

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



NOVIEMBRE 2018

CINECLUB UNIVERSITARIO MEETS GRANADA NOIR (II):

NEGRAS VIÑETAS EN NEGRO CELULOIDE

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

Granada
NOIR



EN
CAPILLA
 ntrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, manto
 porcelanas,
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 lesee con la
 ridad que
 lará satisfecho
 ntezuelas, 14

tares

A GRANADA.
 Inserta en el
 o del Ejército
 o al Gobierno
 comandante de
 Rodríguez Leal.

Avisos

rá con un apa-
R BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

En los locales del Allatar, 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 de
 corruptos d
 cias a todos

Igualmen
 muy noble
 sus que tu
 en reverenc
 a todos los
 mente a la
 lesianos, Te
 gios de er
 que no cita
 han acudid
 nuestros ac

Rendidas
 granadina,
 parroquiale
 tísimas aut
 muy especi
 cuelas Nor
 entusiasmo,
 veterana A
 rio, tan ca
 dos

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

Gracias a
 molesto si

La Escue
 Escuela Pie
 ble recuerd
 comunicado
 Roma.

Y, junta
 agradecimie
 modo espec

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

Gracias a
 que han ve
 que se ha
 nas para d
 dre. Tambié
 tiane 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 2018-2019, cumplimos 65 (69) años.

NOVIEMBRE 2018

**CINECLUB UNIVERSITARIO
MEETS GRANADA NOIR (II):
NEGRAS VIÑETAS EN
NEGRO CELULOIDE**

NOVEMBER 2018

CINECLUB UNIVERSITARIO
MEETS GRANADA NOIR (II):
PANELS NOIR ON CELLULOID NOIR

Sábado 10 / Saturday 10th

20 h.

CAMINO A LA PERDICIÓN [116 min.]

(*ROAD TO PERDITION*, Sam Mendes, 2002)

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

Viernes 16 / Friday 16th

21 h.

*** BATMAN BEGINS** [131 min.]

(Christopher Nolan, 2005)

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

Sábado 17 / Saturday 17th

20 h.

UNA HISTORIA DE VIOLENCIA [96 min.]

(*A HISTORY OF VIOLENCE*, David Cronenberg, 2005)

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

Viernes 23 / Friday 23th

21 h.

*** EL CABALLERO OSCURO** [146 min.]

(*THE DARK KNIGHT*, Christopher Nolan , 2008)

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

Viernes 30 / Friday 30th

21 h.

*** EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE**

[164 min.] (*THE DARK KNIGHT RISES*, Christopher Nolan, 2012)

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

Todas las proyecciones en la SALA MÁXIMA de la
ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (Av. de Madrid).

Entrada libre hasta completar aforo

*All projections at the Assembly Hall in the Former
Medical College (Av. de Madrid)*

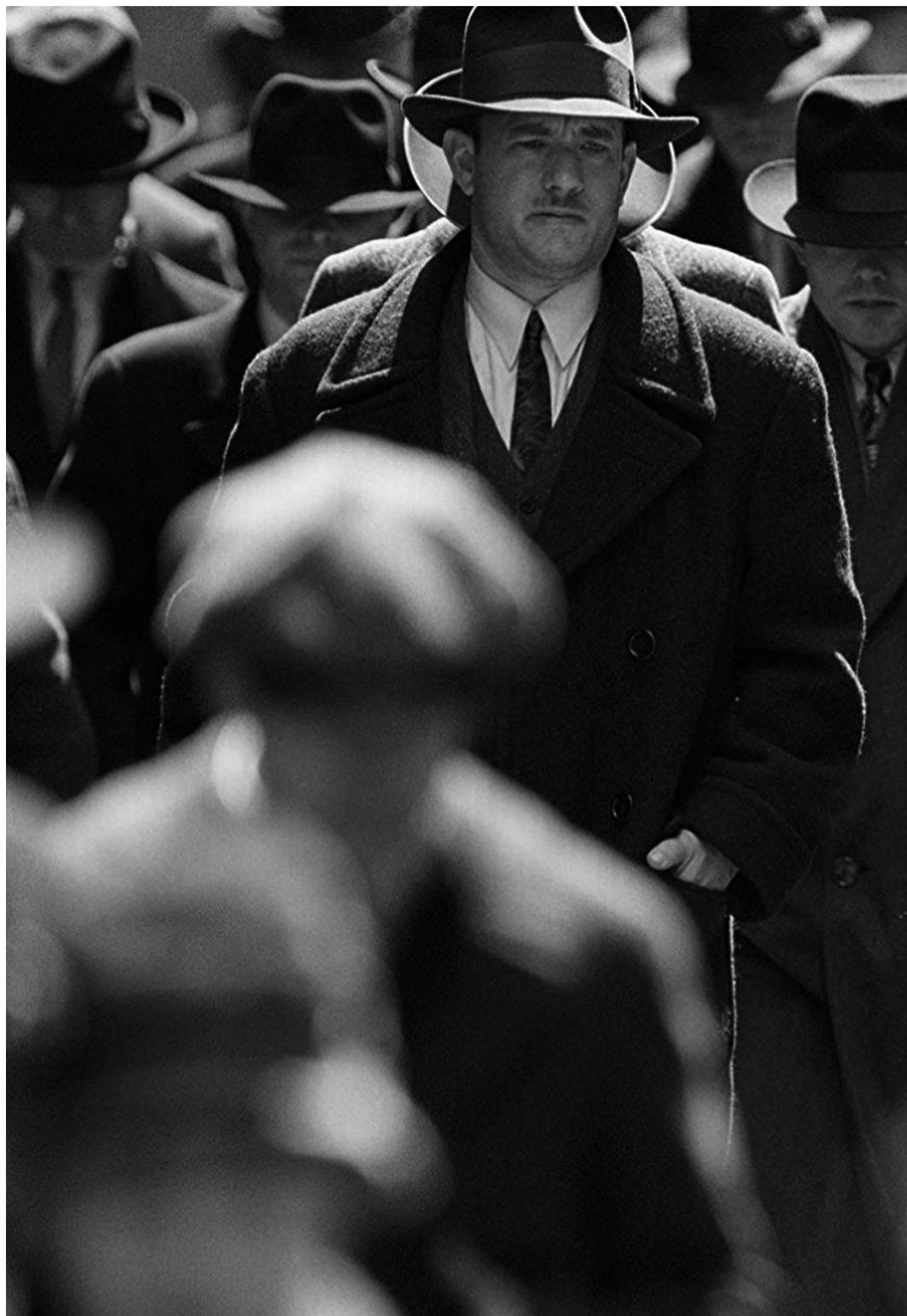
Free admission up to full room

*Estas películas también

forman parte del ciclo
CINEASTAS DEL SIGLO XXI (IV):
CHRISTOPHER NOLAN
organizado por el
Cineclub Universitario / Aula de Cine

Organiza:

*Cineclub Universitario / Aula de Cine
Festival Granada Noir*



Sábado 10 de noviembre 20 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

CAMINO A LA PERDICIÓN

(2002) EE.UU. 116 min.

Título Orig.- Road to Perdition. **Director.-** Sam Mendes.
Argumento.- La novela gráfica homónima de Max Allan Collins y Richard Piers Rayner (1998). **Guión.-** David Self.
Fotografía.- Conrad L. Hall (2.35:1 Panavisión - Technicolor).
Montaje.- Jill Bilcock. **Música.-** Thomas Newman.
Productor.- Richard & Dean Zanuck y Sam Mendes.
Producción.- Zanuck Co. - DreamWorks Pictures - 20th Century Fox. **Intérpretes.-** Tom Hanks (*Michael Sullivan*), Paul Newman (*John Rooney*), Jude Law (*Maguire*), Jennifer Jason Leigh (*Annie Sullivan*), Stanley Tucci (*Frank Nitti*), Daniel Craig (*Connor Rooney*), Tyler Hoechlin (*Michael Sullivan Jr.*), Liam Aiken (*Peter Sullivan*), Dylan Baker (*Alexander Rance*), Ciaran Hinds (*Finn McGovern*).
versión original en inglés con subtítulos en español



1 Oscar: Fotografía (Conrad L. Hall, a título póstumo)

5 candidaturas: Actor de reparto (Paul Newman), Música, Dirección artística (Dennis Gassner y Nancy Haigh), Sonido (Scott Millan, Bob Beemer y John Pritchett) y montaje de sonido (Scott Hecker).

Película nº 2 de la filmografía de Sam Mendes (de 8 como director)

Música de sala:

Camino a la perdición (Road to Perdition, 2002) de Sam Mendes
Banda sonora original compuesta por **Thomas Newman**



*“(...) Si uno analiza la historia de Hollywood se da cuenta de que hay una tradición de directores europeos que han venido a Estados Unidos para hacer historias que no hubieran podido hacer en ningún otro lugar del mundo. Estados Unidos provee de un contexto mítico que no tienen otros países. (...) Si uno quiere contar una historia con imágenes en lugar de con palabras, como ocurre con **CAMINO A LA PERDICIÓN**, tiene que hacer cine en Estados Unidos”.*

“(...) No utilicé nada del comic en el que está basada la película. Es una historieta muy bonita, pero su estilo es completamente diferente al que usamos para la película. Tiene el estilo propio de una historieta. Tiene una manera de mostrar la violencia que es inherente al género, mientras que yo preferí encararla de forma completamente diferente. Lo que me atrajo fue el guión, no el comic. Después de haber leído el guión, me interesé en leer el comic para ver como era. Pero ni siquiera la tomé como referencia”.

“(...) En el film, cada muerte tiene una causa distinta y por eso está filmada de una manera diferente. La manera de mostrar esas muertes tiene que ver con quién está observando el asesinato. El objetivo no es impresionar al público, sino desarrollar personajes. Sobre todo no quería mostrar las muertes como algo visualmente atractivo. No la quería idealizar.”

*“Definiría **CAMINO A LA PERDICIÓN** como una historia de padres e hijos, porque eso fue lo que me atrajo del proyecto. Si bien el contexto es la brutalidad de la mafia de Chicago en la década de los treinta, el film trata sobre las relaciones entre padres e hijos. El eje son dos padres, Paul Newman y Tom Hanks, protegiendo al hijo al que quieren menos, y el tema del film es cómo esos hijos son afectados por la violencia con la que viven estos personajes. De alguna manera, el film plantea la cuestión de si uno tiene que volverse necesariamente*

violento por haber visto violencia a su alrededor en su niñez. Y lo que responde es que no es así, que los hijos pueden cambiar y seguir un camino diferente al que tuvieron sus padres, que pueden dejar la violencia atrás.”

“A Tom Hanks lo conseguí enviándole el guión. El de Tom es el viejo caso del actor que está desesperado por hacer un papel que nunca ha hecho antes. (...) Paul fue muy difícil de conseguir. Cuando un actor tiene setenta y ocho años y hace una película cada dos años hay que convencerlo de que no va a estar perdiendo el tiempo. Me pasé dos o tres días con él, hablando sobre el guión. Es un perfeccionista total. Puede pasarse horas hablando sobre un diálogo y observar hasta el detalle más minúsculo. Pero, finalmente, llegó un día en que se decidió a hacer la película y, a partir de ese momento, su compromiso fue total. Todos los días llegaba con nuevas ideas. Es un hombre increíble (...)”

“Suelo preocuparme mucho por mantener la tensión dentro del encuadre. No me gustan las cámaras en mano ni el estilo MTV de hacer tomas muy cortas y muy montadas. Yo quería que la cámara se moviera de una manera poética y fluida, para que así expresara lo que estaban sintiendo los personajes. Creo que la clave de la cinematografía es encontrar formas con las que la cámara puede expresar a los personajes. Todo pasa por decidir cuándo es una toma objetiva y cuándo subjetiva. La escena del robo por ejemplo era, para mí, completamente objetiva, era una oportunidad para que la película se tomara un respiro, porque es una escena que está al final del segundo acto del film y para mí era necesario que la cámara tomara cierta distancia y el espectador pudiera alegrarse de que los personajes sobreviven a pesar de la tragedia que los rodea.”

“Al principio de mi carrera cometí el error de aceptar y dirigir algunas obras de teatro porque me entusiasmaba verlas, pero no tenía nada en particular que proponer. Poco a poco aprendí que el hecho de querer verla no era equivalente a querer hacerla. Y tuve eso muy en cuenta a la hora de hacer cine.”

“Como dice un viejo proverbio, el cine es fundamentalmente un medio visual y el teatro lo es verbal. Eso no quita que haya grandes films que están apoyados sobre grandes diálogos y que haya obras teatrales muy visuales. En cualquier caso, creo que cada medio es manejado por una parte diferente del cerebro. El teatro te enseña muchas cosas que se pueden aplicar al cine, como, por ejemplo, que vale la pena usar los primeros veinte o veinticinco minutos de una película para seducir al público para que, cuando la tensión llegue a su punto más alto, se consiga el máximo impacto. El problema es que en el cine que se hace en la actualidad hay desesperación por conseguir la atención del público apenas empieza la función, y por eso montan con un ritmo demasiado intenso y sin ninguna razón. Creo que cuando cambia el ritmo de la película tiene que haber una razón. Lo mismo ocurre si uno usa demasiados primeros planos. Cuando realmente necesite usar un primer plano por motivos argumentales, ya no va a tener el mismo impacto (...)”

Sam Mendes



CAMINO A LA PERDICIÓN ofrece de entrada un par de singularidades a tener en cuenta. En primer lugar, se trata de una adaptación de “Road to Perdition”, un cómic o novela gráfica con guión de Max Allan Collins y dibujos de Richard Piers Rayner publicada en 1998 en los Estados Unidos (en el momento de escribir estas líneas ignoro si dicha obra tiene ya edición española o si la tendrá pronto con motivo del estreno de la película entre nosotros, que es lo más probable). Ello puede entenderse como un ejemplo sintomático de hasta qué punto el cómic parece haber alcanzado ya la suficiente categoría cultural como para merecer con todos los honores una versión cinematográfica que, como en este caso, está rodada con medios, protagonizada por estrellas y dirigida por un realizador de prestigio. Nada hay de malo en ello, habida cuenta que el cómic ha proporcionado en estos últimos tiempos la base para algunos notables films, y no sólo en el terreno temático de los superhéroes, como demuestra **Desde el infierno** (*From Hell*, 2001), la película sobre *Jack el Destripador* de los hermanos Hughes basada en el espléndido cómic de Alan Moore y Eddie Campbell que, contra todo pronóstico, es una de las más interesantes que hemos visto este año. Ahora bien, tampoco hay que llamarse a engaño en cuanto al alza del cómic dentro del actual cine de Hollywood: se debe sobre todo a que en estos momentos las adaptaciones están dando mucho dinero, pues en caso contrario no se harían. Por otro lado, no es menos cierto que siempre habrá quien considere esta valoración del cómic de cara a sus posibilidades cinematográficas como un nuevo síntoma endémico de la famosa falta de creatividad de un Hollywood desesperado por encontrar tramas suficientemente sólidas para sus producciones. El debate dista mucho de estar cerrado.

La segunda particularidad de **CAMINO A LA PERDICIÓN** reside en lo que la misma tiene



de obra estrictamente cinematográfica de un realizador, el británico Sam Mendes, que firma con ella su segunda película tras haber conseguido una gran popularidad con su ópera prima, la oscarizada **American Beauty** (1999). Tras haber visto sus dos largometrajes, posiblemente flote sobre Mendes la sospecha de que ha buscado deliberadamente un proyecto lo más diferente posible de **American Beauty**, por temática y contenido, a fin de no repetirse y quizás por temor a que se notara demasiado que los principales méritos de su primer film eran sobre todo de guión, pero procurando al mismo tiempo escoger algo que estuviese a la altura del prestigio del que goza, por lo menos en los Estados Unidos, gracias a su Oscar como mejor director conseguido a la primera de cambio. Lo cierto es que **American Beauty** y **CAMINO A LA PERDICIÓN** son películas muy distintas, por más que compartan una buena dirección de actores, hasta el punto de no parecer siquiera del mismo realizador. Por otra parte, creo que aún es demasiado pronto para hablar de un “estilo Mendes”, so pena de incurrir en ese frecuente error consistente en ver en el cine actual un terreno fértil en el que los autores brotan como champiñones y donde cada nuevo director que ofrece un film que, por una razón u otra, llame mínimamente la atención, en seguida es coronado como el heredero de Orson Welles, siendo objeto de sesudos artículos, libros y otras diligencias para mejor proveer.

CAMINO A LA PERDICIÓN es un tradicional relato de gánsters, dicho sea sin intención peyorativa, impregnado de un sentimiento fatalista que viene insinuado en el título del film, por más que la traducción española del mismo lo enfatice más de la cuenta (Perdition, en inglés, significa tanto “perdición” como el nombre de una localidad que juega un papel importante dentro de la trama). En principio, nada de lo que cuenta la película resulta particularmente original, habida cuenta que responde, casi plano por plano, a todo el



repertorio habitual del cine de gánsters ambientado en la década de los treinta: incluso la fotografía del veterano Conrad L. Hall -por lo demás, excelente- recuerda, aun sin imitarlo, el patrón estético elaborado por Gordon Willis en las tres entregas de **El padrino**, si bien en esta ocasión es la mafia irlandesa, y no la italiana el referente elegido. El dramatis personae tampoco es particularmente novedoso, antes al contrario. El principal protagonista del relato es *Michael Sullivan* (Tom Hanks), un taciturno pistolero que trabaja a las órdenes del mafioso *John Rooney* (Paul Newman), amo y señor del crimen organizado en una localidad cercana a Chicago y padre de *Connor Rooney* (Daniel Graig), un joven violento destinado a heredar las riendas del gang. Sullivan está casado con *Annie* (una fugaz Jennifer Jason Leigh) y es padre de dos hijos, el pequeño *Peter* (Liam Aiken) y *Michael Jr.* (Tyler Hoechlin), el mayor y personaje elegido por el guionista para abrir y cerrar el film con su narración en off, a pesar de que no todo el argumento esté narrado desde su punto de vista. El conflicto dramático también es bastante sencillo: *Sullivan* y su esposa han ocultado a sus hijos el modo de vida del cabeza de familia, lo cual incita la lógica curiosidad de *Michael Jr.*, el cual se esconde en el asiento trasero del coche de su padre una noche que sale “a trabajar” en compañía de *Connor Rooney*, quien previsiblemente “la caga” asesinando gratuitamente a un cabecilla mafioso y sus guardaespaldas. *Sullivan* y *Connor* descubren que *Michael Jr.* ha presenciado la matanza y, por descontado, la promesa del primero de que su hijo no hablará es insuficiente para *Connor* quien preferirá curarse en salud y acabará matando por error a *Annie* y al pequeño *Peter*. Ello desembocará en un imparable alud de sangrientas *vendettas* cuyo carácter inexorable, a modo de tragedia griega, es de lo más logrado del film.

A falta de haber leído “Road to Perdition”, el guión firmado por David Self se revela tan

correcto como poco original: precisamente el núcleo dramático del relato, las relaciones paternofiliales que se entablan, por un lado, entre *Sullivan* y *Michael Jr.*, y por otro, entre el primero y su viejo jefe mafioso, me parecen lo menos interesante de la propuesta. *Sullivan* está obsesionado con que su hijo mayor, que en su opinión es el que más se le parece, no siga sus pasos y se convierta en un matarife a sueldo. Asimismo, el sincero afecto que *John Rooney* siente hacia *Sullivan* tampoco deja lugar a dudas: *Sullivan* es el hijo que *Rooney* hubiese querido tener, en vez del sanguinario *Connor*. Pero todo ello no dejan de ser tópicos archisabidos y, además, la labor interpretativa de Tom Hanks merma considerablemente la carga psicológica de este aspecto del relato: sobre todo en la primera mitad de la película, el actor confunde sobriedad con inexpresividad (salvando las distancias, un poco como Antonio Resines en *La caja 507*), por más que la labor de sus excelentes compañeros de reparto supla en gran medida ese inconveniente. Sin embargo, al contrario que **American Beauty**, un film quizás algo sobrevalorado en el momento de su estreno pero que tampoco se merece el relativo desprecio con que parece contar en estos momentos entre la crítica española (no hay nada como un Oscar para que una película sea considerada mala), hay que señalar a favor de **CAMINO A LA PERDICIÓN** que sus principales méritos no son de guión, sino de puesta en escena.

Puede que la obsesión actual por la autoría a cualquier precio haga caer en saco roto los esfuerzos de Sam Mendes porque no son ni muy originales ni, sobre todo, personales, pero por encima de cualquier otra estimación al respecto (a mi entender prematura, dado que estamos hablando de un realizador que sólo ha hecho dos films), **CAMINO A LA PERDICIÓN** es una película narrada con una convicción que la sitúa por encima de la relativa debilidad de su guión. Eso no significa que Mendes no incurra en algunos errores destacables. Pienso, sin ir más lejos, en la resolución de la crucial secuencia en la que *Michael Jr.* presencia la matanza desatada por *Connor*: el niño espía la conversación de *Connor* con *Finn McGovern* (Ciarán Hinds) a través de una grieta en la puerta; Mendes emplea un excelente plano desde el punto de vista subjetivo del chico para visualizar la mayor parte de la escena, pero en el momento en que *Connor* asesina a *McGovern* cede a la tentación de emplear un montaje de planos cortos de los ojos aterrorizados del niño y del cuerpo de *McGovern* desplomándose a cámara lenta, a fin de enfatizar la importancia que el suceso tendrá en la vida del chiquillo.

No obstante lo afirmado, hay otras soluciones de puesta en escena que merecen anotarse en el haber de Mendes, quien por encima de algunos momentos visualmente convencionales, en su mayoría tics del actual cine comercial norteamericano -por ejemplo, el fastuoso plano trucado digitalmente que muestra la llegada de *Sullivan* y su hijo a Chicago, construido sobre un plano medio del coche en el que viajan y que da paso, sin cortar, a una espectacular grúa que se alza sobre una concurrida avenida de la ciudad, tan bello como innecesario-, demuestra un notable control y respeto hacia el material que toca. Resulta ejemplar en este sentido la presentación de *Maguire* (Jude Law), el asesino a sueldo contratado por *Frank Nitti* (Stanley Tucci) para que elimine a *Sullivan*. El personaje en cuestión se ha hecho famoso por sus fotografías de sucesos criminales que vende a los periódicos; la primera vez que le



vemos, irrumpe en un viejo edificio y soborna a un policía para que le deje tomar fotos de un hombre que yace apuñalado; pero el desdichado sigue vivo y, para que no le estropee la composición, el propio *Maguire* le remata, asfixiándole con un pañuelo; Mendes monta tres planos, alejándose progresivamente de *Maguire* mientras acaba con la víctima, para destacar el horror del personaje; este tipo de montaje no tiene nada de novedoso, pero resulta absolutamente coherente con el carácter de *Maguire*: así como el personaje se gana la vida combinando el placer de matar con el de fotografiar cadáveres, la planificación también “fija”, a modo de instantáneas visuales, la exhibición de su fría crueldad.

En más de una ocasión, Mendes hace gala de un cuidadoso esmero a la hora de construir planos. Un buen ejemplo lo tenemos en la secuencia en la que *Rooney* se reúne con los otros jefes mafiosos de la localidad y le exige a *Connor* que se disculpe delante de ellos por las molestias ocasionadas tras haber matado a *McGovern*. La secuencia se cierra con un primer plano de *Connor*, en primer término del encuadre y desenfocado, mientras que en segundo término, enfocados, *Rooney* y *Sullivan* abandonan la sala de reuniones; Mendes mantiene fijo el plano y, cuando *Connor* se queda solo en la estancia, le enfoca: el paso del desenfoco al enfoque expresa la turbiedad de los sentimientos del personaje y su determinación de cara a vengarse de *Sullivan*. Otro momento excelente reside en la escena en la que *Sullivan* conversa por teléfono con una tía suya que vive en el pueblo de Perdición y que le ofrece su vivienda en la playa para que él y *Michael Jr.* puedan esconderse: Mendes inserta un plano en semipicado de la tía de *Sullivan*, tomado desde el punto de vista de alguien en lo alto de las escaleras de la planta superior; en el siguiente plano, la tía cuelga el teléfono y el director mantiene el encuadre hasta que otra persona descuelga el auricular: *Maguire*, quien ahora sabemos que

ha espiado la conversación (de ahí el anterior semipicado) y pide a la operadora que le indique de dónde ha salido la llamada.

También llama la atención, positivamente, la resolución de la secuencia en la que *Sullivan* y *Maguire* tienen su primera confrontación en un pequeño restaurante de carretera, en la cual Mendes sabe darle el valor justo a cada gesto y mirada del personaje del asesino, quien carga su cámara como si estuviera cargando un arma (la magnífica labor interpretativa de Jude Law, quien dota a *Maguire* de una gesticulación sibilina, como de reptil, aderezada por un bombín que le confiere un inesperado aire chapliniano, hace mucho en favor del film); el travelling lateral de izquierda a derecha que enlaza, en una misma secuencia, las cortas escenas descriptivas de los sucesivos atracos a bancos que *Sullivan* comete con la colaboración de su hijo; o el espléndido plano general de *Sullivan*, mirando por la ventana a su hijo que corre por la playa (el niño se refleja en el cristal), cuya placidez se rompe con el sonido de los disparos y la sangre del protagonista salpicando: Mendes también sabe mantener el plano fijo, de modo que veamos, después de que *Sullivan* se haya desplomado, a *Maguire*, detrás suyo, que es quien le ha disparado. Es en estos momentos donde se encuentra lo más interesante de una película que si por un lado resulta excesivamente prefabricada, carente de inventiva, por otro está resuelta con tanta profesionalidad y tantas ganas que termina provocando simpatía, más allá de la adocenada concepción hollywoodiense de su diseño de producción (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valenti, “Camino a la Perdición: crónica de un asesino a sueldo”, rev.

Dirigido, septiembre 2002.

Gabriel Lerman, Entrevista con Sam Mendes, rev. Dirigido, septiembre 2002.

Una figura, la de un niño, *Michael* (Tyler Hoechlin), se encuentra de espaldas a la cámara mirando hacia un lago. La sensación es de amplitud, de conciliación, pero a la vez la ausencia de rostro, y la luz crepuscular, ya anuncia una sensación de pérdida. El primer plano de la evocación es otro general de *Michael* bajando una colina nevada en su bicicleta. El surco del trayecto de ésta parece que anunciara que la inocencia será quebrada. El último plano de la secuencia de los títulos de crédito, un lento travelling de retroceso sobre *Michael*, cuyo rostro se ha ensombrecido al ver cómo llega el coche de su padre, es un primer indicativo de la distancia que siente con él. Momentos después, entenderemos el por qué. *Michael* contempla a su padre desde el pasillo. Mendes planifica la secuencia variando el tamaño de los planos, de sendos planos generales, pasando por los medios, hasta dos primeros, uno del rostro, con el fondo desenfocado, de *Michael*, y otro del padre dejando la pistola sobre la cama. Ese primer plano indica el motivo que propicia esa distancia entre padre e hijo, ese ejercicio de la violencia que no tiene nada de heroica (como los relatos del Llanero Solitario que lee) sino más bien la tenebrosa condición de ángel de la muerte por su función de sicario.



La muerte es la primera presencia destacada en la posterior secuencia, un velatorio. Padre e hijo se reclinan ante un féretro, con el elemento de extrañamiento del hielo colocado a su vera, y *Michael* asoma su rostro para observar el cadáver (la muerte es algo aún enigmático, como su padre, aunque inquietante). Tal introducción define la entraña del ambiente en el que está integrado *Sullivan*, una institución en la sombra, la organización gangsteril que dirige *John Rooney* (Paul Newman). La forma de presentar al hijo de éste, *Connor* (Daniel Craig), a través de la mirada de *Michael*, establece una sutil y elocuente asociación con la secuencia de presentación de *Sullivan*. De nuevo, un montaje sucesivo con tres distintos tamaños de plano. La variación es que, en el primero, la figura de *Connor* está desenfocada en primer término, y en el último, el detalle resaltado es el de su cigarrillo y el humo que expele. *Connor* es el reflejo desenfocado de *Michael*, ya que ambos no se sienten lo suficientemente queridos, o valorados, por sus respectivos padres. Y reflejo de la violencia que teme *Michael* en *Sullivan*. La turbiedad agazapada de un manipulador encubierto, como el humo que no deja ver, se verá prontamente confirmada, ya que será quien desate la violencia al asesinar a la esposa y al otro hijo de *Sullivan*.

El por qué será expresado con brillantez en dos secuencias. Durante la misma celebración del velatorio *Rooney* y *Sullivan* tocan una delicada pieza juntos al piano, y los contraplanos de *Connor* delatan su crispación bajo su falsa sonrisa, debida a la envidia que le corroe por la relación paternofilial más próxima que mantienen *Rooney* y *Sullivan*, el cuál fue adoptado por el primero cuando era niño. El segundo aspecto está relacionado con cuestiones de la organización. Durante la fiesta, el hermano del finado, *Finn* (Ciarán Hinds), muestra su disconformidad por aspectos poco claros de la organización. *John* encargará a *Connor* y *Sullivan* que tengan una amistosa charla con él. Lo que no sabrán es que *Michael* se colará de

polizón en el coche y será testigo del trágico resultado del encuentro. Es magnífico el modo de insinuarlo. Un travelling avanza hacia *Michael* en el aula de su escuela, cuya mirada está distraída mirando hacia el horizonte. Se encadena sobre otro movimiento semejante hacia el garaje donde su padre guarda el coche, y *Michael* entra en cuadro. Corta a un plano de *Michael* mirando hacia el garaje como si se siguiera el hilo de lo que su pensamiento está tramando. Elipsis. *Sullivan* saca el coche del garaje esa noche, recoge a *Connor*, y ya entonces descubrimos cómo *Michael* está escondido en el asiento de atrás. En la secuencia posterior se recupera la cuestión de la distancia, a través de la mirada de *Michael*. Este, a través de un agujero, ve cómo *Connor* interroga a *Finn*, con su padre a la expectativa (vemos sus piernas junto al agujero, como si condicionaran el encuadre). Pero la distancia se quiebra cuando *Connor* dispara a la cabeza de *Finn*. Mendes dilata el momento con un ralenti alternado con planos de la mirada de *Michael*. No es una elección efectista, sino el choque de cruzar un umbral, la primera confrontación con la muerte y la violencia, que ahora marcará una distancia con su padre, ya no como enigma inquietante sino como repulsión.

Otro ejemplo de cómo articular un proceso de pensamiento a través de gestos y acciones: *Connor* es reprendido por su padre por esa acción innecesaria delante de todos los asociados. La secuencia se cierra con un travelling de acercamiento hacia el rostro desenfocado de *Connor*, mientras al fondo vemos alejándose a su padre abrazando a *Sullivan*. Se recupera el foco sobre su rostro, crispado por la humillación sufrida. Su explosión se materializará cuando asesine a la esposa e hijo de *Sullivan* en el cuarto de baño de su hogar. *Michael*, tras haber visto desde fuera el resplandor de los disparos a través de la ventana, ya en el interior se acerca por el pasillo hasta el umbral de la puerta donde contempla a los cadáveres fuera de campo. *Sullivan* entra en la casa, al fondo vemos a *Michael* sentado en penumbras. El padre le mira, y comprende, y, mientras la cámara realiza un travelling de acercamiento hacia *Michael*, escuchamos cómo *Sullivan* sube las escaleras y sus gritos de dolor al descubrir los cadáveres¹. En el último acto, el de la venganza, encontramos la restitución de ese fuera de campo que era pérdida. Un travelling impetuoso sigue a *Sullivan* por otro pasillo, el del hotel donde está oculto *Connor*, hasta entrar en otro cuarto de baño y disparar sobre él en fuera de campo. Al salir, se mueve la puerta y vemos, a través del espejo de la misma, el cadáver de *Connor* en la bañera. Los reflejos parecen haber sido conjurados.

Uno de los grandes hallazgos de esta obra es el reverso siniestro, la sombra, de *Sullivan: Maguire* (Jude Law). Su presentación es impecable. Un plano general con retrozoom ya nos hace comprender y sentir su condición esquinada mientras avanza bajo los arcos de unas

¹ Posteriormente, nos encontramos una asociación en la planificación con la primera entre padre e hijo en el pasillo. En esta, nos encontramos con un primer plano de *Sullivan* sentado en el suelo del pasillo, sollozando, y con el fondo desenfocado, como aquel de *Michael* mirando la pistola de su padre. Ahora se ve al padre en el otro lado, vulnerable, como se sentía él ante la imagen imponente de su padre. El cierre de la secuencia nos muestra a los dos en el mismo plano: es el primer punto de unión entre ellos.

vías². *Maguire* realiza una de sus fotos sobre cadáveres de asesinados. Percibe que el cadáver no es tal, porque aún respira, y lo remata. Mendes culmina la secuencia con tres planos de distintos tamaños montados, en este caso, a la inversa (como la imagen invertida que se ve en la cámara), de uno más cercano hasta uno general, y puntuados por el ruido del obturador como si correspondieran a tres sucesivas fotografías. *Maguire* es la mirada ajena de la crueldad, la insensible distancia sobre la violencia. Por eso, en el enfrentamiento final resalta el empleo de lo oculto en el encuadre. *Sullivan* está en primer término mirando desde el interior de la casa del lago cómo juega su hijo fuera (vemos su reflejo sobre él en el cristal). Suenan unos disparos. *Sullivan* cae, lo que nos permite distinguir, tras él, al fondo del encuadre, la figura de *Maguire*. Su reverso ha acabado matándole. Las sombras de su pasado no han permitido que pueda habitar ese nuevo hogar (...).

Texto (extractos):

Alexander Zárate, “Camino a la Perdición: la casa en la sombra”, en estudio “Sam Mendes: fuera de modas”, rev. Dirigido, noviembre 2009.

² Apuntar el uso recurrente de espacios como éste o los pasillos asociados con el túnel, con resonancias de muerte, a lo que se añade ese subterráneo bajo una iglesia donde Sullivan y Rooney mantienen el último diálogo que confirma su desencuentro.



Viernes 16 de noviembre 21 h.

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

BATMAN BEGINS

Título Orig.- Batman begins. **Director.-** Christopher Nolan.

Argumento.- David S. Goyer. **Guión.-** David S. Goyer y Christopher Nolan. **Fotografía.-** Wally Pfister (2.35:1 Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** Lee Smith. **Música.-** Hanz Zimmer y James Newton Howard. **Productor.-** Charles Roven, Emma Thomas y Larry Franco. **Producción.-** Syncopy & Legendary Pictures para Warner Bros. **Intérpretes.-** Christian Bale (*Bruce Wayne/Batman*), Michael Caine (*Alfred Pennyworth*), Liam Neeson (*Henri Ducard/Ra's al Ghul*), Gary Oldman (*Jim Gordon*), Katie Holmes (*Rachel Dawes*), Cillian Murphy (*dr. Jonathan Crane/El Espantapájaros*), Morgan Freeman (*Lucius Fox*), Tom Wilkinson (*Carmine Falcone*), Ken Watanabe (*falso Ra's al Ghul*), Rutger Hauer (*Earle*).

versión original en inglés subtitulada en español



Película nº 5 de la filmografía de Christopher Nolan (de 12 como director)

1 candidatura a los Oscars: Fotografía.

Música de sala:

Batman (*Batman, the movie*, 1966) de Leslie H. Martinson

Banda sonora original compuesta por **Nelson Riddle**



En la máscara de un superhéroe opera una catarsis: no esconde, sino que revela el carácter demoníaco de su propietario... Es una respuesta oscura violenta, a la evidente decadencia de nuestra civilización de las “luces”, racionalista y científica; la irrupción de un titanismo desesperado y nihilista que certifica los impulsos autodestructivos del hombre y de la sociedad que ha construido. Los superhéroes, pues, no utilizan la máscara de manera gratuita, ya que es el objeto central de un torvo ritual místico. La máscara capta la fuerza vital y la focaliza en un empeño infinito e inabarcable: la erradicación del Mal y el establecimiento de la Justicia. Pero la máscara entraña un peligro: puede anular la personalidad de su portador. Empieza a aturdirle, a ahogarle, a atormentarle... Lo que debiera servirle de protección lo vuelve más vulnerable; el enmascarado acaba por convertirse en su esclavo. La máscara se trueca, paradójicamente, en una proyección de los fantasmas personales del superhéroe y, al mismo tiempo en un medio de exorcizarlos, de vencerlos. De ahí el siniestro acento subjetivo y masoquista de las aventuras del superhéroe enmascarado: el mundo es como él cree y quiere verlo, y cuanto más sufre, más convencido está de la virtud de su misión... Por eso el superhéroe no puede / no quiere librarse de la máscara, enganchado a ella como un drogadicto a las drogas.

Las reinterpretaciones modernas de *Batman* han convertido al pedestre justiciero creado por Bob Kane (1915-1998) y Bill Finger (1914-1974) en 1939 en la revuelta de un Genio Demoníaco contra la sociedad, ligada a la fascinación (y repulsión) que despierta en nosotros el Monstruo -quien ostenta las peculiaridades de lo infame, lo caótico, lo abisal, y cuyo objetivo es destruir el mundo que lo rodea-, recordándonos que la vida es menos segura de lo que creemos, al hacer referencia *“a todo aquello que no queremos o no podemos reconocer, eso que no puede ser vivido por nosotros más que como aquello que nos niega”* en palabras del Gilbert Lascault. El *Batman* de Frank Miller (guionista) y David Mazzucchelli & Richmond

Lewis (arte), de Jeph Loeb (guión) y Tim Sale (arte), creadores de un monstruo “humano” a pesar de su traje, de sus *gadgets*, de su sadismo más o menos controlado, tiene sus orígenes en el siglo XIX, en una época donde el sentimiento romántico de los artistas y sabios -poetas, escritores, pintores, filósofos, científicos-, al igual que el de los hijos de su fantasía, estaba dominado por un utópico deseo de invertir el curso de las cosas, acorralados, rechazados, por el medio que les rodeaba.

En consecuencia, en estos tiempos líquidos, *Bruce Wayne / Batman* va más allá de su pasado -como héroe de comic book- para plantarse en el presente como protagonista de un drama épico en el cual su naturaleza enajenada, su angustiada razón, su genio demoníaco y su homérica ira, se conjugan en una lucha tenaz contra el pathos y el Destino, zambulléndose en un mundo en el que el relativismo de los valores morales triunfa gracias a la construcción de una identidad subjetiva -“*un símbolo*”, como repite *Bruce Wayne* (Christian Bale) en varias ocasiones-, acorde con su violento entorno, la corrupta e inhumana Gotham City a la cual pretende salvar. Incluso cuando es una de sus dos personalidades, *Bruce Wayne y/o Batman*, no predomina en él una personalidad estable, sino varias, fluctuantes. *Bruce Wayne / Batman* es una sombra afligida y errante que soporta, orgullosa aunque funestamente, el estigma del Mal con el que ha sido sellada su misión... (...)

Decía el arquitecto Antonio Gaudí (1852-1926) que cualquier intento de renovación pasa necesariamente por un retorno a los orígenes. Y en lo tocante al personaje de *Batman* por cuanto se refiere a su trayectoria cinematográfica, se imponía ese retorno, tras las dos nefastas cintas dirigidas por Joel Schumacher, *Batman Forever* (1993) y *Batman & Robin* (1997), y frente a la imposibilidad de reproducir, de evocar, el universo batmaniaco de Tim Burton sin caer en el peor de los ridículos. Había que plantearse la jugada -la revitalización filmica de la franquicia, se entiende- con cierto tacto, dada la notoria mitomanía existente alrededor del superhéroe de Gotham City, tanto en su versión impresa como en su traslación a la gran pantalla.

Por ello, no resulta extraño ni sorprendente que **BATMAN BEGINS** explique, una vez más, el tortuoso proceso por el cual el joven multimillonario *Bruce Wayne* se transforma en *Batman*. Sin embargo, la opción de Christopher Nolan va más allá del mero formulismo, del simple trámite como si se disculparan precipitadamente las paranoicas obsesiones y vertiginosas aventuras del justiciero enmascarado. Con extrema minuciosidad, tanta como permite la dramaturgia asociada a la ficción, Nolan se concentra como ningún otro realizador lo había hecho antes en los miedos, las angustias y los odios de un (super) héroe de raíz romántica, realmente escindido. Puede que a muchos enfiebridos incondicionales de lo freak, a postmodernos de estudiada pose y a cinéfilos *dilettantes* poco exigentes, prendados todos ellos de la figura del *Hombre Murciélogo*, esto les parezca substancialmente “nuevo”, pero no lo es en absoluto. El autor de **Memento** sabe que la esencia de un personaje como *Bruce Wayne / Batman* tiene sus orígenes en el siglo XIX en una época donde el sentimiento romántico de los artistas y sabios -poetas, escritores, pintores, filósofos, científicos-, al igual que el de los hijos de su fantasía, estaba dominado por un utópico deseo de invertir el curso



de las cosas, sintiéndose acorralados, rechazados, por el medio humano que les rodeaba. En consecuencia, Giacomo Leopardi (1789-1837) opinaba que “*el hombre es naturalmente odioso para el hombre*”, horrorizado al presenciar, día tras día, esa danza horripilante en la que “*os cazáis y os imitáis unos a otros, en que sin tregua, desvariados, medrosos como sombras sin sepulcro, os perseguís corriendo, miserable revoltijo*”, tal y como escribía Friedrich Hölderlin (1770-1843) en su tragedia inacabada “Empedocles” (1799). (...)

(...) **BATMAN BEGINS** empiece con “la fuga sin fin” del héroe, en las lejanas montañas de Asia, intentando asimilar qué es el Mal. Durante el proceso, será adiestrado en las más sutiles artes del combate y la simulación por el enigmático *Henri Ducard* (Liam Neeson), miembro de una sombría liga de justicieros liderados por el villano *Ra's al Ghul* (Ken Watanabe), quien considera que para “limpiar” el Mal sólo cabe la destrucción total del lugar infectado, sin vacilaciones ni misericordia. Un espacio casi onírico donde *Bruce Wayne* se enfrenta cara a cara con sus miedos y sus más violentos impulsos, aprendiendo a controlarlos, a utilizarlos como una energía reversible, dirigida contra sus enemigos. Así pues, aquello que más aterra a *Wayne* -los murciélagos- se convierte en el “símbolo” de su dualidad, de su lucha, de su desgarramiento interior e, incluso, en un providencial aliado -cf. la excelente escena donde una enorme bandada de quirópteros acude en ayuda de *Batman*, rodeado de docenas de ellos como si fueran el cortejo de un rey-. Y qué mejor disfraz para el espartano -y tético-justiciero *Batman* que el de un frívolo y despilfarrador multimillonario Bruce Wayne, capaz de coquetear con espectaculares modelos, conducir de manera arrogante un Lamborghini o comprar un hotel para poder bañarse cuando le plazca en su piscina... Estamos lejos, no por casualidad, del apagado filántropo interpretado anteriormente -y muy mal- por Michael



Keaton, Val Kilmer y George Clooney.

La densidad dramática de esta vida-en-la-muerte de *Bruce Wayne / Batman* es fruto del minucioso proceso de autodestrucción romántico del superhéroe -al regresar a Gotham, todos y cada uno de aquellos que se cruzan en el camino de Wayne expresan su sorpresa de verle vivo...; más allá de su papel como *Batman*, *Wayne* parece no tener vida propia, recorriendo como un alma en pena su lujosa y vieja mansión, familiar, semejante “a un mausoleo” -, como paso previo a su reencuentro con lo ilimitado, con lo sobrehumano -*Batman*, por encima de su aparatosa colección de gadgets, es capaz de comportarse como alguien que no es de este mundo-, adquiriendo una visión elevada de la existencia que abarca el pasado y el futuro. Pero Nolan malogra el impacto de semejante retrato del *Hombre Murciélago* al darle una pátina torpemente freudiana a su empeño justiciero -honrar la memoria de su difunto padre, hombre de nobles ideales, estando a “su” altura-, apelando de este modo a una autoridad moral suprema destinada a evitar que el héroe sea definitivamente engullido por su doble satánico. La encubierta relación paterno-filial entre *Bruce Wayne* y su mayordomo *Alfred* (Michael Caine), este último celoso guardián del legado espiritual y material del padre de *Bruce*, hace prevalecer siempre, por encima de las tinieblas, cierta luz divina, pues el joven *Wayne* es, sin duda, el elegido por la Providencia.

Lamentablemente, y a pesar de los buenos momentos que depara el planteamiento dramático de Christopher Nolan, **BATMAN BEGINS** no es lo que llamaríamos precisamente una película redonda. El film jamás acaba de encontrar el tono justo, el necesario equilibrio interno, pues si el relato de la dolorosa conversión de *Bruce Wayne* en *Batman* capta sin

problemas nuestro interés -en gran parte, gracias al magnífico trabajo de los actores que intervienen en los pasajes decisivos-, las aventuras del justiciero enmascarado carecen de la forzosa e imprescindible emoción, truculencia, fuerza poética y gusto por el absurdo. A tenor de lo que evidencian las imágenes del film, **BATMAN BEGINS** tiende más hacia la furia dejando el ruido en un segundo término, a modo de insípida guarnición, cuando debía ser uno de los platos fuertes. ¿Quizás esto tenga relación con la escasa destreza del director de *Insomnio* para las secuencias de acción? Las peleas, a base de un atropellado montaje de planos cortos, molestan más que divertir y/o provocar algún tipo de reacción. Pero lo verdaderamente irritante es que la persecución automovilística, donde un nuevo y blindado “batmóvil” hace de las suyas, en ningún instante logre su objetivo: erigirse en una de las mayores set piezas “destrozadas” de la cinta. A ello cabe sumar el exiguo sentido del suspense de **BATMAN BEGINS** en lo tocante a la lucha del *Hombre Murciélago* contra villanos tan interesantes como el *Espantapájaros* -el doctor en psiquiatría *Jonathan Crane* (Cillian Murphy), quien ensaya extrañas drogas con sus internos del *Arkham Asylum*-, o la falta de sentido apocalíptico en torno a la confusa hecatombe que se cierne sobre Gotham, orquestada por *Ra’s al Ghul* y *Henri Ducard*. Cabría preguntarse, empero, si más allá de una hipotética torpeza creativa por parte de Christopher Nolan, pesa como una losa la cada vez más degradada capacidad de Hollywood para conciliar satisfactoriamente espectáculo y cierta cultura middlebrown. Una incógnita que, sin duda, despejará la inevitable secuela.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Christopher Nolan: los laberintos de la mente”,
en sección “Estudio”,

rev. Dirigido, julio-agosto & septiembre 2012

Antonio José Navarro, “Batman Begins”, en dossier “Cine de superhéroes: la
consolidación de un subgénero” (2ª parte), rev. Dirigido, julio-agosto 2005.

“Para mí, Batman es el superhéroe más intrigante de todos, a la vez que el más humano. Es alguien que, en realidad, salvo su extraordinaria salud, no posee ningún poder especial. Es un individuo sencillo, muy autodisciplinado y con una motivación enorme, que ha sido elegido, o forzado a causa de unas circunstancias muy trágicas, a crearse a sí mismo como un icono extraordinario”

Christopher Nolan

“Algunos hombres nunca serán héroes. A cambio, algunos héroes nunca serán hombres.”

Joseph Conrad



En contra de cuanto sostienen sus detractores, el cómic de superhéroes ofrece un espacio propicio para la exposición de o la indagación en cuestiones capitales como la identidad y sus claroscuros, la soledad del individuo y su marginación, las consecuencias de nuestras acciones o de su omisión, la ley, la justicia y la responsabilidad social, el crimen y el castigo, la verdad y la mentira, la experiencia y la memoria, el Orden y el Caos, etc. No debiera sorprendernos que Christopher Nolan respondiera al desafío de llevar a buen puerto una empresa tan dificultosa como la de resucitar al *Hombre Murciélago* en el siglo XXI. Entre los enmascarados sin número del mundo de la viñeta, Batman destaca por estar repleto de aristas. *Bruce Wayne* es un hombre roto, escindido; otro sujeto borderline que gusta de moverse en los límites y adoptar conductas al margen de las normas. *Wayne* se crea una nueva identidad, como *Bill*, el protagonista de **Following** (y acusa como este unos mismos rasgos esquizofrénicos). *Wayne* convierte la venganza en un proyecto vital capaz de colmar una existencia, como *Leonard Shelby* en **Memento**, y destaca por aplicar una personalísima concepción de la justicia al margen de la legalidad vigente, como el comisario *Will Dormer* en **Insomnio**. Nolan no habría podido encontrar un personaje más acorde con sus intereses. Gracias al *Hombre Murciélago*, la reflexión sobre ética y justicia pasa a ocupar un primerísimo primer plano, lo que tendrá una fuerte repercusión en el resto de su obra. En un tiempo en que la gente desea “un aquí y un ahora diferente para cada cual en lugar de pensar seriamente en un futuro mejor para todos”, según el agudísimo diagnóstico de Zygmunt Bauman, la “Trilogía del Caballero Oscuro” aboga por la construcción de un tiempo y una sociedad habitables. Si *Bill*, *Leonard Shelby* y *Will Dormer* eran náufragos en estos tiempos líquidos, *Batman* quiere ser sólida ancla en estas



aguas revueltas. (...) Nolan nunca se quejó de falta de libertad; si los términos de actuación están dados, ciertos problemas dejan de serlo. El cineasta hizo concesiones, no tiene sentido negarlo, pero consiguió conferirle a su “Trilogía del Caballero Oscuro” una personalidad y un alcance que la distinguen del mero ensamblaje industrial de otros productos similares. En estas tres películas crece la inversión, pero no decaen las ambiciones del autor. Algunos vieron en este trabajo una claudicación al cine de gran espectáculo que, según ellos, nada dice del hombre o de su tiempo. Discrepo. Como escribí en otra ocasión, el cine puede ser inocuo, nunca inocente; y añadido hoy: las películas pueden ser insignificantes, no carecer de significado. No es imprescindible hacer cine social, comprometido o político para hablar de nuestro tiempo -no es imprescindible, tampoco redundante-; nuestras ficciones se alimentan de un entorno que, queramos o no, siempre condiciona el mensaje (...)

(...) Desde el principio, Christopher Nolan quiso contar con una autoridad en la materia, David S. Goyer que aceptó el órdago, y acabó convirtiéndose en una pieza clave en la “Trilogía del Caballero Oscuro” y, con posterioridad, en el renacimiento del *Hombre de Acero*. Nolan y Goyer hicieron borrón y cuenta nueva, distanciándose de las directrices marcadas por los films de Tim Hurton y Joel Schumacher a favor del modelo propuesto por Richard Donner en **Superman**. El cineasta y su guionista reformularon el relato con una minuciosidad admirable y plantearon esta trilogía siguiendo el patrón clásico de nacimiento, triunfo y ocaso de una leyenda. Por paradójico que parezca, la consigna fue la del realismo: “*Desde el principio, mi interés era partir de una historia de superhéroes y afincarla en la realidad: no contemplarla como un cómic hecho película, sino como cualquier otra película de acción y aventuras*”;

declaró Nolan (una decisión valiente, en absoluto novedosa: Bryan Singer había convertido su primer díptico sobre los **X-Men** en sendos thrillers políticos). Nolan aplicó la fórmula con un rigor apabullante. El director somete la historia a una lógica implacable aprovechando episodios sueltos de diversos comics: “El hombre que cae” (1989), escrito por Dennis O’Neil e ilustrado por Dick Giordano; “El largo Halloween” (1996-1997) y “Victoria oscura” (1999-2000), ambos con guiones de Jeb Loeb y dibujos de Tim Sale; deudores todos de “Batman: Año Uno”, que sería el cuarto as de la baraja. (...) Nolan lo convierte en una figura épica y trágica, un hombre roto y remendado, con un peligrosísimo lado autodestructivo, que debe luchar contra sí para consumir su proyecto. *Batman* es una figura fantasmal y fantasmática, una proyección del inconsciente de *Bruce Wayne*, un hijo del miedo y de la ira, un huésped de las tinieblas; una especie de gárgola rediviva que se coloca en posición elevada y en cuclillas cuando habla, con voz cavernosa, a los demás. Es también un ejemplo del triunfo de la voluntad y un inesperado modelo ético adornado con muchos y muy sugerentes claroscuros (posiblemente, Nolan no dio a *Batman* nada que no tuviera, sino la oportunidad de volar alto y lejos, que no es poco). Respecto a sus largometrajes previos, narrados en voz baja, el cineasta elevó el tono, el suyo y el de todos los instrumentos de la orquesta. En su día hablé de “sinfonía wagneriana” a propósito de **BATMAN BEGINS**; hoy hablaría de ópera wagneriana. La ópera se basa en la exhibición, la exasperación, la “espectacularización” de las emociones, de ahí que lo operístico se me antoje una oportuna clave de lectura para este mundo de grandes gestas y no menos grandes gestos. En la “Trilogía del Caballero Oscuro”, Nolan compone una especie de “El anillo de los nibelungos” adaptado al siglo XXI; *Batman* toma el relevo del viejo *Sigfrido* y lucha por su particular anillo mágico: la Justicia. Estas tres películas beben del mismo venero del que bebieron **Rocco y sus hermanos** (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) de Luchino Visconti, **Hasta que llegó su hora** (*C’era una volta il west*, 1968) de Sergio Leone, **Apocalypse Now** (1979) de Francis Ford Coppola, **La puerta del cielo** (*Heaven’s Gate*, 1980) de Michael Cimino, **El precio del poder** (*Scarface*, 1983) de Brian De Palma o **El padrino III** (*The Godfather: Part III*, 1990) de Coppola. En consonancia, Hans Zimmer y James Newton Howard compusieron una banda sonora de gran aliento, repleta de instrumentos de percusión y de viento, grandilocuente. (...) En esta trilogía, todos los ingredientes de la narración (tipos, escenarios, utilería) cumplen una función en la trama o se justifican en el desarrollo de los acontecimientos. Pueden estar más o menos conseguidos pero nada hay gratuito. En las tres películas se percibe un esmerado dibujo de las motivaciones de los personajes, del primero al último; no son simples maniqués en el escaparate. Se trata de construir un *dramatis personae* amplio y convincente. *Alfred*, el comisario *Gordon* o el fiscal del distrito *Harvey Dent*, meros comparsas en los films de Burton y Schumacher, cumplen una función definida. A fin de mitigar el carácter subordinado que pudieran tener para el público, los roles fueron encomendados a actores de relieve: Michael Caine, Gary Oldman, Aaron Eckhart (...)

(...) **BATMAN BEGINS**, estrenada el 15 de junio de 2005, alterna el tiempo presente y recuerdos de infancia y juventud de *Bruce Wayne*(...) En su primera parte hay ideas magníficas: la iniciación culmina con un ritual en el cual *Wayne* debe enfrentarse a *Ducard* en medio

de una formación de guerreros, embozados y vestidos todos iguales, que van cambiando de emplazamiento al unísono y conformando un dédalo humano. (...) El eco de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York resuena en los fotogramas de **BATMAN BEGINS**: según ciertos rumores, Nolan se habría inspirado en Osama Bin Laden y en la organización terrorista Al Qaeda para dar forma a *R'as al Ghul* y la *Liga de las Sombras*. No podemos ni confirmarlo ni desmentirlo; debe apreciarse como mínimo la sutileza con que teje la trama. A Nolan no le interesa la sempiterna lucha entre el Bien y el Mal, sino un duelo de mayor dimensión social entre Orden y Caos. No debemos preguntarnos quiénes son los buenos y quiénes los malos, sino qué requiere el Bien y qué conlleva el Mal. Esta reflexión se sustenta en una brillante paradoja: *Wayne*, defensor del Orden, aprenderá de su contrario. Una vez concluida la fase de aprendizaje, se siente con fuerzas para regresar a Gotham y combatir el crimen bajo la forma de algo primario, un símbolo. (...) Durante la primera mitad de **BATMAN BEGINS**, la acción y la reflexión alcanzan un equilibrio cuasi perfecto. Me parece modélica la descripción del proceso por el cual el protagonista decide transformar el afán de venganza en justicia y transformarse él mismo en brazo ejecutor de dicha justicia (...) Por desgracia, la segunda mitad de **BATMAN BEGINS** no está tan bien traída o llevada. Por ejemplo, Nolan no saca suficiente rendimiento dramático a un personaje clave como el del doctor *Jonathan Crane* (Cillian Murphy), otra criatura en la órbita del miedo. (...) No faltan buenas set piezas, como la incursión de *Batman* en el manicomio de Arkham, la guarida de *El Espantapájaros*, que culmina con la irrupción de una espectacular bandada de murciélagos para cubrir la retirada del héroe -una idea tomada de "Batman: Año Uno"-, si bien la posterior secuencia de persecución del batmóvil a través de la ciudad posiblemente se alargue más de lo debido. El clímax último, que se prometía apoteósico, también decepciona las expectativas. (...).

Texto (extractos):

José Abad, **Christopher Nolan**, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 114, Cátedra, Madrid, 2018



Sábado 17 de noviembre 20 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

UNA HISTORIA DE VIOLENCIA

(2005) Canadá - EE.UU. 96 min.

Título Orig.- A history of violence. **Director.**- David Cronenberg. **Argumento.**- La novela gráfica homónima de John Wagner & Vince Locke (1997). **Guión.**- Josh Olson. **Fotografía.**- Peter Suschitzky (1.85:1 - DeLuxe). **Montaje.**- Ronald Sanders. **Música.**- Howard Shore. **Productor.**- Chris Bender y J.C. Spink. **Producción.**- Bender-Spink Productions para New Line Cinema. **Intérpretes.**- Viggo Mortensen (*Tom Stall*), Maria Bello (*Edie Stall*), William Hurt (*Richie Cusack*), Ashton Holmes (*Jack Stall*), Stephen McHattie (*Leland Jones*), Peter MacNeill (*sheriff Sam Carney*), Ed Harris (*Carl Fogarty*), Heidi Hayes (*Sarah Stall*), Greg Bryk (*Billy Orser*).
versión original en inglés con subtítulos en español



2 candidaturas a los Oscars: Actor de reparto (*William Hurt*) y Guión adaptado.

Película nº 35 de la filmografía de David Cronenberg (de 42 como director)

Música de sala:

**Fanfare for the common man, Preamble for a solemn occasion,
Orchestral Variations y Dance panels (1949-1966)**
Música de Aaron Copland



“ (...) Cuando leí el guión no sabía que estaba basado en un comic, y lógicamente tampoco sabía que éste tenía ese título. Cuando leí el guión sabiendo que en New Line estaban decididos a financiar la película, desde un primer momento me aclararon que querían mantener el título. Al principio no estaba muy convencido porque me parecía que podía confundir al público y porque no es habitual poner la palabra “violencia” en el título de una película. Pero en cualquier caso, nunca hubo demasiado debate con respecto al título del film (...) Sí pedí otros cambios, sobre todo en el guión. Por ejemplo, no había escenas de sexo en el guión de Josh Olson y los personajes de Viggo y de William Hurt no eran hermanos. Me di cuenta de que si eran hermanos la relación entre ellos iba a cambiar por completo. Y los diálogos también tenían que cambiar. Con Olsen colaboramos muchísimo. En el guión de Josh había muchos personajes que quité. Cuando lo leí por primera vez tenía ciento quince páginas y lo dejé en ochenta. Lo que se ve en la pantalla son apenas sesenta y seis minutos de guión (...).

“Creo que **UNA HISTORIA DE VIOLENCIA** trata sobre un buen número de temas, e incluso me parece que tiene ciertas similitudes con los westerns clásicos del cine norteamericano, algo de lo que fuimos muy conscientes a lo largo del rodaje, si bien siempre se ha visto al western como un género bastante conservador, e incluso reaccionario, con ideas muy cristianas sobre la redención y ese tipo de cosas. Y creo que **UNA HISTORIA DE VIOLENCIA** es un poco más subversiva, que empieza con una propuesta más o menos tradicional y luego se subleva contra ella, la cuestiona y la termina corrompiendo. Por lo tanto no creo que el único tema de la película sea la redención. Sí creo que el film se pregunta sobre si la

redención es posible, pero la realidad es que no necesariamente la contesta. Muchas otras cosas quedan sin contestar porque no tengo las respuestas, sólo tengo las preguntas. Por eso la película no tiene un mensaje predigerido, porque para eso uno tendría que tener todas las respuestas e ir presentándoselas convenientemente a su público (...).”

“(...) El film se hace muchas preguntas. Una de ellas es si es posible escapar de nuestra herencia animal en lo que concierne a la violencia. Somos los únicos animales que podemos elegir no ser violentos, porque tenemos conciencia e intelecto y entendemos cuáles son las consecuencias de un acto de violencia. También parece que somos los únicos animales -probablemente en todo el universo- que somos capaces de imaginar algo que no existe. El resto de los animales no lo puede hacer. Podemos imaginar muy fácilmente un mundo en el que no exista la violencia, en el que podamos usar la discusión, la negociación, la racionalidad, la generosidad y la simpatía para resolver todos los problemas que nos aquejan como humanos. Podemos pensar que eso es posible, pero es obvio que nunca lo hemos podido lograr. Hubo momentos en los que las Naciones Unidas funcionaron bien durante dos minutos, cuando se evitó una guerra gracias a la acción de un grupo de diplomáticos brillantes que lograron unir a la gente. De alguna manera la película se plantea si eso de verdad es posible. Mucha gente me ha preguntado si esta película es una crítica a Estados Unidos. Y mi respuesta es que está ambientada en Estados Unidos porque la única manera de ser universal es ser específico. Uno tiene que ubicar su arte en algún lugar y el actor no puede interpretar un concepto abstracto. El personaje tiene que tener un nombre y un pasado, pero todos estos elementos locales sirven para hacerse preguntas universales. Aun cuando lo que se pregunta **UNA HISTORIA DE VIOLENCIA** es válido para Estados Unidos, también lo es para la condición humana en general. No hay una sola nación sobre la tierra que no haya sido fundada tras un acto de violencia. Cada nación del mundo fue creada aplastando a la gente que originariamente vivía allí... (...).”

“¿Concepción estética para las escenas de acción? La verdad es que no me adhiero a ninguna teoría cinematográfica según la cual haya que filmar todas las escenas de una misma manera. Prefiero prestar atención a lo que necesita cada escena en particular. Así, por ejemplo, la primera escena dura más de cuatro minutos sin cortes y fue realizada en una sola toma, mientras que en las demás escenas de acción hay un preciso trabajo de montaje y hubo que filmarlo en una larga secuencia de tomas. Para poner un ejemplo la forma en que filmé la acción en **UNA HISTORIA DE VIOLENCIA** no tiene nada que ver con la forma en la que está filmada la acción en **El mito de Bourne**, donde ha sido filmada de una manera impresionista. Si te fijas en las escenas de acción de mi película cuadro por cuadro vas a ver que está todo filmado en tiempo real, cada momento ha sido capturado por la cámara, por lo que es muy realista. Si le prestas atención a la forma en que funcionan tus ojos, te darás cuenta de que es como si tuvieras un millón de cámaras filmando todo lo que ocurre frente a ti. Y si ves algo que te interesa particularmente, utilizarás el zoom para acercarte y tratar de percibir hasta el último detalle. Para hacer lo mismo que hace tu ojo, hacen falta muchísimas tomas y muchísimos ángulos, especialmente cuando estás filmando acción.



He hecho un gran esfuerzo para que la acción en esta película no fuera impresionista sino realista, siguiendo lo que verían tus ojos si tú estuvieras presenciando un acto de violencia (...).

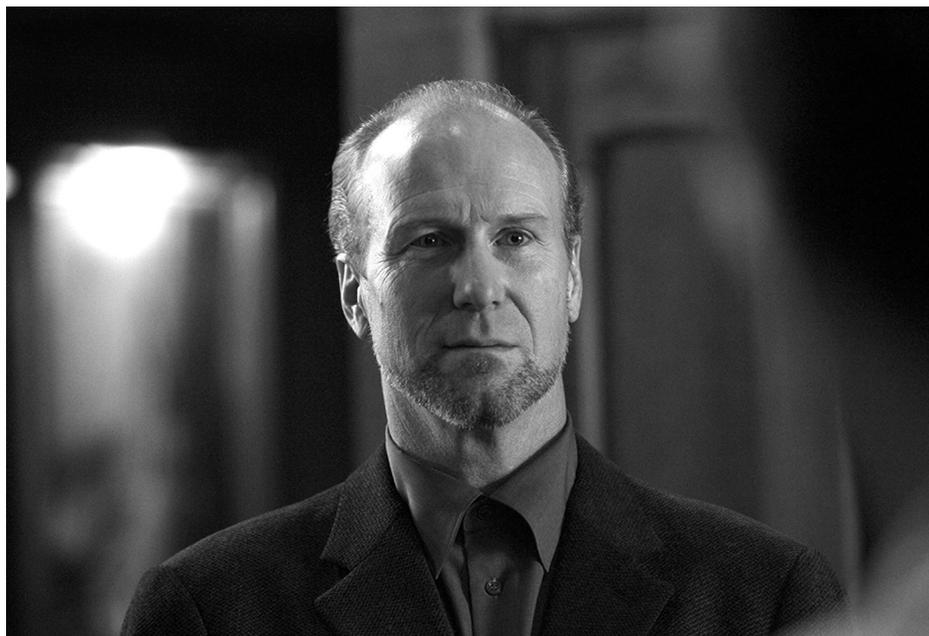
“(...) Lo que quería preguntarme en esta película es: ¿de dónde viene la violencia? Viene de estos personajes. ¿Qué significado tiene la violencia para ellos? Y en el caso de algunos de ellos la violencia forma parte del negocio, como cuando Joey le dice a Richie: “yo pensaba que los negocios importaban más que la familia”, hablando de los negocios de la mafia y señalando que él sabe que si su hermano lo tiene que matar lo va a hacer, por lo que para ciertos personajes en el film la violencia existe simplemente por razones prácticas, porque eso es lo que han aprendido en las calles de Filadelfia. Para ellos no es una cuestión estética, sino algo que se tiene que hacer y punto ni siquiera pasa por el placer sádico, sino porque los negocios exigen que liquides a este tío y luego sigas adelante con tus cosas (...).

“(...) No sé si ha quedado en el film algún retazo de la sensibilidad típica de los comics, aunque también es cierto que últimamente los comics se han vuelto muy sofisticados. He leído algunos europeos, algunos pornográficos, otros no, que son muy sofisticados y están muy bien escritos. No se parecen en nada a los que leía cuando era niño, como los del “Capitán Marvel” y ese tipo de material para adolescentes (...) Por ejemplo, me dicen que el personaje de Ed Harris parece sacado del mundo de los cómics y la verdad es que nunca lo vi como un personaje típico de un comic, sino más bien como una reelaboración de James Cagney, Humphrey Bogart y otros actores que muchas veces interpretaban criminales en los grandes clásicos, incluso Paul Muni haciendo de Scarface. Esas eran mis referencias. Aunque

si uno se pone a pensar, muchos elementos de los comics contemporáneos vienen de las viejas películas, por lo que es muy difícil saber quién está imitando a quién. En cualquier caso, siempre supe que tenía que tener una mirada realista, aunque sé que este film tiene cierto tono irreal, aunque eso tiene que ver con la imagen que tiene Estados Unidos de sí mismo como país, reflejada en este pueblecito aparentemente maravilloso donde todo el mundo lleva una vida tranquila, una metáfora de este deseo de volver a un pasado ideal que probablemente nunca existió. Es algo que uno siente cuando visita Disneyland, donde todo aparenta ser perfecto y todo el mundo es tan cordial que hasta te resulta un poco escalofriante. Es como en la serie *The Twilight Zone*. Por un lado es perfecto y uno quisiera que fuera realidad, y por otro uno sabe que no quisiera vivir allí. En ese sentido hay un cierto tono irreal en el film, pero sentí que no había que hacer hincapié en eso porque ya lo aportaba la estructura del guión. También hay quienes han comparado a **UNA HISTORIA DE VIOLENCIA** con ciertos films de David Lynch, pero creo que no tienen nada que ver. No tiene nada de ironía ni es postmoderna. Cuando la gente habla de café y de pastel, no está hablando de otra cosa, es que realmente quieren que les sirvan café. Por eso siempre apuntamos a ese nivel de realismo sabiendo que la estructura del guión ya aportaba una dosis de irrealidad, lo cual generó en toda la película una tensión muy interesante. (...)

David Cronenberg

En un país de inseguros como Canadá, no es extraño que se hable de forma continua acerca de la identidad. Muchos films de cineastas canadienses, como Guy Maddin, Atom Egoyan o David Cronenberg, giran en torno al particular. Incluso **UNA HISTORIA DE VIOLENCIA**, pese a estar ambientada en Millbrook, una pequeña ciudad de Indiana (Estados Unidos), trata sobre un hombre a quien se desconoce cada vez más, a medida que se aportan nuevos datos sobre él. *Tom Stall* (Viggo Mortensen) es un padre de familia que al inicio del film parece salido de **Terciopelo azul** (*Blue Velvet*, David Lynch, 1987) y que va adquiriendo poco a poco los contornos de algunos personajes de thrillers posbélicos de los años cuarenta, como **Solo en la noche** (*Somewhere in the night*, Joseph L. Mankiewicz, 1946) o **La senda tenebrosa** (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947), donde se hace especial hincapié en la amnesia, la memoria o la identidad. Pero también surge el recuerdo de **Forajidos** (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946) o de **Retorno al pasado** (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947), aunque en **UNA HISTORIA DE VIOLENCIA** advertimos una diferencia sustancial: *Edie*, la esposa de *Tom*, no es, ni quiere ser, una mujer fatal. Ama a su marido, además su vida sexual es activa, incluso creativa. El protagonista del último film de David Cronenberg tiene una bella esposa (*Maria Bello*) y dos hijos estupendos (*Ashton Holmes* y *Heidi Hayes*). Todos juntos podrían posar para un cuadro de Norman Rockwell, si no fuese porque enseguida se muestran algunas intimidades que estarían fuera de lugar en un lienzo del famoso pintor estadounidense. El matrimonio *Stall*, sin ir más lejos, tiene una vida sexual activa e incluso creativa; no se conforma con la postura del misionero y además disfruta buscando nuevas maneras para proporcionarse



placer. Aunque nadie debería censurar a los *Stall* por sus peculiares juegos de cama, verles follar sin demasiados remilgos después de haber posado ante la cámara como duros trabajadores, buenos vecinos y mejores padres produce un extrañamiento en las imágenes. (...) Puede sorprender la virulencia del coito en la escalera por su brusquedad casi animal (un momento donde asoman ecos de la producción anterior del realizador, aunque poco o nada tenga que ver con la “nueva carne”), compartido, pues de ningún modo es una violación, si bien su inicio pudiera indicarlo. Cronenberg consigue que ese volcánico encuentro destile un aire anómalo, propicie un extrañamiento en las imágenes gracias a la previa presentación del matrimonio (...) Pero en ese sentido, David Cronenberg quizás nos está preguntando hasta dónde llegamos nosotros mismos en lo que a sexo se refiere y qué es lo que consideramos anómalo.

Lo más relevante desde un punto de vista argumental tiene lugar en el restaurante de *Tom*, adonde acuden dos mafiosos (Stephen McHattie y Grez Bryk) con malas intenciones. Antes de los créditos, los dos angelitos proporcionan una lección de profesionalidad a la hora de matar a quienes se cruzan con ellos en un hotel; por eso su propia muerte, a manos de *Tom*, no produce pena, a pesar de la retorcida truculencia con que la filma David Cronenberg. Ya conocemos *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), de modo que no nos sorprende que de la noche a la mañana *Tom* se convierta en un héroe nacional después de haber acabado con la vida de los dos malhechores que irrumpieron en su restaurante. A él, a pesar de todo, le disgusta la atención de las cadenas de televisión y los periódicos; odia los objetivos de las cámaras dirigiéndose a su rostro. Muy pronto sabremos por qué. Poco



después de las muertes, aparece un nuevo mafioso (Ed Harris) en el restaurante de *Tom* y habla con él. Viene a recordarle sus viejos tiempos en Filadelfia, cuando su verdadero nombre era *Joel Cusack* y todo el mundo le temía porque su máxima especialidad consistía en matar. El pasado de *Tom* acaba de llamar a su puerta... O puede que no sea más que una confusión.

La estética de **UNA HISTORIA DE VIOLENCIA** es hiperrealista. David Cronenberg apenas tuvo en cuenta la novela gráfica de John Wagner y Vince Locke en la que se basaba el guión de Josh Olson; prefirió llevar la historia al terreno del materialismo realista, para así acentuar las perturbaciones psicológicas de los personajes. Sabía que, como las pinturas de Norman Rockwell, las imágenes de la vida en una pequeña ciudad estadounidense debían ser precisas, porque de ese modo era bastante más fácil sospechar de ellas. Un lugar idílico enseguida nos empuja a pensar que tiene que ocultar algo. Pero si David Lynch, por ejemplo, cree que basta con penetrar en armarios, cañerías o pasillos oscuros para contactar con el lado oculto de la existencia, David Cronenberg cree que la oscuridad puede notarse a plena luz del día, aunque no se vea, porque está en el interior de los seres humanos, agazapada como un animal que esperase durante horas para sorprender a una presa. *Tom*, sin ir más lejos, no resulta sospechoso de nada hasta que no se repara en su facilidad para matar (cuando uno ve **UNA HISTORIA DE VIOLENCIA** por segunda vez y estudia los gestos de cada miembro de la familia Stall antes del estallido de violencia en el restaurante, se da cuenta de la ironía y la sutileza del estilo del film). A partir de entonces va convirtiéndose en alguien cada vez más inquietante. Por si fuera poco, en cuanto su identidad es puesta en duda, todos a su alrededor se sienten de algún modo

cuestionados. ¿Cómo han podido confiar en una persona que les ha mentido durante veinte años?

El foco de violencia inicial que desatan en un hotel los dos mafiosos que luego mueren en el restaurante de *Tom* se extiende de un modo alarmante entre los personajes del film. *Tom* es el primero en contagiarse cuando los mata, aunque también los espectadores y los rehenes que había en el local, porque de algún modo apoyamos lo que hace, sobre todo después de haber visto lo que sucedía en el hotel del principio, donde los dos mafiosos no titubeaban a la hora de matar, ni siquiera cuando se ponía a tiro una niña. A continuación irrumpen los medios de comunicación con su gusto por el impacto, los vecinos de *Tom* le aclaman, su mujer y sus hijos le observan entre sorprendidos y maravillados. Sin sospecharlo nadie, la violencia se irá volviendo multiforme poco a poco, hasta alcanzar a todos. Hay quienes no la perpetran pero la aplauden, hay quienes la desean aunque la teman, aunque la llevan en la sangre, hay quienes quieren infligir dolor, hay quienes desean recibirlo... No hay quien se salve. Incluso en el instituto del hijo de *Tom*, los matones de turno abusan de los más débiles. En las relaciones humanas, se rechaza y se abraza la violencia sin que a veces uno se dé cuenta de ello. **UNA HISTORIA DE VIOLENCIA** alude a una expresión policial utilizada para definir a quienes tiene antecedentes violentos, aunque no para recordarnos que *Tom* es quien arrastra esa enfermedad sino para decirnos que, en realidad, todos estamos contaminados.

Texto (extractos):

Hilario J. Rodríguez, “Una historia de violencia: un momento de verdad”, rev. Dirigido, octubre 2005.

Gabriel Lerman, Entrevista con David Cronenberg, rev. Dirigido, octubre 2005.

Ramón Freixas & Joan Bassa, “Una historia de violencia: retorno al pasado”, en dossier “Cine policíaco americano (1995-2016)”, 1ª parte, rev. Dirigido, enero 2017.

Raíces profundas (*Shane*, George Stevens, 1953), **Llega un pistolero** (*The Fastest gun alive*, Russell Rouse, 1956) y algunos films de Anthony Mann coinciden en tener como personaje central a un gunman que intenta olvidar su pasado al margen de la ley y emprender una nueva vida bajo otro nombre en un lugar donde no es conocido. Eran algo más que tipos de la galería de personajes del western: surgidos en los años de la colonización y muy abundantes en los del desarrollo del país, esto es, en los tiempos del nacimiento de la iniciativa privada y de una de sus consecuencias inmediatas, el capitalismo, suponían una variante de eso que fue etiquetado como “el sueño americano”, a través del mito de la segunda oportunidad, tan grato a ciertos cineastas de la década de los cincuenta, como, p.ej., Richard Brooks. No es extraño que **UNA HISTORIA DE VIOLENCIA** traiga a la memoria a esos pistoleros: su personaje central, Tom Stall, desciende de los citados, con la peculiaridad de que no estamos en el siglo diecinueve sino en el veintiuno y de que su



realizador, David Cronenberg se encuentra tan alejado espiritualmente del género como, materialmente, de los modos de aquellos cineastas, si bien en el fondo hay un efecto discursivo característico del western (la lucha por la supervivencia exige a veces renuncias y actuar en contra de los principios). Pero permanece la idea de asociar las zonas urbanas del Este con la corrupción y la violencia, y el interior del país con la posibilidad de llevar a cabo una transformación moral (¡la segunda oportunidad!); incluso, a la hora de defender a su familia y al estatus que ha conseguido adquirir en una comunidad descrita como pacífica, *Tom Stall* coincidirá con los gunman de Mann, Rouse y Stevens en recurrir al uso de las armas. Sin embargo, eso posibilita también una lectura más próxima al, por llamarlo así, universo reconocible de Cronenberg, donde no hay lugar para la inocencia primitiva de aquéllos, por más que el cineasta haya sustituido las luces frías, e incluso mortuorias, por unas aparentemente más cálidas, y el relato oblicuo por el lineal, y por más, asimismo, que haya incluido detalles poéticos inusuales en él, como esas lágrimas que cristalizan bajo el ojo derecho de *Tom* o la mirada aterrada de su esposa, *Edie*, mientras dice después de haberle visto matar: “*ya he visto a Joey*”, a los que la música pone eco, sea o no un guiño culterano, con sus citas literales de la “*Fanfare for the Common Man*”, de Aaron Copland.

Por una parte está la idea de que las instituciones, incluida por supuesto el matrimonio, reprimen los instintos violentos del ser humano en el nombre de la convivencia. En segundo lugar, está la conversión de una historia moral, y por momentos moralista, en un relato cruel sobre los problemas de identidad vistos como otra forma de desmembramiento de un ser humano (eso vincula a **UNA HISTORIA DE VIOLENCIA** con películas anteriores

de este cineasta: más con la abstracción de *Inseparables/Dead Ringers*, 1987 que con los efectos concretos de *Videodrome/id.*, 1982 o *La mosca/The Fly*, 1987). En tercer lugar se encuentra la mutación, que aquí no afecta a las metamorfosis de la carne, sus aberturas y sus hematomas (aunque no falten: véanse los planos que muestran el efecto de las balas en los cuerpos de las víctimas de *Tom*, o ese otro plano, a la vez necesario e innecesario para el relato, lo cual lo hace fascinante, que permite ver los hematomas de la esposa de *Tom*, *Edie*, en la espalda tras el encuentro sexual con su marido en la escalera), sino a la personalidad del individuo, un hombre que debió sacrificar a *Joey Cusack* para ser *Tom Stall* y deberá sacrificar a *Tom Stall* para ser de nuevo (temporalmente) *Joey Cusack* (en definitiva, otro drama de Cronenberg sobre la fragilidad de la naturaleza humana, y en consecuencia de las leyes sobre las cuales se apoya: véase como el *sheriff Carney*, actuando en el nombre de la convivencia y de la paz en la comunidad, renuncia a conocer el pasado de *Tom* cuando estaba dispuesto a saberlo). Por último, y vinculado con ello, está el tema del doble, tratado de una manera que recuerda al de Robert Louis Stevenson en las retortas de su laboratorio literario en “El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde”: es como si los gemelos de *Inseparables* estuvieran unidos en un solo cuerpo capaz de desdoblarse, y uno fuera el ciudadano ejemplar -el héroe americano, como será llamado por la prensa-, y el otro su reverso diabólico. Pero Cronenberg no reserva al personaje la destrucción sino su reintegración a la familia, y por tanto a la comunidad, en una escena final que tiene algo de comunión, en el sentido religioso del término, insertada poco después de un momento sobre el cual pesa la idea de la purificación: al término de la noche de sangre, *Tom* abandona la residencia de su hermano muerto (que recuerda a una fortaleza gótica), arroja al agua la pistola y se lava; pues bien, al final, *Tom* regresa a su casa tras haber matado a cinco personas, entre ellas su hermano (es curiosa la progresión en el número de sus víctimas: dos, tres, cinco), y encuentra a su familia cenando; luego de un silencio, la hija le tiende un plato y la fuente con el asado para que se una a ellos en el rito de la comida; *Tom* intercambia una mirada con *Edie*...

Texto (extractos):

Hilario J. Rodríguez, “Una historia de violencia: un momento de verdad”, rev. Dirigido, octubre 2005.

José M^a Latorre, “Una historia de violencia”, en sección “Pantalla digital”, rev. Dirigido, noviembre 2006.



Viernes 23 de noviembre 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

EL CABALLERO OSCURO

(2008) EE.UU. 146 min.

Título Orig.- The Dark Knight. **Director.**- Christopher Nolan.
Argumento.- David S. Goyer y Christopher Nolan, basado en el comic de Bob Kane. **Guión.**- Christopher & Jonathan Nolan. **Fotografía.**- Wally Pfister (1.43:1 70 mm. IMAX + 2.35:1 Panavisión - Technicolor). **Montaje.**- Lee Smith. **Música.**- James Newton Howard y Hans Zimmer. **Productor.**- Charles Roven, Emma Thomas y Christopher Nolan. **Producción.**- Syncopy Productions - Legendary Pictures para Warner Bros. **Intérpretes.**- Christian Bale (*Bruce Wayne/Batman*), Heath Ledger (*Joker*), Aaron Eckhart (*Harvey Dent*), Maggie Gyllenhaal (*Rachel Dawes*), Gary Oldman (*Jim Gordon*), Michael Caine (*Alfred Pennyworth*), Morgan Freeman (*Lucius Fox*), Eric Roberts (*Salvatore Maroni*), William Fichtner (*director del banco*), Cillian Murphy (*dr. Jonathan Crane/Espantapájaros*).
versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 7 de la filmografía de Christopher Nolan (de 12 como director)

2 Oscars: Actor de reparto (Heath Ledger, a título póstumo) y Montaje de sonido (Richard King).

6 candidaturas: Fotografía, Montaje, Dirección Artística (Nathan Crowley y Peter Lando), Maquillaje, Mezcla de sonido y Efectos Visuales.

Música de sala:

El caballero oscuro (*The Dark Knight*, 2008) de Christopher Nolan
Banda sonora original compuesta por **James Newton Howard & Hans Zimmer**



Precedida de esa siempre deformante fama consistente en ser la película más taquillera del año, lo cual de entrada ya sirve para que se gane no pocas antipatías entre los amantes de las ideas preconcebidas, es, por fortuna, algo más que una mera secuela de **Batman begins**: es, también y sobre todo, un excelente film, con el cual el realizador Christopher Nolan nos brinda la que quizá sea la mejor aproximación que haya dado el cine al personaje del cómic original de Bob Kane.

A pesar de que sin los valiosos precedentes que supusieron modernas versiones gráficas del superhéroe creado por Bob Kane como “La broma asesina”, “El regreso del Señor de la Noche” o “Batman: año uno”; sin la existencia de **Batman** (1989) y **Batman vuelve** (*Batman Returns*, 1992), de Tim Burton, las cuales allanaron previamente el terreno; y sin el ensayo, previo y titubeante, llevado a cabo por Christopher Nolan en la citada **Batman begins** (2005), quizá los resultados de **EL CABALLERO OSCURO** no serían los mismos, ello no debería ser obstáculo para reconocer que el segundo film de Nolan sobre el *Hombre Murciélago* es la mejor película que se haya rodado en torno al personaje. Lejos de la atmósfera gótica y retro de las (insisto: interesantes) versiones de Burton, y por suerte sin nada que ver con los delirios divertidos pero inanes de Joel Schumacher, **EL CABALLERO OSCURO** corrige y perfecciona algo ya apuntado en **Batman begins**: la inmersión de las aventuras del enmascarado en un contexto más cercano al cine policiaco que al fantástico sin que por ello pierda un ápice de abstracción, incrementándola si cabe. Para entendernos, la textura de **EL CABALLERO OSCURO** está más cerca de John Frankenheimer o de Michael Mann -**Heat** (1995) es uno de los referentes confesados

por Nolan- que del formalismo sinuoso e intrincado exhibido por su autor en **Memento** (2000), **Insomnio** (2002) y **El truco final** (2006). Por más que no faltará quien vea en ello una claudicación del cineasta británico al “juego de Hollywood”, en este caso se trata más bien de una asunción de determinadas convenciones a las cuales ha sabido imprimir un vigoroso sello personal, gracias a las cuales ha alcanzado un doble propósito: que **EL CABALLERO OSCURO** fuera el formidable espectáculo diseñado por Warner; y, al mismo tiempo, devolverle a *Batman* su condición primigenia de vengador solitario, de justiciero al margen de la ley, de manera que el personaje acaba convirtiéndose en una versión contemporánea de los vigilantes que imperaron en el cine policiaco norteamericano de los años setenta. Todo ello ofrecido en el marco de un film adulto y sugerente, y hasta cierto punto provocativo, por lo que tiene de audaz interferencia, combinación o mezcla de géneros, subgéneros y variantes genéricas, en este caso el cine policiaco y el cine de superhéroes.

Como en **Insomnio** y **El truco final**, el conflicto de **EL CABALLERO OSCURO** se dirime en torno al enfrentamiento de dos personajes aparentemente antitéticos pero, en el fondo (y esto ya lo apuntó Burton), no tan distintos entre sí: *Bruce Wayne*, alias *Batman* (Christian Bale), y el *Joker* (magnífica composición del malogrado Heath Ledger, sin por ello desmerecer a un reparto excelente). La evolución de ambos no sigue en ningún momento cauces convencionales. Wayne continúa torturado por los rigores de su doble personalidad, la del frívolo multimillonario y la del superhéroe nocturno (tortura tanto psíquica como física: su cuerpo es una masa de cicatrices y hematomas); ha perdido al amor de su vida, *Rachel Dawes* (Maggie Gyllenhaal), conocedora de esa doble vida e incapaz de compartirla con la suya; y empieza a estar cansado de su cruzada contra el crimen, que nada le aporta a nivel personal salvo dolor, soledad... y lágrimas: *Batman* aquí es incluso capaz de llorar. Consciente de su condición de outsider, *Wayne* ve una salida a su tormento en la figura del nuevo fiscal del distrito de Gotham City *Harvey Dent* (Aaron Eckhart), cuyo coraje y gallardía a la hora de plantar cara a los jefes del hampa de la ciudad le plantea la posibilidad de retirarse como *Batman* y cederle el testigo a alguien que, además, cuenta con las simpatías de la opinión pública. *Dent* es un hombre sin máscara: con un rostro humano; mientras que *Batman* es, aquí, más frío y duro que nunca: le arranca información al mafioso *Salvatore Maroni* (Eric Roberts) arrojándolo desde gran altura y dejando que se rompa una pierna, y más adelante interroga brutalmente al *Joker* en una dependencia de la policía con la aquiescencia de los agentes de la ley.

Pero, así como *Wayne/Batman* intenta instaurar el Orden, por el contrario el *Joker* tan sólo vive para crear el Caos. Aquí no nos hallamos ante el criminal demente, burlón y excéntrico de los cómics de Kane o del primer film de Burton, sino ante un psicópata de rostro pintarrajeado, sonrisa dibujada en sus mejillas a golpe de cuchillo y de aspecto desaliñado, cuyas actividades están descritas con una extraordinaria fuerza antisocial y subversiva. Manipula a la mafia en su propio beneficio, robándoles sus fondos y obligándoles a negociar con él. Asesina, cuando le apetece, a sus compinches, entre



ellos una pléyade de policías corruptos que haría las delicias de Sidney Lumet (hay que destacar, asimismo, de qué manera se mancha las manos, sin delegar en nadie, a la hora de matar: la escena en la que hace desaparecer un lápiz... dentro del ojo de un matón; su forma de amenazar a otro gángster y a *Rachel* con su cuchillo de carnicero, o de empuñar personalmente un bazuca). Suplanta la guardia de honor que dispara las salvas durante el funeral del comisario de policía para así intentar asesinar al alcalde de Gotham. Quema, con indiferencia, el gigantesco botín de millones de dólares que ha logrado arrancar de los mafiosos, porque el dinero no tiene para él ninguna importancia. Se traviste de enfermera para colarse en un hospital, que luego vuela a la salida (en un momento resuelto en un plano general que dibuja perfectamente el talante subversivo del personaje: el Joker, todavía disfrazado de enfermera, sale a la calle, se detiene, pulsa un detonador y el edificio empieza a estallar, con dificultades, a sus espaldas: una convención clásica del cine de acción que aquí sí que tiene sentido y fuerza dramática). En última instancia, intenta que los pasajeros de dos ferrys decidan sobre la vida del barco contrariando detonando los explosivos que cada uno lleva a bordo, so pena de volarlos a ambos antes de la media noche, *convencido de que todo el mundo carece, como él, del menor sentido de la moral y de la ética*. Y, lo menos convencional de todo, ¡acabará sobreviviendo a su propia locura y a la ira vengativa de *Batman*!

Una de las mejores ideas de una película que abunda en ellas consiste en su visualización de esa anarquía por mediación de unas excelentes secuencias de acción que no son meros paréntesis destinados a imprimirle espectacularidad al relato, sino

que están perfectamente integradas en el argumento y cuyo crescendo hace pensar en una especie de viaje a la locura. El atraco al banco que abre la película, en el que los delincuentes que participan en el mismo se van matando los unos a los otros siguiendo las consignas del *Joker* (magnífico el plano aéreo de apertura, con la cámara acercándose a un rascacielos una de cuyas ventanas, de repente, explota). El enfrentamiento de *Batman* contra dos bandas mafiosas en el parking, una de ellas liderada por el *Espantapájaros* (Cillian Murphy), algunos de cuyos miembros van disfrazados, para crear confusión, de... *Batman*. La modélica secuencia en la que *Batman* secuestra al contable chino de la mafia, llevándose por los cielos de la ciudad de Hong Kong. La persecución automovilística por los túneles, que pone en evidencia hasta qué punto el *Joker* controla la ciudad entera, creándose así una lograda sensación de amenaza colectiva, de desmoronamiento de la civilización.

Batman y el *Joker* son dos monstruos. Ambos, además, son conscientes de su monstruosidad: de su diferencia; pero mientras que al primero le atormenta, el segundo se recrea en ella. Asimismo, las acciones de los dos, como también ocurría en **Memento**, **Insomnio** y **El truco final**, repercuten negativamente en quienes tienen alrededor. *Harvey Dent* acabará convirtiéndose en otro monstruo, *Dos Caras*, por culpa del *Joker* (que le deforma) y de *Batman* (que no llega a tiempo de salvar a la mujer de la que está enamorado). *Rachel* quedará fatídicamente atrapada en un triángulo amoroso de trágica resolución. El teniente de policía *Gordon* (Gary Oldman) verá a su familia y su propia integridad física amenazadas. Hasta los amigos fieles de *Wayne*, el mayordomo *Alfred* (Michael Caine) y el ingeniero *Lucius Fox* (Morgan Freeman), sufrirán las consecuencias de esa amistad. **EL CABALLERO OSCURO** funciona como turbulento melodrama en formato de violento thriller de acción; como tragedia abstracta pintada con inesperados trazos realistas; como brillante cruce de géneros de singular personalidad; y atesora uno de los finales más escépticos que se hayan visto en ninguna superproducción reciente de Hollywood, con *Batman* asumiendo una culpa que no es suya y convirtiéndose en un paria de la sociedad: “*No es un héroe -sentencia Gordon, mientras el Hombre Murciélago corre a refugiarse en las tinieblas de la noche-: es un caballero oscuro*”.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “El caballero Oscuro: Anarquía en Githam City”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, septiembre 2008.

Antonio José Navarro, “Christopher Nolan: los laberintos de la mente”, en sección “Estudio”, rev. Dirigido, julio-agosto & septiembre 2012.



EL CABALLERO OSCURO se sustenta en un excelente guion escrito a cuatro manos con su hermano *Jonathan*. La historia está repleta de buenas ideas, diálogos que dicen cosas y un crescendo excepcional, en el que destaca la perfecta integración de las escenas de acción en el entramado argumental; son explosiones lógicas en el turbión narrativo y no números circenses como en otros films similares. **EL CABALLERO OSCURO** es una obra en tensión permanente, repleta de aristas afiladas, tan intrigante como fascinante. El arranque es poderoso y recuerda por su planteamiento al climax de *Heat* de Michael Mann, una influencia reconocida por el propio Nolan: seis hombres con máscaras de payaso -como los ladrones de **Atraco perfecto** (*The Killing*, 1956) de Stanley Kubrick- irrumpen en un banco utilizado por la mafia para el blanqueo de dinero y se van eliminando entre sí a medida que dejan de ser útiles en el plan general. Al final queda en pie un atracador, quien, en respuesta a una pregunta del director del banco (William Fitchner), se quita la máscara y muestra un rostro malamente maquillado de blanco y un borrón rojo a modo de sonrisa, que apenas disimula unas gruesas cicatrices en las comisuras de los labios. “¿En qué crees tú?”, le había preguntado el director; el *Joker* (Heath Ledger) responde: “En que lo que no te mata te hace... diferente”, personalísima variación de la máxima nietzscheana. La máxima de Nietzsche, incluida en las “Sentencias y flechas” del “Crepúsculo de los ídolos”, dice exactamente: “Lo que no me mata me hace más fuerte”. Esta cita oblicua es una pista a seguir; el *Joker* responde punto por punto a la figura del criminal trazada por el filósofo alemán en dicha obra: “[El criminal es un] hombre fuerte situado en unas condiciones desfavorables, un hombre fuerte puesto enfermo. Lo que le falta es la selva virgen, una

naturaleza y una forma de existir más libres y peligrosas, en las que sea legal todo lo que en el instinto del hombre fuerte es arma de ataque y de defensa". (...)

Al final de **Batman begins**, el comisario *Gordon* enseñaba a *Batman* el naipe que el *Joker* deja como tarjeta de visita; **EL CABALLERO OSCURO** empieza escasos meses después. Gotham tiene ahora un nuevo fiscal, *Harvey Dent* (Aaron Eckhart), un hombre de principios dispuesto a sentar en el banquillo a los herederos de Carmine Falcone. (...) La tesis de *Harvey Dent* es la de Christopher Nolan: *Batman* solo es válido como una medida excepcional; una vez restituido el Orden, debe desaparecer. Además, sostiene *Dent*: "Sea quien sea *Batman*, no querrá hacer esto el resto de su vida". El fiscal está en lo cierto. (...)

"Soy un tío de gustos sencillos... Me gustan la dinamita, la pólvora y la gasolina, ¿y sabes qué tienen en común? Que son baratas", afirma el *Joker* después de rociar de gasolina una montaña de billetes y prenderle fuego. El *Joker* es un aggiornamento de las figuras subversivas del Bufón y del Loco, dos excrescencias del sistema que cuestionan el *statu quo* con una sonrisa grosera en los labios; el Bufón y el Loco nos recuerdan insistentemente que, hagamos lo que hagamos, siempre seremos culpables de algo, aunque no sepamos de qué. Pero el *Joker* es también algo más profundo, indefinido y oscuro, indefinible y arbitrario. Él es un *monstrum in fronte* y un *monstrum in animo*; o sea, un ser de apariencia monstruosa, monstruoso en su interior y, como tal, un dinamitador del Orden dominante. En palabras de Gérard Imbert: "históricamente hablando, el monstruo ha representado una forma de alteridad frente a los sistemas normativos, una figura marginal que se sitúa más allá de las normas, tanto morales como estéticas. Cumple una doble función: la de amenaza del orden y la de conformación de la alteridad frente al modelo dominante [...]. El monstruo, en la representación clásica, si por una parte inquietaba, por otra tranquilizaba porque alejaba el horror, lo remitía a formas contra natura que, por deformes, inhumanas, no nos afectaban directamente. Lo monstruoso hacía de exorcismo del mal. Hoy, la figura es mucho más ambivalente, la frontera entre lo monstruoso y lo humano se hace borrosa."

El *Joker* es un monstruo de hoy, temible e irremediablemente humano. Y es también una expresión del abismo, de una idea de abismo, una siniestra representación del Caos; un ser que trae consigo dolor, destrucción y muerte. *Alfred* dirá de él que pertenece a ese grupo de personas que "solo quieren ver arder el mundo". El *Joker* es, sobre todas las cosas, una abstracción en la cual cada uno proyecta sus propias inquietudes (en la baraja, el comodín es la carta que vale por todas las demás). A la hora de caracterizarlo, Nolan dijo haber tenido presentes los retratos de Francis Bacon (recuérdese que el *Joker* de Tim Burton pintarrajeaba todos los cuadros de un museo a excepción de uno de Bacon). El cinéfilo reconoce en él la desvergüenza psicopática de *Alex DeLarge* (Malcolm McDowell), el protagonista de **La naranja mecánica** (*A Clockwork Orange*, 1971) de Stanley Kubrick, y el maquillaje mortuorio usado por el malogrado Brandon Lee para encarnar al héroe de ultratumba de **El Cuervo** (*The crow*, 1994) de Alex Proyas, un personaje con el cual el *Joker* estableció un vínculo íntimo y macabro. El *Joker* hace suyas las reflexiones de Friedrich Nietzsche: "la guerra educa para la libertad. Pues ¿qué es la libertad? Tener voluntad de



autorresponsabilidad. Mantener la distancia que nos separa. Volverse más indiferente a la fatiga, a la dureza, a la privación, incluso a la vida. Estar dispuesto a sacrificar a la propia causa hombres, incluso uno mismo. La libertad significa que los instintos viriles, los instintos que disfrutan con la guerra y la victoria, dominen a otros instintos, por ejemplo a los de la felicidad. El hombre que ha llegado a ser libre, y mucho más el espíritu que ha llegado a ser libre, pisotea la despreciable especie de bienestar con que sueñan los tenderos, los cristianos, las vacas, las mujeres, los ingleses y demás demócratas”. Su único objetivo es poner a Batman contra las cuerdas y obligarle a revelar su identidad, lo que supone un interesante reflejo del clima de terror y paranoia vivido en Estados Unidos tras los atentados terroristas de 2001. Esta evidencia generó exégesis estrechamente relacionadas, peliagudas, contradictorias. Y si en “Le Nouvel Observateur” François Forestier describía al Joker como “un Bin Laden disfrazado de payaso triste”, en “The Wall Street Journal” Andrew Klavan ponía a Batman a la par de George W. Bush: “Como W. [así era conocido popularmente el presidente de los EE. UU.], Batman es vilipendiado y despreciado por combatir a los terroristas en sus mismos términos. Como W., Batman tiene que, en ocasiones, sobrepasar las fronteras de los derechos civiles para afrontar una emergencia”.

El Joker es un individuo impredecible de quien nunca sabremos nada con exactitud. No conocemos nada de su pasado, nada que pueda explicarlo o justificarlo. Él mismo dará dos versiones diferentes del origen de sus cicatrices, jugando perversamente con los elementos patéticos de la narración (nunca se ve a sí mismo como una víctima, al contrario). El Joker antepone el goce destructivo a cualquier otro objetivo. No sabemos



qué pretende. Quizás tampoco él lo sepa: *“Soy un perro que corre detrás de los coches -le confiesa a Harvey Dent-. No sabría qué hacer si atrapara uno”*. El Joker es el Mal, su objetivo es transformar el mundo en un páramo inhabitable, pues no otra cosa supone el Mal.

Al ser *Dent* trasladado en un convoy policial, éste será puntualmente atacado por el *Joker* y los suyos en una sobresaliente set piece rodada en la zona de Wacker Driver en Chicago, que convierte el trazado urbano en un laberinto de asfalto y cemento (la secuencia empieza sutilmente con unos pocos planos de un coche de bomberos en llamas, que bastan y sobran para sembrar de inquietud el ánimo del espectador). (...)

(...) El *Joker* es detenido, pero escapará con la ayuda de unos agentes de policía con graves problemas económicos a causa de la escasa cobertura de la seguridad social (un problema que trae cola en Estados Unidos, que Barack Obama quiso subsanar durante su legislatura, y que Donald Trump intentó derogar al tomar posesión de su cargo en enero de 2017). (...) La secuencia del interrogatorio supone otro magnífico do de pecho: Nolan enfrenta a dos tipos escindidos que intentan hacer prevalecer su concepción del mundo en un duelo dialéctico sin desperdicio. Lo que intriga, sin embargo, son las enormes semejanzas entre ambos: *“Batman es un monstruo (del bien), lo mismo que Joker lo es del mal, y su origen es idéntico, es producto de las Sombras”*, escribe Imbert. *Batman* niega la evidencia; el *Joker* es muy consciente de ello: *“Yo no quiero matarte -le dice durante el interrogatorio-, ¿qué haría yo sin ti! ¿Volver a robar a los mafiosos? No, no, tú me completas”*. Tal como se plantea, ambos son síntomas de los desajustes del sistema. *Batman* lo es de las insuficiencias de nuestra sociedad para combatir sus lacras; el *Joker* lo es de la



rabia que la consume. Esta embriaguez suya, el desenfreno y la furia son una forma de desreimiento y disidencia, y su apelación al Horror una forma retorcida de justicia. “Soy un agente del Caos -reconoce el Joker-. ¿Y sabes lo que tiene el Caos? Que es justo”. (...)

La violencia ocupa un lugar relevante en la “Trilogía del Caballero Oscuro” y, en especial, en este segundo jalón. La violencia es un ingrediente fijo en el cine de superhéroes en su forma más aparatosa e incruenta; Nolan se empeña en que tenga una función dramática, no meramente espectacular, que sea necesaria y lógica, que resulte hiriente e incómoda (recuérdese el impactante momento en que el *Joker* estrella la cabeza de un matón contra un lápiz puesto de punta encima de una mesa). Nolan ve la violencia como una acción con consecuencias, de ahí que *Batman* detenga a *Harvey Dent* cuando se apresta a torturar a un secuaz del *Joker* tras el fallido atentado contra el alcalde. El fiscal no debe mancharse las manos. En tanto individuo al margen, *Batman* está exento de dicha ejemplaridad y golpea sin contemplaciones al *Joker* en la sala de interrogatorios (y coloca una silla detrás de la puerta para evitar que nadie lo interrumpa). Al sacar el lado brutal del héroe, el *Joker* se lo lleva a su propio terreno y corona su victoria empujándolo a un falso acto de heroísmo. (...) La victoria sobre *Batman* es momentánea; la victoria sobre *Harvey Dent*, total. El *Joker* lo convierte en un igual, un perro rabioso, ladrador, mordedor, que decide liquidar a los agentes de policía comprados por el crimen organizado y hacer sufrir al comisario *Gordon* lo que él ha sufrido: la pérdida de un ser querido. (...)

El *Joker* está convencido de que cuando la sogá aprieta al cuello el ciudadano más ejemplar es capaz de convertirse en un desaprensivo; la gente solo es tan buena como

el mundo le permite ser, había dicho a *Batman* en las dependencias policiales: basta con que las cosas se tuerzan para que los individuos más civilizados se hagan trizas entre sí. Se equivoca. Es decir, los hermanos Nolan lo desacreditan para que entre un poco de aire limpio en la historia. Aún así el *Joker* concluye: “La locura es como la gravedad; basta un pequeño empujón...”. Nolan reconoce la lucidez de esta posición nihilista y desafiante. El *Joker* es un payaso que hay que tomarse muy en serio. (...)

(...) Nolan se reserva un último golpe maestro, consecuente con el planteamiento ético del relato. El Orden vencerá al Caos manipulando la verdad. La ciudadanía necesita héroes con un rostro, héroes sin máscara, no importa si enmascarados por la mentira. Para que impere la Ley, *Batman* debe ser colocado en busca y captura. Hay un apunte de gran sutileza: el hecho de manchar la imagen oscura del *Hombre Murciélago* le resulta más doloroso que presentar a *Bruce Wayne* como un mequetrefe; la máscara lo ha devorado. El final de **EL CABALLERO OSCURO** es magnífico y desolador (o magnífico por desolador). (...)

Texto (extractos):

José Abad, Christopher Nolan, col. *Signo e Imagen/Cineastas*, nº 114, Cátedra, Madrid, 2018.



Viernes 30 de noviembre 21 h.

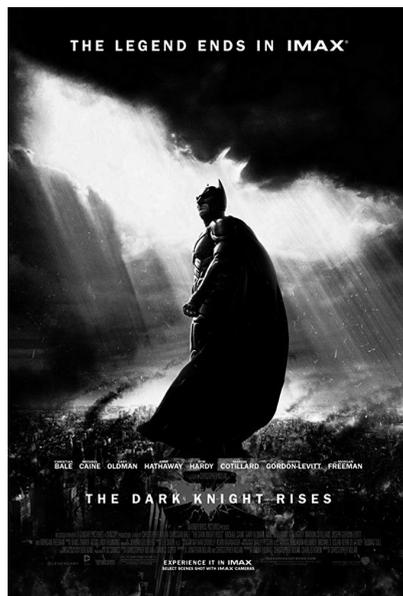
**Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**

Entrada libre hasta completar aforo

EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE

(2012) EE.UU. 164 min.

Título Orig.- The Dark Knight rises. **Director.-** Christopher Nolan. **Argumento.-** David S. Goyer y Christopher Nolan, basado en el comic de Bob Kane. **Guión.-** Christopher & Jonathan Nolan. **Fotografía.-** Wally Pfister (1.43:1 70 mm. IMAX + 2.35:1 Panavisión/SuperPanavision/VistaVision - Technicolor). **Montaje.-** Lee Smith. **Música.-** Hans Zimmer. **Productor.-** Charles Roven, Emma Thomas y Christopher Nolan. **Producción.-** Syncopy Productions - Legendary Pictures para Warner Bros. **Intérpretes.-** Christian Bale (*Bruce Wayne/Batman*), Anne Hathaway (*Selina Kyle*), Tom Hardy (*Bane*), Marion Cotillard (*Miranda Tate*), Joseph Gordon-Levitt (*John Blake*), Gary Oldman (*Jim Gordon*), Michael Caine (*Alfred Pennyworth*), Morgan Freeman (*Lucius Fox*), Juno Temple (*Holly Robinson*), Matthew Modine (*comisario Foley*), Ben Mendelsohn (*Daggett*), Cillian Murphy (*dr. Jonathan Crane/Espantapájaros*), Liam Neeson (*Ra's al Ghul*).
versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 9 de la filmografía de Christopher Nolan (de 12 como director)

Música de sala:

El caballero oscuro: la leyenda renace (*The Dark Knight rises*, 2012) de Christopher Nolan
Banda sonora original compuesta por **Hans Zimmer**



EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE rehabilita a *Batman* de cara a los ególatras y frívolos habitantes de Gotham, y cierra la trilogía de Christopher Nolan en torno al personaje de manera tan personal como sugerente. **Bruce Wayne**, por fin, tendrá la oportunidad de encontrar su identidad más allá de su armadura de Kevlar, de su batmóvil, de su gadgets para combatir a villanos tan paranoides y enloquecidos como él. Y todo ello sin renunciar a las esencias más modernas del personaje... Combinando elementos de cómics de la serie "Knightfall" y "Batman: El regreso del Señor de la Noche", que arranca ocho años después de los acontecimientos de **El caballero oscuro**, Nolan nos presenta una Gotham City en paz, con una delincuencia organizada que se ha visto seriamente dañada gracias a las estrictas leyes del antiguo fiscal general *Harvey Dent* (Aaron Eckhart). Sin embargo, lo que nadie sabe, excepto el comisario *Gordon* y *Bruce Wayne*, es que *Dent*, horriblemente desfigurado después de enfrentarse a *El Joker*, se convirtió en el villano *Dos Caras*, un monstruo asesino con cuyos crímenes carga *Batman* injustamente. Por eso, ha desaparecido de las calles, y con él, *Bruce Wayne*, que vive recluido en su mansión, demacrado, deprimido, víctima de una mentira y de su falta de acción... Sin embargo, la repentina aparición de un ladrón disfrazado -que resultará ser una mujer, *Catwoman / Selina Kyle* (Anne Hathaway)-, anuncia la llegada a Gotham de *Bane* (Tom Hardy), un terrorista despiadado y astuto que ha urdido un plan que destruir a la ciudad y a su más eminente residente, *Bruce Wayne*: el malvado acabará con *Batman* y con los elevados ideales por los que ha luchado. Con Gotham en estado de sitio *Bruce Wayne*

debe redescubrir la fuerza que lo convirtió en *Batman* si espera ganar la guerra contra un ejército de delincuentes y mercenarios que *Bane* libera en las calles...

Christopher Nolan ha creado el film de su serie sobre *Batman* más impactante y visualmente perturbador, con secuencias tan extraordinarias como la del atentado en el estadio de fútbol americano, que arranca con un niño cantando el himno de los EE.UU. -el villano *Bane* lo escucha extasiado, exclamando que tiene la voz “de un ángel”...- y concluye con la voladura del terreno de juego, abriéndose tras el jugador que corre con el balón un cavernoso abismo... Sin olvidar las escenas en la cárcel subterránea donde se supone que nació *Bane*: un espacio de pesadilla, análogo a la célebre litografía de M. C. Escher (1898-1972), “*Relativity*” (1953), un mundo de alambicada estructura arquitectónica en el que las leyes normales de la gravedad no se aplican -hay escaleras que parecen ser utilizadas por personas que pertenecen a dos fuentes diferentes de gravedad-, el centro vital de una acongojada comunidad de reclusos con aspecto de leprosos o espectros... Incluso la construcción visual de *Bane* se asienta en una paradoja, aún mayor que la de ese filósofo nihilista/ payaso loco que era El *Joker*: su voz perfectamente modulada a través de su máscara, las cáusticas inflexiones de su tono acompañando a unos discursos tremendamente elaborados, contrastan de forma surreal con su aspecto de gorila hipermusculado; *Bane* intimida usando solo el brillo de sus pequeños ojos y un lenguaje corporal tan relajado como amenazador... Un ejemplo más: la secuencia en que *Bane* es rescatado por sus hombres del interior de una avioneta de la CIA en pleno vuelo recuerda al inicio de **007: Licencia para matar** (*Licence to kill*, John Glen, 1989), el segundo *Bond* de Timothy Dalton (j).

¿Y *Bruce Wayne*? Ahora es el héroe caído en desgracia en el exilio (interior), al igual que Filoctetes, el arquero griego destinado a poner fin a la guerra de Troya; también es el personaje dickensiano de “*Historia de dos ciudades*” (1859), Charles Darnay, que expía sus pecados “muriendo” y “resucitando” al mismo tiempo, trasfigurado en otra persona: aquí, es un *Bruce Wayne* libre de su deseo de venganza, de su enfermiza sed de justicia, y un *Batman* que, intuimos, adquirirá en el futuro ropaje humano... La muerte y la resurrección aparecen con frecuencia en **EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE**, al igual que el Bien y el Mal son encarnados por la luz y la oscuridad. La oscuridad representa la incertidumbre, el miedo y el peligro. *Bane* y sus sicarios deambulan por el tenebroso subsuelo de Gotham, y *Selina Kyle*, su apocalíptica mensajera, actúa de noche. Es oscura la cárcel subterránea de la que nadie puede escapar, y al inicio del film, *Bruce Wayne* vive recluso en las sombras de su mansión... Su calvario significa la renuncia a su vida aventurera a cambio de “una vida de verdad”, y legar *Batman* a alguien que recupere la pureza original de su cruzada. No en vano, el último plano en el que aparece el personaje está bañado por la cálida luz de Venecia, y al mismo tiempo, el expolicia *John Blake* (Joseph Gordon-Levitt) se adentra cautelosamente en las entrañas de la batcueva...

En **EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE**, más que en ningún otro título de la trilogía, advertimos la sombra del 11-S. *Bane* es un terrorista nihilista menos



atractivo que *El Joker*, pero mucho más agresivo, capaz de socavar, primero, los intereses capitalistas y banqueros como revela el asalto a la Bolsa, continuando con el robo de un dispositivo nuclear que pone en jaque no solamente a toda la ciudad de Gotham, sino a los Estados Unidos al completo. Significativamente, el villano se presenta a sí mismo como un libertador, pero en realidad es un destructor que embauca a los ciudadanos de una sociedad débil. De este modo, descubrimos que las opiniones políticas de Nolan no son diferentes a las de Shakespeare o de Dickens -dos escritores de gran influencia en el cine del británico-, centrados en un visceral odio hacia la gente que actúa como una mafia o una secta, movida por la avaricia y falsos ideales revolucionarios, una profunda desconfianza de los políticos y la creencia en la preservación del orden social en un mundo fluctuante.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Christopher Nolan: los laberintos de la mente”, en sección
“Estudio”,
rev. Dirigido, julio-agosto & septiembre 2012.

En **EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE**, la acción empieza ocho años después de los hechos narrados en *El caballero oscuro*, que eran los años que Nolan llevaba enredado con la trilogía (...) Nolan utilizó el tiempo transcurrido para dar mayor credibilidad a la historia: “*Cuando observas las tres películas te das cuenta de que los personajes han envejecido. En Batman begins, Christian [Bale] parece un muchacho en los flashbacks en los que interpreta al joven Bruce Wayne. Y sin embargo, en EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE apenas lleva maquillaje. Si hubiéramos rodado los tres films de una sola vez, si hubiéramos concebido la historia de un tirón, no creo que hubiéramos logrado esa sensación real sobre el paso del tiempo y el envejecimiento de los personajes: el modo en que Gary Oldman envejece, el modo en que Michael Caine envejece... Existe un realismo asombroso en todos esos cambios que confiere una línea temporal a las películas*”. (...)

Selina es una ladrona conocida como *La Gata* y se sirve de la máscara no para inspirar miedo, sino como arma de seducción añadida (en “*Batman: Año Uno*”, era una prostituta que se prestaba a juegos sadomasoquistas, de ahí el traje de cuero, látigo y el antifaz). Christopher Nolan, que no tenía clara su incorporación al reparto, cedió ante el entusiasmo de su hermano Jonathan y se agradece, aunque personalmente me habría gustado una mayor presencia suya. La *Mujer Gato* ofrece un adecuado contrapunto egoísta al *Hombre Murciélago*: ella actúa en su propio beneficio; es una superviviente; el mundo la ha endurecido hasta el punto de no sentir el menor remordimiento. En **EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE**, su obsesión es hacerse con un programa informático, *Tabla Rasa*, que le permitirá desaparecer de las bases de datos del planeta y rehacer su vida en cualquier otra parte. (...)

Bane (Tom Hardy) es un adversario diametralmente opuesto al *Joker*: “*Queríamos hacer justo lo contrario que con la película anterior y usar un villano con un pasado jugoso*”, declaró Nolan. *Bane* es un terrorista con un amplio historial como mercenario, relacionado con un golpe de Estado en un país africano (...) un gigantón de aspecto simiesco y refinada inteligencia, que lleva una especie de bozal con un fin práctico: lo ayuda a respirar y a mitigar el dolor de antiguos golpes. Al igual que *Bruce Wayne*, *Bane* fue adiestrado por la Liga de las Sombras y quiere llevar a término el proyecto de *Ra's al Ghul* de borrar la ciudad del mapa. *Bane* se presenta con un halo mesiánico: “*Soy el Apocalipsis de Gotham*”, dirá de sí. *Bane* invoca el fin del mundo en un momento especialmente duro para la sociedad occidental, inmersa en una honda crisis económica que dañó seriamente el llamado Estado del Bienestar. (...) La presentación en sociedad de *Bane* deja las cosas claras: su primer objetivo es el edificio de la Bolsa; un golpe directo al corazón del sistema capitalista. “*Esto es la Bolsa, aquí no hay dinero para robar*”, exclama un bróker al irrumpir *Bane* y los suyos. “*¿En serio? -responde él con sorna-. Entonces, ¿qué estáis haciendo aquí vosotros?*”. Esta set piece de ejecución implacable facilita la reaparición del *Hombre Murciélago* tras años de inactividad. (...) Una vez más, Nolan no se muestra en desacuerdo con el villano de la función, sino con sus métodos. *Bane* tiene sus razones y son poderosas. Lo que lo desacredita es la estrategia del terror, el recurso a la destrucción. El cambio de sistema no



puede pasar por la reducción a escombros de lo que existe, viene a decirnos el cineasta (...).

La toma de posesión de Gotham ofrece otra secuencia magnífica: *Bane* surge desde las profundidades hacia la luz en un templo patrio, un estadio de fútbol americano (un escenario nada casual: uno de los objetivos más ambicionados por el terrorismo de toda laya es precisamente un estadio atestado de gente). (...) La imagen del jugador en posesión del balón que corre mientras se abre un abismo tras él es ciertamente memorable. El cráter dentro del estadio recuerda el que dejaron las Torres Gemelas tras los atentados de 2001. *Bane* grita a la concurrencia: “*Estamos aquí no como conquistadores, sino como libertadores*”, y la invita a alzarse contra la autoridad y adueñarse de la ciudad. En este punto, en el minuto noventa y cinco más o menos, el film toca techo. Acto seguido, cuando ha de ponerse en escena la vorágine, las imágenes no logran transmitir la sensación de desequilibrio o devastación del régimen totalitario impuesto por *Bane*; Nolan mantiene un aceptable tono duro, empero insuficiente para crear esa atmósfera de amenaza y desgarró en la que dicen vivir los ciudadanos. El cineasta saca buen provecho a diversas situaciones, pero no carga las tintas cuanto debiera, y el film no alcanza el grado de terribilita necesario. (...) La esquizofrenia de base, que tanto juego dio en *El caballero oscuro*, afecta a la estructura de este tercer jalón. Tenemos un primer tercio cuasi “terrorista”, un intervalo de incertidumbre y una reivindicación del Orden típicamente mainstream, así como una moraleja conciliadora en el tercio final, no diré que insensatas, sí contraproducentes. (...) Lo más interesante de la segunda mitad es la reconquista de sí de *Bruce Wayne*. En el

fondo del pozo, que tiene algo de círculo infernal o de estructura laberíntica inspirada en la obra de M. C. Escher, *Wayne* debe recuperarse físicamente de las heridas y recuperar la confianza en sí mismo. Es *Bruce Wayne*, no *Batman*, quien ha de servirse del miedo nuevamente, y no doblarse a él. (...).

Texto (extractos):

José Abad, Christopher Nolan, col. *Signo e Imagen/Cineastas*, nº 114, Cátedra, Madrid, 2018.

Organiza:

Cineclub Universitario / Aula de Cine
Festival Granada Noir

Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2018

Agradecimientos:

Jesús Lens & Gustavo Gómez (Festival Granada Noir)

Adrián Chamizo Sánchez

José Abad Baena

Ramón Reina/Manderley

Patricia Garzón & Antonio Collados (Área de Recursos Gráficos y de Edición.UGR)

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

In memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

En anteriores ediciones del ciclo
CINECLUB UNIVERSITARIO MEETS GRANADA NOIR
han sido proyectadas



(I) MAESTROS DEL CINE MODERNO (IV): ARTHUR PENN (octubre 2017)

Bonnie y Clyde (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn, 1967)z

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE
DESCARGA NUESTRO CUADERNO DE ESTE CICLO EN: lamadraza.ugr.es/publicaciones

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

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