



Programación de
enero 2 0 1 6



**LAS DÉCADAS DEL CINE (II):
LOS AÑOS 70
EN EL CINE BRITÁNICO
(1ª parte)**



Proyector "Marín" de 35mm (ca.1970). Cineclub Universitario

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

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

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

En anteriores ediciones del ciclo
LAS DÉCADAS DEL CINE
han sido proyectadas

(I) **LOS AÑOS 70 EN EL CINE ESTADOUNIDENSE (1ª parte)** (marzo 2015)

Cuando el destino nos alcance (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973).

Contra el imperio de la droga (*The French Connection*, William Friedkin, 1971).

El viento y el león (*The wind and the lion*, John Milius, 1975).

Marathon Man (*Marathon Man*, John Schlesinger, 1976).

Todos los hombres del presidente (*All the president's men*, Alan J. Pakula, 1976).

Capricornio Uno (*Capricorn One*, Peter Hyams, 1977).

La invasión de los ultracuerpos (*Invasion of the body snatchers*, Philip Kaufman, 1978).



ENERO 2016
LAS DÉCADAS DEL CINE (II):
LOS AÑOS 70 EN EL CINE BRITÁNICO (1ª parte)

JANUARY 2016
THE DECADES OF CINEMA (II): 1970s IN BRITISH CINEMA (part I)

Martes 12 / Tuesday 12th • 21 h. • *Día del Cineclub / Cineclub's Day*
EL DOCTOR JEKYLL Y SU HERMANA HYDE (1971) Roy Ward Baker
(DR. JEKYLL & SISTER HYDE) • v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 15 / Friday 15th • 21 h.
FRENESÍ • (1972) Alfred Hitchcock
(FRENZY) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 19 / Tuesday 19th • 21 h.
LA LEYENDA DE LA MANSIÓN DEL INFIERNO (1973) John Hough
(THE LEGEND OF HELL HOUSE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 22 / Friday 22th • 21 h.
ODESSA (1974) Ronald Neame
(THE ODESSA FILE) • v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 26 / Tuesday 26th • 21 h. *Día del Cineclub / Cineclub's Day*
ZARDOZ (1974) John Boorman
(ZARDOZ) • v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 29 / Friday 29th • 21 h.
LOS DUELISTAS (1977) Ridley Scott
(THE DUELLISTS) • v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

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

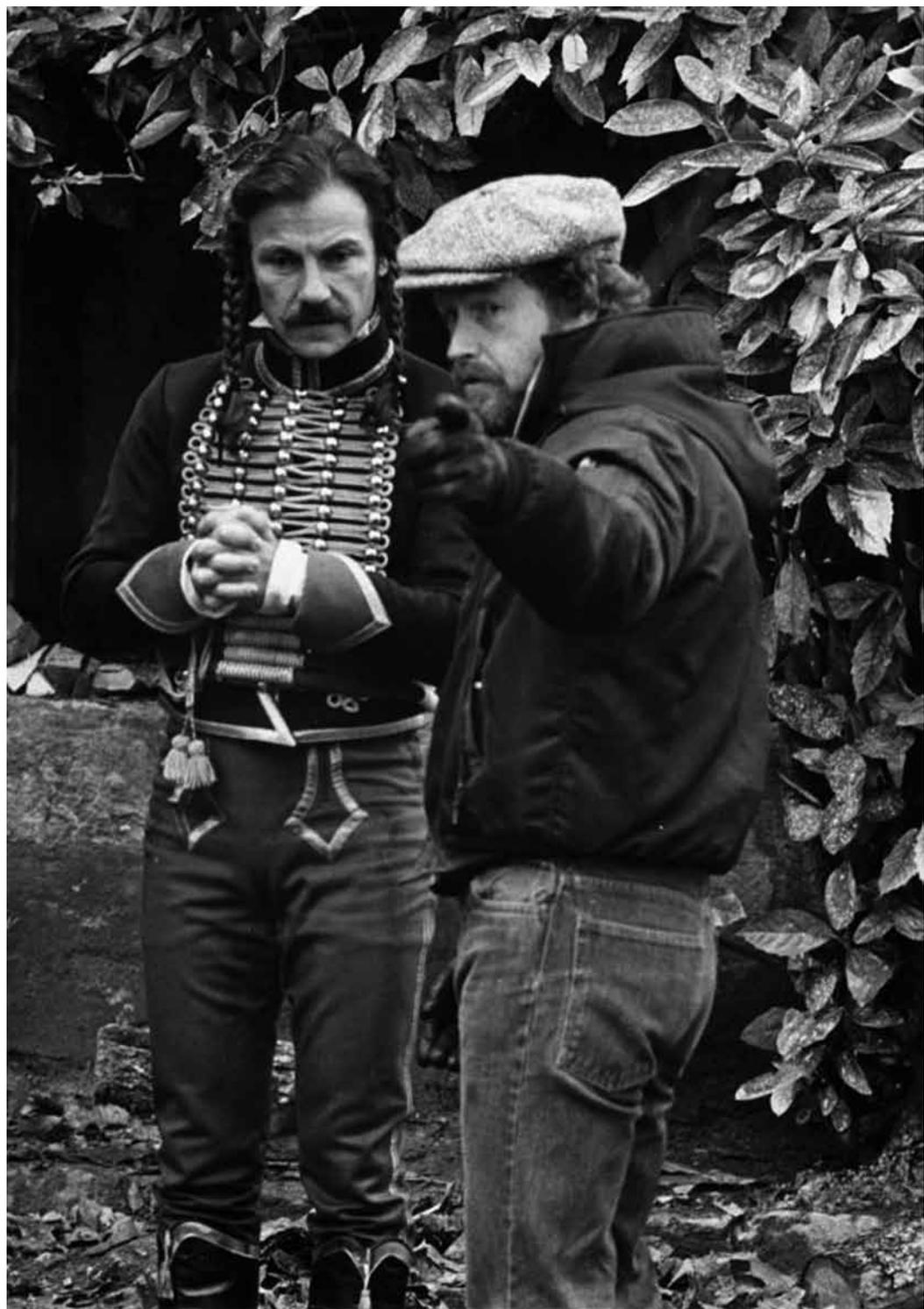
Seminario "CAUTIVOS DEL CINE"

Miércoles 13 / 17 h.

LA DÉCADA DE LOS 70 EN EL CINE BRITÁNICO

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre (hasta completar aforo)



Durante los años 70, el que puede considerarse como moderno cine británico vivió en un estado de aparente desorientación, como si desconociera con exactitud en qué momento de su historia se hallaba, y cuáles eran los principios creativos e industriales a los que debería sujetarse. Ciertamente, pasada la efervescencia cinematográfica de los 60, con su más ficticio que real empeño de renovación, el período que se iniciaba inmediatamente después iba a ser directo testigo del progresivo desmantelamiento de la capacidad productiva de la industria británica y lo que aún resulta más dramático de su casi furtiva presencia en el panorama mundial del cine.

Las hábiles maniobras comerciales puestas en práctica en el país por buena parte de las grandes compañías norteamericanas de producción y distribución, contribuyeron poderosamente a la alarmante disminución de los índices de inversión propiamente nacionales y, en consecuencia, a un práctico y abierto sometimiento al ordenamiento industrial impuesto por Hollywood. De este modo, la actividad cinematográfica británica quedaba prácticamente limitada a una situación de silenciosa observación de la creciente producción americana, que aprovechaba decididamente las inmejorables condiciones económicas que el país le ofrecía, y que incluso había hecho suyos los canales cinematográficos de distribución, a través de una política de absorción indiscriminada.

Con todo ello, la cinematografía inglesa apenas si quedaba relegada a tímidas tentativas de producción, animadas por el grupo Rank, la compañía EMI, o el British



Film Institute, y a la sugerente oferta de sus afamados estudios Pinewood, que durante largo tiempo iba a convertirse en centro especializado para la realización de películas de carácter fantástico y de ciencia ficción.

Buena parte de los realizadores ingleses de prestigio se vieron tentados a seguir la estela 'dorada' que conducía a Hollywood, y a abandonar esa especie de eterna espera de oportunidades a la que se hallaban sometidos en su país de origen. Entre quienes de forma incipiente optaron por emplear su talento cinematográfico en Estados Unidos pueden citarse, entre otros, a John Schlesinger, Karel Reisz y Peter Yates, sin duda, el realizador más prolífico dentro de la industria norteamericana. Esta práctica emigratoria irá progresivamente acrecentándose, incluso en los momentos en que la industria británica parecía ya vislumbrar indicios de resurgimiento cinematográfico. En tal sentido, nuevos cineastas ingleses respondieron a la sugerente llamada de Hollywood, en aras de su propio interés profesional: fue el caso Ken Russell, Ridley Scott, Alan Parker o Michael Apted.

Mientras los realizadores británicos alimentaban su filmografía en Hollywood, la industria cinematográfica inglesa pareció iniciar una lenta, pero efectiva, recuperación de sus sistemas de producción y distribución, cuyos primeros síntomas comienzan a sentirse coincidiendo con los finales de la década de los 70. El primer elemento de relieve a considerar es la profunda renovación de los estudios Pinewood a partir de 1976, y la creación en ellos del mayor plató del mundo, el llamado "007", dado que la primera producción que éste albergó resultó ser el film de la serie, **La espía que me amó** (*The spy who loved me*, Lewis Gilbert, 1976). Un segundo punto determinante lo constituyó el inicio de una producción que buscaba denodadamente un nivel creativo estimable, intentando con ello forzar la posibilidad de abrir fronteras a los mercados exteriores, a la vez que ofrecer una renovadora imagen de la cinematografía británica.

Es aquí donde correspondería hablar de la existencia de un cine británico, desplegado en los márgenes del Sistema y en estos mismos años, a imagen y semejanza de lo que acontecía en ese mismo periodo en Estados Unidos y que, curiosamente, repetía la misma dualidad que había tenido lugar durante la década anterior cuando se dio la coincidencia temporal de la factoría de terror británica por antonomasia, Hammer Films, con el "free cinema": algo no surgido por un principio de casualidad sino de causalidad.

Estaríamos hablando de unos "paraísos de los malditos" británico y estadounidense, en razón de la catalogación que merecen, a día de hoy, un porcentaje nada baladí de producciones que cobraron forma en la gran pantalla acusando una vena experimental, un aliento vanguardista observada, al cabo, al microscopio de la realidad cinematográfica de la época en que fueron alumbradas conforme a 'cuerpos extraños'. En su composición se detectan elementos que, por lo general, no habían sido utilizados

para la construcción de edificios cinematográficos, en forma de temáticas osadas o configuraciones de mundos distópicos que trataban de ganar al mar del 'fantastique' pero, en su mayoría se asentaban en suelo firme, el de una realidad cotidiana que viaja de la mano de una sociedad en constante transformación de su fisonomía a causa del progreso, en especial en materia científica y tecnológica. La figura (y la obra) de cineastas como Donald Cammell, Nicolas Roeg o el mismo John Boorman, encajarían perfectamente en ese "otro" cine británico perfilado sobre el denominador común de la mixtura de géneros y la asunción de un riesgo formal y temático.

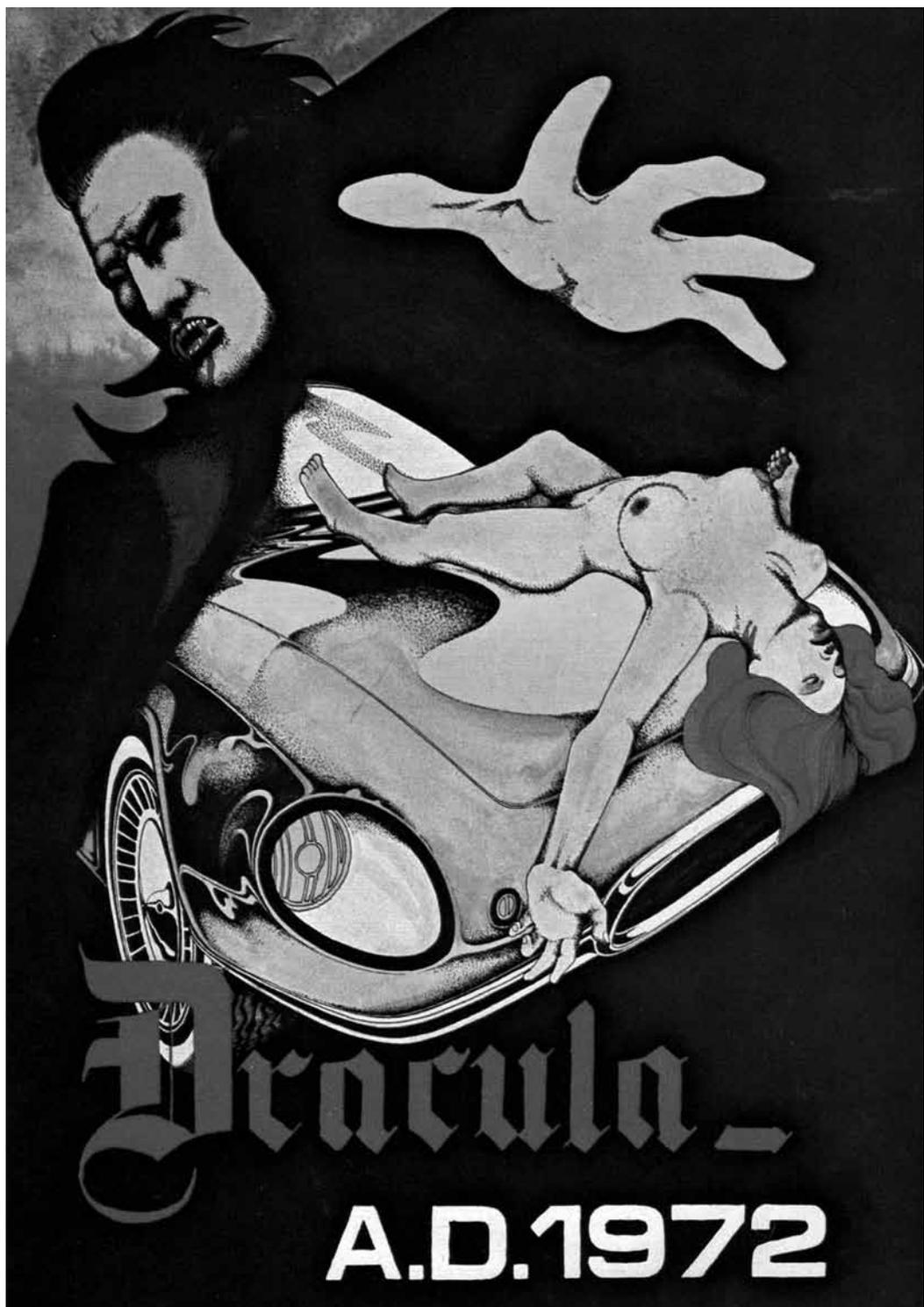
Texto (extractos):

AA.VV., **Historial Universal del Cine**, vol.24, Planeta, 1982.

Christian Aguilera, "Un cine en transformación", en AA.VV.,

Historia del Cine Británico, T&B, 2013





Dracula

A.D. 1972

La Hammer en los 70: El final del terror gótico británico

“Terence Fisher y **La maldición de Frankenstein** fueron el principio de todo.

Para el cine de terror moderno y para mí”

John Carpenter

El cine de género británico de los años 60 y hasta mediados de los 70 aproximadamente constituye por sí solo una parcela dotada de fuerza y autonomía propia en medio de un período donde, de cara a la galería, triunfaban el “free cinema” y las superproducciones norteamericanas rodadas en territorio británico, pero también arrasaban, por otro lado, multitud de producciones de género de bajo presupuesto, principalmente centradas en la producción de temática fantástica considerada, en ocasiones con ciega displicencia, “innoble”, dado su carácter comercial o “exploitation”; y por otra parte, llamaba la atención mundialmente, dentro de un borroso campo genérico a medio camino del cine de espionaje, el de aventuras y la ciencia ficción, la que fue la franquicia longeva más comercial de la historia del cine que nunca surgiera de Gran Bretaña hasta la llegada a principios del nuevo milenio de la de *Harry Potter*: la del agente secreto *James Bond 007*.

Dentro de ese cine de género de bajo coste un caso fundamental es el de la famosísima Hammer Films, fundada en 1934 pero que no sería hasta mediados de los 50 cuando empezaría a tener sus mayores éxitos internacionales en el terreno del cine fantástico, consolidando su especialización en este género a lo largo de la década siguiente y generando, además, un notable mercado en forma de competidores y/o imitadores. Es sobradamente conocido el hecho de que su especialización en el cine fantástico arrancararía en 1955 a raíz del éxito de un interesante film de ciencia ficción realizado por Val Guest: **El experimento del doctor Quatermass** (*The Quatermass experiment*). Sin embargo, la consolidación de la productora como principal impulsora de la plena recuperación de la vertiente más gótica del género no se produciría sino a partir de la excelente acogida, a nivel internacional, de **La maldición de Frankenstein** (*The curse of Frankenstein*), dirigida en 1957 por Terence Fisher, con guión de Jimmy Sangster (1927-2011) e interpretación del sinpar Peter Cushing (1913-1994) como el barón *Victor Frankenstein*, y del majestuoso Christopher Lee (1922-2015) como la *Criatura*. La popularidad de esta nueva adaptación de la novela de Mary Shelley,



superada con creces al año siguiente mediante la realización de la maravillosa nueva versión en color de **Drácula**, a cargo del mismo equipo creativo de **La maldición de Frankenstein** -Fisher, Sangster, Cushing (como *Van Helsing*) y Lee (como el *conde vampiro*)-, estimularía al equipo directivo de la Hammer a seguir explotando el terror gótico en virtud de las óptimas perspectivas de rentabilidad rápida de sus productos no solo en Europa, sino sobre todo en los Estados Unidos, un mercado donde las películas Hammer siempre han sido consumidas con fruición. Un equipo encabezado por dos personas: el productor Michael Carreras (1927-1994), hijo del dueño de Hammer James Carreras (1910-1990) y nieto de Enrique Carreras (1880-1950), emigrante español, catalán para unos, gallego para otros, que a principios de los 30 se asoció con quien había fundado el estudio en 1934, el actor William Hinds (1887-1957), el cual usaba el nombre artístico de William Hammer; y el también productor y, bajo el seudónimo de John Elder, luego guionista Anthony Hinds, hijo de William Hinds.

Hammer parecía dispuesta a entregarse al terror de forma exclusiva. Disponían de su propio estudio, de actores particulares y de un equipo de directores y guionistas formados en el espíritu de la casa. Tal vez lo más importante es que tuvieron que soportar el increíble chaparrón de reproches e insultos que empezó a caer sobre sus cabezas en cuanto empezaron a resucitar los temas que el cine había presentado hasta entonces de forma cuidadosamente edulcorada. La reacción que recibieron estas adaptaciones del género gótico inglés es comparable, línea por línea, y casi palabra por palabra, a la reacción crítica que tuvieron en su momento los novelistas góticos originales, lo que señala los profundos vínculos del cine de terror Hammer con la literatura fantástica inglesa de los siglos XVIII y XIX¹.

Hammer Films renovó a fondo las raíces culturales del cine de terror mediante una atrevida transformación visual. Cine de imágenes corpóreas, tremendamente físicas, sometidas a una tenebrista explosión de colores, ribeteada por ásperas texturas arquitectónicas, por la siniestra gestualidad de torvos personajes. De este modo, lo real es lo irreal convertido en horrendo. En un plano teórico, títulos de la categoría de **La maldición del hombre lobo** (*The curse of the werewolf*, Terence Fisher, 1960), **La gorgona** (*The Gorgon*, Terence Fisher, 1964) o **La plaga de los zombies** (*The Plague of the Zombies*, John Gilling, 1966), ilustran, bajo diferentes registros estilísticos, aquella teoría del escritor norteamericano H. P. Lovecraft por la cual *“la atmósfera es la cualidad más importante del relato fantástico, ya que la autenticidad de un relato no se encuentra*

1. Vínculos que van desde escritores/as tan célebres como Matthew G. Lewis (1773-1818), Sheridan Le Fanu (1814-1873), Violet Paget (1856-1935) y Edward F. Benson (1867-1940), a otros menos conocidos como Elisabeth Grey (1798-1869), James Malcom Rymor (1814-1881), James Hogg (1770-1835) o Adrian Ross (1859-1933), pasando por clásicos como Charles Dickens (1812-1870), Robert Louis Stevenson (1850-1894) o M.R. James (1862-1936). Sin olvidar ese cine de terror inglés anterior a Hammer, el cual marcó profundamente sus imágenes. Recordemos, pues, los melodramas terroríficos de Tod Slaughter -**Maria Marten, or the murder in the red barn** (1935), **Sweeney Todd, the demon barber of Fleet Street** (1936), **The Face at the Window** (1939)-, los thrillers vagamente góticos de Lance Comfort -**Escape to Danger** (1944) o **La hija de las tinieblas** (*Daughter of darkness*, 1948)-, o propuestas tan inquietantes como **El resucitado** (*The Ghoul*, T. Charles Hunter, 1933), **El hombre que trocó su mente** (*The man who changed his mind*, Robert Stevenson, 1936), **Al morir la noche** (*Dead of Night*, Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden & Robert Hamer, 1945), **The Ghost of Rashmon Hall** (Denis Kavanagh, 1947) o **The Three Weird Sisters** (Daniel Birt, 1948).

en la anécdota, sino en crear una sensación real”, para acabar fabricando, en definitiva, otro mundo con imágenes, con pensamientos y sensaciones que son de este mundo. Asimismo, Hammer lideraba una segunda edad de oro del cine de terror, al igual que la iniciada por Universal Pictures en los años treinta.



Pero tras haber alcanzado cimas de fabuloso interés, durante la década de los 60, en su especialización dentro del cine fantástico, con el advenimiento de los años 70, la Hammer decide emplearse a fondo en una renovación de estilo y de contenidos a fin de frenar la competencia del nuevo cine de terror norteamericano, con unos desastrosos resultados: precipitar su propia desaparición.

Sin embargo, los augurios eran buenos. El 30 de mayo de 1968, en pleno rodaje de **Drácula vuelve de la tumba** (*Dracula has risen from the grave*, Freddie Francis), James Carreras recibió el Queen's Award of Industry de la mano de Sir Henry Floyd, en cuyo discurso destacó a la primera compañía cinematográfica inglesa acreedora de tal distinción como ejemplo de fructífera actividad económica, ya que por aquel entonces, en concepto de divisas, Hammer Films había recaudado tanto como los Beatles. No obstante, tras el cierre de Bray Studios², Carreras trasladó sus producciones a los estudios de Elstree y Pinewood, pues las compañías para las que ahora trabajaba, Rank, EMI y Warner-Seven Arts, deseaban amortizar dichas instalaciones.

Es en enero de 1969 cuando se dispara la primera alarma en el seno de la Hammer. Durante el rodaje de **El cerebro de Frankenstein** (*Frankenstein must be destroyed*, 1969), el estudio exigió sin miramientos a Terence Fisher que introdujera una escena en la que el barón Frankenstein (Peter Cushing) viola a Anna Spengler (Veronica Carlson), a fin de elevar, decían, el contenido morboso, “adulto”, del relato. En un primer momento, Fisher y Cushing se negaron a rodar esa escena, pero acabaron haciéndolo ante la amenaza de que la misma sería filmada por otro realizador. Ello tuvo como consecuencia inmediata que Anthony Nelson Keys, productor y autor del argumento, abandonara el estudio por lo que consideraba una grave intromisión en su trabajo.

2. Bray Studios está situada en Windsor Road, entre Maidenhead y Bray Village, al lado del río Támesis, en el condado de Berkshire. El complejo está formado principalmente por Oakley Court Manor, una imponente casa victoriana construida en 1859 por sir Richard Hall Say, al estilo gótico inglés, sobre 35 acres de terreno, que durante la Segunda Guerra Mundial fue el cuartel general de la resistencia francesa. Tras permanecer deshabitada desde 1968, once años más tarde fue transformada en un hotel, establecimiento que aún hoy funciona. Para todos aquellos que tengan la posibilidad de visitarlo, existe una completa página web para efectuar reservas y solicitar información: http://www.information-britain.co.uk/showPlace.cfm?Place_ID=1757.



Sin embargo, el principio de la decadencia comercial y artística de la Hammer tiene una fecha concreta: el 14 de abril de 1969, día en que Anthony Hinds, productor ejecutivo de la etapa gótica de la compañía, iniciada con **La maldición de Frankenstein** dejaba la empresa a causa de sus irreconciliables diferencias creativas con el presidente del estudio James Carreras, siendo sustituido por Roy Skeggs. “Creo que fue un error dejar que Tony Hinds se fuera -declararía el realizador Don Sharp en una entrevista para la BBC-. A partir de ese momento nada se hizo con la misma simpatía, con el mismo cariño por la calidad. Para mí, Tony Hinds ‘era’ la Hammer”. Un año antes de la despedida de Hinds, un modesto film de terror norteamericano de bajo presupuesto titulado **La noche de los muertos vivientes** (*The Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968) anunciaba lo que iban a ser las tendencias comercialmente dominantes en el cine fantástico de los próximos años –cf. **El exorcista** (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), **La matanza de Texas** (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974)-, muy diferentes de los parámetros creativos de la Hammer.

A partir de ese momento se produjeron una serie de profundos cambios en el seno del estudio, que cristalizaron definitivamente en la década siguiente en base a dos factores determinantes. En primer lugar el encarecimiento de los costes de producción, establecido por término medio en unas 200.000 libras esterlinas de la época por película, el doble de lo que costaban en la década anterior, junto a los nuevos parámetros más permisivos de calificación moral de los films en casi todo el mundo (unido, según parece, a ciertas exigencias por parte de los distribuidores norteamericanos), decidió a los directivos de la Hammer a incrementar el contenido sexual de sus nuevas propuestas, ofreciendo una cantidad de desnudos femeninos destinada a ‘poner al día’ los nuevos trabajos del estudio conectándolos con la mentalidad juvenil de la época: el ‘hippismo’, el así llamado amor libre, el consumo de estupefacientes como vía para la liberación de los sentidos, la psicodelia,...

Ello vino acompañado, en segundo lugar, por una especie de forzado relevo generacional en el ámbito artístico, en el que frente a la permanencia del cineasta más importante del estudio, Terence Fisher, y de otros de su generación como Roy Ward Baker o Don Chaffey, se produce una irrupción de nuevos guionistas, como Don Houghton, Christopher Wicking o el también director Brian Clemens, y de realizadores profesionalmente

formados en la televisión, como el húngaro Peter Sasdy, Alan Gibson o Peter Sykes, amen de un intento de relevar a las viejas estrellas de la compañía, Christopher Lee y Peter Cushing, con un nuevo y más joven star-system formado por intérpretes como Ingrid Pitt, Ralph Bates, Shane Briant o Christopher Neame. Ello coincide, además, con una salida casi en tropel de otros talentos de la casa, como los realizadores Freddie Francis y John Gilling, el operador Jack Asher, el montador James Needs y el maquillador Roy Ashton, y con el fallecimiento del decorador Bernard Robinson el 2 de marzo de 1970.

Dicho muy rápidamente, la producción de la Hammer durante la década de los 70, fruto de las tensiones existentes entre exigencias de producción y ansias de modernización, entre lo viejo y lo nuevo, se dividió en diversas series o tendencias, algunas de ellas heredadas de las previamente desarrolladas por la compañía y otras de nueva creación. Por ejemplo, los setenta alumbraron cuatro nuevos títulos de la serie *Drácula* protagonizada por Christopher Lee -**El poder de la sangre de Drácula** (*Taste the blood of Dracula*, Peter Sasdy, 1970), **Las cicatrices de Drácula** (*Scars of Dracula*, Roy Ward Baker, 1970), **Drácula 73** (*Dracula A.D. 1972*, Alan Gibson, 1972) y **Los ritos satánicos de Drácula** (*The satanic rites of Dracula*, Alan Gibson, 1973)-, a los cuales habría que sumar otro con presencia secundaria del conde vampiro y sin Lee en el papel: la estupenda **Kung fu contra los siete vampiros de oro** (*The Legend of the Seven Golden Vampires*, Roy Ward Baker, 1974). Tan sólo merecen consideración, además de esta última, **El poder de la sangre de Drácula**, un interesante guión, no por casualidad, de Anthony Hinds (firmado con su seudónimo habitual: John Elder), casi estropeado, aunque no del todo, por Sasdy, y **Las cicatrices de Drácula**, un guión, por el contrario, espantoso, pero salvado de la quema por el gran oficio de Roy Ward Baker.

Dentro del ámbito de los personajes clásicos del género hay que anotar dos películas dedicadas a Frankenstein: un intento de renovación más interesante de lo que se suele reconocer, **El horror de Frankenstein** (*The Horror of Frankenstein*, Jimmy Sangster, 1970) y el cierre de la saga oficial en torno al barón, **Frankenstein y el monstruo del infierno** (*Frankenstein and the Monster from Hell*, 1973), firmada por el iniciador de la misma, Terence Fisher, y sin duda la última gran producción del estudio. A ellas sumaríamos aportaciones a otros mitos básicos como el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* -**DR. JEKYLL Y SU HERMANA HYDE** (*Dr. Jekyll and Sister Hyde*, 1971, Roy Ward Baker)-, la momia -**Sangre en la tumba de la momia** (*Blood from the Mummy's Tomb*, 1971, Seth Holt)- y *Jack el Destripador* -**Las manos del Destripador** (*Hands of the Ripper*, 1971, Peter Sasdy)-, de las cuales sin duda cabe destacar **DR. JEKYLL Y SU HERMANA HYDE**, por su atractiva mezcla, irónica y sin prejuicios, de Robert Louis Stevenson, *Jack el Destripador* y los ladrones de cadáveres *Burke y Hare*, y por su mirada cínica sobre una sociedad victoriana llena de ambigüedades sexuales de diversa índole.

Mención especial merece el tratamiento más erotizado, en ocasiones 'nuddie', dado al vampiro femenino, dentro del cual englobaríamos, por un lado, el así llamado ciclo *Karnstein*, formado por tres películas inspiradas -sobre todo la primera por la maravillosa obra de J. Sheridan Le Fanu "Carmilla": **The Vampire Lovers** (Roy Ward Baker, 1970), **Lust for a Vampire** (Jimmy Sangster, 1970) y **Drácula y las mellizas**

(*Twins of Evil*, John Hough, 1971); y por otro, otras tres aproximaciones dentro de una línea similar pero de visionado independiente, como son **Countess Dracula** (Peter Sasdy, 1971), **Vampire Circus** (Robert Young, 1972) y **Captain Kronos: Vampire Hunter** (Brian Clemens, 1973), si bien esta última contiene una referencia al ciclo *Karnstein*. **The Vampire Lovers**, erótica y atmosférica a partes iguales, es sin duda la mejor del ciclo. **Lust for a Vampire**, cóctel de vampiresas lesbianas y rituales satánicos, a ratos parece una excusa para la exhibición de un surtido de tetas; y **Drácula y las mellizas**, a la que pese a todo no le falta algún buen momento, es un pastiche repleto de incoherencias y errores de bulto. **Countess Dracula**, libre versión de la historia real de la famosa condesa *Erzsébet Báthory*, es una tontería de la que sólo vale la pena retener el desparpajo de la actriz Ingrid Pitt. En cambio **Vampire Circus**, a menudo menospreciada por culpa de la tibieza de su realización, es un título mejor de lo que suele afirmarse. Y sin duda hay que destacar **Captain Kronos: Vampire Hunter**, precedente directo de *Blade* y sus secuelas que combina cine de vampiros, aventuras, western y chambara con resultados atractivos.

El resto de la producción estrictamente fantástica de la empresa se reparte entre variantes de anteriores éxitos del estudio, tales como dos incursiones en el género de las aventuras prehistóricas hechas a la sombra de **Hace un millón de años** (*One Million Years B.C.*, Don Chaffey, 1966) y **Mujeres prehistóricas** (*Slave Girls*, Michael Carreras, 1968) -la simpática **Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra** (*When dinosaurs ruled the earth*, Val Guest, 1970) y **Criaturas olvidadas del mundo** (*Creatures the world forgot*, Don Chaffey, 1971)-; y variaciones poco destacables de **El sabor del miedo** (*Taste of fear*, Seth Holt, 1961) del estilo de **Crescendo** (Alan Gibson, 1970), **Miedo en la noche** (*Fear in the night*, Jimmy Sangster, 1972) e **Y después, sin parar, hasta el final** (*Straight on till morning*, Peter Collinson, 1972).

En sus últimos años la Hammer intentó adaptarse a los nuevos tiempos ganando otros mercados, bien con una rara incursión en el policíaco titulada **Mercenario del crimen** (*Shatter*, Michael Carreras, 1974), co-producida con la Shaw Brothers de Hong Kong (al igual que **Kung fu contra los siete vampiros de oro**); o bien adaptando éxitos televisivos a la gran pantalla: el thriller **Man at the top** (Mike Vardy, 1974) y las comedias **On the buses** (Harry Booth, 1971), **Mutiny on the buses** (Harry Booth, 1972), **That's your funeral** (John Robins, 1973), **Nearest and dearest** (John Robins, 1973), **Love thy neighbour** (John Robins, 1973), **Holiday on the buses** (Bryan Izzard, 1974) y... **Un hombre en casa** (*Man about the house*, John Robins, 1975), basada en la serie homónima emitida en España con el mismo título.

Nuestro recorrido se cierra con un par de rarezas firmadas por Peter Sykes: **Demonios de la mente** (*Demons of the mind*, 1972), un melodrama gótico curioso aunque fallido, y la muy decepcionante epopeya satánica **La monja poseída** (*To the devil... a daughter*, 1976), que tiene el triste honor de ser la última película fantástica de la Hammer. El fracaso comercial de **La monja poseída**, eclipsada por el brillo de películas norteamericanas de temática satánica más elaboradas como **El exorcista** y **La profecía** (*The omen*, Richard Donner, 1976), precipitó la clausura de la producción



fantástica del estudio. Pero **La monja poseída** no fue el último film de la Hammer: todavía le seguiría **La dama del expreso** (*The lady vanishes*, Anthony Page, 1979), nueva versión de la obra maestra de Alfred Hitchcock **Alarma en el expreso** (*The lady vanishes*, 1938) que sería el definitivo canto del cisne de la productora.

La Hammer se refugió entonces en la televisión, donde vivirá efímeros tiempos de gloria gracias a su mito, que ya empezaba a forjarse. **The Hammer House of Horror** (1980-1981) y **The Hammer House of Mystery and Suspense** (1983-1984) fueron series de terror que gozaron en su momento de una tremenda popularidad, dirigidas por hombres 'de la casa' -Peter Sasdy, Roy Ward Baker, Don Sharp, Val Guest, John Hough, Cyril Frankel...- y protagonizados por actores populares -Peter Cushing, Susan George, Roddy McDowall, Vera Miles, Joseph Cotten, Barbara Bel Geddes, Nicholas Clay, Stephanie Beacham-. Pero era tarde: Hammer Films ya sólo era pasado.

Texto:

Antonio José Navarro, "Breve historia de la Hammer Films: el terror considerado una de las bellas artes", en dossier "La Hammer" (1º parte), rev. Dirigido, abril 2004.

Tomás Fernández Valenti, "Años 70: la decadencia", en dossier "La Hammer" (3º parte), rev- Dirigido, junio 2004.

Tomás Fernández Valenti, "Esplendor del cine de género: del reinado del terror al servicio secreto de su majestad (1960-1976)", en AA.VV.,

Historia del cine británico, T&B, 2013.



Martes 12 • 21 h. • *Día del Cineclub*
Aula Magna de la Facultad de Ciencias

EL DR. JEKYLL Y SU HERMANA HYDE

(1971) • Gran Bretaña • 97 min.

Título Orig.- Dr. Jekyll & Sister Hyde.

Director.- Roy Ward Baker. **Argumento.-**

La novela "Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde" (1886) de Robert Louis Stevenson.

Guión.- Brian Clemens. **Fotografía.-**

Norman Warwick (Technicolor). **Montaje.-**

James Needs. **Música.-** David Whitaker.

Productor.- Albert Fennell y Brian Clemens.

Producción.- Hammer Films para EMI

Film Productions. **Intérpretes.-** Ralph

Bates (*dr. Henry Jekyll*), Martine Beswick

(*Hyde*), Gerald Sim (*profesor Robertson*),

Lewis Fiander (*Howard*), Dorothy Alison

(*sra. Spencer*), Susan Brodrick (*Susan*), Ivor

Dean (*Burke*), Tony Calvin (*Hare*), Paul

Whitsun-Jones (*sargento Danvers*), Philip Madoc (*Byker*).

Versión original en inglés con subtítulos en español.



Película n° 42 de la filmografía de Roy Ward Baker (de 63 como director)

Música de sala:

Música de películas de la Hammer

"Si al empezar aparecía el logo de Hammer Films, sabíamos que sería una película muy especial (...) una experiencia sorprendente, inusual e impactante".

Martin Scorsese

De la misma manera que es imposible hablar de la Hammer sin hablar de Terence Fisher y viceversa, no es menos cierto que este estudio fue el lugar de trabajo de otros notables directores. Es el caso de Roy Ward Baker, cineasta a quien, Hammer aparte, se le deben no pocos films considerables –**El único evadido** (*The one that got away*, 1957), **La última noche del Titanic** (*A night to remember*, 1958), el rarísimo western británico **El demonio, la carne y el perdón** (*The singer not the song*, 1958) y **Fuego en las calles** (*Flame in the streets*, 1961)-y que contribuyó al estudio con las estupendas **¿Qué sucedió entonces?** (*Quatermass and the pit*, 1967), **The Vampire lovers** (1970), **EL DR. JEKYLL Y SU HERMANA HYDE** y **Kung Fu contra los siete vampiros de oro** (*The Legend of the seven golden vampires*, 1974) y la inferior pero nada desdeñable **Las cicatrices de Drácula** (*Scars of Dracula*, 1970).

Una buena manera de comprender la peculiar idiosincrasia del cine de Roy Ward Baker¹ (1916-2010) sin necesidad de ver entera su filmografía, podría ser acudir a esa escena de **EL DR. JEKYLL Y SU HERMANA HYDE** en la que el médico en cuestión bebe su pócima y se convierte, no en un monstruo feroz, sino en la hermosa Martine Beswick. *Jekyll* se acerca al espejo y contempla su nuevo cuerpo con sorpresa no exenta de lascivia. Y uno de los inquilinos de la casa, alarmado por el escándalo, irrumpe en la habitación para quedarse mudo de asombro, no se sabe si por la visión de la muchacha o por la sorpresa que le causa ver a una mujer allí donde estaba convencido de encontrar a un hombre.

En cualquier caso, sucede lo que menos esperaba: ha estado a punto de entrar en la estancia de una fémica semidesnuda, una transgresión social y sexual que jamás se hubiera permitido en circunstancias normales. Mientras *Jekyll* se descubre fascinado por su propio cuerpo, ese pobre hombre empieza a preguntarse si él mismo no será, en realidad, un perverso. **EL DR. JEKYLL Y SU HERMANA HYDE** utiliza el decorado y el punto de vista para proponer una atrevida inversión respecto a la novela de Robert Louis Stevenson, y junto a **The Vampire lovers** y **Las cicatrices de Drácula** forman una insólita trilogía en la que los conflictos proceden explícitamente del enfrentamiento entre los sexos y de las fricciones entre los estratos sociales, por lo que el espectador se encuentra ante una visión política de los mitos del cine de terror; son films en los que se decide dar voz a los oprimidos, a los otros, ya se trate de una mujer o de un vampiro.

Relativa sorpresa deparan las reticencias despertadas por **EL DR. JEKYLL Y SU HERMANA HYDE**, no sólo en su desidioso aprecio por parte de la crítica en su estreno, sino su prolongado desapego en el tiempo. A menudo se le retrae no asumir a fondo los postulados de transgresión moral y sexual pautados por **Las dos caras del Dr. Jekyll** (*The two faces of dr. Jekyll*, 1960), no alcanzar su cima expresiva, su turbiedad social y perversidad sexual. Si bien Terence Fisher es único e inimitable, en su creatividad e imaginación, los reproches, sin ser nimios, apuran lo irrelevante. El cuidado, ingenioso guión de Brian Clemens proporciona una suculenta lectura, más que derivación, de "El extraño caso del dr. Jekyll y mr. Hyde" de Robert Louis Stevenson, tanto por la opción del desdoblamiento sexual (*Hyde* ya no es el habitual ser monstruoso sino que adopta las formas de una bella mujer), cuanto por mezclar la cardinal trama stenvensionana con una mixtura de elementos/temas repertoriados en el género que, lejos de suponer una observación engorrosa y digresiva, devienen determinadamente enriquecedores del cañamazo argumental. A saber, las andanzas de los esquiladores de cadáveres *Burke y Hare* (procedentes de "El ladrón de cadáveres", del mismo Stevenson) y la intervención / confluencia de *Jack el Destripador*, muy activo en las brumosas callejuelas de

1. Durante su estancia en Hollywood, entre 1951 y 1953, se hizo cargo, por lo menos, de dos excelentes trabajos: **Hombre de dos mundos** (*The house in the square*, 1951), un viaje por el tiempo afortunadamente más cercano a H. G. Wells que a George Pal, y **Niebla en el alma** (*Don't bother to knock*, 1952), donde muestra una piedad inusitada por el personaje de Marilyn Monroe, una baby-sitter psicótica que la actriz encarna con su habitual mezcla de malicia y vulnerabilidad. A su vuelta a Inglaterra, tras pasar por la Rank Organisation, simultaneó sus tareas en la Hammer con algunas colaboraciones con Amicus Productions, otra fábrica de cine de terror, para la que filmó algunas adaptaciones de famosos cómics de William Gaines y Al Feldstein y, sobre todo, un guión de Robert Bloch, **Refugio macabro** (*Asylum*, 1972), de brillante resultado. Sus prolongadas labores en la televisión británica, de **Los vengadores** (*The avengers*, 1965-1968) a **El Santo** (*The saint*, 1963-1968), poco aportan a su período de gloria.

Whitechapel (una fantasiosa convergencia hartamente interesante²).

Siguiendo con prestancia la 'démarche' de Fisher, el film se distingue por una puesta en escena firme, atenta e inspirada -nada morigerada ni apocada, no sólo en el capítulo sexual-, para efectuar diversas contribuciones de propia cosecha frente a la venerable tradición. Baker no se vuelca en la investigación criminal stevensoniana, privilegiando otros vectores. A su vez, el abogado esclarecedor del caso en la novela



varía su función, pues aquí el mujeriego profesor Robertson no se halla en contra de *Jekyll* (inicialmente), hasta le alienta y apoya solapadamente (apoyo incrementado por el poderoso imán ejercido por su 'hermana'); de ahí que su faceta de descubridor del terrible secreto no sea tal, pues prontamente conocemos el enigma, que Stevenson postergaba con vistas a resguardar el clímax emocional. Otro aspecto: el novelista soslaya la composición del brebaje: un compuesto de hormonas femeninas, directamente inductor de su transformación en mujer. Su búsqueda del elixir de la vida (eterna) proviene de su constatación de la brevedad de la existencia, de su pensamiento de que todo lo que puede hacer por la humanidad será interrumpido por la muerte. Y ese engañar a la muerte es su objetivo. *Jekyll* es un hombre consagrado a la investigación ("tengo la ciencia metida en el cuerpo"), cuyo fin es arrebatar vidas para prolongar otras. De ahí que, una vez detenidos los canallas Burke (Ivor Dean) y Hare (Tony Calvin), ahorcado el primero, cegado el segundo, no vacilará (ni Hyde) en recorrer los suburbios londinenses, convertido en asesino de ramerías, sin remordimientos de conciencia por sus acciones. La ciencia es sagrada y *Jekyll* lo asume sin dudas³.

Una mención especial merece la hermana Hyde (la turbadora Martine Beswick), retribuida como viuda (negra, cual vamp depredadora, o femme fatale de la estirpe del cine negro), presentada como su hermana por *Jekyll*, librepensadora, emprendedora y bien municionada sexualmente. Seductora total: vestida de rojo para matar (estilete en la liga) y desnuda para copular (la soberbia secuencia en que apiola al faldero Robertson). Una mujer "malditamente bella" (en palabras del asombrado Howard Spencer, Lewis Fiander), promiscua y abiertamente beligerante. Su actitud cuestiona la prisión en que

2. Además de detectar una directa relación con **El fotógrafo del pánico** (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960), apoteosis del horror british, erótica perversa y telúrico voyeurismo, al compartir estrechos ligámenes, piezas en juego, definición de personajes, en el parangón entre *Jekyll* (Ralph Bates) y *Mark Lewis* (Karl Bohem), retraídos, poco galantes con las mujeres y cultores de un cierto desapego por el sexo (si bien la sexualidad es patológica en *Lewis*, *Jekyll* casi parece asexual...), la confluencia diegética entre los personajes de Susan Spencer (Susan Brodick) y Helen Stephens (Anna Massey), epitome / prototipo de damiselas recatadas, hacendosas, mojigatas y esponjosamente curiosas, y la presencia de un invidente que intuye la maldad, desapercibida para los demás, que no ve pero comprende (un ciego languiano en el film de Baker). Recordemos, asimismo, una frase tan significativa como premonitoria disparada por el profesor Robertson (Gerald Sim) a *Jekyll*: "Si mete a una mujer en su vida, se levantará un día, mirará en el espejo y verá a otro hombre".

3. Hare lo expone sin ambages y con efusivo cinismo: "Hay que hacer el mal para conseguir el bien". Aún más, la línea que enlaza a *Jekyll* con Jack el Destripador y el barón Frankenstein (fisheriano y cushingiano), se expresa en este comentario de la pareja: "Ya hemos trabajado antes para gente como usted, y todo por la ciencia, ¿eh?". El círculo se cierra.

vive la mujer de su época, rehén de la (re)presión victoriana⁴. Una mujer con mente de hombre que ni odia su cuerpo ni vacila en usarlo para su beneficio. El otro/otra es él mismo. Véase la espectacular secuencia, la suprema imagen en que se observa/reconoce en el espejo: el rostro tapado con las manos, se atusa el largo, sedoso cabello negro, admira su escultural anatomía, se detiene en el descubrimiento de sus pechos bajo la bata, se acaricia voluptuosamente... A partir de este instante, el combate de *Jekyll* para preservar su identidad frente a la pujanza de su doble femenino es continuo, incapaz empero de domeñar una metamorfosis que se le escapa de las manos y de la mente (sugestivo el plano delante de la corsetería, el gesto cariñoso, erótico y femenino de su mano hacia *Howard*, o la mano velluda que se impone a la intención de *Hyde* de asesinar a *Susan*), hasta llegar al espléndido final en que perseguido por la policía, inculpado por la matanza de las prostitutas, se encarama a la cornisa de un edificio, pasa delante de una cristalera, verifica su cambio (de un soberbio efecto dramático) y se precipita a la calle, ante una masa chillona y sorprendida, y contemplamos su rostro mitad *Jekyll*, mitad *Hyde*... mientras arde su testamento. En síntesis, una película incitante y excitante, densa e intensa, suntuosa y exquisita. Un film construido sobre la intrigante paradoja, la doble transgresión, científica en *Jekyll* y sexual en *Hyde*, que será abatida/rebatida, donde la materialización del mal se simboliza en la mujer como semilla de maldad -y cuya emancipación/liberación, siempre fugaz en la ficción, deviene castigada-, pero que deja al descubierto los deseos y secretos más ocultos de una sociedad hipócrita y represora.

Texto:

Carlos Losilla, "Roy Ward Baker", en dossier "La Hammer" (1ª parte), rev. Dirigido, abril 2004.

Ramon Freixas, "Dr. Jekyll y su hermana Hyde", en dossier "La Hammer" (1ª parte), rev. Dirigido, abril 2004.

Desde que la novela de Robert Louis Stevenson "El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde" empezó a ser pasto de los productores cinematográficos ha habido una suerte de competición no manifiesta, pero no por ello menos real, para ver quién se permite las variaciones más ingeniosas con respecto a ella: así, la pócima creada por el doctor se bebe o, en algún caso, se inyecta; *Jekyll* se transforma en un ser monstruoso (**El hombre y la bestia**, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, John Robertson, 1920 / **El hombre y el monstruo**, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1931/ **El extraño caso del Dr. Jekyll**, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1941) o en un galán apuesto (**Las dos caras del dr. Jekyll**); un dentado y patoso profesor de universidad se convierte en un 'crooner' que hace parpadear de admiración a las estudiantes sesenteras (**El profesor chiflado**, *The nutty professor*, Jerry Lewis, 1963); un severo científico, al transformarse, pasea con aires de danza por las calles de París armado con un bastón (**El testamento del dr. Cordelier**, *Le testament du docteur Cordelier*, Jean Renoir, 1959), etc. Algunos cineastas han sido conscientes de que la propuesta de Stevenson apuntaba a la dualidad congénita del ser humano, y otros no: lo que sale a la luz en *Hyde* es la atracción por la maldad que

4. Dos acotaciones. La primera víctima degollada por *Jekyll* le comenta que conoce bien los sofisticados gustos (secuales) de los (ricos) caballeros. Por su parte, un *Burke*, de abultada cartera, mantiene un sabroso diálogo con una camarera/meretriz de la taberna, a propósito de lo que se puede hacer/obtener con dinero. Le espetta: "Nada que no esté en tu naturaleza".

Jekyll guardaba celosamente dentro de sí. Faltaba la idea de que el doctor se transformara en una mujer, pero eso lo subsanó ingeniosamente en 1971 el guionista Brian Clemens haciendo que 'su' *Jekyll* (Ralph Bates) tomara un bebedizo que hiciera de él un *Hyde* femenino (Martine Beswick). Y, consciente sin duda de que eso no bastaba para llenar un film, la adornó con elementos extraídos de la galería de crímenes de *Jack el Destripador* y con los ladrones de cadáveres que proporcionaban cuerpos a



los médicos para sus investigaciones: dos de los personajes de **EL DR. JEKYLL Y SU HERMANA HYDE** son los famosos 'resurreccionistas' *Burke* y *Hare*; e incluso se permite tomar de prestado algunos elementos de **El fotógrafo del pánico**. Con ello, Brian Clemens pretendió dar un aire de mayor complejidad al film y, de paso, aportar otra sugerencia (ficcional, claro está) para apuntar a la identidad del asesino que ejercía en las neblinosas noches de Whitechapel. En principio, tenía ganado el favor de una buena parte de los críticos por aquello de retratar la hipócrita, reprimida y represora sociedad victoriana y utilizarla de fondo para una historia de ambivalencias y transformaciones sexuales que apuntaban precisamente a esa hipocresía y a esa represión: otro personaje, el *profesor Robertson* (Gerald Sim), es un 'notable' ciudadano bienpensante que en sus ratos libres se dedica a corretear detrás de actrices y coristas. Pero me parece más interesante el propio *Jekyll*, quien, preocupado por descubrir en su laboratorio el elixir de la vida eterna, experimenta con glándulas femeninas hasta convertirse él mismo en mujer: lo que sale de su brebaje no es ese elixir, y ni siquiera, como parece, un bebedizo para alargar la existencia, sino algo que hace aflorar su lado femenino (igual que, imagino, si una supuesta doctora *Jekyll* estuviera en su caso haría aflorar su lado masculino), más llamativo todavía si se considera la indiferencia que muestra hacia las damas. ¿Se trata de homosexualidad reprimida o del nacimiento de un ser que reúne en un solo cuerpo las diferentes características de ambos sexos dentro de un paisaje humano y social donde cada uno de ellos debía someterse a cargar por costumbre, por educación, con el rol que le tocaba? Como quiera que sea, los momentos en que *Hyde* seduce (y asesina) a *Robertson* y a *Howard Spencer* (Lewis Fiander), aunque sin llegar a matar a éste, tienen un componente turbador cuando se recuerda que la *Hyde* vestida de rojo es realmente el amigo y vecino *Jekyll* vestido de oscuro.

No todo funciona en **EL DR. JEKYLL Y SU HERMANA HYDE**: le sobran zooms hacia cuchillos, planos de carteles salpicados con sangre y algunos otros 'tics' visuales de la época. En contra de ello, el realizador se sirve con habilidad del color rojo como leit motiv visual a partir de los premonitorios genéricos con las cortinas de ese color, relacionando la sangre con el vestido de *Hyde* y utilizándolo con cierta fuerza dramática cuando, al final, en la cornisa del edificio, la personalidad de *Hyde* domina a la de *Jekyll*.

Texto:

José M^o Latorre, "Dr. Jekyll y su hermana Hyde", en sección "Pantalla digital", rev. Dirigido, julio-agosto 2009.



Viernes 15 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

FRENESÍ • (1972)

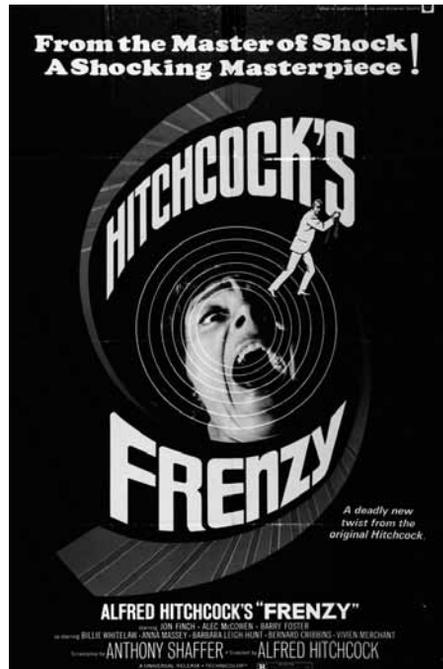
Gran Bretaña • 116 min.

Título Orig.- Frenzy. **Director.-** Alfred Hitchcock. **Argumento.-** La novela "Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square" (1966) de Arthur La Bern.

Guión.- Anthony Shaffer. **Fotografía.-** Gilbert Taylor (Technicolor). **Montaje.-** John Jimpson. **Música.-** Ron Goodwin.

Productor.- Alfred Hitchcock. **Producción.-** Universal. **Intérpretes.-** Jon Finch

(Richard Blaney), Barry Foster (Bob Rusk), Alec McCowen (inspector Oxford), Barbara Leigh-Hunt (Brenda Blaney), Bernard Cribbins (Forsythe), Anna Massey (Babs Milligan), Vivien Merchant (sra. Oxford), Billie Whitelaw (Hetty Porter), Jean Marsh (la secretaria de Brenda), Elsie Randolph (Glad), Rita Webb (sra. Rusk). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 65 de la filmografía de Alfred Hitchcock (de 66 como director)

Música de sala:

Música de las películas de Alfred Hitchcock

Todo empezó en noviembre de 1964, cuando el autor de **Psicosis** (*Psycho*, 1960) propuso al autor de la novela original de esta película (Robert Bloch) la posibilidad de escribir un guión alrededor de tres casos reales de otros tantos psicópatas sexuales británicos: Robert Haig, John Reginald Christie -protagonista años después de **El estrangulador de Rillington Place**, *10 Rillington Place*, Richard Fleischer, 1971-) y Neville Heath. Aquella opción no llegó a prosperar, pero Hitchcock (particularmente atraído por el caso Heath) no renunció a su empeño. Llamó entonces a su amigo Benn W. Levy, con quien empezó a desarrollar -bajo la cobertura económica de la Universal- un complicado proyecto en el que estuvo embarcado durante todo el año 1967 y los primeros meses de 1968. Para empezar, Hitchcock recomendó a su amigo dos libros con la historia de Neville Heath: "Portrait of a Sadist", de Paul Hill, y "Trial of Neville Heath", de Mac Donald Critchey; e hizo que le proyectaran **Repulsión** (*Repulsion*, Roman Polanski, 1965) y **Ensayo de un crimen o La vida criminal de Archibaldo de la Cruz** (Luis Buñuel,



1955). Con estos materiales, Levy redactó una primera versión del guion (fecha del 18 de enero de 1967) y ambos siguieron trabajando durante varios meses, pero los resultados no fueron del todo satisfactorios.

Tras el regreso de Benn W. Levy a Inglaterra, Hitchcock filma unas pruebas en Nueva York, con luz natural y en 'Ektachrome' de alta sensibilidad, una película disponible desde hacía años; pide a Eastman que "force" sus prestaciones. Como asegura sentirse conmocionado por **Blow Up** (1966), de Michelangelo Antonioni, que ve cuatro veces durante su trabajo en el segundo 'Frenesi', los investigadores que han

escrito sobre estas pruebas neoyorquinas las describen como "antonionianas", cuando Antonioni nunca rodó con luz natural. La inspiración del estilo del primer 'Frenesi' procede más bien de la Nouvelle Vague y de los neorrealistas italianos. Durante este período Hitchcock vio también **Masculino, femenino** (*Masculin féminin*, 1966) de Jean-Luc Godard, y **El evangelio según san Mateo** (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964) de Pier Paolo Pasolini. Hitchcock está encantado con los resultados de las pruebas y pregona que "el valor para la industria" de las dos cajas de película que ha recibido de Nueva York es "incalculable". De hecho, en 1968 Eastman empieza a ofrecer a su clientela 'Ektachrome' de alta sensibilidad "forzada". Sin embargo, el nombre inscrito en las dos preciosas cajas no es 'Frenesi' sino 'Kaleidoscope'.

Hitchcock tenía por costumbre elaborar tres versiones de los guiones, que escribe con uno o dos guionistas. En ese caso, la segunda y la tercera versión están firmadas por Howard Fast ("Espartaco"). Bajo el nombre de E. V. Cunningham, Fast era antiguo 'blacklisted' y un prolífico autor de novelas negras, una de las cuales fue adaptada para **Espejismo** (*Mirage*, 1965), pastiche hitchcockiano realizado por Edward Dmytryk. Fast acentúa el carácter americano y contemporáneo del guión, pero su principal contribución consiste en ayudar a Hitchcock a resolver tres problemas: comprender la patología del protagonista, evitar el exceso de crudeza en las escenas de asesinato y cerrar la historia de la coprotagonista.

Hitchcock preparó a la Universal para el shock de 'Kaleidoscope' ofreciendo la primera versión inacabada de Howard Fast a Edd Henry, que fue su agente en la MCA antes de ingresar en la Universal después de la ley anti-trust de 1962, para secundar allí a Lew Wasserman. Desayunó dos veces con Fast y Henry para poner a quien tomaba las decisiones de su parte antes de entregar el guión completo a Henry y a Wasserman. Según el tono de la carta enviada por Hitchcock a Fast para informarle de sus observaciones, podemos sospechar que 'Kaleidoscope' no gustó mucho a los hombres de la Universal. Tras una parada de dos meses, Hitchcock vuelve a empezar

con otro guionista, desmontando todo el trabajo de Fast. Incluso él mismo escribe otro tratamiento según la historia de Levy, nuevamente bautizado como 'Frenesí', y lo hace traducir para dárselo a leer a François Truffaut; ese esqueleto de cuarenta páginas no entusiasma. Se encarga otro guión, que Hitchcock utiliza para su última presentación a Wasserman, acompañado de diapositivas y pruebas filmadas. Vuelven a rechazar el proyecto y convencen a Hitchcock para rodar **Topaz** (*Topaz*, 1969) en su lugar, catástrofe de la que sale con dificultad al realizar el film que conocemos como **FRENESÍ** (*Frenzy*, 1972), el mayor éxito de su carrera.

Texto:

Carlos F. Heredero, "Una reconocible obsesión hitchcockiana",
rev. Cahiers du Cinema España, mayo 2011.

Bill Krohn, "Hitchcock/Kaleidoscope: la historia secreta del primer Frenesí",
rev. Cahiers du Cinema España, mayo 2011.

Hollywood, verano de 1970: "Estoy en la búsqueda de otro tema de película, lo que no es fácil. Hay en el cine de aquí ciertos tabúes: hay que evitar a las personas mayores y solamente contar con personajes jóvenes; un film debe contener elementos anti-poder, ningún film debe costar más de dos o tres millones de dólares. Para completarlo todo, el servicio de guionistas me envía toda suerte de sugerencias sobre lo que se piensa susceptible de ser un buen Hitchcock. Naturalmente, cuanto yo los leo no tienen nada de un buen Hitchcock".

Poco después de haber enviado estas palabras, Alfred Hitchcock elige una novela inglesa: "Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square" de Arthur Le Bern. Simplifica considerablemente la intriga y le da el título de un guión rechazado: 'Frenesí'. En el Londres de nuestros días, un maníaco sexual estrangula mujeres con la ayuda de una corbata. A los quince minutos, Hitchcock nos revela la identidad de este asesino, al cual nos había hecho conocer desde la segunda secuencia del relato. Un segundo personaje, aquí seguimos la historia, va a ser acusado de estos asesinatos, será reencontrado, perseguido, arrestado y condenado: le veremos durante una hora y media debatirse a la manera de una mosca presa en una tela de araña. **FRENESÍ** es la combinación de dos tipos de películas: aquellas en las que Hitchcock nos invita a seguir el itinerario de un asesino: **La sombra de una duda** (*Shadow of a doubt*, 1943), **Pánico en la escena** (*Stage fright*, 1950), **Crimen perfecto** (*Dial M for Murder*, 1954), **Psicosis** (1960) y esas en las que describe los tormentos de un inocente perseguido: **39 escalones** (*The 39 steps*, 1935), **Yo confieso** (*I confess*, 1953), **Falso culpable** (*The wrong man*, 1956), **Con la muerte en los talones** (*North by Northwest*, 1959). En **FRENESÍ** se encuentra este mundo hitchcockiano cerrado como una pesadilla, donde los personajes se conocen entre ellos: el asesino, el inocente, las víctimas, los testigos, ese mundo reducido a lo esencial donde cada conversación de tienda o de bar gira justamente sobre las muertes en cuestión, un mundo hecho de coincidencias tan metódicamente ordenadas que se recortan verticalmente y horizontalmente: **FRENESÍ** ofrece la imagen de una casilla de crucigramas sobre el tema del asesinato.

En mayo de 1972 había encontrado a Hitchcock antes del Festival de Cannes donde iba a presentar **FRENESÍ**. Me pareció envejecido, fatigado, también nervioso, pues estaba siempre muy emocionado en la víspera de enseñar una nueva película, como si fuera un joven que va a pasar un examen:

FRANCOIS TRUFFAUT: Hace algunos años las audacias cinematográficas -erotismo, violencia, política- llegaban de la producción europea. Hoy, el cine americano ha sobrepasado a Europa en la insolencia y la libertad de expresión. ¿Qué cree usted?

ALFRED HITCHCOCK: *Lo veo consecuencia del clima moral y de la razón de vivir que imperan en los Estados Unidos. Consecuencia de los acontecimientos también que hacen evolucionar a los cineastas y al público, pero el cine americano aborda los aspectos sociales y políticos desde hace mucho tiempo. Además, sin atraer a demasiados espectadores.*

FT: ¿Es usted favorable a la enseñanza del cine en las universidades?

AH: *A condición de que se enseñe el cine desde Georges Méliès, que aprendan a hacer películas mudas, pues no hay mejor ejercicio. El sonoro a menudo sólo ha servido para introducir el teatro en los Estudios. El peligro es que tanto los jóvenes como los menos jóvenes, con mucha frecuencia se creen que se puede ser director sin saber dibujar un decorado o hacer un montaje.*

FT: Según su concepción, ¿una película debe hacer pensar en la pintura, en la literatura o en la música?

AH: *Lo esencial es motivar al público y la emoción nace de la manera en cómo se cuenta la historia, de la manera en que están yuxtapuestas las secuencias. Tengo entonces la impresión de ser un director de orquesta, un sonido de trompeta que corresponde a un plano mayor y a un plano distante que sugiere una orquesta tocando en sordina; delante de bellos paisajes, y utilizando colores y luces yo soy como un pintor. En cambio, desconfío de la literatura: de un buen libro no sale necesariamente una buena película.*

FT: ¿Cree usted que las antiguas normas -personaje principal simpático, final feliz- son todavía válidas?

AH: *No. El público ha cambiado. No hay necesidad del beso final. (...)*

FT: Hace algunos años la vida cotidiana era banal y lo extraordinario estaba en las películas. Hoy, lo extraordinario está en la vida: los secuestros políticos, los secuestros de aviones, los escándalos, los asesinatos de jefes de estado... ¿Cómo puede un director de películas de suspense y espionaje competir con la vida en 1972?

AH: *Nunca un reportaje sobre un acontecimiento cualquiera en un periódico cualquiera causará tanto impacto como una película. Las catástrofes sólo les ocurren a los otros, a gentes que uno no conoce. Una pantalla nos hace entrar en conocimiento inmediatamente del asesino con su víctima, por lo cual usted va a estremecerse porque se ha convertido en alguien a sus ojos. Accidentes de automóvil hay miles todos los días. Si su hermano es víctima, entonces eso comienza a interesarle. Un héroe de cine debe convertirse en nuestro hermano o nuestro enemigo si la película está conseguida.*

FT: **FRENESÍ** es su primera película británica después de veinte años. ¿Cuáles son las diferencias entre el trabajo en Hollywood y el trabajo en Inglaterra?

AH: Cuando entro en los Estudios, bien sea en Hollywood o en Londres, y cuando las puertas se cierran tras de mí, no hago ninguna diferencia. Una mina de carbon es siempre una mina de carbón.

Una semana más tarde, cuando volví a ver a Hitchcock al regreso de Cannes, había rejuvenecido quince años. **FRENESÍ** había sido magníficamente acogida en el Festival y Hitchcock, radiante, reconocía entonces que había pasado mucho miedo. Sabía ya que ese pequeño film cuyo presupuesto total estaba por debajo de los dos millones de dólares sería rentable, y haría olvidar al Estudio los pobres resultados artísticos y financieros de **Topaz** que había rodado sin creer en ella.

Por primera vez, con **FRENESÍ**, Hitchcock había renunciado a las heroínas con glamour y sofisticadas de cuyo mejor ejemplo queda Grace Kelly, para recurrir a mujeres de la vida cotidiana y que estaban admirablemente escogidas: Barbara Leigh-Hunt, Anna Massey, Vivien Merchant y Billie Whitelaw; ellas aportaban un nuevo realismo en la obra de Hitchcock, reforzaban el aspecto de cosas diversas, cargaban de algo plausible y al mismo tiempo de crueldad este nuevo cuento macabro de donde todo sentimiento estaba excluido. El casting masculino era menos afortunado. El rostro del inocente injustamente sospechoso (Jon Finch), expresando esencialmente una especie de enojo egoísta, no contaba con la simpatía del público. En cuanto al malo (Barry Foster), era demasiado blando como para causarnos miedo. Por lo tanto, **FRENESÍ** desprende un encanto innegable, probablemente porque Hitchcock la rodó -después de la pesadilla de **Topaz**- en un estado de euforia: iba a celebrar pronto sus cincuenta años en el cine y, acompañado de Alma, plantó su cámara en Covent Garden en el Londres popular y en plena juventud. Hitchcock había dicho con frecuencia: “*Ciertos directores filman retazos de vida, yo filmo trozos de pastel*” y **FRENESÍ**, con su forma cien por cien británica apareció efectivamente como un pastel hecho ‘en casa’ por un gastrónomo septuagenario convertido en el joven director de sus comienzos.

Texto:

François Truffaut, El cine según Hitchcock, Alianza Editorial, 1983.

Richard Blaney (Jon Finch) es antes un perdedor y un escéptico sombrío que un falso culpable. Robert Rusk (Barry Foster) es un risueño obseso sexual que vende fruta en el londinense Covent Garden y estrangula con sus corbatas a mujeres. **FRENESÍ** sigue los pasos de ambos desde que, en los títulos de crédito, la cámara culmina un bello travelling aéreo por debajo del puente sobre el Támesis hasta que, en una situación final digna del teatro del absurdo, aparecen reunidos con el cadáver de una rubia tendido en una cama, desnuda y con una corbata alrededor del cuello, y con el inspector de Scotland Yard que se propone resolver los crímenes, *Oxford* (Alec McCowen). Entre el asesino, el



perdedor escéptico y el inspector de policía se interpone un baúl; un baúl que, como en **La soga** (*Rope*, 1948), estaba destinado a ocultar un cadáver. No se trata de un seguimiento fácil ni, menos aún, distendido, pues **FRENESÍ**, el más amargo film de Alfred Hitchcock junto con **Topaz**, contiene varios relatos simultáneos y continuamente puestos en tensión unos con otros, sin que por ello se desequilibre su casi asombrosa armonía: uno gira en torno a la soledad humana en las grandes urbes, otro consiste en el retrato de un asesino con cierto componente edípico, otro apunta al reverso grotesco de personajes y situaciones, hay espacio para el tratamiento cruel de las relaciones matrimoniales y de amistad, y no faltan incluso los apuntes políticos tratados con un tono paródico que los hace más próximos a **Cortina rasgada** (*Torn curtain*, 1966) que a **Topaz** (sólo en ese aspecto: en **FRENESÍ**, las sonrisas envenenan los labios). He citado el inicial travelling aéreo: ese movimiento de cámara sugiere que el film se va a desarrollar por debajo de lo aparente, buscando el fondo de todas las cosas: un terreno magnífico para insistir sobre el tema del falso culpable, convertido éste en un personaje que, como los de **Topaz**, es incapaz de despertar ninguna simpatía (a diferencia de los personajes hitchcockianos de las décadas anteriores), por más que se compartan las penalidades que padece a causa de los malentendidos, de las apariencias. La primera la ofrece el propio cineasta en un guiño perverso: los asistentes al discurso de un político acerca de la limpieza del Támesis descubren el cadáver desnudo de una mujer flotando sobre el agua del río y con una corbata en torno al cuello, y Hitchcock encadena con la imagen de *Richard Blaney* anudándose una corbata ante el espejo de su habitación. El plano parece apuntar al culpable del crimen, pero se trata de un hombre con mala suerte, tanta que, en lo sucesivo, todo le señalará como asesino. En contra del *Jonathan Drew* de **El enemigo de las rubias** (*The lodger*, 1927), del *Richard Hannay* de **39 escalones**, del *Robert Tisdall* de **Inocencia y juventud** (*Young and innocent*, 1937), del *Johnnie Aysgarth* de **Sospecha** (*Suspicion*, 1941), del padre *Michael Logan* de **Yo confieso**, del *John Robie* de **Atrapa a un ladrón** (*To catch a thief*, 1955), del 'Manny' *Balestrero* de **Falso culpable** o del *Roger Thornill* de **Con la muerte en los talones**, *Blaney*, víctima como ellos y quizá más desamparado, no busca la simpatía ni la identificación porque tiene bastante con su justa ira: se trata de un ex-piloto, jefe de escuadrilla, que no encuentra un lugar en la sociedad en la que le ha tocado vivir y fracasa en sus intentos de adaptarse, sea en el terreno laboral (lo despiden del trabajo) o en el sentimental (es un hombre divorciado); para colmo, se ve obligado a compartir con vagabundos las camas del Ejército de Salvación; es denunciado por el mozo de un hotel; la mujer de la que está



enamorado, *Babs* (Anna Massey), será otra víctima del asesino de la corbata; un amigo que intenta ayudarle le vuelve la espalda al dictado del egoísmo de su esposa, y cuando el propio asesino, el risueño *Rusk*, le da cobijo en su piso es para avisar a la policía. No es de extrañar que el buen *Blaney*, el 'antipático' *Richard Blaney*, haya

acumulado tanta ira como el *Jimmy Porter* de Paul Osborne: discute con el celoso encargado del pub donde trabaja y es despedido sin miramiento, estruja violentamente la caja con uvas que le regala *Rusk*, proclama a gritos su antipatía por la secretaria de la agencia matrimonial que posee su ex-esposa, *Brenda* (Barbara Leigh-Hunt), alza continuamente la voz hablando con ésta, rompe la copa de coñac que bebe al término de la cena a la que le invita *Brenda*... Con *Blaney* no hay lugar para las sonrisas y los buenos modales porque se trata de un desesperado al que, además, se acusa de varios asesinatos. Las sonrisas, cargadas de hiel, están relacionadas con el personaje de *Rusk*: con su forma de regalar a *Blaney* un racimo de uvas, con la figura de su madre (presencia inquietante, pero fugaz, en una ventana y en una fotografía enmarcada, que hace pensar en las conflictivas madres hitchcockianas), con su gesto al hurgarse los dientes con un alfiler en el que consta su inicial. También con los personajes del inspector y su esposa, estudiosa y practicante de la 'nouvelle cuisine'. La sonrisa se congela: cuando *Rusk* se queda a solas con una mujer, su actitud es la de un obseso sexual, su mirada la de un asesino y su rostro se cubre de sudor erotizado: Eros da la mano a Thanatos. Lo mismo sucede cuando el humor negro asoma en diversos momentos: véase la larga y ejemplar secuencia en la que *Rusk*, dentro de un camión cargado de sacos de patatas, intenta rescatar su alfiler de entre los rígidos dedos de su víctima, *Babs* (secuencia que se puede ver como el reverso de la del asesinato de *Gromek* en **Cortina rasgada**: hay en ella la misma exasperación narrativa, el mismo juego contra el tiempo y, por qué no, el mismo frenesí; la diferencia estriba en que en una se trata de matar a una persona y, en otra, de extraer el alfiler de la mano de un cadáver). Hitchcock no desaprovecha ninguna ocasión para exacerbar la sordidez de la trama y de los personajes, componiendo unos primeros planos cortantes como cuchillos (la secuencia del asesinato de la ex-esposa de *Blaney*) o tratando el sonido de forma muy imaginativa (no es fácil olvidar el angustioso primer plano de *Babs* desorientada en la calle tras haberse despedido de su trabajo en el pub: Hitchcock elimina los ruidos de fondo hasta que vuelven a oírse en el momento en que *Rusk* aparece detrás de ella preguntándole si no sabe adónde ir e invitándola a ir a su casa). Recuerdo que la primera vez que vi **FRENESÍ** se aplaudió calurosamente (eran otros tiempos) el largo movimiento de cámara que sigue a *Babs* y a *Rusk* hasta la casa de éste, sube por las escaleras con ellos y, luego, retrocede por el decorado desierto hasta salir de nuevo a la calle despidiendo así al asesino y a su nueva víctima. Viendo el film por décima vez he experimentado la misma desazón, lo cual es una prueba de que no ha perdido nada de su intensidad, de su fuerza y de su inventiva visual y sonora. Es, sin duda, uno de los grandes films de Hitchcock.

Texto:

José M^o Latorre, "Frenesí", en sección "Última sesión", rev. Dirigido, junio 2002.

El panorama humano que ofrece el penúltimo largometraje de la carrera de Alfred Hitchcock gira alrededor de dos personajes: *Richard Blaney* (Jon Finch), un iracundo desempleado que bebe demasiado, no tiene donde caerse muerto, mantiene una pési-

ma relación con su exesposa marcada por el signo del resentimiento (propio, por desgracia, de las personas que han llegado a quererse mucho y a conocerse demasiado), y a quien la policía termina acusando de ser el asesino que va estrangulando con corbatas a mujeres que previamente han sido violadas; y *Robert Rusk* (Barry Foster), un mayorista de fruta simpático y extravertido que, secretamente, es ese asesino de mujeres a las que estrangula con sus corbatas tras haberlas forzado, una de ellas la mismísima exesposa de *Blaney*, consiguiendo además que este último cargue con la autoría de sus crímenes. Añádanse a los citados, y para completar el principal ‘*dramatis personae*’, la repetidamente mencionada exmujer de *Blaney* (*Margaret*: Barbara Leigh-Hunt), jefa de una agencia matrimonial encargada de unir a parejas destinadas a fracasar como lo hicieron ella y *Blaney* en su momento, y que tiene como secretaria a una solterona “*con cara de vinagre*”, como la define *Blaney* (*Mónica Barling*: Jean Marsh), cuya antipatía refleja su amargura por no llamar la atención de los hombres de los que ella, en cambio, recuerda hasta el más mínimo detalle; una camarera del pub donde *Blaney* desempeñó con torpeza su último empleo (*Babs Milligan*: Anna Massey), y además su amante, que acabará siendo una nueva víctima de *Rusk*; y un diplomático inspector de policía, indiferente ante los horrores que ve a diario (*el inspector Oxford*: Alec McCowen), y al cual su esposa (*la Sra. Oxford*: Vivien Merchant) ‘atormenta’ todas las noches con intragables cenas que ha preparado siguiendo las directrices de un cursillo de ‘*haute cuisine*’ (sic), de las cuales el inspector se resarce ingiriendo en su despacho de Scotland Yard opíparos desayunos a base de huevos fritos y salchichas (nada que ver, apostilla, con esos desayunos que se toman en el “*continente*” regados con “*café engañosos*”).

A ellos podríamos añadir muchos otros, como un matrimonio de presuntos amigos de *Blaney* que terminan abandonándole a su suerte... porque tienen que irse de vacaciones, o la pareja de dueños de un hotel de tercera categoría que creen que *Blaney* es el sospechoso de asesinato buscado por la policía que se ha registrado en su establecimiento junto con *Babs* como... “*Oscar Wilde y señora*” (sic). Todo ello en el marco de un Londres presentado de manera triunfal en unos extraordinarios planos aéreos de apertura sobre el Támesis, y a los sonos de una irónica partitura del siempre brillante Ron Goodwin, una ciudad donde no cuesta demasiado encontrar cadáveres de mujeres desnudas y con las corbatas ceñidas a sus gargantas con las que les ha arrebatado la vida, bien sea flotando en las aguas del río

(justo en el momento en que una autoridad local glosa la labor de limpieza de las aguas del Támesis...), en sus propios puestos de trabajo (caso del hallazgo del cadáver de *Margaret*), o incluso cayéndose a la calzada, medido en una bolsa de patatas, por la portezuela trasera y mal cerrada de un camión. **FRENESÍ**, justo es recordarlo, una de las grandes obras maestras de un cineasta cuya filmografía anda sobrada de ellas, expone con más ferocidad que nunca el punto



de vista cruel, descarnado y sin concesiones que Hitchcock tenía sobre la condición humana y su incurable estupidez. Todo ello en el marco de un relato de intriga plagado de humor negro, cinismo y, casi casi, desesperación ante un mundo que solo parece merecer burla y desprecio.

Cuando se habla de una película tan famosa como esta, y quizá más cuando se trata de una de Hitchcock por el carácter



icónico de sus imágenes, resulta obligado hacer referencia a sus más celebrados momentos cumbre, so pena de incurrir en caso contrario en una aparente falta de rigor. **FRENESÍ**, como es bien sabido, debe gran parte de su merecida reputación a sus magistrales recursos de puesta en escena a la hora, sobre todo, de visualizar la violencia. Ya hemos apuntado, en todo o en parte, algunos: el cadáver de la chica en el Támesis, el hallazgo del cuerpo sin vida de *Margaret* (espléndidamente resuelto en off sobre un plano general sostenido de la fachada del edificio donde está su agencia matrimonial), y el de *Babs* en el camión de patatas. A ellos hay que añadir, forzosamente, la violación y asesinato de *Margaret* en su despacho a manos de *Rusk*, cuyo empleo del desglose daría por sí solo para una tesis doctoral; el acecho a *Babs* por parte de *Rusk* a la salida del pub, resuelto sobre un primer plano de la mujer sumado a la supresión total del sonido, que sitúa al personaje, premonitoriamente, en un limbo visual y sonoro que ni es vida ni es muerte; poco después, y por descontado, pues creo no exagerar si digo que nos hallamos ante uno de los movimientos de cámara más bellos de la historia del cine, la impresionante resolución en off del asesinato de *Babs*, expresada mediante el virtuoso travelling en retroceso desde la puerta del apartamento donde la joven entra acompañada por su verdugo y que culmina en un plano general con grúa sobre el edificio; y, por si esta exhibición de crueldad no fuera suficiente, todavía queda una secuencia posterior, cínica hasta decir basta, en la que *Rusk* busca el incriminador alfiler de corbata que la difunta *Babs* esconde en su mano agarrotada entre los sacos de patatas que transporta el camión en marcha. Pero, en última instancia y vuelvo a insistir, lo que subyace tras la brillantísima factura de **FRENESÍ** es la mirada amarga, escéptica y desencantada de un artista que, en el ocaso de su carrera y de su propia existencia, no creía en la bondad humana y, ni mucho menos, en la eficacia de las instituciones públicas destinadas a erradicar la maldad (la policía y los así llamados tribunales de justicia), y que nos brindó una negra y maligna visión de la humanidad cuya contundencia contribuyó, indirecta e involuntariamente, a subvalorar los méritos no menos elevadísimos del extraordinario film, asimismo cínico y juguetón, con que cerró su filmografía: esa maravilla que sigue gustándonos tan solo a cuatro titulada **La trama** (*Family Plot*, 1976).

Texto:

Tomás Fernández Valentí, "Frenesí", en especial "40 aniversario de Dirigido: 20 films, 20 autores del 72", rev. Dirigido, septiembre 2012.



Martes 19 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

LA LEYENDA DE LA MANSIÓN

DEL INFIERNO • (1973)

Gran Bretaña • 95 min.

Título Orig.- The legend of Hell House.

Director.- John Hough. **Argumento.-** La

novela "Hell House" (1971) de Richard

Matheson. **Guión.-** Richard Matheson. **Fo-**

tografía.- Alan Hume (DeLuxe). **Montaje.-**

Geoffrey Foot. **Música.-** Brian Hodgson &

Delia Derbyshire (y Dudley Simpson). **Pro-**

ductor.- Albert Fennell, Norman Herman

y James H. Nicholson. **Producción.-** Acad-

emy Pictures Corporation. **Intérpretes.-**

Pamela Franklin (*Florence Tanner*), Roddy

McDowall (*Benjamin Franklin Fischer*), Clive

Revill (*dr. Barrett*), Gayle Hunnicutt (*Ann*

Barrett), Roland Culver (*sr. Deutsch*), Peter

Bowles (*Hanley*), Michael Gough (*Emeric Be-*

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



Película nº 6 de la filmografía de John Hough (de 30 como director)

Música de sala:

Terror en Amityville (*The Amityville horror*, 1979) de Stuart Rosenberg

Banda sonora original de **Lalo Schifrin**

LA LEYENDA DE LA MANSIÓN DEL INFIERNO ilustraría a la perfección la idea de que algunas de las mejores películas fantásticas británicas del primer lustro de los 70 fueron precisamente aquellas que dejaron de lado la 'tradición' –entiéndase el sello Hammer que, estaba, salvo notables excepciones, en franca decadencia-, o que como mínimo no la situaron en primer plano, abriéndose a otras perspectivas como ahora veremos.

En la dinámica del cine de terror de mediados-finales de los años sesenta se dio un cierto trasvase de guionistas que pasaban desde los Estados Unidos a formar parte de la rueda de la industria cinematográfica británica, y a la inversa. Así pues,

las dos 'casas madre' del género en las islas Británicas por antonomasia, esto es, la Hammer y la Amicus, a medida que iban exportando algunos de sus principales activos en materia de escritura y en otros ámbitos profesionales, acogían a guionistas y/o novelistas procedentes del otro lado del Atlántico. Tal fue el caso de Robert Bloch (1917-1994), al que Milton Subostsky le reservaría un puesto de relevancia en el organigrama de la Amicus, y el de Richard Matheson (1926-2013), quien suscribió contrato con la Hammer para la confección del guión de **La novia del diablo** (*The devil rides out*, Terence Fisher, 1967). Existía en el ánimo de esta compañía británica sondear nuevos caminos que derivaran en la contratación de personal externo y evitar, pues, repetir prácticas un tanto viciadas como el recurrir sistemáticamente al mismo cuerpo de guionistas encabezado por Anthony Hinds, actuando a menudo bajo el alias de John Elder. Tras quedar temporalmente al amparo de la factoría de los hermanos Gene y Roger Corman, en particular encomendado al 'ciclo Poe', Matheson pasó a la ofensiva con la adaptación por parte de él mismo de dos relatos suyos: **El diablo sobre ruedas** (*Duel*, Steven Spielberg, 1971) y **El último... hombre vivo** (*The omega man*, Boris Sagal, 1971). El primero sorprendió a la propia empresa, hinchándose a 35 mm. para su estreno en salas comerciales, contradiciendo su origen televisivo. El segundo toma el texto "Soy leyenda" que Matheson había escrito a mediados los años cincuenta. Matheson, por tanto, se encontraba en una posición de fuerza en el periodo en que una pequeña productora británica, la Academy Pictures Corporation, compró los derechos para trasladar al celuloide su novela "La casa infernal"¹.

Celoso de su propio trabajo, Richard Matheson se plegó a un ejercicio de reescritura sobre la base de alumbrar un guión cinematográfico. Éste conocía las herramientas propias del medio, con el fin de armar un guión que favoreciera más unos desarrollos climáticos, de suspense que hacer acopio de lo explícito a través de un despliegue de violencia que impactara al espectador. Llegados a este punto, **LA LEYENDA DE LA MANSIÓN DEL INFIERNO** casi puede catalogarse de 'accidente' porque escapaba de esa espiral de (ultra) violencia que inundaban numerosas producciones de la época. Para apuntalar un proyecto que nacía en sentido opuesto a ese caudal de violencia que se había instalado por igual en el cine y en la pequeña pantalla, el concurso del productor Albert Fennell (1920-1988) fue determinante. Un somero repaso a su filmografía da la medida del gusto de Fennell por un cine de terror que apuesta por lo sugerido frente a

1. "Hell House" (1971) es el título que se sitúa como punta de lanza de las contribuciones de Matheson en el espectro de la parapsicología, de los fenómenos sobrenaturales aplicados a la literatura. A lo largo de su prolífica singladura profesional iniciada en los prolegómenos de la década de los cincuenta, Matheson abordó esta serie de fenómenos en algunos de sus relatos como "The path: a new look at reality" (1999), "Come figures, come shadows" (2003) y "The link" (2006), pero "Hell House" se lleva la palma en cuanto a un prestigio que ha ido forjándose en boca de la legión de fans del escritor norteamericano. Pese a que el arte de escribir le ocupaba gran parte de su jornada laboral, Richard Matheson creó su propio espacio para ir cultivando un dominio sobre determinadas materias, evaluándose el de los fenómenos parapsicológicos a modo de debilidad personal. Todo ello se tradujo en los fundamentos (para)científicos que amueblan un relato del cariz de "Hell House".

lo explícito. Tan sólo cabe observar **Suspense** (*The innocents*, Jack Clayton, 1961), **El Dr. Jekyll y su hermana Hyde** (*Dr. Jekyll & Sister Hyde*, Roy Ward Baker, 1971) y **LA LEYENDA DE LA MANSIÓN DEL INFIERNO** para apercibirse de ello. Fennell pudo vanagloriarse de haber participado en este terceto de producciones de primer rango dentro del fantástico. Igualmente, otro trío de films de posín embellecen la trayectoria artística de Pamela Franklin, a la que Fennell reclutaría para la causa después de haberla tratado en el curso del rodaje de **Suspense**. Además de la producción que toma de partida el clásico de Henry James “Otra vuelta de tuerca”, Franklin haría alarde de su talento innato para la interpretación en **A las nueve, cada noche** (*Our mother’s house*, 1967) —nuevamente bajo las órdenes de Jack Clayton— y un lustro más tarde en el papel de *Florence Tanner* en **LA LEYENDA DE LA MANSIÓN DEL INFIERNO**. Fennell, que ya había dado pruebas evidentes de su finura a la hora de escoger quién debía asumir la dirección de un largometraje —por ejemplo, Roy Ward Baker para **El Dr. Jekyll y su hermana Hyde**—, se inclinó por John Hough para que se colocara al frente del equipo de **LA LEYENDA DE LA MANSIÓN DEL INFIERNO**. Ambos habían coincidido en el set de rodaje de la serie televisiva **Los vengadores**. Mientra Hough se familiarizaba con el texto de Matheson, la Academy Pictures Corporation conformaría un reparto de lo más estimulante —Roddy McDowall, Gayle Hunnicutt y Clive Revill (partícipe en algunas de las comedias de Billy Wilder) se unían a Pamela Franklin— que tuvo su rúbrica en forma de guiño explícito a la Hammer Films.

Luego, el destino le depararía ser la punta de lanza de un proyecto que debía corregirse sobre un funcionamiento orgánico en que entraran en danza diversos aspectos, por lo general, orillados de la puesta en escena del cine de género que se estilaba a finales de los sesenta y en los prolegómenos de los setenta. Conociendo



el detalle de sus antecedentes profesionales, Fennell reparó en Hough, entre otras consideraciones, por su labor desempeñada en calidad de técnico de sonido, en su etapa de meritoriaje para posteriormente dar el salto a la dirección de largometrajes. No en vano, el film demandaba para su engranaje creativo un trabajo de diseño de sonido de primer orden. Con este propósito se hicieron con los servicios de Delia Derbyshire y Brian Hodgson, 'free lances' de la música evaluada desde patrones electroacústicos en sus fases embrionarias. En ese revestimiento sonoro atonal que precisaba el film dirigido por Hough se encontraba una de las claves dispuestas a perpetuar la propia leyenda oriunda de Matheson.

Siguiendo los cánones habituales del cine de terror de la época, **LA LEYENDA DE LA MANSIÓN DEL INFIERNO** se ciñó a un metraje estándar que rondara la hora y media de duración. La razón de esta duración se debía —cuestiones presupuestarias al margen— a que si el estreno no funcionaba todo lo bien que apuntaban las estimaciones iniciales, podría gozar de una nueva vida en los programas dobles o las 'sesiones de medianoche'. Con esta decisión, Matheson, más que por convicción, debido a las dinámicas inherentes al cine de género de aquel tiempo, se vio forzado a amputar muchos de los bloques del libro -evaluado en forma de diario, en que los capítulos son substituidos por fechas del calendario del mes de diciembre de 1970 con



sus segmentaciones en horarios concretos-, sobre todo aquellos dispuestos para que el lector se recreara en el conocimiento del pasado de *Florence Tanner*, *Benjamin Franklin Fisher*, *Lionel Barrett y su mujer Ann*, y por supuesto, el de *Emeric Belasco*, el morador eterno de la casa infernal. Visto que esos sacrificios hubieran podido dejar sin sentido determinadas líneas de diálogo, Matheson optaría por crear lo más parecido posible a un guión original en vez de seguir un tratamiento propio de un guión adaptado². Inclusive, la definición que hace Matheson en su libro de la médium *Florence* —una mujer de cuarenta y tres años, alta y pelirroja— quedaría sin efecto cuando la Academy Pictures Corporation se decidió por la contratación de Pamela Franklin que contaba por aquellas fechas con la mitad de la edad de la heroína literaria. La propuesta fílmica, por consiguiente, pretendía asegurarse que al menos uno de los personajes tuviera una edad razonada para que un sector juvenil del público empatizara con el mismo. No obstante, **LA LEYENDA DE LA MANSIÓN DEL INFIERNO** se adueña desde el primer fotograma de una idea bien clara en su concreción de relato vehiculado más por lo que creemos ver que en lo que, en realidad, vemos. En ese propósito de sugerir se incriminaría en cuerpo y alma Matheson para la confección del libreto y, de esta forma, quedaría aparcada cualquier opción de dar lustre en la gran pantalla a ese microcosmos sito en Matarasvie Valley donde los poltergeist, las apariciones demoníacas y, en definitiva, los fantasmas del pasado campan a sus anchas sin necesidad de invocar a los espíritus en sesiones que pongan a prueba al potencial de cuatro personajes tocados por un poder o un conocimiento superior en materia de fenómenos paranormales. En la actualidad, no cabe duda que la traducción de ese espectáculo gran guignolesco, perfectamente fijado en el sustrato literario urdido por Matheson -en especial, los episodios en que se recrea esa vida lujuriosa a la que se había plegado *Emeric Belasco* (propicios para ser evaluados a la manera de flashbacks) o las apariciones de su vástago, *Daniel Mayron Belasco* en las sesiones de espiritismo y fuera de las mismas- se hubiera impuesto. Pero a principios de los setenta se daba el margen suficiente para alumbrar obras que se corrigieran hacia lo sutil. Richard Matheson contribuyó solidariamente a tal enmienda, a pesar de traicionar, en buena medida, las esencias de no pocos pasajes de su original literario.

El precedente más directo de **LA LEYENDA DE LA MANSIÓN DEL INFIERNO**, sin duda, se sitúa en el corazón de la producción norteamericana **La casa encantada** (*The haunting*, Robert Wise, 1963). Pero varios son los elementos diferenciales a tener en cuenta entre una y otra película. El tema del lesbianismo, que corre en paralelo a la trama principal de forma harto sutil en la película dirigida por Wise -un aspecto ya presente en su original literario, obra de Shirley Jackson, "The haunting of Hill House"

2. Por ejemplo, sustituye la fortísima carga sexual que impregnan las páginas del original por un mayor juego de insinuaciones, si bien esa componente sexual sigue siendo una pieza importantísima de la trama (y de la puesta en escena) —la historia de *Florence* con *David Belasco* o la "explosión" erótica de *Ann Barrett*.

(1959)-, no se prorroga en la propuesta orquestada por Hough y Fennell. Perfilada a través de una infinita paleta de grises, **La casa encantada** encontraría en esta emulsión una baza para favorecer su recorrido por lo insano de esa casa encantada situada en un lugar apartado de la civilización. Por el contrario, **LA LEYENDA DE LA MANSIÓN DEL INFIERNO** toma el pulso a la emulsión en color con un propósito que contribuya a vestir un espacio pesadillesco, ilusorio, espectral... Apelativos a los que se acoge el “*Everest de las casas encantadas*”, sabedor que es el principal personaje de la función. Para dar la sensación que esa casa encantada late, diseñadores de producción, director y operador -Alan Hume- muestran los distintos estados de ánimo vistiendo sus estancias ya sea de colores rojizos -la habitación donde descansa *Florence* o la iluminación que se crea para las sesiones de espiritismo- o dotándolos de recubrimientos asimilados dentro de la cultura gótica -la cripta que acoge el “cuerpo y el espíritu” de *Emeric Belasco*-. Hough multiplica ese efecto de situarnos en un espacio único al colocar la cámara en posiciones imposibles. Ángulos en exagerados picados -el cuarteto de especialistas, invadidos por la neblina, a las puertas de la casa encantada-, planos cenitales, e incluso algún que otro requiebro formal que acompaña la paranoia que invade a *Florence*, campan a sus anchas en el film. Hough se ocupa y preocupa por extraer el máximo partido posible de los primerísimos planos de los cuatro personajes principales de la función -en aras a aprehender cualquier registro, por nimio que resulte, del miedo incubado en el organismo de cada uno de ellos- pero sabe tomar distancia cuando lo importante para mostrar es la misma composición espacial de la mansión.



No existe tregua en ese incasante vaivén de primeros planos focalizados en las personas y planos generales para los objetos. Objetos que cobran autonomía propia guiados por poderes sobrenaturales. **LA LEYENDA DE LA MANSIÓN DEL INFIERNO** se aparta de tentativas de subrayados innecesarios y se lanza al ejercicio de la síntesis narrativa gratificado con la aportación de un cuarteto de protagonistas en perfecta sincronía.



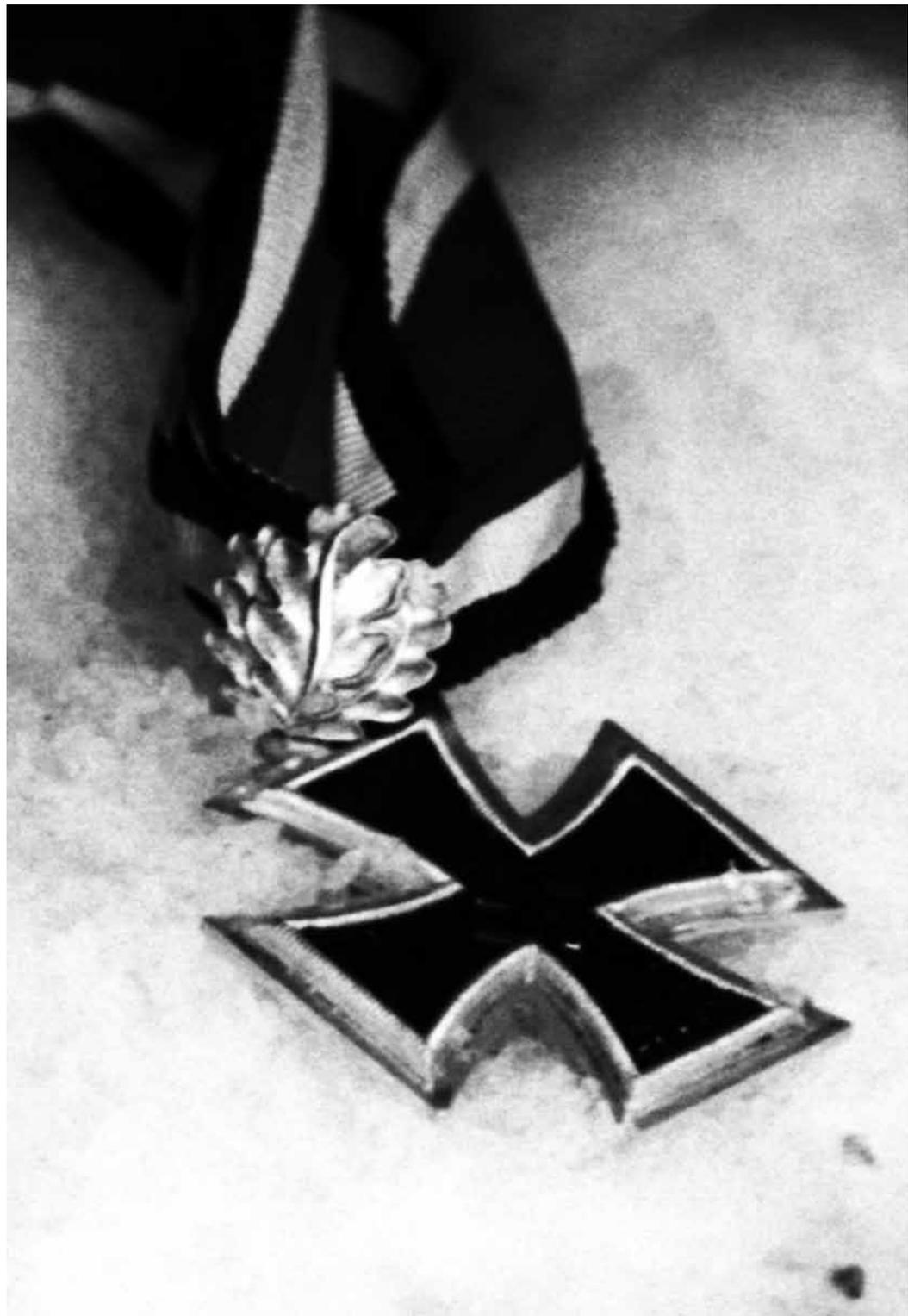
Transcurridos más de cuarenta años desde su estreno comercial, **LA LE-**

YENDA DE LA MANSIÓN DEL INFIERNO sigue gozando de una salud de hierro. Obra maestra de John Hough -quedarían a gran distancia sus otras contribuciones al género- gana hoy en día a cada visionado por haberse anticipado a una imaginería visual que en su época respondía a criterios vanguardistas -en su evaluación de la puesta en escena, pero también por el uso del sonido- y por el hecho de haber extraído un partido tremendo a la escasez de elementos que estaban a disposición de una producción más bien modesta. Al cabo, esa modestia lo sería únicamente desde el plano presupuestario, alcanzando en la actualidad un estatus de clásico del cine de terror de la década de los setenta -tanto como decir del cine contemporáneo-, una vez superado el listón de su (primeriza) calificación de película de culto. En todo caso, cualquier de esas calificaciones vale para saludar la excelencias de una obra que devolvería el crédito un tanto perdido (en naderías) por parte del otrora niño prodigio Roddy McDowall, a través de un personaje de nombre compuesto de reminiscencias de inventor -*Benjamin Franklin (Fisher)*- que fía una y otra vez su destino al del "*Everest de las casas encantadas*".

Texto:

Christian Aguilera,

www.cinearchivo.com/site/Fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=74002



Viernes 22 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

ODESSA • (1974)

Gran Bretaña-Alemania • 130 min.

Título Orig.- The Odessa file. **Director.-** Ronald Neame. **Argumento.-** La novela homónima (1972) de Frederick Forsyth.

Guión.- Kenneth Ross & George Markstein.

Fotografía.- Oswald Morris (Panavisión – Eastmancolor-B/N).

Montaje.- Ralph Kemplen. **Música.-** Andrew Lloyd Webber.

Productor.- John Woolf & John R. Sloan.

Producción.- Domino Productions – Oceanic – Bavaria Films para Columbia Pictures.

Intérpretes.- Jon Voight (*Peter Miller*), Maximilian Schell (*Edward Roschmann*), Maria Schell (*frau Miller*), Mary Tamm (*Sigi*), Derek Jacobi (*Klaus Wenzler*), Peter Jeffrey (*David Porath*), Klaus Löwitsch (*Gustav Mackensen*), Kurt Meisel (*Alfred Oster*), Hannes Messemer (*general Glücks*), Shmuel Rodensky (*Simon Wiesenthal*), Günter Meisner (*general Greifer*).

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 21 de la filmografía de Ronald Neame (de 26 como director)

Música de sala:

QB VII (QB VII, 1974) de Tom Gries

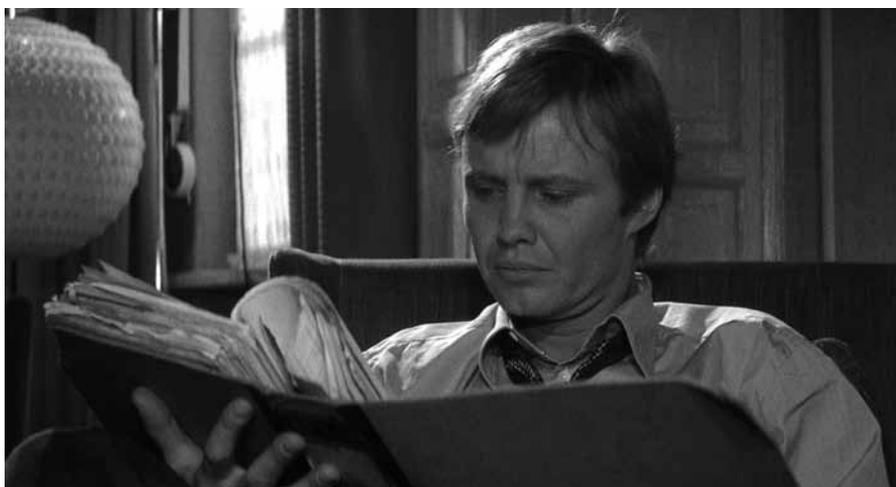
Banda sonora original de **Jerry Goldsmith**

Desde siempre la gente se ha evadido a través de la lectura; pero muy posiblemente la literatura “de evasión” nunca fue tan popular como en los años 70. Los autores de best-sellers eran estrellas, y sus nombres eran conocidos por el público en general; uno podía ir a una plaza y toparse con un montón de gente con una novela bajo el brazo, fuera de Alistair McLean, Arthur Hailey, Wilbur Smith o, en el caso que nos ocupa, Frederick Forsyth. Este inglés tuvo su tirada de éxitos editoriales, popularizados a través de adaptaciones cinematográficas como **Chacal** (*The day of the Jackal*, Fred Zinnemann, 1973) -su mejor novela-, **Los Perros de la Guerra** (*The*

dogs of war, John Irvin, 1980) y el film que nos ocupa. La estrella de Forsyth perdería brillo a partir de los ochenta, aunque le alcanzaría para un hit más con la modesta **El cuarto protocolo** (*The fourth protocol*, John McKenzie, 1987), protagonizada por un Pierce Brosnan pre-*Bond*.

ODESSA es un film de conspiraciones nazis, esos que muestran a los criminales de guerra prófugos escondidos bajo nuevas identidades, y utilizando todos los recursos robados durante la guerra (y ocultos en oscuros bancos suizos) para montar algún plan siniestro que les permita regresar al poder en Alemania. El subgénero ha dado lugar para films de todo tipo y color, sea inquietante ciencia ficción -como resucitar a Hitler al estilo **Los niños del Brasil** (*The boys from Brazil*, Franklin J. Schaffner, 1978)-, densos thrillers conspirativos -**Marathon Man** (John Schlesinger, 1976) o **El Pacto de Berlín** (*The Holcroft covenant*, John Frankenheimer, 1985)-, e incluso alegorías encubiertas como **Los crímenes del Dr. Mabuse** (*Die 1000 augen des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1960) -despedida de Lang de su personaje favorito y una crítica encubierta a la Alemania de la postguerra, la cual mantenía latentes las posibilidades de un nuevo brote fascista-.

El 99% de estas cintas entran en el terreno "de la evasión", con lo cual ninguna de ellas se tomó la molestia de tratar como corresponde la inflamable situación social que reinaba en Alemania a partir de 1945. Imaginen un país arrasado, un gobierno sostenido por potencias extranjeras, una economía caótica y plena de racionamientos, y un gigantesco porcentaje de la población compuesto por antiguos soldados y oficiales miembros del depuesto régimen nazi -a fin de cuentas, no hubo alemán varón que no pasara por las milicias germanas, fuera durante el auge del nazismo o, al final, cuando la desesperación los llevó a reclutar niños y ancianos para defender inutilmente la nación frente al imparable avance aliado-. Era una situación mucho peor que la de





1918, ya que los fanáticos nacionalistas abundaban entre la población germana y, si la reconstrucción del país no era rápida y exitosa, no faltaría mucho para que las fuerzas latentes resurgieran y sumieran a la nación en un nuevo caos social, sea con protestas, revueltas o intentando dar un golpe de estado. Aún cuando se trataba de un país ocupado por milicias extranjeras, el temor del resurgimiento nazi era inevitable: el país descuartizado y repartido entre las potencias invasoras; una sociedad desintegrada y señalada con el dedo por la comunidad internacional; y la paranoia de tener a los comunistas justo en su puerta, amén de usurpar territorio histórico y caro a los sentimientos alemanes como era Berlín y toda la parte este del país... ¿hasta cuando los sanguíneos alemanes tolerarían la humillación -y los costos- de la derrota?. Mientras que hubiera sido fascinante ver algún film que explorara -de manera dramática- los peligros latentes durante la reconstrucción de Alemania, estas intrigas sirven para mostrar dicha paranoia de manera fragmentada.

Sin embargo, el recurso a la resurrección del nazismo por parte del thriller anglo-norteamericano de los años setenta no fue un simple 'mcguffin' para justificar adrenalíticos films, sino que respondía a una constante paranoia neoliberal heredada de las diversas conspiraciones de la ultraderecha EE.UU. implicada de manera no oficial, pero evidente, en el asesinato del presidente Kennedy o en el estallido del caso Watergate. El primer film que acometió con cierta seriedad la amenaza fascista, evocando el fantasma del nazismo, fue precisamente **ODESSA**, asesorada por el cazanazis Simon Wiesenthal, y que aunque con aires hollywoodienses fue una coproducción

británico-germana (la presencia de actores europeos de prestigio como Maximilian Schell, Derek Jacobi, los escenarios en el Viejo Continente, la elección del británico Neame.. .), de éxito contundente como ocurrió con **Chacal** -en este caso un thriller británico-francés-.

La existencia de una red de apoyo para la integración de los ex altos cargos del nazismo tras la guerra, conocida como O.D.E.S.S.A. (del alemán "Organisation der Ehemaligen SS-Angehörigen", "Organización de Antiguos Miembros de las SS") se ha mantenido entre la leyenda urbana y la realidad desde el final del conflicto armado. Se calcula que tras el juicio de Nuremberg y las posteriores ejecuciones de una serie de imputados por crímenes de guerra, miles de responsables de atrocidades en los años del nazismo cambiaron de identidad en la misma Alemania o lograron huir. Muchos hablan de una vía clandestina creada para ello llamada "Die Spinne" ("La araña") que llevaba a los fugitivos a países seguros como España, ciertos Estados latinoamericanos y regímenes antisemitas como los de Egipto y Siria. Las relaciones de estas redes y estos Gobiernos árabes se citaban en la película de Neame mediante una conspiración conjunta para borrar el estado naciente de Israel del mapa. También se llegó a hablar de la colaboración de ciertos gobernantes populistas sudamericanos con estas redes, como fue el caso de Juan Domingo Perón en Argentina.

O.D.E.S.S.A. fue mitificada por el periodismo y la prensa amarillista y mitificada por obras como la de Forsyth y películas como la de Neame. Pero la base existía y el germen de la conspiración también. Lo notable de la película de Neame (subrayando más este aspecto que la propia novela) era que la lucha contra el nazismo se resumía al final en una simple cuestión personal, que el personaje de Jon Voight terminaba revelando su ausencia de ideología personal y se convertía simplemente en un vengador internacional, que se saltaba las propias normas de sus superiores, su



profesión e incluso al servicio secreto judío en pos de un simple ajuste de cuentas. Pero la sensación que dejaba **ODESSA** era la de una Europa donde la herida del fascismo aún no estaba cicatrizada, donde ejercían el poder económico, institucional y político hombres procedentes de un pasado oscuro, capaz de convertir al Viejo Continente y al mundo en un nuevo infierno de odio y muerte. Así, Neame conseguía meter el miedo en el cuerpo, creando una cierta inquietud, despertando algo que la mayoría de los espectadores de 1974 creían ya superado, a través de unas imágenes en blanco y negro de una época infernal de exterminio –hay un diario que escribió una víctima durante la época en que era prisionero de guerra; allí describe los horrores vistos en el campo de concentración de Riga, los cuales son detallados con mesura-, de un genocidio que se negaba a desaparecer en la Europa de la guerra fría, del que casi no se hablaba en la película, pero que se intuye en todo momento. Los enemigos habían cambiado, ahora los monstruos del pasado podían ser aliados. Ese era el terrible mensaje oculto de **ODESSA** y el antídoto que proponía no puede ser más desesperanzador: sólo la venganza personal justificaba la eliminación de unos individuos monstruosos que renacían en medio del nuevo caos, de los nuevos odios e intereses creados.

Texto (extractos):

Ángel Sala, "Conspiracy, Inc: convirtiendo la paranoia en espectáculo popular",
en **El thriller USA de los 70**, col. Nosferatu nº 5, Donostia Kultura, 2009.

Alejandro Franco, www.sssm.com.ar/odessa.html



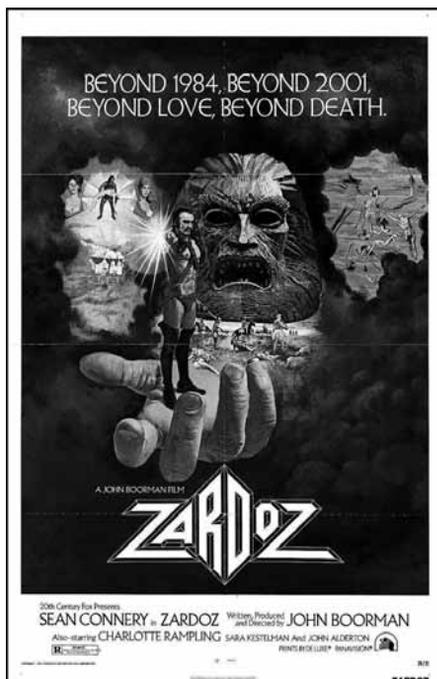


Martes 26 • 21 h. • Día del Cineclub
Aula Magna de la Facultad de Ciencias

ZARDOZ • (1974)

Gran Bretaña-Irlanda • 105 min.

Título Orig.- Zardoz. **Director y Guión.-** John Boorman. **Fotografía.-** Geoffrey Unsworth (Panavisión - DeLuxe). **Montaje.-** John Merritt. **Música.-** David Munrow. **Productor.-** John Boorman. **Producción.-** John Boorman Productions para Fox-Rank. **Intérpretes.-** Sean Connery (Zed), Charlotte Rampling (Consuela), Sara Kestelman (May), John Alderton (Friend), Sally Anne Newton (Avalow), Niall Buggy (Arthur Frayn), Bosco Hogan (George Saden), Jessica Swift (Apática), Bairbre Dowling (Star), Christopher Casson (el viejo científico), John Boorman. **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 6 de la filmografía de John Boorman (de 20 como director)

Música de sala:

La fuga de Logan (*Logan's run*, 1976) de Michael Anderson

Banda sonora original de **Jerry Goldsmith**

En 1968 el cine fantástico va a sufrir una notable conmoción a raíz del estreno de **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*) de Stanley Kubrick, **El planeta de los simios** (*The planet of the apes*) de Franklin J. Schaffner y **La noche de los muertos vivientes** (*Night of the living dead*) de George A. Romero. Hasta la irrupción de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, 1976) de George Lucas, el género vivió marcado por la influencia de estas tres películas, debatiéndose entre la búsqueda de nuevas fórmulas visuales que aportasen una mayor complejidad intelectual a sus contenidos, a caballo entre la metafísica más aguerida y el pulp apocalíptico, entre la plástica antiutópica y el desgarrar documental, hurgando en otros géneros, principalmente el terror.

Títulos como **Luna cero dos** (*Moon Zero Two*, 1969) de Roy Ward Baker –mal western pop-espacial auspiciado por Hammer Films–, **La carrera de la muerte** (*Scream and Scream Again*, 1969) de Gordon Hessler –de nuevo, la peripecia del científico loco que ansía crear una raza de superhombres–, o **El monstruo** (*I, Monster*, 1970) de Stephen Weeks –enésima y olvidable versión para la gran pantalla de “El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde”–, demuestran que el cine de ciencia ficción británico se adaptaba

mal a los nuevos tiempos. Durante los años setenta todavía se rodaron algunas obras que mantuvieron viva, de manera muy desigual, la imagen de un género dotado de cierta entidad: de la acidez moral de **Contaminación** (*No blade of grass*, 1970) de Cornel Wilde -donde en un mundo devastado por un virus letal, una familia tradicional lucha por sobrevivir entre la barbarie y el caos-, a la comicidad gruesa de **Percy** (1971) de Ralph Thomas -el receptor del primer trasplante de pene del mundo (!) intenta reconstruir la vida sexual del anterior propietario del miembro-; del terror ecológico de **Holocausto radiactivo** (*Doomwatch*, 1972) de Peter Sasdy -los habitantes de la isla de Balfe mutan espantosamente a causa de un vertido químico-, al horror gratuito de **The Mutations** (1973) de Jack Cardiff -nueva variante del científico loco que convierte a inofensivas plantas en peligrosas criaturas carnívoras-; del tono tragicómico de **Digby, the Biggest Dog in the World** (1973) de Joseph McGrath -las peripecias de un perro doméstico que, por culpa de un nuevo alimento proteínico, crece desmesuradamente-, a la curiosa mezcla de film de espías, ciencia ficción y thriller de **La máscara de acero** (*Who?*, 1974) de Jack Gold -donde un científico americano, tras sufrir un accidente en la frontera con la URSS y salvar la vida gracias a los médicos soviéticos, regresa a su país convertido en un cyborg-¹.

Empero, urge reseñar que el cine inglés en general apenas atraía público a las salas, sumiendo a la industria audiovisual británica en una grave decadencia. Además, la progresiva colonización cultural desplegada por Hollywood, la cual empezó por la financiación y las infraestructuras, agravó el irreversible proceso de descomposición industrial. Las ventajas fiscales que ofreció a partir de los primeros años setenta el gobierno, unida a la contrastada profesionalidad de los técnicos locales y la existencia de grandes y muy bien equipados estudios -Pinewood, Borehamwood, Elstree...-, facilitaron rodajes cómodos y baratos al cine estadounidense, que convirtió Gran Bretaña, definitivamente, en una sucursal de las 'majors'. Más tarde, en una segunda fase se importaron directores con cierto talento que vieron en Hollywood una salida laboral más que provechosa. No en vano, el mejor film de ciencia ficción 'inglés' de los años setenta, **Alien, el octavo pasajero** (*Alien*, 1979), de Ridley Scott, es una producción norteamericana rodada íntegramente en Gran Bretaña, con realizador y técnicos ingleses.

En medio de tan funesta coyuntura, **ZARDOZ** aparece como la última cinta de ciencia ficción británica valiente, sugestiva, irreductible a normas y clasificaciones. La crítica disquisición filosófica de Boorman sobre la libertad y la muerte, interrelacionada con el papel siniestro de la tecnología, actúa casi como metáfora de la situación a la que, a partir de esos años, se verá abocado el género dentro del cine inglés: los habitantes del Vórtex, raza de pensadores y científicos que han alcanzado la inmortalidad artificial, son ese Hollywood que se solaza en la miseria y el caos que preside la vida de los indi-

1. Al margen de estas obras, el cine británico rodó en estos años varias películas a contracorriente de modas y tendencias, experiencias únicas debido a la fuerte personalidad creativa de sus autores, cuyo registro estilístico rompía con esquemas prefijados. Su radicalidad creativa, su especial fuerza artística, no permite establecer comparativas futuras, perfilar venideros esquemas de clasificación o modelos estéticos. Dichos títulos, de una alucinante variedad de registros plásticos, de una singular significación ideológica y filosófica, son: **La naranja mecánica** (*A clockwork orange*, Stanley Kubrick, 1971), **El abominable dr. Phibes** (*The abominable Dr. Phibes*, Robert Fuest, 1971), **The boy who turned yellow** (Michael Powell & Emeric Presburger, 1972) o **The man who fell to earth** (Nicolas Roeg, 1976).

viduos que habitan las Tierras Exteriores, el cine británico sin personalidad ni estructura industrial. **ZARDOZ** no es únicamente un film 'de' ciencia ficción sino 'sobre' la ciencia ficción. Por un lado, hay una disertación moderadamente idealista alrededor de las libertades reales del hombre enfrentadas a la tecnocracia, la cual no ha conducido a la humanidad más que al desastre. Y por otro, una respuesta práctica y teórica a la agónica situación del cine de ciencia ficción británico, engullido por la maquinaria fil-mica norteamericana.

La saga de "La tierra moribunda" (*Dying Earth*, 1950-1984) de Jack Vance, abrió una de las más interesantes direcciones de la ciencia ficción literaria contemporánea: las ficciones ambientadas en un futuro tan remoto que ha favorecido la hi-

bridación de la vieja tecnología con la magia. Partiendo de un guión original del propio realizador, **ZARDOZ** se acerca a esa tendencia estética en su recreación, entre el futuro distópico y el 'fantasy' más sincrético, de un futuro dividido en dos castas -los 'Brutos' y los 'Eternos'- y gobernado por una deidad artificial. Utilizando una referencia a "El mago de Oz", de Frank L. Baum, como clave del relato, Boorman narra el fin de ese orden a través de la odisea personal de *Zed*, un 'Exterminador' (Sean Connery) -miembro de la fuerza policial que controla (y, regularmente, aniquila) a los 'Brutos'-, que se introduce en el Vórtex -residencia falsamente edénica de esos 'Eternos' que, a su pesar, han vencido a la muerte- y devuelve a ese universo su condición precedera.

La libre dramaturgia visual desplegada por John Boorman en **ZARDOZ** intuye que, de las concepciones del mundo más duramente deterministas, puede extraerse un fiero deseo de libertad individual. Probablemente porque la voluntad y el libre albedrío sólo saben triunfar abriéndose paso en la dura piedra de la necesidad. De este modo, las imágenes de **ZARDOZ** mezclan, con desigual resultado, existencialismo, ironía y abstracción filosófica. La angustiosa tristeza de las Tierras Exteriores donde los 'Brutos' merodean amenazados por los 'Exterminadores' que sirven al Vórtex; las apariciones de la nave-máscara-Dios; el contraste entre la brutalidad y desolación de los páramos y la relamida decoración pop del Vórtex; el tono seco y agresivo de la narración, acentuado por su casi experimental utilización del color -extraordinaria la fotografía de Geoffrey Unsworth-, el sonido y la música, los efectos especiales y el montaje, apoyados por extrañas angulaciones de cámara, son en suma, una poética provocación plástica frente a las mediocres convenciones visuales que presidían el género desde los EE.UU. El mundo lívido y barroco de **ZARDOZ**, con sus pegajosas brumas y grotescas figuras deambulando por el vacío, preludia la tétrica situación en la que malvivirá el cine de ciencia ficción inglés de los años ochenta.



Texto:

Antonio José Navarro, "El Apocalipsis a la hora del té: breve historia de la ciencia ficción británica", en **Ciencia Ficción Europea**, rev. Nosferatu, nº 34-35, enero 2001.

La aparición de un film como **ZARDOZ** en 1974 no responde a la casualidad. Estamos en un marco de grandes convulsiones sociales, de crisis en el sector petrolífero, de rediseño de las relaciones sociales y de los valores morales. Una época que afronta la idea de escoger entre hacer cambios o asistir a la desaparición dramática de un modelo que parecía intocable y con ello la destrucción de la civilización tal y como la conocemos.

¿Verdad que les suena? Igual que ahora, las situaciones de crisis no son ajenas al cine y este responde como un espejo donde se reflejan las preocupaciones del momento. Por ello no es de extrañar la aparición de films cuya temática plantea situaciones, distopías, postcrisis dotadas siempre de un cierto negativismo, como si ejercieran de señal de alarma y advertencia ante lo que se avecina. En este sentido se puede hablar más de cine como motor de cambio que como simple muestrario documental de los miedos y realidades existentes.

ZARDOZ es pues una película que se podría considerar un reflejo de su tiempo, no solo en cuanto a su temática, sino incluso en su estética lisérgica y alucinatoria. No es en absoluto casual que el Vórtex donde sucede toda la acción se asemeje claramente al concepto de comuna 'hippie' tan en boga pocos años atrás. Drogas, amor libre, comuna no materialista, todos conceptos vinculados a un estado superior de la civilización humana que intenta desvincularse de un mundo que se hunde, de las hordas de bárbaros que aún viven sujetos a conceptos como el terror y la violencia.

Más allá del obvio juego de palabras del título referente a **El Mago de Oz** (*Wizard of Oz* en el original, libro y película –Victor Fleming, 1939–) lo realmente importante es el juego especular que se plantea. Todo en **ZARDOZ** bascula entre la lucha entre opuestos (intelectualismo vs. barbarie) para a continuación hablar de los propios elementos oscuros que existen dentro de la aparente bondad de uno de los mundos. No es oro todo lo que reluce en la aparente utopía racional del Vórtex ya que, detrás de la apariencia de perfección y felicidad, se ocultan también las víctimas de un salvajismo, si no violento físicamente, sí igualmente degradante respecto al ser humano. La felicidad parece que debe ser supeditada en todo momento a una esclavitud de la no elección, de la obediencia por un mayor bien común, y es así como el sueño de la razón produce monstruos y cadáveres a esconder dentro de los ghettos pertinentes. John Boorman no se limita a pintar un negro futuro sino que habla de la propia incapacidad del ser humano de crear algo positivo; siempre tiene que haber una deidad (falsa) a quien obedecer, unas leyes a las que someterse y una naturaleza que a pesar de los intentos es imposible de domeñar y que acaba por provocar que el raciocinio se pierda en los abismos de los instintos animales más salvajes. Un tema este que, aunque de forma lateral, se vincula al Boorman de **Defensa** (*Deliverance*, 1972).

No obstante estamos ante una cinta en la que cuesta entrar y esto, que podría ser un factor positivo al no mostrar una crítica mascada y obvia, se convierte en su principal talón de Aquiles. Las razones son variadas, pero fundamentalmente se encuentran en su concepción filosófica del tema a tratar. Hay demasiadas disquisiciones, debates y digresiones intelectuales que alejan de la comprensión inmediata de lo que

está acaeciendo en pantalla. Unas líneas de diálogo que, aunque funcionan casi como un recurso metacineamatográfico (el espectador siente la misma confusión que algunos de los personajes de la película), ralentizan terriblemente el tempo y se muestran demasiado discursivas, con demasiada tendencia a la sobreexplicación del delirio visual con el que



por momentos se nos bombardea. La principal paradoja que encierra **ZARDOZ** es su capacidad estética para situarnos rápidamente en el contexto histórico de su filmación (lo que le otorga un valor importante en cuanto a su comprensión) pero que, a su vez, la convierte en una cinta demasiado localizada en su momento haciendo que, aun pudiendo comprender el valor de su mensaje, nos resulte mal envejecida. El problema añadido a esto está en la seriedad de su propuesta lo que impide que incluso sea tomada como un producto camp o uno de esos films, tipo **Ed Wood** (Tim Burton, 1994), que se revisan con cariño ni que sea por sus buenas intenciones.

La pregunta final es: ¿Qué es **ZARDOZ**? ¿Obra de culto o experimento fallido? ¿Ciencia ficción camp o tratado filosófico? ¿Crítica seria o parodia de la misma? Quizás todas las respuestas son válidas o sencillamente no las hay. En todo caso **ZARDOZ** se erige como uno de esos films semidesconocidos (o de culto, aunque este es un concepto más elástico si se quiere) que vale la pena rescatar ni que sea por lo valiente de algunos de sus planteamientos, por lo bizarro de la vestimenta de Sean Connery o porque encierra un inteligente y original posicionamiento crítico. Sí, **ZARDOZ** es un film crítico y críptico pero tiene la virtud de no caer en el buenismo fácil erigiéndose en un film de denuncia que no se esconde de advertir sobre los peligros que encierran ciertas muestras de humanismo mal entendido.

Quizás en el fondo no se trata de nada de todo esto sino de un simple escupitajo de John Boorman hacia la Humanidad en su conjunto, una forma de decir que nada de lo que hagamos importa porque de todos modos va a acabar mal. No en vano los momentos más líricos del film se producen siempre en ausencia del ser humano (la roca Dios volando al son de la Séptima Sinfonía de Beethoven, lo bucólico del Vórtex que muestra el paraíso antes de ser mancillado por la mano del hombre). Momentos que dejan detrás un rastro de destrucción, muerte y desolación pero que sardónicamente derivan en el mejor de los mundos posibles: un mundo donde la paz triunfa porque la Humanidad no es más que un rastro en la pared.

Texto:

Alex P. Lascort, www.contrapicado.net/article/5-zardoz-1974.



Para Conrad la aventura era ante todo una odisea interior, una trágica proyección del hombre perdido en el misterio de un mundo inescrutable en una búsqueda desesperada del ser, que lo coloca, generalmente, ante la muerte y la frustración.

“El duelo” –publicada por primera vez en 1908- narra la historia de dos oficiales de caballería del ejército de Napoleón que están violentamente enfrentados. El conflicto nace de un pequeño incidente pero alcanza proporciones insospechadas en la vida de ambos hombres durante un periodo de 15 años. El origen de este enfrentamiento está en la falta de tacto del *teniente Armand D’Hubert*, enviado por el general de su regimiento a advertir al teniente *Gabriel Feraud* que no debe batirse en duelo con civiles, hecho que causa malestar entre los mandos franceses. La advertencia no se produce en el lugar más adecuado (el salón de una dama) por lo que lo deja en una posición poco digna ante el resto de los presentes. Basándose en el código de honor de los húsares, *Feraud* no se lo perdonará jamás. Con los años la obsesión belicosa de *Feraud* se traspassa a *D’Hubert*, alimentando aún más su conflicto con su corrosivo rencor. Entre ellos advierten la rara sensación que se necesitan mutuamente. El relato llega a adquirir tintes legendarios, y convierte sutilmente a ambos duelistas en dos artistas dementes, practicantes eternos de duelos inacabados. Su enemistad prevalece a pesar de la participación de ambos en la campaña de Rusia, de la que Napoleón sale derrotado. Después de la guerra *D’Hubert* regresa a casa, contrae matrimonio y salva su carrera militar. Sin embargo, poco después, pierde el amor de su amada, arriesga su vida repetidamente y se gana una mala reputación entre sus allegados. *Feraud* se sumerge en la más tremenda y vengativa soledad y finalmente reaparece, y con él, el pasado de *D’Hubert*, que prácticamente había olvidado. *Feraud* le reta a otro duelo, que tendrá un desenlace inesperado. “El duelo” es una novela corta asombrosa, y aunque no alcanza la grandeza de otros textos de Conrad como “Nostromo” o “El corazón de las tinieblas”, se trata de un libro notable, con unos personajes perfectamente dibujados y un estilo rico y vigoroso. Al igual que en otros de sus libros, Conrad hace gala en “El duelo” de su técnica narrativa basada en la habilidad de las interrupciones en el discurso cronológico.

En 1977, Ridley Scott dirigió **LOS DUELISTAS** su primera película tras haber realizado más de 2.000 anuncios publicitarios y alguna serie de televisión, y contó con un guión adaptado por él junto a Gerald Vaughan-Hughes y un presupuesto de sólo un millón de dólares. Influenciado poderosamente por el **Barry Lyndon** (1975), de Stanley Kubrick, Scott consiguió los servicios del director de fotografía Frank Tidy, para crear esa luz natural, sin artificios, que era el sello principal de la película de Kubrick. Para conseguir esa estética tan particular de que hace gala **LOS DUELISTAS**, colocaron luces en el exterior de los edificios para que penetrasen en el interior de las ventanas, que cubrieron con papel, de manera que éste repartiese uniformemente la luz, creando unas imágenes de gran contraste puesto que la luz provenía únicamente de un lado, quedando los puntos que no recibían esa luz directamente más oscuros en comparación. El gran contraste es el sello visual del film. No se utilizó ningún filtro difusor para reducir el detalle en la imagen y crear ambiente de época. Las escenas a la luz de las velas utilizaron una luz supletoria, a diferencia del film de Kubrick, que utilizó una lente con apertura focal de 0,7 para conseguir una adecuada exposición del negativo. La oscura y pálida tonalidad de la imagen consigue verdaderas reproducciones animadas de viejos cuadros paisajísticos de la escuela flamenca, a las que la minimalista y evocadora partitura de Howard Blake contribuye a realzar. A pesar de los grandes logros obtenidos en este campo, Scott nunca

más volvió a trabajar con Tidy. Asimismo, el director inglés durante el rodaje favoreció el empleo del zoom en lugar de la dolly a la hora de realizar travellings, debido al parecido con la pintura clásica que creaba el fijar la cámara en un objeto para posteriormente, haciendo zoom hacia atrás, ir abriendo el encuadre lentamente.

Si bien el uso del zoom con la cámara en movimiento ha quedado desfasado y es lo peor de la película, con esta cinta Scott creó su estilo visual particular y perfectamente reconocible, preciosista y de gran perfección técnica. Asimismo, las maravillosas elipsis narrativas son mérito exclusivo del realizador, saltando de año en año sin perder el hilo argumental y teniendo bien presente todo el entramado dramático del conflicto. A retener el frío y gélido suspense para ver quien es el vencedor del duelo en las escenas finales de la película.

Texto:

Frederic Soldevila,

www.cinearchivo.com/site/Fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=66096

Basada en una de las mejores novelas cortas de Joseph Conrad, **LOS DUELISTAS** es una película interesante porque surge de la tensión entre la estética publicitaria del incipiente cineasta y el poso dramático y denso del texto original. ¿Es adecuado el punto de vista estético de Scott para la historia sobre el honor, la rivalidad, la deuda y la tradición en tiempos napoleónicos que propone Conrad? No es un film cómodo, ya que a veces resulta muy respetuoso con el material original -en aquel tiempo, Scott pasó por ser un gran conocedor de la obra de Conrad y se alabó mucho que el nombre del carguero de **Alien** (1979) fuera el de "Nostromo" y tuviera a veces la apariencia de una nave marítima- y en otras lo desvirtúa en aras de una puesta en escena que choca frontalmente con las obsesiones de los personajes principales de la historia, los dos húsares que pelean en duelo repetidas veces a lo largo de sus vidas en una Francia que cambia el esplendor militarista napoleónico por la monarquía de Luis XVIII.

Más relamida que pictórica en su trabajo de iluminación y en la composición del plano, **LOS DUELISTAS** parece querer seguir la estela cromática de **Barry Lyndon**. Pero estamos en los dominios de David Puttnam, el productor-estrella del cine británico de la segunda mitad de los setenta y la década siguiente, artífice de los films firmados por la nueva hornada de cineastas ingleses: **El expreso de medianoche** (*Midnight express*, Alan Parker, 1978), **LOS DUELISTAS**, **Carros de fuego** (*Chariots of fire*, Hugh Hudson, 1981), **Los gritos del silencio** (*The Killing Fields*, Roland Joffé, 1984), **La misión** (*The mission*, Roland Joffé, 1986). La influencia de Puttnam es evidente en la composición y el tono -y en la idea de convertir de nuevo al cine de su país en una potencia mundial por la vía del espectáculo con aparente compromiso social e histórico-, aunque también es cierto que **LOS DUELISTAS** es una producción más pequeña que las otras cuatro citadas, por lo que no se pierde por vericuetos tan ampulosos, y Scott ya demostró en su primera película una concepción cinematográfica más comedida que la de Alan Parker, Hugh Hudson o Roland Joffé.





El futuro director de **Alien** llegó al proyecto de Putnam tras una larga etapa en la televisión y la publicidad. Nacido en South Shields (Gran Bretaña) el 30 de noviembre de 1937, había estudiado pintura, diseño gráfico y decoración en diversas escuelas de Bellas Artes. Esa formación será esencial para sus mejores logros cinematográficos: además de buen organizador de materia-

les interesantes, en **Alien** y **Blade Runner** (1982) se autocalificó como diseñador en el sentido global del término, y no sólo a través de una determinada puesta en escena sino, sobre todo, a partir de sus sugerencias e invenciones en cuanto al diseño de producción de naves, criaturas alienígenas y ciudades de un inminente futuro. A principios de los sesenta invirtió cien escasas libras en el rodaje de **Boy and Bicycle**, corto que sería completado definitivamente en 1965 con una ayuda del British Film Institute: su hermano Tony interpretó al único personaje relevante, un chico solitario que viaja en bicicleta. También estuvo una temporada en la BBC en calidad de decorador, aunque acabó produciendo algunas series y programas de actuaciones. Expiraba la década de los sesenta cuando creó con Tony la compañía publicitaria Scott Associates y cuenta (la leyenda) que llegó a supervisar más de dos mil anuncios y a dirigir doscientos de ellos. Con Tony formaría años después la productora Scott Free, con la que gestionan sus propias películas y las de otros realizadores, por ejemplo la serie fantástica **The Hunger** (1997-2000), **RKO 281** (Benjamin Ross, 1999), los cortos de ficción promocional para la firma automovilística **BMW** (2002), **Tristán e Isolda** (*Tristan + Isolde*, Kevin Reynolds, 2006), **El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford** (*The assassination of Jesse James by the coward Robert Ford*, Andrew Dominik, 2007) y la mini-serie **The Company** (2007), sobre las actividades de la CIA durante la guerra fría.

Que su hermano debutara con **El ansia** (*The hunger*, 1983), un film de vampiros postmodernos con estética de videoclip y montaje de spot publicitario, resulta de lo más lógico. Que Scott lo hiciera con una adaptación de Conrad ambientada entre 1800 y 1816 en Francia y la Rusia invernal no lo es tanto. Pero sin ser una película meramente decorativa, le falta cuerpo. Conrad necesita de un cierto reposo. Richard Brooks, por ejemplo, lo adaptó en **Lord Jim** (1965) cuando ya había dirigido quince películas y escrito una docena para otros realizadores. David Lean preparó un film sobre "Nostromo" al final de su carrera, el sueño que nunca pudo materializar. Alfred Hitchcock adaptó "El agente secreto" en **Sabotaje** (*Sabotage*, 1936) cuando ya tenía veintidós films realizados. Más recientemente, Patrice Chéreau se atrevió con la novela "El retorno" en **Gabrielle** (2005), y este es su noveno largometraje. Scott, como Christopher Hampton, que acometió la realización de **El agente secreto** (*The secret agent*, 1996) con sólo otra película como director, **Carrington** (1995), se ven superados por la empresa. Pueden lograr ambos una cierta atmósfera, capturar determinadas divagaciones sobre el funcionamiento de sociedades pretéritas implícitas en las obsesiones de los protagonistas, pero el conjunto es deslavazado, mucho más en el caso del film de Scott, que es más una sucesión de encuentros que una historia bien estructurada.

Para *Feraud* (Harvey Keitel), los duelos son un pasatiempo en el jardín del edén. Para su rival *D'Hubert* (Keith Carradine), no son más que una expresión salvaje de orgullo mal en-

tendido. Aunque *Feraud* es el más napoleónico de los dos, *D'Hubert* se encuentra más cerca del emperador, al menos como lo describe Conrad en las primeras páginas de su novela:

“Napoleón I, cuya carrera fue similar a la de un duelo con toda Europa, desaprobaba el desafío entre oficiales de su ejército. El gran emperador militar no era un espadachín, y sentía poco respeto por la tradición”. La tradición es sagrada para *Feraud* y termina siendo un inconveniente para *D'Hubert*, aunque este, como buen militar que es, acepta siempre el duelo cuando no tiene más remedio. *Feraud* persigue a *D'Hubert* durante todo el relato para seguir retándole, ya que considera que en el pasado cometió con él una grave afrenta. Pasan los años, cambian algunas formas del poder, pero la rivalidad se mantiene; es como un cuerpo extraño adherido a la conciencia de la vieja Francia. Lo más interesante de **LOS DUELISTAS**, algo que ya está presente en el texto original, es la transformación de los dos antagonistas visualizada a partir de la distinta graduación de sus enfrentamientos. Cada duelo resulta más violento, sucio y salvaje que el anterior. Las formas caballerescas del inicio, esos duelos que se inician con un edénico plano general en medio de la campiña, con los personajes saludándose de manera cortés antes de asestarse una estocada en plena época primaveral, dan paso a combates violentos y sanguíneos en la penumbra de algún interior o a enfrentamientos junto a soldados congelados en la tierra nevada de Rusia. Pueden ser a pie o a caballo, con florete, sable o pistola, en pleno bosque o dentro de una fortaleza, en la paz y en la guerra, en la retaguardia o en el frente ruso. Los duelos les definen y deberían definir en el campo del honor la extrema fatalidad que atenaza sus existencias, pero Scott pasa de puntillas por otras consideraciones y limita la película al enfrentamiento entre la irracionalidad y la cordura.

El novel director ganó el premio a la mejor ‘ópera prima’ en Cannes con este film. Pero lejos de rentabilizar ese galardón artístico y seguir en una línea similar, Scott le dio la espalda a la hueca renovación del cine británico de la época y fichó por Hollywood para firmar, con **Alien**, una espléndida mezcla de terror y ciencia ficción. Y el signo de su tiempo cambió irremediamente.

Texto:

Quim Casas, “Los duelistas”, en estudio “Ridley Scott: la sombra alargada de un replicante”, rev. Dirigido, noviembre 2008.

LOS DUELISTAS junto a **Alien** y **Blade Runner** colocaron automáticamente a Ridley Scott en el pabellón de los cineastas más prestigiosos a nivel de crítica y de los más solicitados a nivel comercial (por más que, como es bien sabido, en el momento de su estreno **Blade Runner** no fue ni mucho menos un gran éxito de taquilla, sino más bien al contrario¹).

Revisada en la actualidad, **LOS DUELISTAS** hace gala de muchas de las cualidades -no todas ellas meritorias- del cine de Ridley Scott, por más que haya que reconocer que, en sus líneas generales, el tiempo ha tratado considerablemente bien a esta película,

1. Todavía recuerdo con cierto asombro la fría actitud del guionista Hampton Fancher cuando, con motivo de su presencia en una edición del Festival de Sitges para presentar un largometraje que había dirigido y que hoy en día casi nadie recuerda (**The Minus Man**, 1999), respondió más bien molesto a las preguntas que se le formulaban con respecto a su participación en el guión de **Blade Runner** -probablemente porque le traían malos recuerdos de las duras críticas que recibió su primer guión para este film por parte del mismísimo Philip K. Dick-, añadiendo incluso que, contrariamente a lo que pudiera parecer, le fastidiaba bastante que su nombre hubiese quedado vinculado al de una película que en los Estados Unidos había sido, en sus propias palabras, “un fracaso”.

hasta el punto de que, si se lleva a cabo el ejercicio de verla o revisarla sin prestar atención a su fecha de realización, prácticamente podría afirmarse con escaso margen de error de que se trata de una producción manufacturada dentro de esta primera década del presente siglo. Expresado, asimismo, de otra manera: **LOS DUELISTAS** revela, a ojos de hoy, que con el tiempo Ridley Scott no parece haber variado en demasía sus métodos de trabajo, su forma de planificar y, sobre todo, su manera de iluminar, hasta el punto que la atmósfera 'de época' y el componente estético, cuando no desvergonzadamente esteticista, de sus imágenes evoca sin demasiado esfuerzo los posteriores tratamientos plásticos de **Legend** (1985), **1492: la conquista del paraíso** (1492: *Conquest of Paradise*, 1992), **Gladiator** (2000), **El reino de los cielos** (*Kingdom of Heaven*, 2005) o **Robin Hood** (2010), por ceñirnos, asimismo, a otros títulos 'históricos', 'no actuales' o 'de época' de su filmografía. En **LOS DUELISTAS** brilla, a simple vista, un sello visual fácilmente reconocible, por más que no fuera exclusivo de su director y el mismo se pareciera, poco más o menos y con las salvedades que pueden y deben hacerse, al estilo practicado por otros realizadores británicos de finales de los 70, principios de los 80, tales como el en este sentido pionero John Boorman y, poco después, Nicolas Roeg, Alan Parker, Roland Joffé, el Hugh Hudson de **Carros de fuego** o Adrian Lyne.

Aprovechando la ambientación decimonónica del relato, Ridley Scott jugó en **LOS DUELISTAS** la carta del preciosismo, y lo hizo a conciencia; tanto, que en su momento no faltaron voces que compararon su labor con la llevada a cabo un par de años antes por Kubrick en su célebre **Barry Lyndon**; yendo más lejos, una de las actrices de esta última, Gay Hamilton, hace asimismo un breve papel en **LOS DUELISTAS**. Bellos paisajes fotografiados preferentemente en plano fijo, o recorridos por funcionales movimientos de cámara; interiores iluminados con luces de tonalidad natural, dando pie a un elaborado juego, según las ocasiones, de luces y sombras, que se traduce en estancias, despachos, tabernas o palacetes alumbrados mediante estratégicas fugas lumínicas a través de puertas y ventanas, o por el contrario sumergiéndolos en un tenebrismo parecido al practicado por Clint Eastwood; la tendencia a llenar el plano de elementos atmosféricos (humo, niebla, nieve, lluvia); el gusto por el primer plano de los actores, tan característico de su director, como si la fisonomía de sus personajes formase parte -y, de hecho, la forma- del mismo juego estético... Alrededor de todo ello se construye una película, por lo demás, sólida, bien ensamblada y excelentemente interpretada, por más que a ratos adolezca de cierta frialdad, sobre todo si se conoce la novela de Joseph Conrad en la que se inspira.

Si bien el film de Scott es razonablemente fiel a esta última en sus líneas generales, hay alguna diferencia entre ambas obras que valdría la pena señalar. La principal de ellas consiste en que, a diferencia que en el libro, en la película se da mayor importancia a los personajes femeninos, hasta el punto de añadir respecto al original literario uno, la prostituta *Laura* (Diana Quick), enamorada de *D'Hubert*, la cual viene a convertirse en el personaje-símbolo que el guionista erige en algo así como el *Pepito Grillo* del personaje de *D'Hubert*: *Laura* es la exteriorización de la voz interior de *D'Hubert*, la expresión de una conciencia que le dice que su prolongado duelo con *Feraud* no es más que una locura, un capricho de hombres arrastrados por un caduco sentido del honor y de la virilidad en el sentido militar del término, el cual les lleva a enfrentarse en una serie de lances privados a lo largo de quince años. De este modo el guionista pretende suplir, a través del personaje de *Laura*, lo que la magnífica prosa de Conrad explica tan bien: que la situación protagonizada por ambos antagonistas es un absurdo

alargado durante tres lustros que no tiene ninguna razón de ser, y que en las páginas del libro está retratado con una solapada, elegante ironía prácticamente ausente, por cierto, en un film de tono más bien sombrío. El problema es que el personaje de *Laura* acaba resultando inverosímil, habida cuenta que resulta difícil de creer que una prostituta sin formación aparente sea



capaz de expresarse casi como una intelectual, dejando en evidencia su carácter de artificio ideado por el guionista para que el espectador, aparte de ver, 'reflexione' sobre lo que está presenciando en base a las contundentes afirmaciones formuladas en voz alta por este personaje. Tampoco tiene mayor relieve que, a diferencia de la novela, el personaje de *D'Hubert* esté casado con *Adele* (Cristina Raines) en el momento en que tiene su duelo final con *Feraud*, mientras que en Conrad la joven es todavía su prometida.

Ello no obsta para que **LOS DUELISTAS** esté llena de buenos momentos, pero su alcance no va más allá de su enunciado y de la belleza aparente pero un tanto superficial de sus imágenes, sobre todo si se ha tenido la suerte o la desgracia, según como se mire, de haber leído a Joseph Conrad: suerte en lo que a leer a Conrad se refiere, por descontado; y desgracia en lo que a los resultados, correctos pero poco más, de la película que se inspira en tan magnífico relato. Sin duda hay que anotar en el haber del director la elegante resolución de los duelos, por más que en todo momento cada una de esas secuencias de combate -el primero en el campo y a la luz del amanecer, que muestra a *Feraud* deshaciéndose de un rival muy inferior a él en el manejo del florete; la primera e improvisada pelea entre *D'Hubert* y *Feraud* en el jardín; el visceral duelo de ambos hombres en el granero, exhaustos y cubiertos de sangre, polvo y paja; o el decisivo encuentro a pistola en el bosquecillo, por lo demás un fragmento excelentemente planificado y montado- hagan gala al mismo tiempo tanto de una notable energía visual como de una relativa afectación esteticista: nunca está muy clara la frontera entre lo que está rodado porque resulta necesario para el devenir del relato y lo que está rodado por el mero placer de hacerlo. Bien mirado, ¿no sería ésta una ajustada definición del estilo que ha practicado hasta hoy Ridley Scott?

Texto:

Tomás Fernández Valenti,

www.cinearchivo.com/site/Fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=66096

Selección y montaje de textos:

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

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Manuel Trenzado

Jesús García Jiménez

Miguel Sebastián (*in memoriam*)



FEBRERO 2016
CINEASTAS DEL SIGLO XXI (I): DAVID FINCHER

FEBRUARY 2016
FILMMAKERS OF THE 21st CENTURY (I): DAVID FINCHER

Martes 2 / Tuesday 2nd • 21 h. • *Día del Cineclub / Cineclub's Day*

SEVEN (1995)

(SEVEN)

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

Viernes 5 / Friday 5th • 21 h.

EL CLUB DE LA LUCHA (1999)

(FIGHT CLUB)

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

Martes 9 / Tuesday 9th • 21 h.

LA HABITACIÓN DEL PÁNICO (2002)

(PANIC ROOM)

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

Viernes 12 / Friday 12th • 21 h.

ZODIAC (2007)

(ZODIAC)

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

Martes 16 / Tuesday 16th • 21 h. • *Día del Cineclub / Cineclub's Day*

EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON (2008)

(THE CURIOUS CASE OF BENJAMIN BUTTON)

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

Viernes 19 / Friday 19th • 21 h.

LA RED SOCIAL (2010)

(THE SOCIAL NETWORK)

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

Martes 23 / Tuesday 23th • 21 h.

PERDIDA (2014)

(GONE GIRL)

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

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias.

All projections at the Assembly Hall in the Science College.

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE"

Miércoles 17 / 17 h.

EL CINE DE DAVID FINCHER

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre (hasta completar aforo)

CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE
Universidad de Granada

Programación Curso 2015/2016

OCTUBRE / OCTOBER 2015

- ◆ Jornadas de Recepción 2015 - UN ROSTRO EN LA PANTALLA (III):

Especial CENTENARIOS 1915-2015

Reception Days 2015 - A FACE ON THE SCREEN (III):

Special 100 YEARS SINCE HIS BIRTH 1915-2015

- ◆ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (VIII): ORSON WELLES

(en el centenario de su nacimiento)

MASTERS OF CLASSIC CINEMA (VIII): ORSON WELLES

(100 years since his birth)

○

NOVIEMBRE / NOVEMBER 2015

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI): CLINT EASTWOOD (1ª parte)

(celebrando su 85 cumpleaños)

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI): CLINT EASTWOOD (part 1)

(celebrating Eastwood's 85th birthday)

○

DICIEMBRE / DECEMBER 2015

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI): CLINT EASTWOOD (2ª parte)

(celebrando su 85 cumpleaños)

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI): CLINT EASTWOOD (part 2)

(celebrating Eastwood's 85th birthday)

○

ENERO / JANUARY 2016

- ◆ LAS DÉCADAS DEL CINE (II):

LOS AÑOS 70 EN EL CINE BRITÁNICO (1ª parte)

THE DECADES OF CINEMA (II): 1970s IN BRITISH CINEMA (part 1)

○

FEBRERO / FEBRUARY 2016

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



MARZO / MARCH 2016

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



ABRIL / APRIL 2016

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



MAYO / MAY 2016

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



JUNIO / JUNE 2016

- ◆ Sesión de clausura:
LUCES DE LA CIUDAD (Charles Chaplin, 1931)
Proyección con música en directo
Closing session:
CITY LIGHTS (Charles Chaplin, 1931)



Tus recuerdos / comentarios sobre este ciclo

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

