA COSTA DE LOS MOSQUITOS** acaba siendo una aguda introspección de las relaciones entre padres e hijos, y en particular, un duro cuestionamiento de la figura paterna: del mismo modo que, en cierto sentido, *Allie* se “rebela” contra Dios —y, especialmente, contra el Dios retrógrado y reaccionario que predica el reverendo



Spellgood—, también *Charlie* acaba “rebelándose” contra su dios, ergo su padre, a partir del momento en que se da cuenta de que la conducta de este último no hará otra cosa que arrastrarle a él y al resto de sus seres queridos a la perdición. Cuestionamiento de la figura del padre en particular, y en general del orden social, moral, ético y religioso establecido, que de una manera u otra subyace en muchas otras películas de Peter Weir: el modo de vida alternativo de los habitantes del pueblo de **Los coches que devoraron París**, los aborígenes de **La última ola**, los amish de **Único testigo**, el profesor y los estudiantes de **El club de los poetas muertos**, el “iluminado” protagonista de **Sin miedo a la vida**, la “rebelión” final de *Truman* contra el demiurgo que controla a distancia toda su existencia en **El show de Truman...**

Como siempre en Weir, el peso de **LA COSTA DE LOS MOSQUITOS** se descarga en los elementos atmosféricos, sensuales y sensitivos, de los cuales el cineasta australiano vuelve a ejercer su pleno dominio, sobre todo a partir del momento en que la acción se traslada a Belice. El sol, el calor, la humedad, la lluvia y la frondosidad de la selva impregnan la mayoría de los encuadres, poniendo de relieve no tanto las dificultades telúricas que tiene que vencer *Allie* a la hora de hacer realidad su sueño de una utopía a la postre irrealizable, como sobre todo el hecho de que esa Naturaleza salvaje e indómita resulta imposible de conquistar.



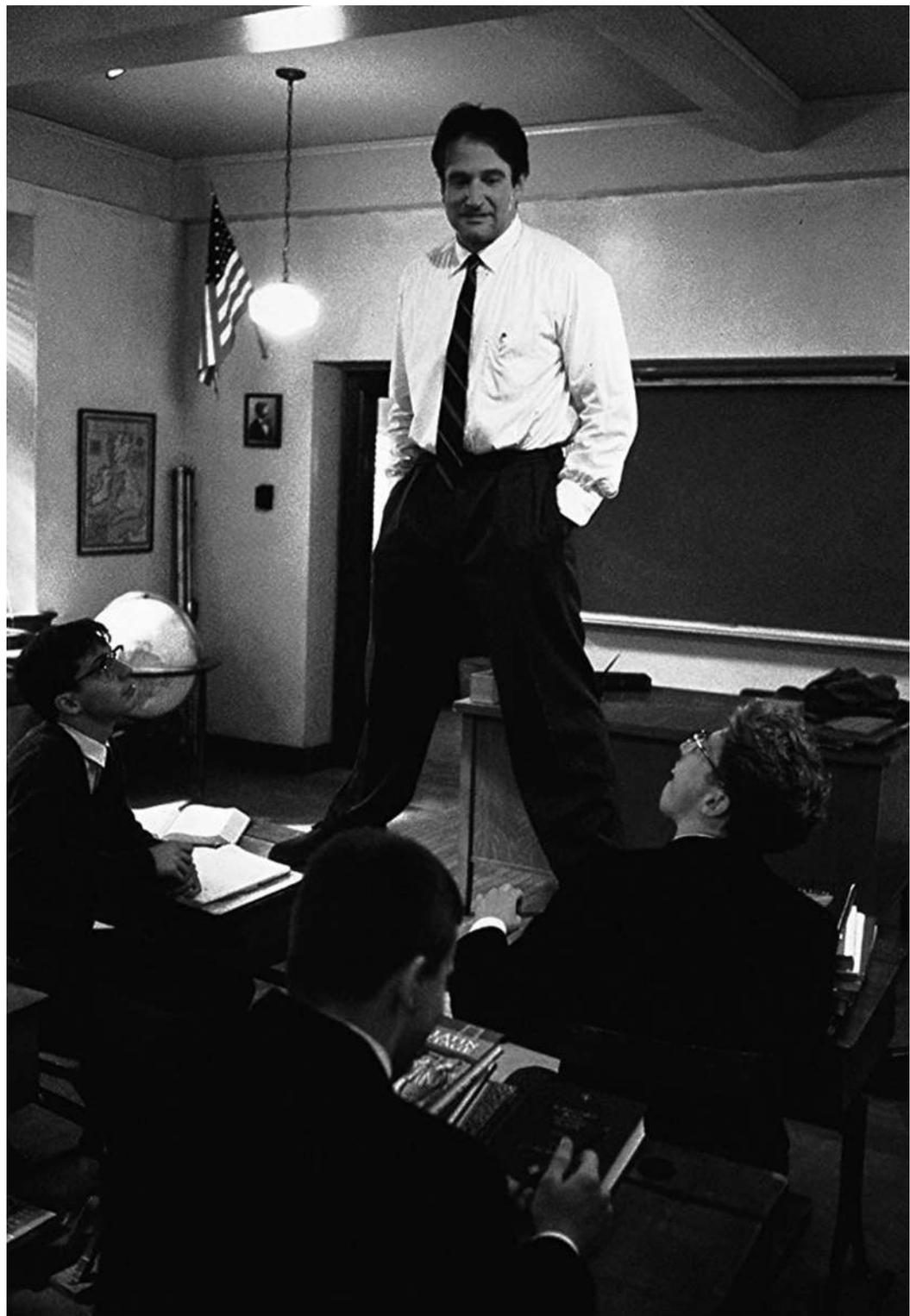
Naturaleza que se manifiesta no solo a través de los fenómenos que la caracterizan —véase, por ejemplo, la magnífica secuencia del huracán—, sino también a través de algo asimismo consubstancial a ese entorno natural: las pasiones de los seres humanos que lo habitan. Un momento crucial al respecto —y, asimismo, brillantemente resuelto— será la llegada a la comunidad de *Allie* de un grupo de guerrilleros armados, y en particular, el modo como el protagonista se deshace de ellos: encerrándolos, primero, dentro de su máquina de fabricación de hielo, donde se han instalado para pasar la noche; y, a continuación, intentando congelarlos, dándose la inesperada circunstancia de que los disparos desesperados de los guerrilleros atrapados provocan un pavoroso incendio, y con él, la destrucción del poblado entero. Nuevo contraste significativo: el hielo acaba dejando paso al fuego; la “frialdad” racional y matemática de las intenciones de *Allie* termina siendo devorada por el “fuego” irracional e instintivo de las pasiones humanas.

LA COSTA DE LOS MOSQUITOS es un film interesante aunque un tanto irregular, esto último como consecuencia de que, por una vez y sin que sirva de precedente, el “discurso” de fondo de lo que cuenta resulta aquí más evidente de lo habitual en su siempre sutil realizador. Puede atribuirse al hecho de que dicho “discurso” está vehiculado en exceso sobre la esforzada pero un tanto cargante actuación de Harrison Ford, en su segundo trabajo a las órdenes de Weir tras la más conseguida **Único testigo**, y sin duda alguna pieza angular de una producción que, caso de no haber contado con la estrella protagonista, difícilmente se hubiese podido llevar a cabo (por más que ni tan siquiera la presencia de Ford logró impedir

que **LA COSTA DE LOS MOSQUITOS** acabara siendo un fracaso comercial). Esa predominancia que tiene aquí el “discurso” puede deberse también a la novela homónima de Paul Theroux en la que se basa la película, adaptada para la ocasión por Paul Schrader, mas nada puedo decir al respecto al no haberla leído; en su reciente libro sobre Peter Weir para Cátedra, Nekane E. Zubiaur apunta a que el film es relativamente más suave que la novela de Theroux, por más que mejora algunos aspectos de la misma (algo que llegó a ser admitido incluso por el propio novelista). La misma Zubiaur señala asimismo que, en esta ocasión, Weir confesó haber “rebajado” considerablemente su estilo más sensual y abstracto en aras de una cierta funcionalidad narrativa, pues consideraba que la trama de la película era ya de por sí lo suficientemente dura como para no recargarla, además, con un formalismo visual excesivamente ostentoso. Algo de eso acaba pesando un poco sobre los resultados globales de un film, por lo demás, atípico y arriesgado, y definitivamente personal, donde a pesar de todo hallamos destellos característicos del mejor cine de su autor.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “La costa de los mosquitos”, www.cinearchivo.net
Jorge Berlanga, “La costa de los mosquitos” en rev. Fotogramas, marzo 1987.



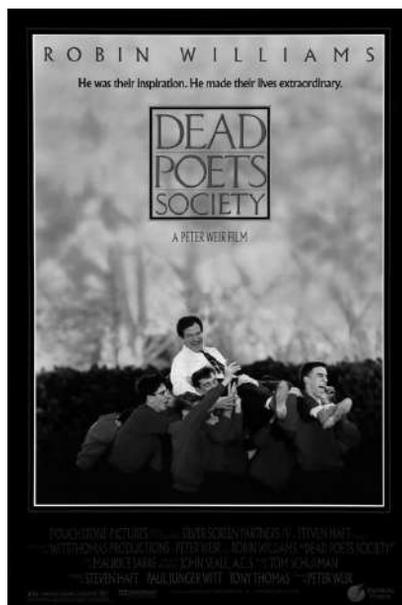
Martes 28 noviembre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS

(1989) • EE.UU. • 128 min.

Título Orig. Dead poets society. **Director.** Peter Weir. **Argumento y Guión.** Tom Schulman. **Fotografía.** John Seale (1.85:1 - Metrocolor). **Montaje.** William Anderson. **Música.** Maurice Jarre. **Música adicional.** Obras de Haendel y Beethoven. **Productor.** Steven Haft, Paul Junger Witt y Tony Thomas. **Producción.** Steven Haft Productions – Witt/Thomas Productions para Touchstone Pictures & Silver Screen Partners IV.

Intérpretes. Robin Williams (*John Keating*), Robert Sean Leonard (*Neil Perry*), Ethan Hawke (*Todd Anderson*), Josh Charles (*Knox Overstreet*), Gale Hansen (*Charlie Dalton*), Dylan Kussman (*Richard Cameron*), Allelon Ruggiero (*Steven Meeks*), James Waterston (*Gerard Pitts*), Norman Lloyd (sr. Nolan), Kurtwood Smith (sr. Perry), Alexandra Powers (*Chris Noel*), Melora Walters (*Gloria*), Welker White (*Tina*), Kevin Cooney (*Joe Danburry*), George Martin (*dr. Hager*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



1 Oscar: *Guión Original*

3 candidaturas: *Película, Director y Actor Principal*

Película nº 13 de la filmografía de Peter Weir (de 18 como director)

Música de sala:

El club de los poetas muertos (*Dead poets society*, 1989) de Peter Weir

Banda sonora original de **Maurice Jarre**



*"O Captain! My Captain! our fearful trip is done;
The ship has weather'd every rack, the prize we sought is won;
The port is near, the bells I hear, the people all exulting,
While follow eyes the steady keel, the vessel grim and daring:
But O heart! heart! heart!
O the bleeding drops of red,
Where on the deck my Captain lies,
Fallen cold and dead."*¹

*Primer párrafo del poema "O Captain My Captain"
de Walt Whitman*

El "profesor Heroico" es uno de los grandes personajes —y uno de los grandes tópicos— del cine, que ha recorrido todas las variantes posibles en la pantalla, desde el "Absoluto Lloroso" —**Adiós, Mr. Chips** (*Goodbye, Mr. Chips*, Sam Wood/Herbert Ross, 1939/1969)— hasta el "Definitivo Estóico" —**Sócrates** (1971)—, de

1. "¡Oh, capitán!, ¡mi capitán!, nuestro espantoso viaje ha terminado / la nave ha salvado todos los escollos / hemos ganado el premio que anhelábamos / el puerto está cerca, oigo las campanas / el pueblo entero regocijado / mientras sus ojos siguen firme la quilla, la audaz y soberbia nave / Mas, ¡oh corazón!, ¡corazón!, ¡corazón! / ¡oh rojas gotas que caen / allí donde mi capitán yace, frío y muerto!"

Roberto Rossellini. Esta película nos propone una elegante variación, que bien pudiéramos llamar el “Rebelde Ilustrado”, que resultaría perfectamente convencional de no estar muy bien escrito —este es un guión muy literario, que devuelve a los guiones muy literarios su buen nombre— y es-



pléndidamente interpretado por Robin Williams en otra superlativa composición, controlada, muy matizada, sin perder su energía ni su carisma habituales. Llegado en 1959 como nuevo profesor de inglés a un estirado colegio de Nueva Inglaterra —de esos que imitan a las ‘public schools’ inglesas, apoyadas en los sacrosantos principios de excelencia, tradición, honor y disciplina—, nuestro hombre es un antiguo alumno de la institución, que aparece como un enemigo frontal de su tradicional “etos” represivo y antidemocrático, como un heraldo de la liberalización dionisíaca de los 60. Y sus alumnos, excitada su imaginación por su heterodoxia pedagógica, resucitan el clandestino club —que da a la película su título— fundado por él para reunirse en una vieja cueva india, donde tocan el saxo y recitan poesías. En estas escenas Weir recobra el ambiente mágico de **Picnic en Hanging Rock**. Su condición de extranjero permite a Peter Weir contemplar este cuento inquietante y aleccionador pero muy local, con una distancia que lo hace convincente sin detrimento de su atractivo: la nueva, ambigua historia del Aprendiz de Brujo.

Texto (extractos):

José Luis Guarnier, “El club de los poetas muertos” en rev. Fotogramas, abril 1990.

Debido a consideraciones inherentes a la industria cinematográfica estadounidense donde se había instalado a mediados de los años ochenta, Peter Weir quedaría fuera de los créditos de guionista en algunas de las producciones que llevaría su rúbrica tras la cámara. De manera harto elocuente, Weir se implicaría a fondo en la articulación del guión de **EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS** pero, a la postre, Tom Schulman firmaría en solitario el script que le reportaría un Oscar. Con un sentimiento de orgullo y de cierta desazón recibiría la noticia de semejante distinción Samuel Pickering Jr., uno de los profesores que, sin duda, dejarían una huella indeleble en Schulman tras su paso por



la 'Montgomery Bell Academy', en Nashville, en el estado de Tennessee. Al sr. Pickering se debe que sirviera de molde a Schulman para la construcción del personaje del profesor "librepensador" *John Keating*, encarnado en la gran pantalla por Robin Williams. Con la historia bien sujeta en torno a

Keating fruto de esos aspectos insondables que apelan a la experiencia vivida, en este caso, en la persona de Schulman, Weir comprometería al equipo artístico, en especial la nutrida representación de jóvenes, para que aportaran sugerencias en relación a los personajes que debían dar cabida en el celuloide. Merced a ese efecto de participación colectiva la ecuación cinematográfica acabaría resolviéndose en una obra que principia en el terreno de lo humanístico sin menoscabo a ofrecer un desempeño dramático que se dibuja a través de tres vértices, el que conforman el sr. Perry (Kurtwood Smith), el hijo de éste, *Neil* (Robert Sean Leonard) y el del propio *Keating*.

De igual modo que Samuel Pickering transfirió a Schulman un sentido de la vida que calaría en su interior por tiempo indeterminado, Peter Weir hizo lo propio con un grupo de jóvenes en la pista de despegue de sus respectivas singladuras profesionales, tratando de neutralizar sus miedos y espoleándolos en un ejercicio que acabaría convirtiéndose en la rutina de sus vidas, la de la actuación. El mayor elogio que cabe, pues, para con **EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS** se debe precisamente a la capacidad de aprehender, de capturar esos pequeños detalles por parte de Weir, que razonan a la hora de "legitimar" una obra susceptible de haberse embarrado en el lodazal de la pedantería o de lo sentimentaloides. El discurso humanista de Weir se impone en esta pieza cinematográfica que hubiera podido quedar reducida a unas meras viñetas de internados selectos en que la equiparación con los estamentos castrenses trataría de robustecer su dialéctica narrativa. Ciertamente que esta percepción gana altura con la aparición en escena del director de la escuela, el sr. *Nolan* (Norman Lloyd, uno de los últimos supervivientes del cine británico de entreguerras), pero **EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS** desoye el razonamiento de un presunto artificio narrativo para aclimatarse en el concepto de una historia cuyo espólon dramático se activa con el suicidio de *Neil*. A partir de entonces, el relato fílmico traza una panorámica sobre esos rostros compungidos de sus compañeros de aula, haciéndolos ver que la diana marcada por el máximo representante del centro docente, a instancias de sr. *Perry*, es tan solo una cortina de humo que ahoga la idea de realización personal a

través, en este caso, de la representación teatral. En este tramo final Peter Weir se descubre un narrador de primera línea que sabe jugar con todos los resortes dramáticos a su disposición, en que la culpa y el perdón, la frustración y el deseo, el aprendizaje y la pasión se interpelan una y otra vez hasta culminar en un plano final que convoca al espectador hacia el conducto de las emociones.

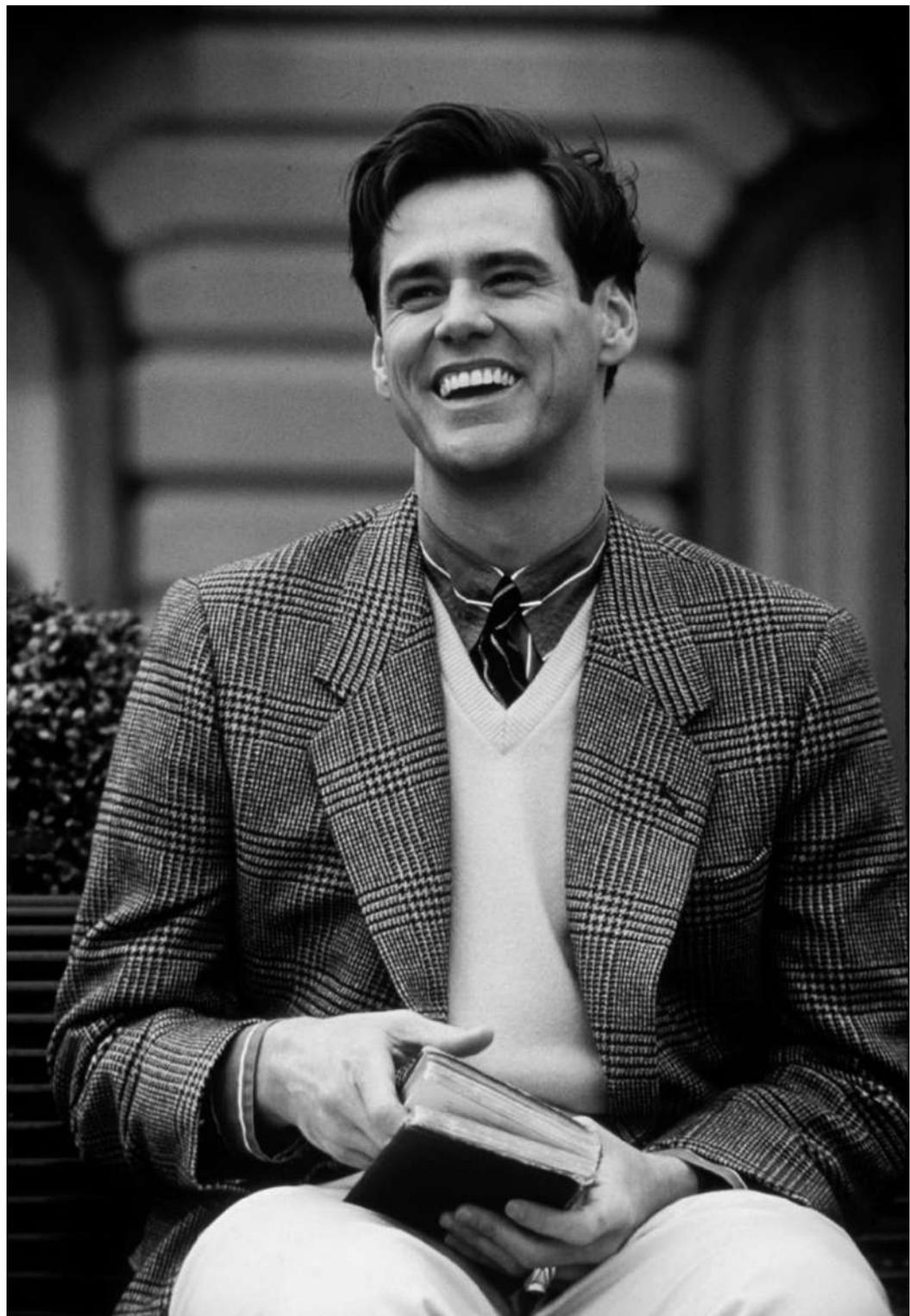


Unas emociones que no surgen por el mero cumplimiento de la causa-efecto sino por la sabia dosificación de cargas dramáticas que acaban explotando cuando algo más de la mitad de los alumnos del profesor *Keating* —ya apartado de la disciplina académica— se suben a las mesas para seguir el dictado de unas lecciones que jamás olvidarán, las extraídas de pensar por sí mismos, de buscar su lugar bajo el sol de una vida a través de un aprendizaje esquivo al dogmatismo secularizado en escuelas como St. Andrews. Más allá de la inmaculada labor técnica de la que son co-responsables el operador John Seale —otro oceánico reclutado por Weir—, el compositor Maurice Jarre o el diseñadora de producción Wendy Stites, el verdadero relieve de **EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS** se reconoce en la manera de sacar a la luz su director ese mundo de sensaciones que hierven en el ánimo de un conjunto de jóvenes estudiantes que llaman a las puertas de la madurez.

Una docena de años más tarde del estreno de **EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS**, coincidiendo con el rodaje de **Master and Commander** (2003) al cargo de Weir, Michael Hoffman abordaría una producción similar en cuanto a temática a la del tercer largometraje estadounidense del australiano. **El Club de los Emperadores** (*The Emperor's club*, 2002) se ofrecería, por tanto, como una muestra palmaria de las influencias de otro club... el de "los poetas muertos", que llevaría asociado para siempre el poema "Oh Capitán, mi Capitán" de Walt Whitman, autor nada ajeno al temario de Samuel Pickering, en cierto sentido alter ego de ese profesor *Keating*, dispuesto a robar los corazones de una multitud de estudiantes a través de Robin Williams, destilando una similar mirada introspectiva a la que daría crédito en **El indomable Will Hunting** (*Good Will Hunting*, Gus Van Sant, 1997)

Texto (extractos):

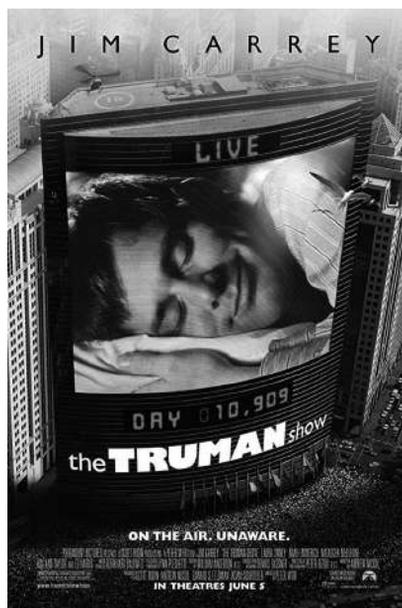
Christian Aguilera, "El club de los poetas muertos", www.cinearchivo.net



Viernes 1 diciembre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

EL SHOW DE TRUMAN
(1998) • EE.UU. • 103 min.

Título Orig. The Truman show. **Director.** Peter Weir. **Argumento y Guión.** Andrew Niccol. **Fotografía.** Peter Biziou (1.85:1 - DeLuxe). **Montaje.** William Anderson y Lee Smith. **Música.** Burkhard Dallwitz y Philip Glass. **Música adicional.** Obras de Mozart, Brahms y Chopin. **Productor.** Edward S. Feldman, Andrew Niccol, Scott Rudin y Adam Schroeder. **Producción.** Scott Rudin Productions para Paramount Pictures. **Intérpretes.** Jim Carrey (*Truman Burbank*), Laura Linney (*Meryl Burbank/Hannah Gill*), Noah Emmerich (*Marlon*), Natascha McElhone (*Laurien/Sylvia*), Holland Taylor (*madre de Truman*), Brian Delate (*padre de Truman*), Ed Harris (*Christof*), Paul Giamatti (*director realización*), Peter Krause (*Lawrence*), Ted Raymond (*Spencer*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



3 candidaturas: *Director, Guión y Actor de reparto (Ed Harris)*

Película nº 16 de la filmografía de Peter Weir (de 18 como director)

Música de sala:

El show de Truman (*The Truman Show*, 1998) de Peter Weir
Banda sonora original de **Burkhard Dallwitz y Philip Glass**

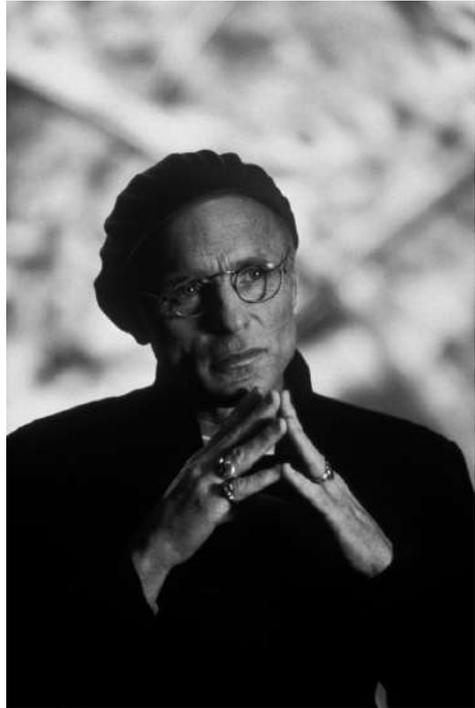
*“Lo que yo creo de la televisión, personalmente, es que si se mira demasiado es terriblemente nociva. No tengo ninguna duda. Y lo que me parece terrible es que sea un instrumento ideal para modelar la mente de los niños. Lamentablemente, muchos padres que trabajan sientan a sus hijos a mirar horas y horas de televisión para que no molesten. Esos padres ni siquiera se interesan por saber qué es lo que sus hijos están mirando (...)
“Estaba montando la película precisamente cuando ocurrió lo de Lady Di. Me di cuen-*

ta de que en ese momento todos los habitantes del mundo estaban siguiendo minuto a minuto lo que había pasado. Podías descolgar el teléfono y hablar con tus amigos en Nueva York, Londres o Sidney, y todos estaban mirando las mismas noticias. Eso no era ninguna novedad, porque ya habíamos funcionado como audiencia global frente a hechos como la Guerra del Golfo, el juicio de O. J. Simpson, y hasta el hundimiento del Titanic. En mi opinión, lo que marcó una diferencia en el caso de Lady Di es que todo el mundo estaba furioso con los paparazzi pero nadie se daba cuenta de que los paparazzi hicieron lo que hicieron porque estaban trabajando para la misma audiencia global. En ese sentido, yo me di cuenta de que el planteamiento de **EL SHOW DE TRUMAN** era el correcto porque, en la ficción de la película, todos los que siguen el show han olvidado que a Truman lo están explotando. La conexión que tienen con la realidad ha desaparecido. Ese es el dilema que la película explora. Nuestro sentido de la realidad está tremendamente distorsionado por la cantidad de entretenimiento y de actualidad con la que nos bombardean cada minuto, al punto de que ya no podemos diferenciar una cosa de la otra. Los informativos intentan entretener a su público y con esa misión te muestran todo lo que pueden. Desde el video hogareño del niño que ha desaparecido hasta el suicidio en vivo de uno que, casualmente, ha sido captado por las cámaras en el preciso momento de arrojararse delante de un tren. Volviendo a mi película, la audiencia del programa se da cuenta de su grado de complicidad cuando la vida de Truman está en peligro, cerca del final del film. Por eso aplauden cuando Truman sale vivo de su odisea. Pensé que lo mismo habría ocurrido con Lady Di si la televisión hubiera tenido una cámara dentro del Mercedes y en las motocicletas que la perseguían y hubieran podido ver qué es lo que iba a ocurrir. Si Lady Di hubiera podido sobrevivir, la audiencia se habría quedado maravillada. Y si Lady Di hubiera salido del auto y le hubiera dicho a la gente que no quería que le tomaran nunca más una foto ni que la volvieran a filmar, durante mucho tiempo nadie la habría molestado, porque la audiencia se habría dado cuenta de que eran ellos los responsables de toda la situación.”

“**EL SHOW DE TRUMAN** logró un enorme éxito en Estados Unidos, particularmente porque encontró su público entre los jóvenes de dieciocho a veinticinco años (...) Ésa es la generación a la que les han vendido de todo desde la cuna. Son los que tiene la misma edad que Truman. Ellos fueron los que más se rieron al ver los engaños que le hacen a Truman, como cuando los otros actores están haciendo publicidad ante la cámara sin que él se dé cuenta. Es una generación a la que han hecho lo mismo desde que eran unos niños, aprovechándose del mismo lenguaje que ellos hablan. Muchas de las firmas que apuntan al mercado joven les han impuesto sus gustos y hasta determinadas expresiones. Estas firmas tienen anuncios que son muy inteligentes y que han sabido llegar a las mentes y a los bolsillos de los mismos jóvenes que han conseguido que **EL SHOW DE TRUMAN** haya sido un éxito en Estados Unidos. Creo que lo que disfrutan de la película es ver cómo alguien de su misma generación le da una buena patada en el trasero a los que lo han estado engañando. Por lo menos se pueden reír de la situación,

y sentir que por una vez tienen el control de las cosas.”

“Yo me convertí en Christof durante el rodaje. Porque las escenas de Christof estaban programadas para el final de la filmación, y porque todo lo que aparece en el televisor de Truman durante la película hubo que grabarlo previamente, de acuerdo con los conceptos estéticos de Christof. Por lo tanto, tuve que invertir mucho tiempo en pensar qué tipo de vestuario habría elegido Christof y dónde habría puesto la cámara. No podía olvidar que él era un hombre que había sido capaz de crear a un ser humano de acuerdo con su concepción de lo que está bien y lo que está mal. Que incluso tenía que decidir qué programas de televisión podía ver Truman. En algún momento del film eso se ve, Truman está mirando



ando “I love Lucy”, un clásico de la televisión. Digamos que tuve que ponerme los dos sombreros. Por un lado fui Christof, mientras planificábamos qué era lo que vería Truman Burbank en su televisor. Y luego, a un nivel más amplio, era el director de la película que decidía cómo tenía que moverse Christof y cuáles tenían que ser sus decisiones estéticas.

Fue una experiencia muy interesante para mí, porque Christof es, de alguna manera, el sueño de todo director de cine, el único que puede pedir que le hagan salir el sol y que vea satisfecho en un minuto su deseo. Christof siente que para Truman es Dios, tal vez una ambición oculta que tenemos todos los directores. Debo añadir que para crear a Christof me basé en cierto tipo de personas de nuestra sociedad que utilizan una gran capacidad estética y artística para hacer excelentes negocios. Son tan capaces de crear como de vender. No son exactamente artistas, pero sí son buenos empresarios. Suelen tener personalidades muy interesantes, personalidades que se traducen en una manera muy particular de vestirse y de moverse”.

Peter Weir

Texto (extractos):

Gabriel Lerman, “Entrevista con Peter Weir”, en rev. Dirigido, octubre 1998.



Resulta harto evidente que la trayectoria profesional del neozelandés Andrew Niccol ha entrado en una pronunciada curva descendente en cuanto a la capacidad de dotar sus historias de un halo de singularidad, de elementos diferenciales para con la plana mayor de producciones cinematográficas fundamentadas en premisas inherentes a la ciencia ficción. Llama, por consiguiente, a la incredulidad que el firmante de la excepcional **Gattaca** (1997) sea asimismo el responsable tras las cámaras y de los libretos de **In time** (2011) y **La huésped** (*The host*, 2013) —adaptación de la novela de Stephenie Meyer—, sendas producciones que dejan al descubierto la dependencia de Niccol por gozar de brillantes ideas. Cuando éstas tienen un alcance más bien menor, su cine acaba resintiéndose sobremanera.

Graduado cum laude con su opera prima **Gattaca**, trufada de aciertos tanto en su puesta en escena como en la aplicación de unas ideas sabiamente desarrolladas, Niccol presentaría a la misma compañía —la Paramount— que había financiado esta cinta de anticipación, el guión de **EL SHOW DE TRUMAN** con enmienda a que él mismo lo filmara. El temor de los directivos de la Paramount de que un cineasta semidebutante se hiciera cargo de un proyecto cuyo presupuesto se dispararía muy por encima de la media, los convocaría a mover ficha y optar por otro director oceánico para que se situara tras las cámaras. Weir, bregado en producciones con todo tipo de presupuestos, asumiría la dirección de **EL SHOW DE TRUMAN**, pero de una forma meridiana, a pesar del enfoque otorgado por el australiano, la autoría debe entenderse compartida con Niccol. Lo es en el sentido que Niccol desde su obra de debut ha tratado de articular un discurso sobre un mundo futurista o, cuanto menos, anclado en el presente donde lo virtual gana terreno a lo real, el artificio corrompe el concepto de lo



auténtico, tal como se desprende del análisis del contenido de **Gattaca**, **EL SHOW DE TRUMAN** y **Simone** (2002). Ciertamente que en su traducción en imágenes **EL SHOW DE TRUMAN** se vehicula a través de los intereses de Weir (por ejemplo, en la combinación de piezas de música clásica y composiciones escritas ex profeso para la gran pantalla), pero del visionado seguido de ésta y su masterpiece protagonizada por Uma Thurman y Ethan Hawke se infiere una correspondencia en su tratamiento visual, dominado por espacios asépticos, trazados por un firalíneas que redundan en el concepto de una sociedad uniforme, obediente a los designios de ese “Gran Hermano” que todo lo ve y controla. Peter Weir respeta escrupulosamente ese efecto ya contenido en el guión de Niccol, aunque su planteamiento camina acorde a un dispositivo más satírico, en el que la televisión se convierte en el centro neurálgico del entretenimiento de un amplio sector de la población e incluso llega a integrarse en el *modus vivendi* de espectadores gozosos de seguir al detalle la emisión de un show televisivo que se emite en directo de domingo a lunes todos los días del año, las veinticuatro horas del día.

La construcción de un mastodóntico decorado por donde se desenvuelve *Truman Burbank* (Jim Carrey) se evalúa en forma de un universo virtual barnizado de realidad. Nada es lo que parece en esa vida focalizada en un personaje, el de *Truman*, que en su madurez empieza a tomar conciencia del engaño al que ha sido sometido desde su nacimiento. Pero al tratar de quitarse esa máscara que lleva acoplada por espacio de treinta años, *Truman Burbank* (apellido tomado de la ciudad californiana con una disposición pareja en sus zonas nobles a la representada en el mundo de la estrella televisiva) sabe la condena que le aguarda: el “guión” de su vida surge al dictado de los designios de *Christof* (Ed Harris en sustitución de Dennis Hopper),

figura visionaria dentro de ese operativo mediático que “vampiriza” la capacidad de razonar por sí mismos de un considerable espectro de público. Éstos se encandilan frente al televisor para asistir a la tertulia que genera el reality show, cruzan pensamientos con el sentir de *Meryl* (Laura Linney) —la actriz profesional que interpreta a la mujer de *Truman*, alter ego de las “esposas perfectas” de Stepford imaginadas por la pluma de Ira Levin en su fábula literaria—, se conmueven ante el reencuentro entre el padre (Brian Delate) y el hijo archifamoso, y advierten de la amenaza que puede suponer la presencia de *Lauren* (Natasha McElhone) en la vida conyugal de *Truman*. Una vida en directo de la que, vía figura alegórica contenida en una de las escenas finales, *Truman* no puede desprenderse. Ha abierto la llave del engaño a la que ha sido conducido pero no puede acceder a la puerta de salida de una realidad virtual donde, por ejemplo, el efecto de los rayos solares está regulado por un panel de control diseñado por *Christof*, el creador absoluto de un mundo desarrollado bajo sus pies que ocupa una extensión equivalente a la de un estado de Norteamérica. Allí donde tres mil cámaras siguen el día a día de *Truman Burbank* para gozo de una audiencia arraigada en lo banal, en el poder seductor de la imagen y en el concepto del pensamiento único.

Texto (extractos):

Christian Aguilera, “El show de Truman”, www.cinearchivo.net

“La televisión no es la realidad. La televisión es un maldito parque de atracciones. Es un circo, un carnaval, una cohorte de acróbatas, cuentistas, bailarines, cantantes, monstruos, domadores y jugadores de fútbol. Este es el negocio del entretenimiento y si busca la verdad, diríjase a Dios, a su gurú o a usted mismo, porque ése será el único lugar donde va a encontrarla”.

Este párrafo no proviene del guión escrito por Andrew Niccol —y corregido en doce ocasiones por Peter Weir— para **EL SHOW DE TRUMAN**. En realidad es un extracto de uno de los discursos de *Howard Beale* (Peter Finch) en el largometraje de Sidney Lumet, **Network** (1976), obra del guionista de origen televisivo Paddy Chayefsky. Lo cierto es que **EL SHOW DE TRUMAN** guarda más parecido con un par de guiones de Rod Serling y Richard Matheson para **The Twilight Zone**, el film de Albert Brooks **Real Life** (1979), la serie de televisión **El prisionero** creada por Patrick McGoohan, la película de Robert Redford **Quiz Show** (1994) y el mediometraje de Paul Bartel **The Secret Cinema**, que con **Network**. Más que nada porque Lumet y Chayefsky, que comenzaron sus carreras en la pequeña pantalla, no dirigieron su crítica hacia el medio en sí, sino hacia sus manipuladores dirigentes. **EL SHOW DE TRUMAN** extiende su ofensiva a todos los



niveles: la televisión, sus patrocinadores y los espectadores, tamizando su ataque en un conjunto tan edulcorado en apariencia como incisivo en el fondo.

Truman Burbank (Jim Carrey) es “el primer humano adoptado por una multinacional”. Su vida es seguida por las cámaras de televisión instaladas en el plató más grande del mundo, regido por *Christof* (Ed Harris), creador del programa “El show de Truman”, el de más éxito de la historia, visionado por millones de espectadores alrededor del mundo. La vida de *Truman* es, por lo tanto, una ficción, aunque no para él. Todos los que le rodean son actores contratados para la ocasión: su esposa *Meryl* (Laura Linney), su madre (Holland Taylor), su padre (Brian Delate), *Lauren*, su novia de la adolescencia (Natascha McElhone) y *Marlon*, su mejor amigo (Noah Emmerich). Su sueño es viajar a Fiji, donde cree que vive *Lauren* a la que no ha olvidado desde su primer beso furtivo en la playa. Pero una serie de acontecimientos le abrirán los ojos: su mundo no es tan perfecto como él creía (o como le habían hecho creer) y hay algo a su alrededor que le hace sospechar que está siendo observado las veinticuatro horas al día.

El director de **EL SHOW DE TRUMAN**, Peter Weir, tan responsable del guión como su autor, Andrew Niccol (director y guionista de **Gattaca**, otra historia inquietante sobre un individuo enfrentado a su destino) vuelve a recrearse en un mundo visual y temático al que ha ido recurriendo a lo largo de su excelsa e intermitente carrera. Films como **La última ola**, **Gallipoli**, **El año que vivimos peligrosamente**, **Único testigo**, **La costa de los mosquitos**, **El club de los poetas muertos**, **Matrimonio de conveniencia** y **Sin miedo a la vida** demuestran su inclinación hacia personajes integrados (o por integrar) en mundos distintos a los que revelan sus idiosincrasias, lo que acostumbra a provocar una lucha emocional contra el destino que, en no pocas ocasiones, éste



vence. **EL SHOW DE TRUMAN** no es una excepción a la regla. Diría más: es la constatación cumbre de una forma de reflexionar, de poner en imágenes un argumento tan personal, consciente y definido. Peter Weir, al igual que el mesías que interpreta Ed Harris en el film, tal y como ha hecho a lo largo de su filmografía, manipula nuestros sentimientos, anhelos y obsesiones. Y lo hace a conciencia, con nuestro beneplácito, con la misma maestría de la que hicieron o hacen gala realizadores como Frank Capra o Steven Spielberg.

No obstante, Weir se equivoca en una cosa: actualmente no hay medio más subversivo y desafiante que la televisión, mientras que el cine es, en realidad, un arte complaciente y domesticado. Series (**The Larry Sanders Show**, **Seinfeld**, **Just Shoot Me**, **South Park**, **Los Simpson**), telefilms (**The Late Shift**, **George Wallace**, **The Third World War**) y programas de variedades (los espacios nocturnos de Jay Leno, David Letterman, Conan O'Brien y Howard Stern) analizan de modo incisivo y sarcástico la realidad occidental, de forma mucho más acertada y anárquica que el cine, arrodillado ante el concepto de lo políticamente correcto, que es otra forma de llamar a la censura. La suerte con la que Weir ha contado en su más reciente trabajo es la carencia de producciones cinematográficas semejantes a la suya. Su mensaje, porque **EL SHOW DE TRUMAN** es una película con mensaje, ha sido plasmado en imágenes en multitud de ocasiones (algunas de ellas citadas al comienzo de este artículo, que cabe sumar a otras de corte literario, como el relato de Robert Heinlein



“They” en 1941). Pero ninguna de ellas recientemente. Y si algo resulta evidente en la actualidad es la escasa memoria de la que hacen gala las audiencias de todo el mundo (al efecto apuntar el último plano de la película: los dos trabajadores del parking, fans incondicionales de “El show de Truman”, preguntándose qué otro programa ver cuando éste concluye).

Peter Weir, no sólo un brillante director, sino también un eficiente psicólogo de masas, nos recrimina la forma en que hemos dejado que la televisión transforme nuestra realidad. Enclava la acción en Sheahaven (en realidad, una comunidad que parece diseñada por Norman Rockwell llamada Seaside, en Florida), uno de esos vecindarios retratados con nostalgia por Steven Spielberg, Joe Dante o Robert Zemeckis en algunas de sus películas. A diferencia de éstos, Weir no siente compasión alguna por un lugar aparentemente idílico, anclado en la cultura popular norteamericana de los años cincuenta, con sus jardines, música, vehículos y televisores característicos. Para Weir (y finalmente para *Truman*) el paraíso es el infierno. Y el infierno es la realidad: los televidentes de “El show de Truman” viven en pequeños apartamentos rebosantes de mobiliario decadente, o se amontonan en bares ruidosos y humeantes, o trabajan en lugares deprimentes. Estos espectadores ven a *Truman* como a ellos mismos transportados a un mundo alternativo (la televisión) que, al fin y al cabo, es nuestro mundo primario (porque así lo hemos querido).

Truman Burbank, al igual que *Forrest Gump*, es nuestro héroe involuntario. Un héroe que no bebe, no fuma, no mantiene relaciones sexuales (o al menos nunca vemos que lo haga), un ser virginal no poseído por los males de nuestra sociedad. El concepto de culpa surge en él a raíz del instante en que permite que su padre



muera ahogado en un accidente en alta mar (la muerte); éste se incrementa cuando su amor por *Lauren* le es robado (el sexo); y acaba por empujarle al vacío cuando se da cuenta de que su mundo es, en realidad, el mundo de *Christof* (la decepción). *Truman* es una víctima de las circunstancias, al igual que nosotros. Pero es una víctima que se enfrenta a las circunstancias. Cuando Robin Williams hizo lo mismo en **EL club de los poetas muertos**, las mentes progresistas de siempre vieron en su acción una apología del neoconservadurismo, aunque quizá sólo por el hecho de que aquel espléndido largometraje acabase seduciendo, al igual que **EL SHOW DE TRUMAN**, a millones de espectadores.

“No hay más verdad ahí fuera que aquí dentro”, le asegura *Christof* a *Truman* cuando éste trata de huir de su mundo. Aparte del personaje interpretado por Jim Carrey, el que realmente lleva el peso de la función no es otro que el de Ed Harris. Un primer plano de él da comienzo a la película. *“Ha llegado un momento en el que los actores nos aburren con sus interpretaciones afectadas. Estamos cansados de pirotecnias y efectos especiales. Aunque el mundo en el que Truman habita esté planificado, no hay nada falso en él como persona.*

No hay guión, apuntes. No es Shakespeare, pero es genuino. Es la vida”. *Christof*, que tiene un solo nombre como si se tratara del dirigente de una secta... o de Dios, es el personaje más orwelliano del film. No es un dictador a secas: es un dictador con buenas intenciones, pero aun así dictador. Ed Harris, con su gorra y vestuario de diseño,

brilla con luz propia, irradia una fuerza arrebatadora en su interpretación. Su dominio (a)moral sobre *Truman* surge de su amor por él, y el amor es posesión. La vida de su creación, porque así considera a *Truman*, es suya y él es el responsable de su nacimiento, vida y muerte (atención al travelling que le encuadra en la luna, desde donde observa su mundo, cual dios omnipresente).

Pero Harris no es el único actor a destacar. Jim Carrey elabora una de sus interpretaciones más sutiles del año, tan emotiva como divertida. El contraste de su papel al comienzo, cuando es inocente, y al final, cuando es uno de los nuestros, resulta encomiable. Y tanto Noah Emmerich como Laura Linney y Natascha McElhone otorgan a sus personajes un sentimiento de culpa que se revela en miradas torturadas, frases entrecortadas. Pero es la personalidad de Peter Weir la que convierte a **EL SHOW DE TRUMAN** en el excelente film que realmente es. Su inventiva visual, arropada por el impecable trabajo del director de fotografía Peter Biziou y del diseñador de producción Dennis Gassner, su entusiasmo ante la historia y el dominio de los resortes emocionales de la misma, llevándonos siempre allá donde él quiere y como quiere, vertebran un conjunto apasionante, turbador y contradictorio. Pocas veces emoción e inteligencia se han dado la mano con mejores resultados.

Texto (extractos):

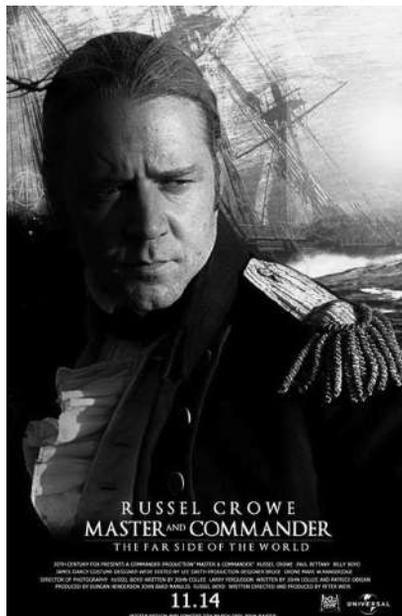
*Mark Robbins, "El circo de la vida: El Show de Truman",
en rev. Dirigido, octubre 1998.*



Martes 12 diciembre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

MASTER AND COMMANDER:
AL OTRO LADO DEL MUNDO
(2003) • EE.UU. • 138 min.

Título Orig. Master and Commander: the far side of the world. **Director.** Peter Weir. **Argumento.** Las novelas "Master and Commander" (1969) y "The far side of the world" (1984) de Patrick O'Brian. **Guión.** Peter Weir & John Collee. **Fotografía.** Russell Boyd (2.35:1 - DeLuxe). **Montaje.** Lee Smith. **Música.** Christopher Gordon. **Música adicional.** Obras de Mozart, Bach, Corelli, Vaughan Williams y Boccherini. **Productor.** Samuel Goldwyn Jr., Duncan Henderson, John Bard Manulis y Peter Weir. **Producción.** Samuel Goldwyn Films – Miramax Films – Universal Pictures – 20th Century Fox. **Intérpretes.** Russell Crowe (*capitán Jack Aubrey*), Paul Bettany (*dr. Stephen Maturin*), James D'Arcy (*teniente Tom Pullings*), Edward Woodall (*teniente William Mowett*), Chris Larkin (*capitán Howard*), Max Pirkis (*Blakeney*), Jack Randall (*Boyle*), Max Benitz (*Calamy*), Lee Ingleby (*Hollom*), Robert Pugh (*Allen*), Richard McCabe (*Higgins*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



2 Oscars: Fotografía y Montaje de sonido (Richard King)

8 candidaturas: Película, Director, Montaje, Dirección Artística (William Sandell & Robert Gould), Vestuario (Wendy Sites), Maquillaje (Edouard Henriques & Yolanda Toussieng), Mecla de sonido (Paul Massey, Doug Hemphill & Art Rochester) y Efectos Visuales (Daniel Sudick, Stefen Fangmeier, Nathan McGuinness & Robert Stromberg)

Película nº 17 de la filmografía de Peter Weir (de 18 como director)

Música de sala:

Master and Commander: Al otro lado del mundo

(*Master and Commander: the far side of the world*, 2003) de Peter Weir

Banda sonora original de **Christopher Gordon**

La cámara recorre la superficie del mar, oscura bajo la luz del alba, y se detiene en un barco velero de principios del siglo XIX. La planificación detalla, minuciosamente, diversos detalles del navío: los palos mayores del velero se balancean suavemente a contraluz; en el interior, los bultos colgados, las hamacas, las provisiones, parecen dormir al compás del sueño de los marineros; un corto travelling recorre la sala de los cañones y nos descubre que cada uno de ellos tiene un nombre grabado en la madera que los distingue. El barco empieza a despertar. Ahora vemos a los primeros hombres en cubierta: marineros, vigías, guardiamarinas, llevando a cabo el ritual matutino de todos los días. Más insertos: un reloj de arena y el tañido de una campana indican el relevo de la guardia. La nave atraviesa aguas tranquilas. La bruma se extiende en el horizonte mientras la luz del día empieza a imponerse sobre la noche. Uno de los jóvenes guardiamarinas otea con su catalejo y, por un segundo, cree ver otro navío oculto entre la bruma. Comunica sus impresiones a un compañero y este último decide, por precaución, tocar a zarrafancho. La pereza del barco se rompe por completo: los hombres saltan de sus hamacas y corren a sus puestos; el cirujano de a bordo, el *dr. Stephen Maturin*, prepara su instrumental; y el capitán del navío, *Jack Aubrey*, sale de su camarote y se sumerge en la actividad reinante. Todo parece una falsa alarma. *Aubrey* otea el horizonte con su catalejo para asegurarse. Demasiado tarde: una serie de fogueos brillando entre la bruma indican que están siendo cañoneados... El barco empieza a saltar en pedazos, la calma deja paso a la furia. El 'Surprise', navío inglés del capitán *Aubrey*, está siendo atacado por el 'Acheron', un buque francés muy superior al primero en tamaño, velocidad y artillería. Tras una desesperada batalla naval, *Aubrey* logra salvar su navío y sus hombres internándose en esa misma bruma que el enemigo ha sabido utilizar como disfraz.

Esta secuencia, que ocupa los aproximadamente veinte primeros minutos de **MASTER AND COMANDER: AL OTRO LADO DEL MUNDO** constituye a mi entender el mejor arranque de un film de estos últimos años y un perfecto resumen de las intenciones y, sobre todo, los excelentes resultados de esta magnífica película del australiano Peter Weir, en su mejor trabajo rodado bajo pabellón norteamericano y que me atrevería a catalogar, incluso, entre los más logrados de su brillante carrera.

MASTER AND COMMANDER es una adaptación de dos de las veinte novelas del escritor Patrick O'Brian sobre el personaje de *capitán Jack Aubrey*. A priori a algunos les podrá parecer extraño que el director de **Picnic en Hanging Rock** haya podido interesarse por un relato aventurero de estas características, pero eso equivale a creer que el cine de Weir —y Weir ha hecho siempre un cine absolutamente personal e intransferible— es como el de los demás, es decir, un cine "de temas" o un cine, horror, "de mensajes". Eso no significa, por descontado, que en Weir no haya unas determinadas constantes que pueden, en un momento dado, encuadrarse dentro de lo "temático",



pero de ahí a creer que Weir tan sólo es eso media un abismo. Pocos cineastas hay en el panorama actual a los que les cuadre tan bien la famosa afirmación de Susan Sontag sobre la interpretación: cuando más se intenta analizarlo, describirlo y desmenuzarlo, más pobres y reduccionistas se revelan esos intentos de acercamiento a un cine que, como el suyo, se descubre a medida que van pasando los años como algo cada vez más resbaladizo, abstracto e indomesticable.

Una postura simplista nos haría ver **MASTER AND COMMANDER** tan sólo como “una de barcos”, del mismo modo que —siguiendo con esta misma simplificación— **El año que vivimos peligrosamente** sería “una de periodistas en guerra”, **Único testigo**, “una policíaca”, **El club de los poetas muertos**, “una de colegios”, **Matrimonio de conveniencia**, “una comedia romántica” o **El show de Truman**, “una sátira de la televisión” (quizá escaparían de este cupo, dado su planteamiento temático más abstracto, menos clasificable, títulos como **Picnic en Hanging Rock**, **La última ola**, el telefilm **El visitante**, **La costa de los mosquitos** o **Sin miedo a la vida**). El espacio me impide hablar de la falsedad de dicha simplificación que pesa sobre el cine de Weir con el detenimiento que se merece, a la cual hay que añadir otra, demasiado difundida estos últimos años, que se empeña en afirmar que el cine de Weir ha perdido calidad desde que trabaja en los Estados Unidos, algo que podría entenderse —y aún así con reparo— a la vista de **Único testigo**, pero que a estas alturas resulta inadmisibles ante obras de la complejidad de **Sin miedo a la vida**, **El show de Truman** o la misma **MASTER AND COMMANDER**.

La ya mencionada primera secuencia de la película me parece un resumen perfecto de la misma. Una situación calmada, casi estática, va evolucionando hasta convertirse en otra llena de ruido y furia. Asimismo, Weir también se toma su tiempo —alrededor de otras dos horas— para describirnos, de manera directa y activa, muchas cosas: desde la psicología de los personajes protagonistas y secundarios (es una forma de hablar, ya que todos ellos tienen un relieve determinado) hasta el dibujo del modo de vida de esos hombres en aquella época y circunstancias, ofreciendo un retrato de fuertes contrastes y marcados colores que va enriqueciendo el relato hasta llevarlo a su conclusión lógica: el segundo y definitivo enfrentamiento de la tripulación del ‘*Surprise*’ contra el ‘*Acheron*’. Cuando este último se produce en el clímax del relato, los personajes y nuestra primera impresión sobre los mismos no son ya los mismos. Todos han crecido y madurado ante nuestros ojos, de tal manera que tanto ellos como el espectador están, al final del viaje, más preparados que nunca para hacer frente a ese aparentemente invencible enemigo. Algo parecido ocurre con el film contemplado en su conjunto: se presenta a sí mismo como otra mera puesta al día por la vía de la tecnología moderna de un viejo género clásico del cine, y acaba siendo la superproducción más hermosa y adulta que nos haya brindado Hollywood en muchos años, un bello poema visual y sonoro lleno de detalles y matices humanos.

Weir hace progresar **MASTER AND COMMANDER**, narrativamente hablando, mediante una maravillosa mezcla de realismo y sublimación, combinando la dureza de personajes y situaciones con una visualización de sugerencias y emociones puestas en imágenes con el vibrante estilo sensual que siempre le ha caracterizado. La crudeza de las batallas navales con las que abre y cierra la película no se elude en ningún momento: los muertos y los heridos se confunden en una masa turbulenta con el maderamen deshecho a cañonazos. El *dr. Maturin* y su ayudante arrojan arena en el suelo de la sala de operaciones para no resbalar con la sangre de los marineros, en un detalle que hace pensar en John Ford (y no es el único: véase, asimismo, el espléndido y significativo empleo de las canciones que cantan los personajes). El suicidio de un joven guardiamarina caído en desgracia, visualizado al ralenti (que evoca el del estudiante de **El club de los poetas muertos**), adquiere de este modo una fuerza a la vez poética y terrible, suponiendo que ambos conceptos pudieran diferenciarse con claridad.

Del mismo modo, el retrato del capitán que tan excelentemente interpreta Russell Crowe está teñido de luces y sombras. *Jack Aubrey*, a quien sus propios hombres apodan con admiración *Jack “el Afortunado”*, es un personaje complejo, valiente y temerario, inteligente y sensible, pero que también comete errores, algunos de ellos muy lamentables. Escribe cartas de amor a una dama inglesa y comparte veladas con su amigo *Maturin* en las que tocan el violín y el violonchelo, cuya música aporta una atmósfera delicadamente poética, un matiz inesperado, al duro contexto del relato. Trata con justicia a su tripulación y es capaz de conmoverse ante el pequeño guardiamarina



que ha perdido su brazo en su primera acción bélica. Incluso esboza una mirada, mezcla de deseo y de nostalgia, ante la visión de una hermosa joven polinesia (es de agradecer que el film nos ahorre la consabida historieta de amor con la susodicha). Pero nada de todo ello le impide forzar la resistencia de su nave (dañada tras su primer encontronazo con la 'Acheron'), obligar a sus hombres a trabajar sin descanso, poner a prueba su amistad con *Maturin*, mandar azotar a un marinero insubordinado o, sobre todo, resolver con excesiva rigidez el problema de un introvertido guardiamarina sin calcular las trágicas consecuencias de su decisión, en su afán de dar caza al enemigo, convertido aquí en una suerte de *Moby Dick* particular. Esa misma obsesión que le lleva a atravesar temerariamente una tempestad infernal en el Cabo de Hornos y que se salda con la vida de un marinero caído por la borda al que se ve obligado a abandonar en medio del mar porque rescatarle supondría poner en peligro al resto del barco (es admirable cómo equilibra aquí Weir las contradictorias emociones en juego: el trágico gesto de *Aubrey* cortando las amarras del velamen destrozado que amenaza con hundir el navío aun sabiendo que eso supone la condena a muerte del desdichado marinero, se contrapone con el grito de alegría del resto de los hombres en la sentina al sentirse salvados, ignorantes de la tragedia ocurrida en cubierta).

Si el complejo perfil psicológico que la película brinda de *Aubrey* resulta espléndido y revelador de la seriedad con la cual está planteada (este no es un típico relato de héroes y villanos, aunque tampoco falte la heroicidad ni la vileza), no lo es menos el del resto de personajes. Resulta ejemplar la descripción del modo de vida de los marineros

del 'Surprise', su trabajo, su rutina, su forma de comer y de dormir, su compañerismo, aunque también sus miedos, sus supersticiones y su mezquindad, mediante pinceladas aportadas por personajes arquetípicos (guardiamarinas, marineros, grumetes, o sobre todo ese viejo iluminado que tiene una moneda en la cabeza que le taponaba una herida craneal). Pero destaca por derecho propio el retrato del *dr. Maturin*, encarnado no menos admirablemente por Paul Bettany cuya contraposición con el de *Aubrey* contiene una de las numerosas claves del film. Resulta sumamente atractivo ver cómo a medida que avanza el relato se van acentuando tanto las semejanzas como las diferencias que existen entre ambos hombres, desembocando a pesar de todo en un proceso de mutua comprensión y recíproca influencia. La pasión que *Aubrey* y *Maturin* ponen en aquello que les entusiasma, su habilidad como marinero y su amor hacia el naturalismo respectivamente, entran en colisión cuando, incumpliendo su promesa, *Aubrey* se niega a detenerse en las islas Galápagos para que *Maturin* pueda hacer mediciones y tomar notas sobre la rica fauna y la botánica del lugar. Más adelante, un estúpido accidente que está a punto de costarle la vida a *Maturin* hace que *Aubrey* cambie de opinión y decida regresar a las Galápagos para impedir la muerte de su amigo. En este punto del relato descubriremos que la obsesión de *Maturin* por la naturaleza no es inferior a la de *Aubrey* por la marinería: la frase que pronuncia el médico cuando le dicen que, para ver el pájaro cormorán que le interesa estudiar, deben caminar diez millas a pie, es la misma que antes hemos oído pronunciar al capitán cuando se reafirma en su decisión de perseguir al 'Acheron' ("Entonces no tenemos un minuto que perder"). Y precisamente será el resultado de los estudios naturalistas de *Maturin* —el hallazgo de un raro ejemplar de insecto que se camufla haciéndose pasar por una rama— lo que inspirará a *Aubrey* su estratagema para engañar al navío francés.

Hacia tiempo que no se veía un film en el que hasta los planos aparentemente más decorativos tienen, en el fondo, un sentido y un significado. Por ejemplo, ese brillante plano general aéreo alrededor del 'Surprise', con *Aubrey* y *Maturin* encaramados en lo alto del palo mayor, cuyo movimiento envolvente expresa la obstinada determinación de los personajes: no habíamos visto desde David Lean semejante simbiosis entre emoción y espectáculo, entre idea y estética. O las espléndidas escenas desarrolladas en las islas Galápagos, en las que la belleza natural del paisaje se confunde con la curiosidad científica de *Maturin*, la cual acaba contagiando al propio espectador gracias a la planificación de Weir. Mención especial se merece el empleo dramático del sonido y de la música, tan característico de su director, que aquí alcanza cotas particularmente refinadas. Ya hemos mencionado el uso de la música de violín y violonchelo en las escenas intimistas entre *Aubrey* y *Maturin*, o el de las canciones que cantan los marineros y hasta los propios oficiales mientras cenan con su capitán. En lo que al sonido se refiere, hay ejemplos excepcionales: véase ese detalle, tras haber probado la eficacia de sus cañones, en el que *Aubrey* tiene que acercarse un oído al cocinero para escuchar lo



que le está diciendo porque su otro oído ha quedado momentáneamente ensordecido por los cañonazos... Otro gran ejemplo del rigor con el que está construida la película reside en los dos primeros planos que nos muestran el cadáver del capitán francés del 'Acheron': un único primer plano hubiese sido necesario, pero Weir inserta otro, como advirtiendo al espectador que —tal y como se revelará al final— hay que mirar las cosas dos veces para tener plena conciencia de las mismas. Bien mirado, este detalle es precisamente la mejor manera de definir a su autor, cuyo cine siempre se sitúa más allá de lo que, a simple vista, ofrecen sus imágenes.

Texto (extractos):

*Tomás Fernández Valentí, "Hombres del mar: Master and Commander",
en rev. Dirigido, diciembre 2003.*

El entrañable ejercicio del recuerdo, lleva a un servidor a rememorar la visión televisiva de **El hidalgo de los mares** (*Captain Horatio Hornblower R.N.*, Raoul Walsh, 1951) y al descubrimiento a través de los créditos, del nombre del escritor y la obra, que se adapta para la realización del film. Este no es otro que el británico Cecil Scott Forester (1899-1966) y la obra, la saga (de ficción) de novelas histórico/marítimas protagonizadas por el personaje de rimbombante nombre *Horatio Hornblower*. Personaje que nace —literariamente hablando— en 1937 y que a través de once novelas y dos relatos, narra sus vivencias como oficial de la Marina Real Británica durante las guerras napoleónicas, desde finales del siglo XVIII a principios del siglo XIX. El aliento épico, aventurero y emocionante, además de la particular ironía de la que hace gala el protagonista principal, (Gregory Peck para el film de Walsh compone un maravilloso *Hornblower*) sumergieron a este lector y aficionado, dentro de un mundo apasionante al

que llegó posteriormente Patrick O'Brian (1914-2000) para tomar el relevo dejado por el escritor de "La Reina de África" ofreciendo asimismo, y en el mismo marco histórico, una nueva saga literaria de 20 títulos, a la que se le actualiza el vigor narrativo, mediante la inserción de un estilo que ofrece mayor exactitud de datos marítimos, además de cultivar encarecidamente, un desarrollo del carácter de los personajes más interesante y rico en matices que el ofrecido por Forester. Sus personajes —los de O'Brian—, se mueven en un mundo descrito con erudición y mediante una precisión apabullante y se caracterizan además, por una perspicacia psicológica digna de mención. Incluso poseen una vertiginosa imaginación para desenvolverse hábilmente en el mundo que les ha tocado vivir¹.

La crítica literaria especializada, para referirse a O'Brian, alababa las virtudes narrativas de su obra como "*marea intemporal del carácter y el corazón humanos, por encima de cualquier crónica histórica*" además de recordar que a través de sus páginas, se hallan "*la sutileza del maestro ante las más importantes lecciones que brinda la Historia; ya que los tiempos cambian pero las personas no, y que las penas y locuras y las victorias de los hombres y mujeres que vivieron antes que nosotros son de hecho, los mapas de nuestras propias vidas*". Por lo que no era de extrañar que más tarde o más temprano, de la misma manera que *Hornblower* tuviera su traslación filmica, las aventuras del tandem formado por el capitán Jack "el Afortunado" Aubrey y el doctor Stephen Maturin (los personajes protagonistas de las novelas de O'Brian), navegaran por el horizonte del celuloide.

A principios de la década de los 90, el avezado productor Samuel Goldwyn Jr. intuendo el potencial cinematográfico de las novelas, convenció al escritor para que le cediera los derechos. No obstante, el film realizado, **MASTER AND COMMANDER: AL OTRO LADO DEL MUNDO**, no vio la luz hasta el año 2003. La aventura se sitúa en el año 1805 a bordo del 'HMS (Her Majesty Ship) Surprise', barco de guerra de veintiocho cañones y con más de 190 almas a bordo, el cual recibe las ordenes de capturar al buque insignia de la Armada Francesa, el 'Acheron', un innovador barco muy superior al suyo. Este argumento, se inspira en los principales personajes y en los hechos de la primera novela de la serie "Capitán de Mar y Guerra", pero utiliza el esquema narrativo de la décima "La costa más lejana del mundo" —posiblemente la mejor novela de la serie—, ya que el director del film, el australiano Peter Weir, pensaba que esta última tenía una estructura más adaptable al lenguaje cinematográfico, centrando casi por completo —con excepción del episodio de las islas Galápagos— su acción en el mar.

Weir, cineasta que se ha caracterizado a lo largo de su filmografía, por ofrecer historias de un cierto sentido terrenal, con ambientes perfectamente delimitados y

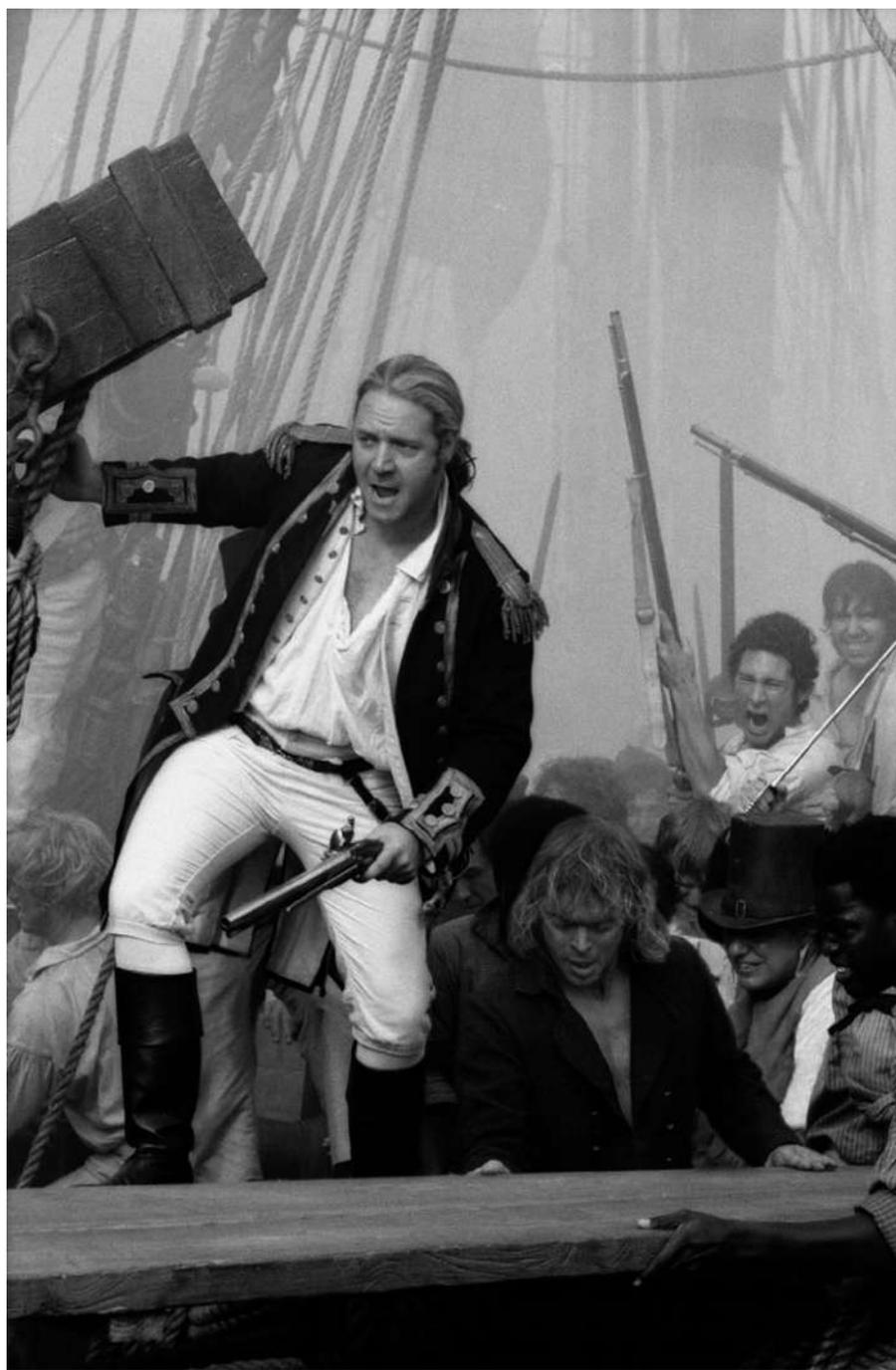
1. Este género en concreto ha sido cultivado además por otros escritores altamente recomendables como por ejemplo Alexander Kent con su serie de novelas sobre *Richard Bolitho* o por Dewey Lambdin con su incorregible y divertido *Alan Lewrie*.



envueltos por elementos o fenómenos surgidos de una Naturaleza casi virgen con la consiguiente inserción/irrupción del hombre en ella —ahí están **Picnic en Hanging Rock** o **La última ola** para demostrarlo— realiza con esta epopeya en alta mar surgida de la pluma de O’Brian, uno de los puntos álgidos y maestros de su hipnótica filmografía. Todos, el corazón de los 20 títulos de la serie literaria, fueron su manual de trabajo para realizar **MASTER AND COMMANDER**. No creo que en ningún momento anidará en su interior la voluntad de ser el inicio de una saga fílmica. Su voluntad pasaba por capturar sobremanera, con certera precisión, el espíritu del mundo donde viven los personajes del autor de “La costa desconocida”. “*Sustituir su prosa por imágenes*” (Weir, maestro audiovisual, dixit). De la misma manera que David Lean, Weir necesita insuflar épica a su película, sin olvidarse en ningún momento del ser humano. Ayudado en la labores de guionista por John Collee, Weir co-escribe un libreto que se desarrolla y ambienta durante la mayor parte del film a bordo del ‘Surprise’ y describe —como ya hiciera con la comunidad amish de **Único testigo** o el mundo de ficción de **El show de Truman**— una geografía/entorno cerrado (un mundo de madera/un castillo de mástiles, cofas, vergas y trinquetes) pero a la misma vez, lleno de vida. Palpable. Con condiciones de vida sombrías. Rutinarias. Un espacio donde conviven —confinados— hombres de diferentes edades. Desde ancianos hasta niños. Reclutados (secuestrados) por las patrullas de leva de su graciosa majestad. Con el único premio de una ración extra de grog y la admiración hacia la persona de su capitán.

El film, que en el momento de su estreno fue catalogado por algunos (acertadamente) como un espectáculo minimalista, aún en su interior un cierto regusto clásico —alejado eso sí de las aventuras marítimo festivas del estilo Errol Flynn— y aboga por una atractiva modernidad de planteamientos. Se centra en la contemplación, por parte del espectador, del alma y el espíritu de los dos protagonistas. Compañeros y contrarios que se profesan mutua admiración. *Aubrey*, el capitán —interpretado por Russell Crowe— es un hombre terrenal y realista. Con una confianza ciega en si mismo. Emocional y convincente. Líder y un hombre de acción. La vieja concepción del mundo. Por el contrario el doctor, naturalista y espía catalano-irlandés *Maturin* (a través de él, presenciaremos muchas de las practicas médicas —la amputación del brazo del guardiamarina o la operación en un cráneo en el que se echa mano de una moneda— que se llevaban a cabo durante el siglo XIX) que tiene los rasgos de Paul Bettany, es un intelectual y un personaje reflexivo. Incluso un rebelde como lo etiqueta *Aubrey*. Su persona supone el pensamiento nuevo en un entorno revolucionario —se autoopera de una herida de bala—. Los dos, delante de los avatares de su vida, son complementarios. Tienen una visión pareja y realista de cómo es posible sobrevivir, mediante una inquebrantable relación de amistad, lealtad y respeto, en un océano donde transcurren guerras. Comparten algunas afinidades (la música), pero a su vez, representan el eterno debate sobre las dos caras que puede haber acerca de la condición de la naturaleza humana. Ilustrativo de esto, es el choque que se produce entre ambos en el momento de decidir que rumbo tomará la acción. Perseguir al francés —*Aubrey*— o bien (cumpliendo una promesa efectuada por el marino al doctor) detenerse en las Galápagos a recoger raros especímenes (pájaros que no vuelan o insectos que se metamorfosean con ramas, un aspecto este crucial en la batalla naval final) para llevar a cabo estudios biológicos —*Maturin*—.

Anteriormente hemos presenciado un momento similar entre los dos, donde se debate el sentido del deber, tras haber abandonado a su suerte (aciaga) a un hombre que ha caído al mar (una situación resuelta por la cámara de Weir de manera superlativa). La tensión pues está servida en el entorno cerrado del 'Surprise'. Un barco pequeño inmerso en un gran océano. Muchas secuencias de planos aéreos dan fe de ello. Y para llevar a cabo semejante odisea (Homero, *Ulises* y las sirenas se intuyen), presenciaremos al inicio del film, al 'Surprise' navegando a través de un mar en calma, oteando el horizonte, escrutando a través de las brumas, por si aparece una vela enemiga. Es la calma que precede a la tormenta. La antesala a la destrucción que va a desencadenarse a continuación. Weir, de manera excelente, orquesta una secuencia real e intensa. Descriptiva y progresiva. Mostrando en toda su crudeza el inicio de la batalla, con la alerta del joven oficial tras comprobar, tres destellos de fuego en la oscuridad brumosa, que el 'Acheron' ha cogido por sorpresa al 'Surprise' (valga la redundancia); para pasar a continuación al desarrollo de la misma, donde



gracias a la suerte y a la pericia de *Aubrey* —introduce a su barco en un banco de niebla— la destrucción del navío británico no es total; y finalizar con la plasmación del nacimiento de la obsesión del marino británico por dar caza a su antagonista francés. En el punto de *Ahab* y la ballena blanca. Ahí es nada. Pero que mediante un planteamiento simple, la caza del ‘Acheron’ como excusa argumental, Weir lidia perfectamente el magno paralelismo y recrea cuidadosamente, sin estridencias existenciales de ningún tipo, la vida en el interior de un barco efectuando un amplio y veraz retrato de personajes y situaciones.

Por otro lado, el film no se detiene únicamente en esos comentados enunciados minimalistas y/o filosóficos. **MASTER AND COMMANDER** es además un espectáculo cinematográfico también. Para demostrarlo, y convertirse en un apasionante relato de hazañas bélicas en el mar, se introducirán en el film todos aquellos aspectos (batalla naval al inicio y al final) y figuras narrativas habituales (el pasaje en el Cabo de Hornos) que configuren su entramado argumental, a la par que los condicionantes necesarios que se necesitan para dar atractivo comercial a un producto de estas características. Lo primero es el sentido de la Aventura con mayúsculas, con sus consiguientes dosis de aprendizaje. Seguro que Weir tuvo en mente muchos aspectos de **El demonio del mar** (*Down to the sea in ships*, Henry Hathaway, 1949). Después recurrir a un elenco de actores que den consistencia a sus roles. Personalmente no imagino a nadie que no sea Russell Crowe como “el Afortunado” *Aubrey*. Su interpretación, arrogante, sobria y comedida, del *Capitán* —es Dios en su barco/mundo— del hombre con principios, que roza la insubordinación para materializar sus intereses por encima del deber, roza la perfección. De la misma manera que el versátil Bettany se muestra maravillosamente comedido al abordar su rol de positivista hombre inquieto a la par que racional y revolucionario intelectualmente. A partir de su duelo interpretativo, de los diálogos/enfrentamientos verbales entre ambos o de esos momentos, en lo que se retiran a la paz del camarote del capitán para interpretar, entre otros compositores clásicos, música de Mozart, de Corelli o Boccherinni, con piezas que se añaden a la banda sonora para generar una atmósfera muy concreta a la par de irnos introduciendo en la acción, en la historia y en el devenir particular de ese microcosmos, orquestado por *Aubrey*.

Posiblemente el comentario de Mirito Torreiro en el estreno del film donde enumera “primero, la aventura en sí misma, la lucha contra otros, o contra la Naturaleza, el aspecto espectacular y más grande que la vida que el cine ha heredado del pasado (...). Otra, el propio trayecto vital de los héroes, esa mezcla de aprendizaje para la vida y de crecimiento interior que, desde las grandes epopeyas de la antigüedad clásica, han sido el sustento de este tipo de aventuras. Y en tercer lugar, una razonable cuota de misterio, de sentimientos que se viven pero no se expresan (...) y que constituyen el motor de todo el avance narrativo”, describe a la perfección el carácter de clásico y/o obra maestra cinematográfica



que supone el trabajo de Weir. Independientemente del valor literario de las novelas (la génesis) de O'Brian y por extensión de Forester.

Texto (extractos):

Lluís Nasarre, "Master and Commander", www.cinearchivo.net

El capitán *Jack Aubrey* y el doctor *Stephen Maturin*, se encuentran en el camarote del primero interpretando música y conversando. Hablan sobre la victoria conseguida y sobre el capitán francés derrotado, a quien *Jack* ha visto muerto en compañía de su médico. *Stephen*, de repente, cae en la cuenta de que el médico francés falleció tiempo atrás. Han sido objeto de un engaño: el capitán francés posiblemente sigue vivo. Tras la victoria, la idea era regresar a las islas Galápagos donde en una visita previa, el doctor, naturalista de vocación, había podido observar la gran cantidad de especies extrañas que habitaban allí; sin embargo, la necesidad de detener al navío francés le impidió poder permanecer el tiempo suficiente para saciar su curiosidad. En tiempos de guerra, la batalla está por encima de todo. Tanto que, tras la presumible victoria, el navío deberá de dar media vuelta y emprender rumbo en busca del barco que transporta a los derrotados, entre ellos el capitán francés. La última imagen de la película de Weir nos muestra al barco dando media vuelta en medio del océano mientras suena la música interpretada por los dos amigos, un momento jocos, animado.



A pesar de que **MASTER AND COMMANDER** se encuentra llena de momentos de acción más acordes con la idea generalizada de aventura, encuentro en esas últimas imágenes que cierran la película de Peter Weir una mayor idea de lo que la aventura en general supone o puede suponer, y, concretando, una aventura en el mar. La aventura, antes que una sucesión de acción o movimiento, debe verse como un sentimiento. También, puede, como una necesidad. El final de la película, con ese barco maniobrando en medio del océano, deja el mal sabor de boca a quien sabe que la aventura continuará y no podrá ser testigo de ella. Poco importa, en realidad, haber presenciado la aventura anterior: una nueva posibilidad parece anular ésta y hace desear más. Ese es el sentimiento de la aventura, desear enfrentarse a algo nuevo, ya sea una lucha entre dos barcos o explorar una isla donde las especies que la habitan nunca habían sido vistos antes por el ser humano. Una buena aventura no sólo debe dejar el paladar satisfecho por lo disfrutado, sino también frustrado por lo negado al concluir. Como toda gran novela o película de aventuras. Y a diferencia del referente literario en que se basa la película de Weir, interminable novela que en momento alguno consigue asir el interés que la película posee.

En el momento de su estreno, se discutió mucho al respecto de **MASTER AND COMMANDER**. Se decía que retrotraía los mejores momentos del cine clásico de aventuras en base a su puesta en escena y a su ritmo, aspectos que, por otro lado, sirvieron para aquellos que aseguraban haberse aburrido con su visionado. También



calentó el debate sobre la solemnidad de las películas australianas de Weir frente a las realizadas en territorio norteamericano, siendo **MASTER AND COMMANDER** una recuperación, en determinados momentos, de aquel estilo suyo perdido dentro de la industria. Sin embargo, pocos señalaron que Peter Weir, antes que un autor en el sentido exacto y estricto (y en camino de caduco) de la palabra, siempre ha sido un excelente artesano (también en el sentido exacto, estricto y caduco) capaz, con altibajos, de adecuarse a todos los géneros que ha ido tocando sin perder, tan sólo en ocasiones minimizando, una forma de entender el cine. Y posiblemente **MAS-TER AND COMMANDER** sea su película menos clásica atendiendo a su puesta en escena: no habría más que compararla con cualquiera realizada por Raoul Walsh, Robert Siodmak o Michael Curtiz, cineastas que destacan por sus aportaciones a las aventuras marinas, para comprobarlo. Y, por supuesto, no es necesario que así sea. Sin embargo, sí logró separarse de la línea contemporánea del cine de aventuras, a pesar de que, guste o no, en muchos momentos es una película que debe responder a sus expectativas comerciales (algo que, por otro lado, no debería de ser un contra-tiempo para un director creativo). Si se atiende a la narración en sí, se puede apreciar su debilidad, así como su convencionalidad; sin embargo, no es algo del todo negativo si se tiene en cuenta que a Weir y sus guionistas, antes que la propia acción o el sentido histórico de la narración, lo que les interesa por encima de todo sean las relaciones de los personajes y el entorno en que se mueven. Una aventura en el mar nunca puede ser igual a la desarrollada en una selva o en el desierto: el paisaje condiciona, es personaje principal. Y el mar, en su misteriosa y malsana extensión que tanto fascinó a los románticos, tiene por ley que estar muy presente. De ahí que Weir deje que la cámara se mueva con la propia sensualidad del mar, o bien, por el contrario con su turbulencia. Si se comparan las secuencias desarrolladas en tierra con las que acontecen en el mar, se puede apreciar la preocupación de Weir por



atrapar el paisaje, el entorno, así como a los personajes en su relación con él. Es posible que **MASTER AND COMMANDER** recuerde más a la etapa australiana de Weir que a la norteamericana dado este especial interés por el paisaje, algo patente en **La última ola** o **Picnic en Hanging Rock**, aunque también puede encontrarse en determinados momentos de **Único testigo**, **La costa de los mosquitos** o **Sin miedo a la vida**.

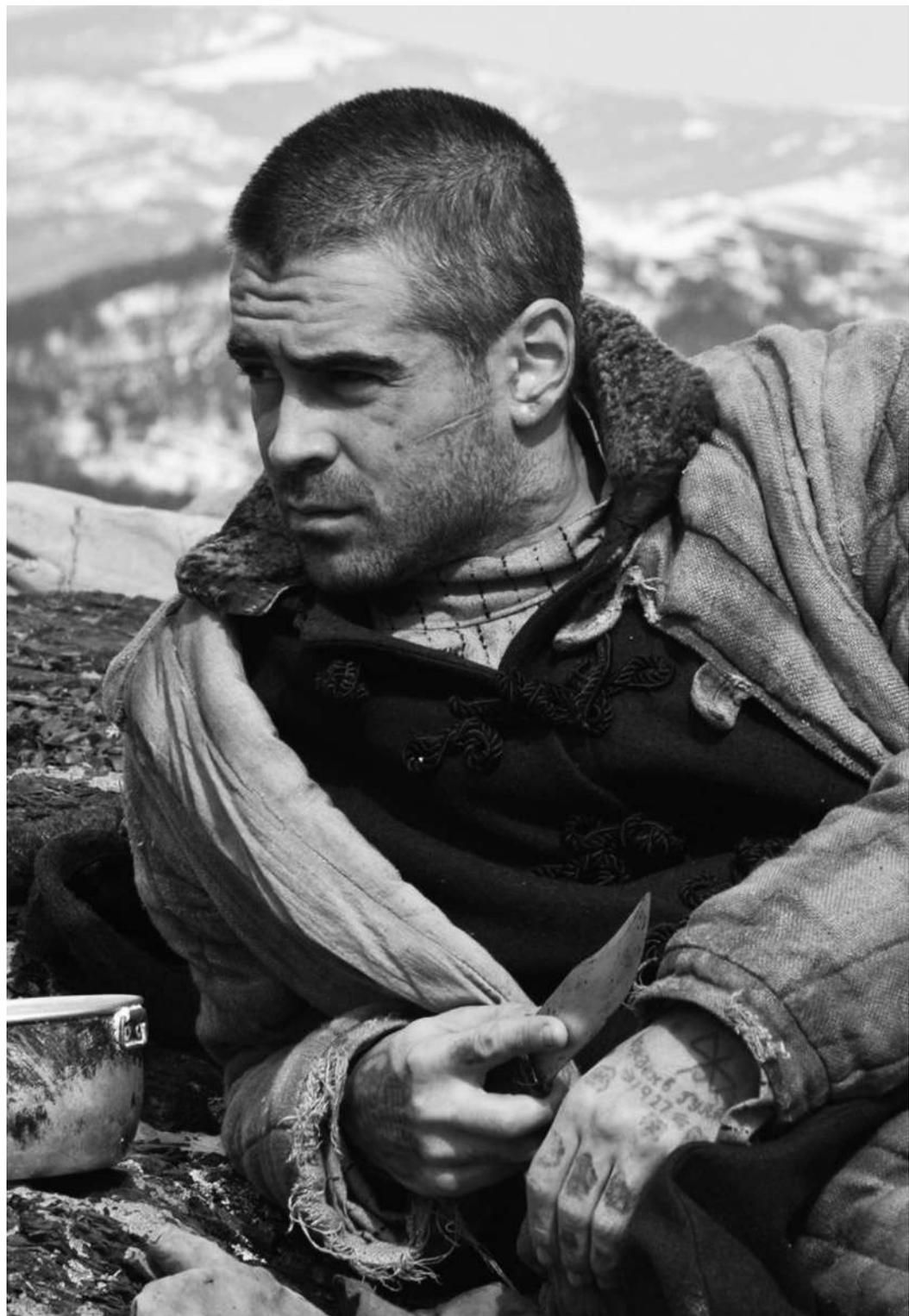
Atendiendo a toda la filmografía de Peter Weir puede verse que todos sus personajes han tenido que enfrentarse a su entorno, ya fuera selvático, urbano o marítimo. De ahí que en **MASTER AND COMMANDER**, en apariencia una película alejada de sus territorios narrativos, se alce como una de las mejoras muestras de este subgénero que podría ser las aventuras en el mar. Weir sabe sacarle partido perfectamente a la presencia del mar, a la peligrosidad que el hombre puede encontrar al introducirse en él, en su imposibilidad de domarlo pero, a su vez, de confabularse con él y sus características para vencer al enemigo. Por eso, cuando la acción se sitúa en las Galápagos, Weir muestra el entorno de la isla no ya como un peligro sino como un espacio sosegado donde dar tregua a los protagonistas. Sin embargo, persiste la misma idea, pues queda claro en todo momento que tanto es una aventura enfrentarse a un barco enemigo o luchar contra las inclemencias de la sed en medio del océano como internarse por las ariscas superficies de una isla desconocida donde la aventura aparece con el rostro del conocimiento. Es posible que si las imágenes en

las Galápagos hayan sido las más aplaudidas, se deba a que Weir encuentra más apasionante los descubrimientos del doctor en ella que las batallas en el mar. Que al final consigan vencer al enemigo gracias a una estrategia tomada de la Naturaleza tampoco es casualidad. La aventura puede encontrarse en cualquier lugar, y el querer conocer, ampliar lo que ya se sabe, es más apasionante que lanzar cañonazos. Habría que plantearse más ampliamente el concepto de Peter Weir ante la vida y la aventura que ocasiona la misma en cualquier latitud en que se desarrolle. Al menos, al hacerlo tras ver **MASTER AND COMMANDER** se consigue comprender mejor muchos aspectos de su obra.

Decía un poeta griego que hay tres clases de hombres: los que viven, los que mueren, y los que están en el mar. También decía que antes de vivir, hay que navegar.

Texto (extractos):

*Israel Paredes Badía, "Master and Commander",
en especial "Aventuras en el mar" (2.ª parte)
en rev. Dirigido, junio 2006.*



Viernes 15 diciembre • 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina
en Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

CAMINO A LA LIBERTAD

(2010) • EE.UU. • 133 min.

Título Orig. The way back. **Director.** Peter Weir. **Argumento.** El libro "The Long Walk: the true story of a trek to freedom" (1956) de Slavomir Rawicz. **Guión.** Peter Weir & Keith Clarke. **Fotografía.** Russell Boyd (2.35:1 - DeLuxe). **Montaje.** Lee Smith. **Música.** Burkhard Dallwitz. **Productor.** Duncan Henderson, Joni Levin, Nigel Sinclair y Peter Weir. **Producción.** Exclusive Films – National Geographic Films – Point Black Productions. **Intérpretes.** Colin Farrell (*Valka*), Ed Harris (sr. Smith), Jim Sturgess (*Janusz*), Saoirse Ronan (*Irena*), Mark Strong (*Khabarov*), Alexandru Potocean (*Tomasz*), Dragos Bucur (*Zoran*), Gustav Skarsgard (*Voss*), Dejan Angelov (*Andrei*), Mariy Grigorov (*Lazar*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



1 candidatura a los Oscars: Maquillaje
(Edouard Henriques, Greg Funk & Yolanda Toussieng)

Película nº 18 de la filmografía de Peter Weir (de 18 como director)

Música de sala:

Fuga de noche (*Night crossing*, 1982) de Delbert Mann
Banda sonora original de **Jerry Goldsmith**

CAMINO A LA LIBERTAD se abre con una secuencia de traición y se cierra con una de reconciliación. En la primera, *Janusz* (Jim Sturgess) es acusado por el ejército soviético, durante la Segunda Guerra Mundial, de espía; será una persona muy cercana a él quien bajo tortura le delatará, siendo condenado a la reclusión en un campo de trabajos forzados en Siberia; en la segunda, *Janusz*, años después, tras la caída del telón de acero, regresará a su país, Polonia, liberada del dominio comunista, para poder

reencontrarse con aquella persona que le delatará. La nueva película de Peter Weir se articula entre estos dos instantes, lo cuales acabarán siendo, a su vez, los catalizadores del sentido de la misma.

Lo que acontece entre un momento y el otro es la historia de un grupo de hombres, el propio *Janusz*, el sr. *Smith* (Ed Harris), *Andrei* (Dejan Angelov), *Zoran* (Dragos Bucur)... y una joven, *Irena* (Saoirse Ronan), que se añadirá a la expedición mediada esta, quienes logran escapar de un campo de reclusión siberiano y emprenderán una larga marcha que les llevará, a algunos de ellos, finalmente, a la India. **CAMINO A LA LIBERTAD** está basada en el libro memorístico de Slavomir Rawicz publicado en 1956 y que se convirtió rápidamente en un éxito. También en controversia. La historia, en palabras de Cyril Connolly, de raigambre homérica, fue aplaudida por su soberbia descripción de la fuerza y de la voluntad humana para sobrevivir a la vez que cuestionada por la casi imposible odisea por la que, en teoría, sus personajes pasaron. Al mismo tiempo, algunos capítulos, como aquel que narra el aparente encuentro con unos yetis (momento afortunadamente ausente en la película) fueron también cuestionados. Sin embargo, el libro de Rawicz quedó casi como un clásico hasta que cincuenta años después un documental de la BBC puso en tela de juicio la veracidad de la historia en su conjunto: según la documentación recopilada, esa gran evasión del gulag soviético nunca aconteció. Rawicz fue liberado del mismo tras una amnistía y el camino que recorre en su libro no lo realizó a pie, sino en diferentes medios de locomoción. Por tanto, la narración bien podría ser simplemente producto de su imaginación y no un relato de sus memorias. Todo lo anterior afecta tan solo de manera relativa a la adaptación de Weir del libro de Rawicz pero puede ayudar en ciertos aspectos a entender los motivos por los que el cineasta australiano ha recreado la historia de este grupo de hombres desde una perspectiva y un estilo muy preciso.

CAMINO A LA LIBERTAD es presentada al comienzo como un homenaje más bien general hacia aquellos que lucharon por su libertad antes que como la narración de unos acontecimientos concretos. Esa distancia que parece trivial, ya sea en relación con lo anterior o no, condiciona la abstracción que Weir imprime a la historia. Si se compara **CAMINO A LA LIBERTAD** con otras películas similares, como **La gran evasión** (*The Great Escape*, 1963, John Sturges), **El puente sobre el río Kwai** (*The Bridge on the River Kwai*, 1957, David Lean) o **Evasión o victoria** (*Victory*, 1981, John Huston), por poner los ejemplos más conocidos y dejando de lado **La evasión** (*Le trou*, 1960, Jacques Becker), posiblemente la mejor película sobre el tema, las diferencias sirven para acotar el terreno en el que se mueve Weir: la vida en el gulag y la puesta a punto de la evasión es narrada con gran celeridad. Al cineasta le interesa presentar a los personajes así como la vida en reclusión a través de leves pinceladas, suficientes como para proyectar una idea general sobre ambos



aspectos. Pero, sobre todo, para adecuar a estos personajes dentro del paisaje colindante, la verdadera prisión: el campo de prisioneros está cercado por vallas pero, como bien indica un soldado soviético, el verdadero cerco se encuentra en la naturaleza que los rodea. A partir de esas secuencias de presentación, Weir no demora la evasión: no le interesa mostrarla, tampoco sus preparativos, como si tuviera prisa en ubicar a los personajes lo más rápido posible en su larga marcha. Esta celeridad no debe entenderse de manera peyorativa: desde el comienzo **CAMINO A LA LIBERTAD** asume una narratividad fragmentada que contrasta, en ciertos aspectos, con un tono visual que parece surgir de otra época; en otras palabras, Weir crea un acentuado contraste entre la manera en que narra la película, basada, como luego veremos, en la abstracción y los saltos temporales y elípticos bruscos, con una fotografía excelente pero con un cierto halo que apunta al pasado.

De esta manera, la película se va construyendo a base de secuencias perfectamente aunadas entre sí pero, a su vez, separadas mediante bruscas elipsis. No es **CAMINO A LA LIBERTAD** una película que busque narrar la odisea de ese grupo de manera detallada, sino más bien todo lo contrario. Tampoco asume un tono épico. Esto se debe a ese carácter genérico de la historia, a su abstracción, quizá, incluso, a la búsqueda de una historia universal en la que lo individual y personal quedan borrados en aras de hablar de algo más amplio. Esto podría en apariencia diluirse en cierta manera por esas dos secuencias de apertura y de cierre que parecen individualizar el retrato si no fuera porque se debe pensar la película desde esa perspectiva generalizadora. Weir busca la implicación del espectador con la

historia antes que con los personajes. Por ejemplo, las muertes que se suceden en la película son mostradas con una frialdad tan enorme que imposibilitan empatizar emocionalmente con los personajes, de igual manera que, llegado el final, cuando *Smith* desaparece de la historia, simplemente ya no aparece: no hay despedida grandilocuente de un personaje (y un actor) tan importante; tan solo una mirada y un gesto son suficientes para entender que ya no aparecerá más. El cineasta australiano evita a toda costa el sentimentalismo, aunque no así la emoción. Sin embargo, esta aparece de manera paulatina, poco a poco, casi al compás de la marcha de los personajes. No hay golpes de efecto buscando esa empatía tan característica de películas de este tipo, sino que Weir implica al espectador en su historia como una narración amplia en la que las figuras humanas no son individualidades sino singularidades del conjunto. De esta manera, los pocos datos que vamos conociendo de ellos ayudan a conocer su pasado y su futuro pero no se alzan como imprescindibles para seguir la película. Por otro lado, cabe preguntarse si esa información lanzada con cuentagotas y que conforma humanamente a los personajes obedecería a un intento del cineasta de aumentar el interés del espectador hacia ellos, como si la ausencia de información clara y directa ocasionara un cuestionamiento sobre lo que estamos viendo. En cualquier caso, esos datos sobre los personajes no disminuyen la abstracción ni el carácter general de la película; aunque tampoco aportan demasiado al respecto.

Es un lugar común a estas alturas referirse al estilo de Weir a la hora de relacionar a sus personajes con su entorno en gran parte de su filmografía, sin embargo, **CAMINO A LA LIBERTAD** resulta paradigmática a este respecto. Sin llegar a los logros de su anterior película, **Master and Commander: Al otro lado del mundo**, ni las excelencias de **La última ola** o **Picnic en Hanging Rock**, **CAMINO A LA LIBERTAD** presenta un trabajo paisajístico excelente. Los planos generales y en panorámica de los diferentes espacios naturales aparecen como planos de transición y, sin embargo, son mucho más: van asumiendo una gran personalidad dentro de la película. Otro tópico casi imposible de soslayar: el paisaje como personaje. Pero, también, resulta relevante la capacidad de Weir a lo largo de la película para relacionar a este y aquel. Las diferentes estaciones del año, los diferentes accidentes geográficos, el excelente trabajo sonoro para recrear la naturaleza tanto en sonoridad como en su fisionomía, surgen en relación con los personajes, con su enfrentamiento con el entorno. **CAMINO A LA LIBERTAD**, entonces, acaba alzándose como una película sobre la supervivencia, sobre la fuerza del hombre frente a la naturaleza y su hostilidad, y sobre su visualización a través de unas imágenes introducidas en una fragmentación narrativa que implica conferirles de una gran autonomía expresiva, buscando que el espectador se conmueva por la creación misma de esas imágenes y no tanto por la manipulación emocional de lo que acontece en su interior.



Recuperando el comienzo, el problema de **CAMINO A LA LIBERTAD** se encuentra no solo en que su duración y su reiteración acaben creando una película desequilibrada, sino también, y sobre todo, que ese carácter de historia universal contrasta con la individualización de su apertura y de su cierre. Cabe pensar, como ya hemos dicho, que pueda verse *Janusz* más como un modelo general antes que particular, sin embargo, algo no acaba cuadrando al final. Cuando la marcha finaliza, vemos un montaje de imágenes de archivo y sobre ellas se sobreponen unos pies caminando. Esas imágenes documentales informan de la real gran marcha que durante décadas se libró: la liberación de los países del este del dominio comunista culminada en el año 1989 cuando el telón de acero sucumbió y en teoría en el mundo se liberalizó. Por tanto, podría decirse que la película de Weir y el largo peregrinaje de sus personajes, no es sino una metáfora de ese camino cuyo final feliz (¿?), no es otro que el narrado en esa secuencia de reconciliación cuando aquellos que fueron separados por la guerra y por la división del mundo pudieron finalmente reencontrarse. Visto así, ese final, que rompe la armonía de la película y se alza como lo peor de la misma, tendría un mayor sentido en tanto a homenaje a esos hombres que sin duda alguna sufrieron y lucharon por la libertad, pero, también, se alza como ciertamente inocente o simplista. Al igual que el libro de Rawicz, cuya veracidad es puesta en duda en tanto real o no en su narración, habría que preguntarse si tras la caída del telón de acero en verdad comenzó una era de li-



bertad o no. Aunque eso es otra historia que no atañe, al menos de manera directa, a **CAMINO A LA LIBERTAD**.

Texto (extractos):

*Israel Paredes Badía, "Paisaje con figuras: Camino a la libertad",
en rev. Dirigido, enero 2011.*

En el mismo año que se estrenaba el penúltimo film hasta esa fecha de Peter Weir, **Master and Commander**, hacía lo propio **Generación robada** (*Rabbit-Proof fence*, 2002), una obra con claros puntos de conexión con la última propuesta del primero, **CAMINO A LA LIBERTAD**. Paradójicamente, en su momento Weir dejaría escapar la oportunidad de adaptar el relato "Follow the Rabbit Proof-Fence" (1996), de Doris Pilkington, en beneficio de su compatriota Phillip Noyce, quien supo plasmar con acierto el relato de las vidas de tres niñas de corta edad que pasaron cinco semanas recorriendo una vasta extensión del continente oceánico tomando, a modo de referencia visual, el denominado "vallado de los conejos", una suerte de apartheid que discriminaba a la población aborigen por obra y gracia de un gobierno con tendencias eugenésicas, al más puro estilo de las formulaciones del imperio nazi.



En la persona de *O. E. Neville* (Kenneth Branagh) se concentra ese ideario filonazi que evalúa a los aborígenes como seres pertenecientes a una “raza inferior”, depositarios de un primitivismo en contraste con las prestaciones intelectuales de la raza blanca a la que éste pertenece. La historia de **Generación robada** parte de ese confinamiento en espacios cerrados privativos de libertad del que logran escapar tres de sus miembros —dos hermanas y la prima de éstas con edades que oscilan entre los ocho y los catorce años, separados de sus progenitores—, en una premisa argumental pareja a la de **CAMINO A LA LIBERTAD**, pero variando el espacio geográfico, y la edad y el sexo de sus protagonistas, y sin variar en demasía el periodo donde se desarrollan sendos relatos de cariz autobiográfico. Empero, este principio de relato que apela a la memoria del escritor de turno, lleva acompañada una sombra de duda en el caso de “*The Long Walk: The True Story of a Trek to Freedom*” (1956) de Slavomir Rawicz (1915-2004). Una serie de datos que han salido últimamente a la luz revelan que Rawicz no participó de esa larga marcha a pie que tomaría como punto de partida Siberia y concluiría en la India todavía bajo dominio británico. Siguiendo el dictado de estas mismas fuentes, él sí llegaría a conocer a algunos de los hombres que realizaron semejante proeza, siendo por consiguiente su viaje más imaginado o transcrito de los relatos de terceros —en concreto, posiblemente extraída de la biografía de un súbdito polaco llamado Witold Głinski— que el experimentado en carne propia.



Independientemente de la controversia que pudo llevar a Rawicz a enmascarar su propia realidad en el papel, el film que parte, si se quiere a un nivel esquemático —en los créditos reza el término “inspirado en...”— de “The True Story of a Trek to Freedom” representa una nueva oportunidad para asistir a uno de los principios que marcan el status autoral de su artífice: en nuestra mente conviven dos o varias realidades sobre un mismo hecho que podamos haber experimentado. Ilustrativo de esta dicotomía que domina la obra de Weir es la percepción que tres de los supervivientes comparten sobre lo que querrían imaginar —un oasis en medio del desierto del Gobi— y lo que su sentido de la racionalidad les impele a creer —la inexistencia de ese bálsamo en el camino en forma de manantial—. Como muestra de ese concepto ambivalente externalizado, es decir, aquel que puede adoptar el punto de vista del espectador, Weir ofrece en plano general —a través de una toma a vista de pájaro— de *Valka* (Colin Farrell) incapaz de atravesar la imaginaria frontera que delimita su patria —la Unión Soviética—. No hay vallas que marquen esa barrera, pero *Valka* prefiere morir en su propia tierra antes que transformarse en un prófugo que vaga por una zona hostil a su ideología impregnada de conceptos estalinistas y leninistas, cuyas efigies lucen en su pecho. *Valka* queda, pues, atrapado en su propio decorado, al igual que *Truman Burbank* (Jim Carrey) en **El show de Truman**, convenientemente explicitado en el plano final de esta producción premonitoria del alcance de los reality shows que campan a sus anchas por las parrillas de las cadenas privadas a todas horas del día y/o de la noche. En ese espacio sensorial indefinido, en



esa dualidad de la percepción humana en el que Weir ya había mostrado o sugerido para cubrir el fondo de las historias de **Picnic en Hanging Rock** o **La última ola**, se mueve una propuesta que en su epidermis puede significarse exclusivamente como la revisitación de una historia prototipo sobre la supervivencia que hubiera suscrito con los ojos cerrados un coetáneo de Weir como Jean-Jacques Annaud. Para cubrir esta primera capa, Weir aplica un barniz de realismo, de verosimilitud que incrimina hasta el detalle más imperceptible. Al respecto, la transformación física del sr. Smith (espléndido Ed Harris, una vez más bajo las órdenes del perfeccionista aussie tras brindarle un papel diametralmente opuesto en **El show de Truman**) delata la obsesión por capturar ese espacio que conecte con el espectador de principio a fin. No obstante, la principal objeción que cabría hacer a **CAMINO A LA LIBERTAD** nace de la ausencia de un liderazgo dominante, de una figura que galvanice tamaña proeza. En este sentido, el film apunta en distintas direcciones, pero ninguna de ellas llega a crear ese vínculo tan caro al cine occidental, aquel que precisa del concepto de identificación del espectador medio para con el (anti)héroe de la gran pantalla. Distintos “cordones umbilicales” se intuyen en el entramado dramático de **CAMINO A LA LIBERTAD** —los que corresponden, por separado, a Janusz (Jim Sturgess), el primero en convencerse que atravesar el Himalaya no es una tarea imposible; Irena (Saoirse Ronan), que borra de un plumazo cualquier atisbo de fémina pusilánime (se ayuda de un bloque de hielo para atravesar un río de amplio caudal, marcando el camino a seguir para el resto de supervivientes) y evita hasta el último aliento ser un



lastre para sus compañeros; el *sr. Smith* y *Valka*. Estos últimos acaban por descabalgarse del objetivo que llegan a alcanzar sus compañeros de expedición al filo de lo inhumano. Una circunstancia que, a la postre, impide que ninguno de ellos se sitúe en el estatus de liderazgo que toda obra de estas características requiere para que la propuesta discorra por los cauces de emotividad que precisan las mismas. Lo contradictorio, por tanto, entra en juego al haber quedado arraigado en nuestro ánimo un cierto distanciamiento emocional para con un relato que tenía todo los pronunciamientos para habernos llegado hasta lo más hondo de nuestro ser. Un déficit que cabe atribuir en el casillero de esa democratización de liderazgos que hubieran tenido un mejor recorrido emocional de haber recaído en un único personaje —pienso en el extraordinario partido que hubiera merecido en manos de Weir el relato de la vida del expedicionario Ernest Henry Shackleton, tan solo visitado en la (pequeña) pantalla en la piel del anteriormente citado Kenneth Branagh— o de haber apostado en su día por la filmación de “Follow the Rabbit Proof-Fence”, en que la edad de sus protagonistas representa una baza segura para ese pasaporte emocional guiado por un hilo de esperanza que tan buenos rendimientos obtiene al otro lado de la pantalla. Por consiguiente, **CAMINO A LA LIBERTAD** no logra acertar en la diana pero, como la inmensa mayoría de films de Peter Weir, tiene en sus futuras revisiones un campo abonado para ir descubriendo detalles que hayan pasado desapercibidos en un primer visionado. Lo sutil cotiza al alza en este cineasta australiano que nos devuelve la capacidad —un tanto adormecida en los últimos tiempos— que el cine puede viajar por carreteras de doble carril, uno habilitado para lo racional y el otro

que transita por lo emocional, tomando en algún punto del camino una carretera secundaria que nos lleve hacia lo sensorial. Allí donde resisten incólumes films como **Picnic en Hanging Rock** o **La última ola**.

Texto (extractos):

Christian Aguilera, "Camino a la libertad", www.cinearchivo.net

Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2017

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

In memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

PETER WEIR

Sydney, Nueva Gales del Sur, Australia, 21 de agosto de 1944

FILMOGRAFÍA (como director)¹



- 1968** **The Life and Times of the Reverend Buck Shotte** [cortometraje TV]; **Count Vim's Last Exercise** [cortometraje TV].
- 1969** **Stirring the Pool** [cortometraje]; **Man on a Green Bike** [telefilm].
- 1971** **Three to Go** [episodio: *Michael*]; **Homesdale**.
- 1972** **The Field day** [cortometraje]; **The Computer Centre** [cortometraje]; **The Billiard Room** [cortometraje]; **Incredible Floridas** [cortometraje documental]; **Boat Buildings** [cortometraje]; **3 Directions in Australian Pop Music: Australian Colour Diary 43** [cortometraje documental].
- 1973** **Whatever Happened to Green Valley?** [documental].
- 1974** **Los coches que devoraron París** (*The cars that ate Paris*).

1. imdb.com/name/nm0001837/?ref_=fn_al_nm_1

- 1975** **Three Workshop Films** [cortometraje]; **PICNIC EN HANGING ROCK** (*Picnic at Hanging Rock*).
- 1976** **Luke's Kingdom** [2 episodio de esta serie TV: *The Damn and the Damned / A man worse than Cormac*].
- 1977** **LA ÚLTIMA OLA** (*The last wave*).
- 1979** **El visitante** (*The plumber*) [telefilm].
- 1981** **GALLIPOLI** (*Gallipoli*).
- 1982** **EL AÑO QUE VIVIMOS PELIGROSAMENTE** (*The year of living dangerously*).
- 1985** **ÚNICO TESTIGO** (*Witness*).
- 1986** **LA COSTA DE LOS MOSQUITOS** (*The Mosquito coast*).
- 1989** **EL CLUB DE LOS POETAS MUERTOS** (*Dead Poets Society*).
- 1990** **Matrimonio de conveniencia** (*Green card*).
- 1993** **Sin miedo a la vida** (*Fearless*).
- 1998** **EL SHOW DE TRUMAN** (*The Truman Show*).
- 2003** **MASTER AND COMMANDER: AL OTRO LADO DEL MUNDO** (*Master and commander: the far side of the world*).
- 2010** **CAMINO A LA LIBERTAD** (*The way back*).



ENERO 2018
UN ROSTRO EN LA PANTALLA (IV) &
MAESTROS DEL CINE MODERNO (V):
JERRY LEWIS
(in memoriam)

JANUARY 2018
A FACE ON THE SCREEN (IV) &
MASTERS OF MODERN FILMMAKING (V):
JERRY LEWIS
(in memoriam)

Martes 9 / Tuesday 9th • 21 h.
EL CENICIENTO (1960) Frank Tashlin
(CINDERFELLA)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 12 / Friday 12th • 21 h.
EL TERROR DE LAS CHICAS (1961) Jerry Lewis
(THE LADIES MAN)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 16 / Tuesday 16th • 21 h.
UN ESPÍA EN HOLLYWOOD (1961) Jerry Lewis
(THE ERRAND BOY)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 19 / Friday 19th • 21 h.
EL PROFESOR CHIFLADO (1963) Jerry Lewis
(THE NUTTY PROFESSOR)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 23 / Tuesday 23th • 21 h.
LÍO EN LOS GRANDES ALMACENES (1963) Frank Tashlin
(WHO'S MINDING THE STORE?)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 26 / Friday 26th • 21 h.
CASO CLÍNICO EN LA CLÍNICA (1964) Frank Tashlin
(THE DISORDERLY ORDERLY)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 30 / Tuesday 30th • 21 h.
LOS COMEDIANTES (1995) Peter Chelsom
(Funny bones)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en la Sala Máxima del ESPACIO V CENTENARIO
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid) Entrada libre hasta completar aforo
All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 20

Jueves 11 de enero, a las 17 h.

EL CINE DE JERRY LEWIS

con la participación del profesor Manuel Lamarca
(autor del libro *Jerry Lewis, El día en el que el cómico filmó*)
Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Organiza:
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

Descarga nuestro cuaderno de este ciclo en
lamadraza.ugr.es/publicaciones

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



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales:
facebook, twitter e instagram