

# cine club universitario/aula de cine

centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión universitaria y deporte



Universidad de Granada

Programación de  
marzo 2015



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



**MARZO 2015**  
**LAS DÉCADAS DEL CINE (I):**  
**LOS AÑOS 70 EN EL CINE ESTADOUNIDENSE (1ª parte)**

MARCH 2015  
THE DECADES OF CINEMA (I): 1970s IN AMERICAN CINEMA (part 1)

**Martes 3** / Tuesday 3<sup>rd</sup> • 21 h.

*Día del Cine Club / Cine Club's Day*

**CUANDO EL DESTINO NOS ALCANCE** (1973) Richard Fleischer  
(SOYLENT GREEN) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 6** / Friday 6<sup>th</sup> • 21 h.

**CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA** (1971) William Friedkin  
(THE FRENCH CONNECTION) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

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

**EL VIENTO Y EL LEÓN** (1975) John Milius  
(THE WIND AND THE LION) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

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

**MARATHON MAN** (1976) John Schlesinger  
(MARATHON MAN) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

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

**TODOS LOS HOMBRES DEL PRESIDENTE** (1976) Alan J. Pakula  
(ALL THE PRESIDENT'S MEN) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

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

*Día del Cine Club / Cine Club's Day*

**CAPRICORNIO UNO** (1977) Peter Hyams  
(CAPRICORN ONE) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 24** / Tuesday 24<sup>th</sup> • 21 h.

**LA INVASIÓN DE LOS ULTRACUERPOS** (1978) Philip Kaufman  
(INVASION OF THE BODY SNATCHERS) 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 18 marzo** / Wednesday 18<sup>th</sup> march - 17 h.

**LA DÉCADA DE LOS 70 EN EL CINE ESTADOUNIDENSE**

*Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza*

Entrada libre (hasta completar aforo)



The Washington Post

# The Washington Post

FINAL

## Nixon Resigns

### Ford Assumes Presidency Today



Era of Good Feeling  
President Ford's Message

A Solemn Change  
President Ford's Message

THE NIXON YEARS

## LA DÉCADA DE LOS 70 EN EL CINE ESTADOUNIDENSE: "LA DÉCADA DEL YO"

Así, aparatosamente, denominó Tom Wolfe los años 70. Y sin duda no se equivocaba: tras el espejismo solidario de los *happy sixties*, los 70 trajeron la debacle, el desencanto subjetivista. En los Estados Unidos, el final de la guerra de Vietnam y el escándalo Watergate llevaron la desconfianza, la desilusión y la paranoia al propio interior del país, algo realmente inédito desde los años 50 y, sin duda, la confirmación de que el sueño americano se estaba convirtiendo definitivamente en una pesadilla. El egoísmo colectivo percibido por Wolfe, así, se fue convirtiendo poco a poco en un sentimiento casi universal de decadencia, y, en este sentido, fue el cine-arte de la realidad percedera, de la imagen filmada y en seguida perdida en la vorágine de las otras imágenes- la disciplina que mejor supo plasmar esta situación. La industria americana, en su última década de cine estrictamente adulto, mostraba un cuerpo social sorprendido en pleno proceso de descomposición: de las visiones apocalípticas de Scorsese y Coppola a las epopeyas catastrofistas de Michael Cimino, que en **El cazador** (*The Deer Hunter*, 1978) entonó el más emocionado responso fúnebre a la "tierra de la libertad" jamás visto en una pantalla; del pesimismo bergmaniano con respecto a las relaciones humanas del cine de Woody Allen, a la intrigante, desasosegadora mezcla de europeísmo y tradición presente en algunos de los cineastas más "intelectuales" -y fugaces- del período, como el Terrence Malick de **Malas tierras** (*Badlands*, 1974) y **Días del cielo** (*Days of heaven*, 1978); del harakiri de los géneros tradicionales -Arthur Penn, Alan J. Pakula, Sydney Pollack, William Friedkin, Robert Altman, Clint Eastwood, Sam Peckinpah- a la lenta y dolorosa desaparición de los últimos "clásicos" -George Cukor, Alfred Hitchcock, Don Siegel, Billy Wilder, John Huston, Elia Kazan, Robert Aldrich, Joseph Mankiewicz, Richard Brooks...

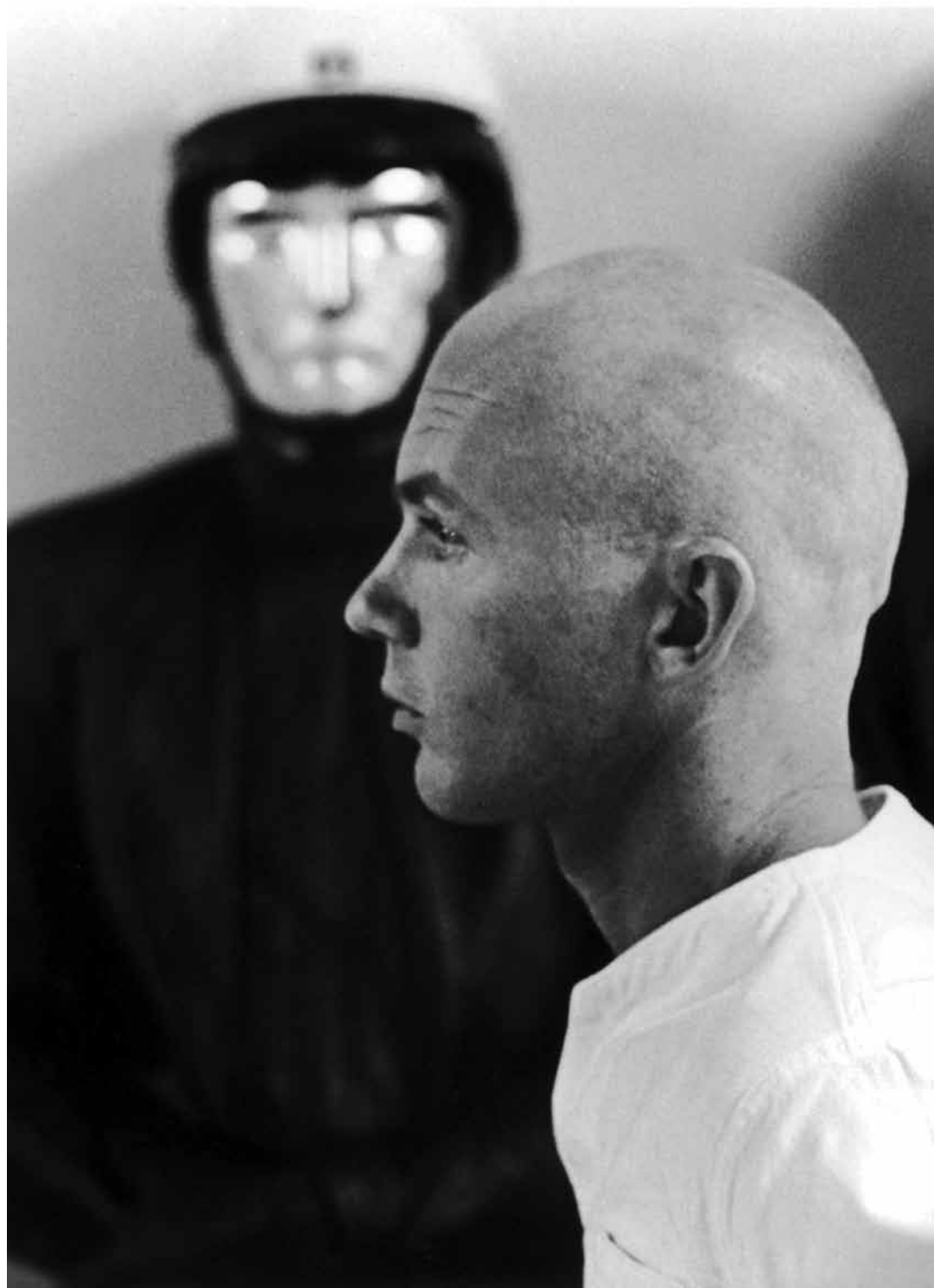
Este estancamiento anímico y sintáctico, esta reclusión en los confines de la más estricta subjetividad y en el más desolador de los pesimismos -en América reinaba el caos del infierno- correspondían, en el fondo, a un momento de la historia del cine coincidente, a su vez, tal y como ya había ocurrido en los mencionados años 50, con el agotamiento de un lenguaje, con el ocaso de una manera de contemplar y abordar el hecho filmico, precisamente la situación creada a finales de los años 50 a partir de la semilla rosselliniana y el frondoso jardín de la Nouvelle Vague: lo que hoy en día llamamos modernidad cinematográfica. Evidentemente, no habría que esperar para empezar a vislumbrar los primeros destellos del post-modernismo, que en la década siguiente crearía un lenguaje ya narcisista y egocéntrico. Todo ello, aunque no lo parezca, está ya incluido en las películas más fascinantes de los 70, que precisamente extraen su rara

magia, su inagotable capacidad de persuasión, de la contemplación de ese momento privilegiado en el que los fastos de una época y el esplendor de una gramática empiezan a autoliquidarse sin remisión.

**Texto (extractos):**

Carlos Losilla, "100 años de cine: años setenta", rev. Dirigido, julio-agosto 1995.







## LA CIENCIA FICCIÓN EN EL CINE ESTADOUNIDENSE DE LOS AÑOS 70: UN MAÑANA SIN SOL

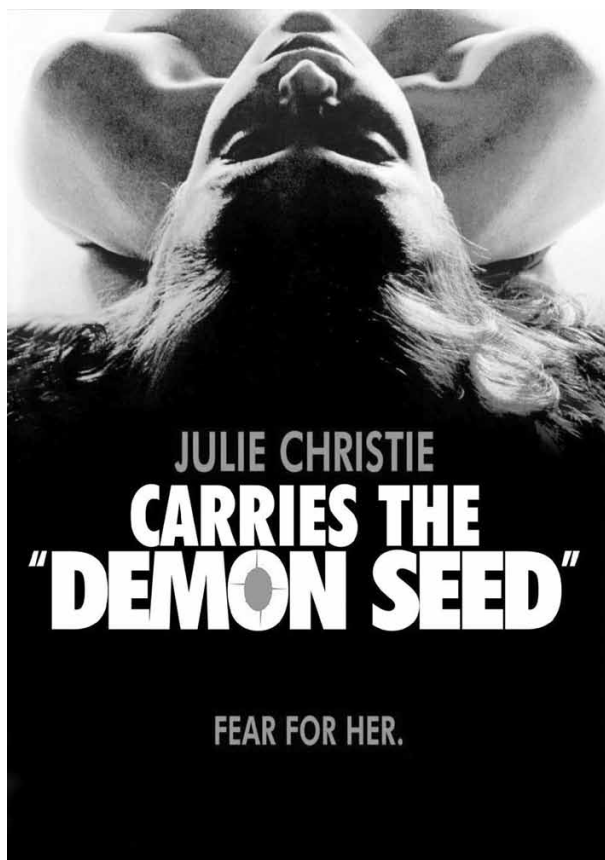
*"El sol saldrá mañana,  
así que debes aguantar hasta mañana,  
porque pase lo que pase  
siempre sale el sol"*

**Canción "Tomorrow" del  
musical "Annie"  
(estrenado en Broadway en 1977).**

Tras el impacto y la repercusión, a todos los niveles, de la magistral **2001** (2001, Stanley Kubrick, 1968), el cine de ciencia ficción norteamericano de la década siguiente fue alejándose tanto del viaje fantástico como de la imaginación del desastre para examinar el modo en que los últimos avances de la ciencia y la tecnología podían afectar a la identidad del hombre. Ciertamente, *HAL 9000*, el ordenador de **2001**, que actúa tanto de vigilante como de embalsamador de humanos a su cargo, apunta en ese mismo sentido, animado también por los cada vez más abundantes titulares sobre el desarrollo de la inteligencia artificial y los primeros esfuerzos por introducir la robótica en los lugares de trabajo. Películas como **THX 1138** (George Lucas, 1971), **Almas de metal** (*Westworld*, Michael Crichton, 1973) y su secuela **Mundo futuro** (*Future World*, Richard T. Heffron, 1976), **El hombre terminal** (*The terminal man*, Mike Hodges, 1974), **The Stepford Wives** (Bryan Forbes, 1975) y sus secuelas para la televisión y, sobre todo, **Engendro mecánico** (*Demon Seed*, Donald Cammell, 1977), reflejan todas nuestro cada vez más turbado sentido de la realidad al explorar el modo en que podemos ser mejorados, reconfigurados y, finalmente, reemplazados por los productos de nuestra ciencia.

Pero la preocupación por el medio ambiente no va a ocupar un lugar menos importante entre las preocupaciones de las películas de ciencia ficción de esa década. Entre las cuestiones que salen a la luz en películas como **El último hombre...vivo** (*The Omega Man*, Boris Sagal, 1971), **Edicto siglo XXI: Prohibido tener hijos** (*Zero Population Growth*, Michael Campus, 1971), **Naves misteriosas** (*Silent running*, Douglas Trumbull, 1972), **CUANDO EL DESTINO NOS ALCANCE** (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973), **Sucesos en la IV Fase** (*Phase IV*, Saul Bass, 1974), **Rollerball**





(idem, Norman Jewison, 1975), **Nueva York, año 2012** (*The ultimate warrior*, Robert Clouse, 1975), **Callejón infernal** (*Dammation Alley*, Jack Smight, 1976), **La fuga de Logan** (*Logan's run*, Michael Anderson, 1976), **LA INVASIÓN DE LOS ULTRACUERPOS** (*Invasion of the Body Snatchers*, Philip Kaufman, 1978) y otras más, hay dos que podríamos situar bajo el epígrafe de cuestiones medioambientales: amenazas contra el medio ambiente y amenazas contra la propia especie humana. Evidentemente, esas dos preocupaciones están relacionadas, aunque a menudo los lazos concretos entre un mundo devastado y el exterminio, en marcha

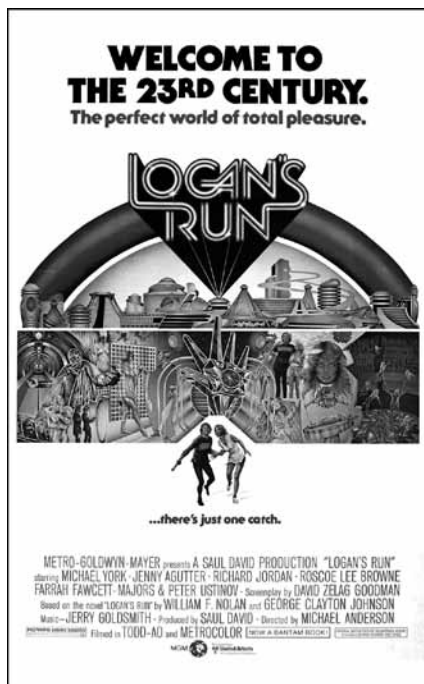
y cuidadosamente planificado, de los humanos -a menudo como parte de un esfuerzo por controlar la población y asegurar así suficientes recursos para todos- solo se encuentran insinuados. Por ejemplo **CUANDO EL DESTINO NOS ALCANCE**, ganadora del Premio Nébula a la mejor película de ciencia ficción de 1973, se centra de un modo específico en la cuestión de la ecología, en concreto en los problemas de la superpoblación y de la sobreexplotada capacidad del planeta para alimentar a sus habitantes. El anuncio hecho por esta narración de que nuestro desinterés por el frágil equilibrio ecológico del planeta puede llegar a producir un tipo de canibalismo secreto, sirve de metáfora de nuestra condición actual, en la que sin darnos cuenta nos encontramos ya en el proceso de destruirnos a nosotros mismos, consumiendo a nuestros vecinos para mantener algo parecido a un *statu quo*.

Con esta y otras obras de los años 70 (e incluso 80), trabajos que repetidas veces tienen como telón de fondo un entorno devastado, los cineastas están intentando vér-

selas con una desazonadara paradoja: que la misma tecnología que hemos adoptado para hacer que nuestras vidas sean más convenientes, eficientes y agradables, contribuye, de un modo que solo estamos comenzado a apreciar, a destruir nuestro modo de vida al contaminar el aire y el agua, al deforestar, al desarraigar a los aborígenes y al extinguir otras especies. Como demuestran esas películas, el género de la ciencia ficción se ha convertido en un vehículo popular y efectivo para hablar sobre importantes cuestiones culturales, incluso de aquellas que, de distintas formas, ofrecían una visión subversiva del *statu quo*.

**Texto (extractos):**

J.P.Telotte, **El cine de ciencia ficción**, Cambridge University Press, 2002.





**Martes 3 • 21 h.**

*Día del Cine Club*

**Aula Magna de la Facultad  
de Ciencias**

**CUANDO EL DESTINO NOS ALCANCE**

(1973) • EE.UU. • 97 min.

**Título Orig.-** Soylent Green. **Director.-** Richard Fleischer. **Argumento.-** La novela "Make room! Make room!" (1966) de Harry Harrison. **Guión.-** Stanley R. Greenberg. **Fotografía.-** Richard H. Kline (Metrocolor - Panavision). **Montaje.-** Samuel E. Beetley. **Música.-** Fred Myrow. **Productor.-** Walter Seltzer y Russell Thacher. **Producción.-** Metro Goldwyn Mayer. **Intérpretes.-** Charlton Heston (*Thorn*), Leigh Taylor-Young (*Shirl*), Edward G. Robinson (*Sol Roth*), Chuck Connors (*Tab*), Joseph Cotten (*Simonson*), Brock Peters (*Hatcher*), Paula Kelly (*Martha*), Stephen Young (*Gilbert*), Whit Bissell (*Santini*), Roy Jenson (*Donovan*), Mike Henry (*Kulozik*), Lincoln Kilpatrick (*el sacerdote*). **versión original en inglés con subtítulos en español.**



*Música de sala:*

**Cuando el destino nos alcance** (*Soylent Green*, 1973) de Richard Fleischer  
Banda sonora original de **Fred Myrow**

*"Siempre he pensado que clasificar **CUANDO EL DESTINO NOS ALCANCE** como una película de ciencia ficción no es correcto. Lo único por lo que puede ser clasificada así es porque la acción ocurre en el futuro, pero en un futuro muy próximo. Si hay algo de ciencia en esta película es muy poco, aunque es una mirada al futuro que se avecina y, ciertamente, el futuro que se anuncia en esta película está cada vez más cerca. Pienso que lo que transmite el film es todavía más descorazonador y más terrible en la realidad. Creo que me quedé bastante corto en mi pesimismo".*

**Richard Fleischer**

*Thorn* (Charlton Heston), detective de la brigada 14<sup>º</sup> de Nueva York, en el año 2022, le pregunta al guardaespaldas *Tab* (Chuck Connors) cual es la profesión del hombre para quien trabaja,



Simonson (Joseph Cotten). "Rico", le contesta. Así de simple y directa es la tipología de **CUANDO EL DESTINO NOS ALCAN-CE** y su forma de presentar la diferencia de clases en una ciudad superpoblada, contaminada, corrompida y despersonalizada. Fleischer describe este desazozante Nueva York del futuro

desde dentro, sin recurrir en exceso al aparato de producción ni los recursos tecnológicos. La ciencia ficción de **CUANDO EL DESTINO NOS ALCAN-CE** resulta cercana, reconocible, a medio camino entre el drama cotidiano y la fantasía ecologista. Algo, esto último, que sorprende encontrar ya en 1973 con un discurso tan marcado -plantea que todos los males de la sociedad que se retratan provienen de la sobrexplotación del planeta y del agotamiento, como consecuencia de ésta, de los recursos naturales- y que además se explícita en la primera, y muy curiosa, secuencia de la película a través de un montaje fotográfico, que utilizando recursos como el *split screen* o pantalla partida (empleado ya, de forma muy pertinente, por el propio Fleischer en su famosa **El estrangulador de Boston**, *The Boston strangler*, 1968) muestra la evolución del hombre, y su relación con la tecnología, desde principios de siglo hasta el estado de desolación del planeta en el futuro cercano en el que se sitúa el film.

Por otra parte, Fleischer realiza **CUANDO EL DESTINO NOS ALCAN-CE** sólo un año después de su interesante retrato del quehacer cotidiano de los policías de Los Ángeles, y por extensión de su ciudad, en la pesimista y desesperanzada **Los nuevos centuriones** (*The New centurions*, 1972). De hecho, la película podría ser vista, ade-



más, como la consecuencia lógica del desarrollo, en un futuro cercano, de las comunidades urbanas que aparecen retratadas en aquélla: estado parapolicial, superpoblación, paro, violencia e inseguridad generalizada y, por supuesto, enormes desigualdades sociales -idea esbozada en



la magnífica imagen de la ciudad dividida en dos por un cauce seco de cemento que separa inexorablemente a los ricos y los pobres, caldo de cultivo de innumerables revueltas. Así pues, el retrato de la ciudad del futuro que hace el realizador norteamericano podrá pertenecer al mundo creativo de la ciencia ficción, pero nadie le discutirá su verosimilitud y coherencia con planteamientos anteriores. Fleischer aporta así constantes resoluciones de cine negro –y, por otra parte, la película recuerda también la atmósfera de los films norteamericanos de la Depresión-: la lacónica escena en la que *Tab* dispara a bocajarro en el confesionario contra el sacerdote, conocedor de lo que está ocurriendo, aunque le ha sido revelado en secreto de confesión por *Simonson*, o la forma de escupir sangre de *Tab* en la escena final, cuando *Thorn* le apuñala en la misma iglesia (escenario que nos recuerda algunas películas de ciencia ficción de los cincuenta cuya resolución acontecía también en tan espiritual lugar).

Pero retrocedamos un momento hasta la novela de Harry Harrison “¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!”, en la que se inspira la película, publicada en los Estados Unidos en 1966. Más allá de la posibilidad de escarbar en las siempre apasionantes relaciones entre literatura y cine, lo más curioso del cotejo del libro y la película reside en el contraste de ideas que exhiben uno y otra y hasta qué punto ambas obras fueron, aun con escasos años de diferencia entre ellas, fruto de las circunstancias del momento respec-



tivo en el que fueron concedidas.

La acción de la novela y la del film se sitúan igualmente en una Nueva York futurista y superpoblada, pero mientras la primera la fecha entre el mes de agosto y la Nochevieja del año 1999, poniendo particular

énfasis en el famoso cambio de siglo y de milenio mucho antes de que éste fuera el tema de moda, la película avanza mucho más en el tiempo (año 2022) y añade, en consecuencia, una superior cifra de población (40 millones de habitantes, frente a los 35 estimados por Harrison). Asimismo, además de la idea básica de un mundo superpoblado y asolado por la pobreza y el racionamiento, el film aprovecha del libro su construcción narrativa a modo de relato policiaco y algunos detalles destinados a crear una determinada atmósfera, entre cotidiana y desesperada: la masa de personas durmiendo sobre las escaleras que *Thorn* debe sortear cada vez que entra y sale de su apartamento; la batería que el anciano *Sol Roth* (Edward G. Robinson)<sup>1</sup>, compañero de piso de *Thorn*, acciona pedaleando en una bicicleta de ejercicios cada vez que la luz se debilita; o el niño pequeño atado al cadáver de su madre que *Thorn* descubre en una de sus visitas a la iglesia en la que un *sacerdote* (Lincoln Kilpatrick) acoge caritativamente a los más necesitados.

Mucho más llamativas son, en cambio, las importantes diferencias que existen entre texto literario y filmico. Para empezar, el protagonista de la novela de Harrison también es un policía, pero no se llama *Thorn* sino *Andrew Rusch* y ronda la treintena; el hecho de que sea más joven que Charlton Heston en el film hace comprensible que el protagonista viva una historia de amor más ingenua con *Shirl*, la joven amante de un traficante de drogas asesinado a la que *Rusch* toma bajo su protección, hasta el punto de llevársela al apartamento que comparte con *Sol*. Por el contrario, en la película *Thorn* es un hombre más mayor, maduro y escéptico, mientras que la joven *Shirl* (Leigh Taylor-Young) aquí no es la amante de un traficante, sino de un viejo político retirado (Joseph Cotten); además, en el film, *Shirl* es descrita como un "complemento", es decir, una pieza más del lujoso mobiliario del bloque de apartamentos donde vive, dándosele así una determinada función social a su papel de meretriz al servicio de cada nuevo inquilino del piso: en el film de Fleischer, la muchacha nunca abandona el apartamento de *Simonson* y su relación con *Thorn* es más pragmática que afectiva.

---

1. En su última actuación, ya que moría de cáncer dos semanas después de terminar la película. Por tanto, su muerte en el film, alcanza una especial y emotiva densidad y significación.



Otra singularidad del libro reside en la presencia de personajes ausentes en la película, como *Billy Chung*, el joven chino de dieciocho años que ha asesinado accidentalmente al traficante y que por ello es objeto de un duro acoso policial por parte de *Rusch*,



o como *Peter*, el enajenado ex-sacerdote al que el primero conoce en su huida y que constantemente está pronosticando la llegada del fin del mundo, la cual coincidirá con la inminente Nochevieja de 1999.

Más asombroso resulta comprobar que en la novela no hay la menor referencia al "soylent green", el alimento sintético que constituye la clave del relato narrado por Fleischer, ni la muerte de *Sol* se produce como en la película (Harrison le hace morir como consecuencia de las complicaciones derivadas de un golpe sufrido en el curso de una manifestación a favor del control de la natalidad), ni la resolución se parece en nada a la de su versión cinematográfica, aunque no resulte menos desesperanzada: al final de la novela, *Rusch* mata accidentalmente a *Billy Chung* cuando intenta detenerle y por ello es temporalmente degradado a patrullero; tras la muerte de *Sol* y el abandono de *Shirl* (la cual no ha podido soportar a su lado la miseria de su nueva existencia), *Rusch* ahora vive solo y patrulla las calles de Nueva York por Nochevieja, mientras los noticiarios proclaman mensajes oficiales falsamente tranquilizadores sobre el imparable aumento de la población en los Estados Unidos.

"¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!" es una buena novela que pone el acento, sobre todo, en el problema de la superpoblación, al cual Harry Harrison propone como solución -puesta en boca del personaje de *Sol* en el capítulo VI de la segunda parte del libro- un control eficaz de la natalidad. En cambio, el film pone el acento no tanto en ese problema como, sobre todo, en los monstruosos métodos del poder para solucionarlo: convertir a los propios ciudadanos en alimento de sí mismos, mediante el reciclaje de los cuerpos de los difuntos en el nutritivo "soylent green". Hay que tener en cuenta, en este sentido, que la película de Fleischer no constituyó un título aislado dentro de la vertiente crítica y ecologista que experimentó la ciencia ficción cinematográfica norteamericana durante la década de los setenta. Antes al contrario, **CUANDO EL DESTINO NOS ALCANCE** es uno de los mejores y más contundentes exponentes de un cine fantástico especulativo que, con mayor o menor acierto, se adentró con cierta profundidad en muchas de las inquietudes sociales del momento, proponiendo una visión terrible, con-

vulsiva e insegura de los frágiles cimientos de nuestra civilización como nunca más ha vuelto a verse dentro de los cauces del cine comercial de Hollywood.

A la vista de la aspereza del original literario, de su lograda combinación de fábula futurista, crónica costumbrista y relato policiaco, y conociendo la dureza y sequedad del estilo de Richard Fleischer, viendo el film se tiene la sensación de que el director debía sentirse cómodo con un relato de ciencia ficción que supone su mejor incursión en el género –las dos anteriores habían sido **20.000 leguas de viaje submarino** (*20.000 leagues under the sea*, 1954), aunque ésta deba ser incluida con mayor propiedad dentro del género de aventuras, y **Viaje alucinante** (*Fantastic Voyage*, 1966)–, resultando, al mismo tiempo, una obra “de género” tan atípica e inclasificable como lo era **La muchacha del trapecio rojo** (*The Girl in the Red Velvet Swing*, 1955) respecto al melodrama, **Duelo en el barro** (*These thousand hills*, 1959) respecto al western, **Barrabás** (*Barabba*, 1961) respecto al peplum o **El estrangulador de Boston** respecto al thriller.

El interés del film se sostiene en el bello contraste entre la ambición de su denuncia en clave futurista (la sociedad capitalista que, incapaz de seguir creciendo, termina devorando a sus propios hijos, ante el definitivo agotamiento de los océanos) y la sencillez con que está expuesto ese “gran tema”, a través de pequeños gestos y detalles que, por acu-



mulación, van creando un determinado clima: la escena en la que, inspeccionando el apartamento del asesinado *Simonson*, *Thorn* va al lavabo y se permite el lujo de lavarse las manos con agua corriente y jabón, o su gesto de tomar una funda de almohada para llevarse



las escasas pertenencias del difunto que ha incautado, todo ello mostrado por Fleischer sin el más mínimo enfatismo; o esas dos secuencias, inolvidables, en las que *Thorn* regresa al cuchitril donde vive con *Sol* y le enseña el precioso botín que ha conseguido (unos libros, licor, tomates, manzanas, lechuga y ¡un trozo de carne de buey!), y la emoción con que está mostrado el pequeño banquete que ambos hombres devoran con fruición.

Manteniendo siempre esa misma tónica, los momentos más espectaculares -la manifestación disuelta a base de camiones provistos con palas mecánicas que arrojan gente a su interior; la intrusión de *Thorn* en la planta de fabricación de "soylent green"; el tiroteo final en las calles y dentro de la iglesia- están resueltos con sobriedad, mientras que, por el contrario, algunas escenas teóricamente intimistas están revestidas de una indescriptible crispación: véase al respecto esa secuencia en la que *Thorn* se acuesta con *Shirly*, mientras se desnudan y se meten en la cama, el primero sigue interrogando metódicamente a la segunda, sin establecer ninguna distinción entre su investigación policial y su intimidad. La secuencia del asesinato de *Simonson* resulta, al respecto, particularmente llamativa: su asesino se introduce, subrepticamente y barra de hierro en mano, dentro del edificio donde vive el político, pero cuando irrumpe en la estancia de su futura víctima, se desvanece todo atisbo de suspense: *Simonson* ha oído entrar al asesino y, consciente de que tarde o temprano iba a morir a manos de sus enemigos, prácticamente le invita a entrar y a acabar con él, sin que veamos tampoco ninguna saña particular en la actitud homicida de su ejecutor.

**CUANDO EL DESTINO NOS ALCANCE** se beneficia tanto de un guión bien trabado, como del cuidado de Fleischer a la hora de encarar la puesta en escena. El director norteamericano demuestra una vez más sacar un inmejorable rendimiento al formato panorámico con un notable dominio del espacio fílmico -baste recordar películas como **Los vikingos** (*The vikings*, 1958), o la misma **20.000 leguas**, para ver que es una constante en su carrera-. Las imágenes en exteriores diurnos están filmadas con una especie de filtro de neblina verde, como una oleada de calor y polución perpetua que ha sumido la ciudad en un efecto invernadero -excelente fotografía de Richard H. Kline, carente de todo brillo, de todo signo de vida-

Pero, sin duda alguna, la más grandiosa y ambivalente secuencia de **CUANDO EL DESTINO NOS ALCANCE**, que justifica por sí sola la visión del film, es la de la muerte de *Sol*, no sólo por su bella concepción formal y espléndida resolución, sino también porque en ella se encuentra una de las claves de la película. El anciano *Sol* se dirige a un lugar llamado El Asilo (sic), donde los ancianos van a morir en condiciones placenteras: el "modus operandi" consiste en colocar a los usuarios en un lecho y, previa ingestión de un veneno que producirá sus mortales efectos a los veinte minutos de haberse consumido, hacerles contemplar imágenes de lo que fue en el pasado la vida en la Tierra, cuando todavía existían campos, bosques, agua limpia y cielos incontaminados. *Thorn* ve agonizar a *Sol* a los sones de la Novena Sinfonía de Beethoven, mientras unas enormes pantallas que rodean la camilla donde yace el anciano van proyectando esas idílicas imágenes de un pasado desaparecido para siempre. La falsedad e hipocresía del mundo futuro mostrado en el film se revelan bajo la forma de un gigantesco engaño, brillantemente servido por una sociedad capaz de pervertir hasta el último acto de la vida del ser humano. Pocas veces el cine ha mostrado la muerte de una forma tan sublime y haciéndolo, además, poniendo de relieve su propia naturaleza vampírica y artificiosa. Una secuencia de tanta fuerza es capaz por si sola de hacernos olvidar algunas pequeñas debilidades de la película, como la estética camp y el uso de teleobjetivos en la secuencia de la fiesta de los "complementos" (las compañeras de profesión de *Shirl*), o ese plano final, un tanto retórico, de la mano ensangrentada de *Thorn* levantándose, aislada, sobre el fondo negro que cubre la pantalla.

### **CUANDO EL DESTINO NOS ALCANCE o el "Cybernoir" casi una década antes de Blade Runner**

No es posible terminar un estudio del film de Fleischer sin detenerse un instante sobre este asunto. **Blade Runner** (idem, Ridley Scott, 1982) representa la inauguración reconocida del género -¿o neogénero?- "Cybernoir", esa singular combinación de futurismo "retro" y "neonoir", que encuentra su punto de partida y de llegada en una peculiar sensibilidad postmoderna, donde se funden y confunden los tiempos -pasado,



presente y futuro, no necesariamente en ese orden, generando un sentimiento omnipresente y ominoso de nostalgia irónica e ironía nostálgica. Con **Blade Runner**, gracias a la visión de Scott y su capacidad para sintonizar con el imaginario colectivo y el

zeitgeist de nuestro tiempo, el "Cybernoir" se convirtió en una de las formas, quizá la principal, de expresión de la ciencia ficción cinematográfica contemporánea, característica también de la cultura postmoderna y su sucesora –sea la cultura hipermoderna de Lipovetsky o cualquiera otra que queramos inventar.



Pero obviamente, **Blade Runner** no era, estrictamente hablando, la primera película que combinaba ciencia ficción y thriller. Sin embargo, conviene distinguir también entre el simple recurso al género policiaco o de intriga, y su versión netamente "noir". Esta última supone, además de la utilización de una trama y unos personajes propios de la novela y el cine negro, el empleo consciente de una serie de elementos estéticos e iconográficos, de estilemas visuales concretos, que crean la atmósfera propia del "noir".

En este sentido, aunque no se inscribe estéticamente en el "neonoir", al menos en el más evidente y nostálgico, el verdadero precedente inmediato del film de Scott sería, precisamente, **CUANDO EL DESTINO NOS ALCANCE**. La diferencia fundamental respecto al "Cybernoir retro" al que pertenece **Blade Runner** estriba, precisamente, en la completa ausencia de complicidad metagenérica con el espectador. No hay ninguna manifestación estética, icónica o narrativa que remita a los modelos clásicos del "noir" o que juegue con sus elementos reconocibles. Hay, lisa y llanamente, una continuidad conceptual lineal con los mismos, que sitúa la película en el marco del thriller policial de los 70 -con todos sus elementos heredados del "noir": corrupción policial, *femme fatale*, investigador honrado y cínico, trama y atmósfera paranoide, etc... Pero sin enfatizarlos visualmente o subrayarlos de forma referencial, con la originalidad de situarse en el futuro y emplear un "novum" que sólo tiene sentido dentro del contexto de la anticipación. Por lo demás, **CUANDO EL DESTINO NOS ALCANCE**, es muy significativa en este sentido, pues, como **Alphaville** (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, Jean-Luc Godard, 1965) en el polo opuesto del espectro cinematográfico, demuestra que a través del thriller y de la herencia de la serie negra, el futuro está alcanzando al pasado, para convertirse en presente continuo. Si en el film de Godard las localizaciones futuristas son, en realidad, lugares ya existentes en el París de comienzos de los 60, en el de Fleischer, los polis, los criminales, los políticos, las personas en general, viven y mueren, visten, actúan y se

comportan, en el Nueva York superpoblado del siglo XXI, de forma sospechosamente similar a la de sus habitantes de los años 70 del anterior (o de hoy... en que ya hemos llegado al siglo XXI).

Un aspecto poco estudiado, quizás, en cuanto al origen del "Cybernoir", estriba no tanto en los films de ciencia ficción que utilizan esquemas de thriller o serie negra, como en los thrillers y films policíacos que, especialmente en la década de los 70, empiezan a introducir elementos de tecnología punta que llevan su realismo al límite con la ficción anticipativa, coloreando de matices distópicos una visión del presente en la que la paranoia y el sentimiento de pérdida de la identidad —señas características del "noir" por excelencia—, adquieren tonalidades casi propias de una ciencia ficción de pesadilla.

Evidentemente, los 70 son la década en que "Technothriller" y Paranoia se dan la mano, sentando algunas de las bases esenciales para el posterior desarrollo del "Cybernoir" —que podríamos descriptar frívolamente como "Cyber" (tecnología) y "Noir" (paranoia)—. Las postrimerías de los peores tiempos de la Guerra Fría se funden con el descubrimiento del auténtico "enemigo interior": los propios servicios de espionaje, agencias de inteligencia y cuerpos de seguridad del Estado que —como siempre supieron los lectores de novela negra— están corruptos hasta la médula, pero, además, son capaces de desarrollar y utilizar tecnologías *state of the art*, absolutamente increíbles y sofisticadas, para llevar a cabo sus siempre más o menos siniestros fines. Lo importante no es tanto si nos movemos en el thriller realista o posibilista, con descripción pormenorizada y casi personalizada de elementos tecnológicos fundamentales para la trama (y por tanto, dentro del "Technothriller"), o en una cierta ciencia ficción donde los elementos tecnológicos y los supuestos científicos son totalmente especulativos e imaginarios —más o menos cerca de la realidad, pero nunca dentro de ella—, aunque su aparición y papel

fundamental está condicionado por el desarrollo estructural de un argumento de serie negra o policíaco típico, aderezado a menudo con recursos visuales propios de este género (y, por tanto, donde cabe hablar ya de "Cybernoir" o, al menos, de precedentes directos del "Cybernoir"). Quizá lo realmente importante



sea, como siempre o casi siempre que hablamos de "noir" o de "neonoir", el tono visual, la atmósfera en su conjunto.

Y no cabe duda de que en los años 70 la fina línea que divide ambos mundos, ciencia ficción y thriller se tensa tanto que cruje, amenaza con romperse, y quizá lo hace a menudo sin que nos percatemos de ello por completo. ¿Qué diferencia films como **El poder** (*The Power*, Byron Haskin, 1968), **Colossus: Proyecto Prohibido** (*Colossus: The Forbin Project*, Joseph Sargent, 1970), **La amenaza de Andrómeda** (*The Andrómeda Strain*, Robert Wise, 1971), **Almas de metal** (*Westworld*, Michael Crichton, 1973), **El día del delfín** (*The Day of the Dolphin*, Mike Nichols, 1973), **El hombre terminal** (*The Terminal Man*, Mike Hodges, 1974), **Coma** (idem, Michael Crichton, 1978) e incluso **CUANDO EL DESTINO NOS ALCANCE, LA INVASIÓN DE LOS ULTRACUERPOS** (*Invasión of the Body Snatchers*, Philip Kauffman, 1978) o **Scanners** (idem, David Cronenberg, 1980), de **Plan diabólico** (*Seconds*, John Frankenheimer, 1966), **El cerebro de un billón de dólares** (*Billion dollar brain*, Ken Russell, 1967), **Supergolpe en Manhattan** (*The Anderson tapes*, Sidney Lumet, 1971), **CAPRICORNIO UNO** (*Capricorn One*, Peter Hyams, 1977) o **La conversación** (*The conversation*, Francis Ford Coppola, 1974)? Apenas nada, unos cuantos alienígenas, algún mutante superdotado, unas décadas en el futuro, pero, en la mayoría de los casos, poco más que un ligero matiz especulativo tecnológico, científico o sociológico. Sin embargo, están todos ellos tan próximos entre sí que pueden formar, prácticamente, un mismo corpus de estudio cinematográfico. Próximos en cuanto a sus concomitancias argumentales, en cuanto a su estructura común como thrillers, en cuanto a muchos de sus elementos tomados de la tradición clásica del cine y la novela negra, en cuanto a su dependencia de uno o más "novums" tecnológicos o científicos para dotar de consistencia a sus historias... Pero, más todavía, próximos estilísticamente: en cuanto a su común denominador (la paranoia conspirativa), en cuanto a su tratamiento visual del género(s), en definitiva, en cuanto a su atmósfera característica. Y todos ellos, preceden e inspiran el "Cybernoir" postmoderno.

### **Texto:**

Tomás Fernández Valentí, "Soylent Green", en "El film reencontrado",  
rev. Dirigido, diciembre 2001.

Quim Casas, Estudio "Richard Fleischer" 2ª parte, rev. Dirigido, enero 2001.

José Antonio Jiménez de las Heras, "Cuando el destino nos alcance" en  
Especial "Cine Fantástico", rev. Dirigido, mayo 1999.

José Antonio Hurtado & Carlos Losilla, **Richard Fleischer, entre el cielo y  
el infierno**, Festival de cine de Gijón, 1997.

Jesús Palacios (ed.), **Neonoir: cine negro americano moderno**, T&B Ed., 2011.

Juan de Dios Salas, marzo 2015.





## EL THRILLER POLICIACO EN EL CINE ESTADOUNIDENSE DE LOS AÑOS 70: LA CIUDAD, INFIERNO Y LABERINTO

*“El thriller policiaco, más que cualquier otro género, juega con la imagen de la ciudad como infierno. En la mayoría de las otras formas del thriller, la oposición central está entre la ciudad como un lugar cotidiano, opresivo, a donde se va de 9:00 a 5:00, y la ciudad como un lugar mágico, aventurero y peligroso. El thriller policiaco no descuida dicha oposición, pero también destaca otra: se concentra más en la moralización del ambiente urbano, de modo que la oposición cotidiano/aventurero está sobrepasada por la oposición cielo/infierno. El tema de la ciudad como un lugar perverso o bueno se convierte en algo mucho más importante que el de la ciudad como un lugar de aventuras”.*



**Martin Rubin**

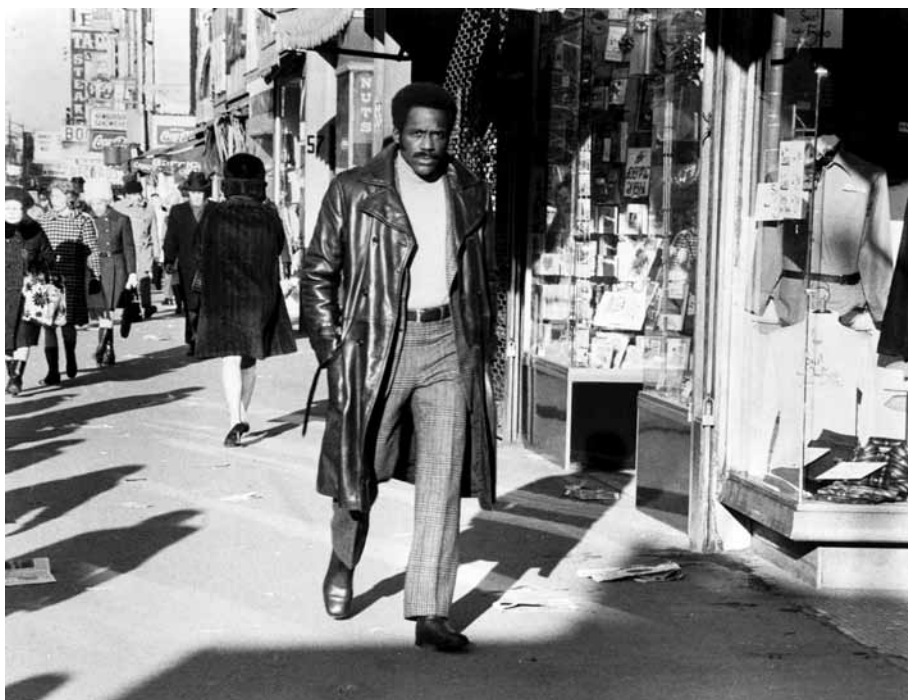
A principio de los años 70, una de las más atractivas transformaciones que vivió el cine norteamericano tuvo lugar en el seno del cine policiaco, un género que siempre había demostrado su capacidad para retratar críticamente la sociedad y que, a lo largo de esa década, experimentó una renovación respecto al clásico cine negro como ya no ha vuelto a verse.

Esa “ruptura” no se produjo de la noche a la mañana sino que fue el resultado de una laboriosa evolución que se gestó, básicamente, en la década que temporalmente los separa, esto es, la de los sesenta, durante la cual el cine de todo el mundo entró en un proceso de cuestionamiento del concepto de clasicismo cinematográfico, bien fuera a través de los movimientos locales oficiales (la “Nouvelle Vague” francesa, el “Free Cinema” británico, el cine “Underground” norteamericano, el auge de los “Nuevos Cines”), pero sobre todo a través de la profunda transformación que experimentó el cine de género, que durante esa década vivió la agonía del musical, el crepúsculo de una determinada concepción del western (el norteamericano) que coincidió no por casualidad con el auge de una versión degradada del mismo (el euowestern), la bulliciosa re-

vitalización del cine fantástico (en particular el británico y el italiano) o, en lo que ahora nos atañe, un cambio en el policíaco (y no sólo el estadounidense: también el europeo), género que cual esponja absorbe diversas inquietudes de la época en los Estados Unidos, como por ejemplo la segregación racial -**En el calor de la noche** (*In the heat of the night*, Norman Jewison, 1967)-, y a un nivel estrictamente fílmico anticipa temáticas futuras -el psycho-killer en **El estrangulador de Boston** -o avanza nuevas formas de espectáculo -la persecución automovilística de **Bullitt** (idem, Peter Yates, 1968)-.

No obstante, puede hablarse de ruptura propiamente dicha a raíz del extraordinario éxito comercial que cosecharon, dentro de un escaso lapso temporal, las tres películas que a principios de los setenta cambiaron para siempre la faz del policíaco: **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA** (*The French Connection*, William Friedkin, 1971), **Harry el sucio** (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971) -con Clint Eastwood encarnando por primera vez al controvertido inspector de homicidios de San Francisco *Harry Callahan*-, y **El padrino** (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), seguidas de cerca por otro título acaso más modesto pero significativo, **Las noches rojas de Harlem** (*Shaft*, Gordon Parks, 1971) inauguración oficial de una variante particular del cine de género estadounidense de los setenta, el "blaxploitation". Ninguno de los tres films citados en primer lugar surge de la nada: **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA** es un destilado que pone al día conceptos ya explorados por el género, tales como el realismo sucio -recuérdese **La ciudad desnuda** (*The Naked City*, Jules Dassin, 1948)- y la descripción documental de la labor de la policía, elemento presente en buena parte del cine negro practicado por la Fox entre los años cuarenta y cincuenta, mezclado





con cierta estética que en su momento fue conocida con la denominación, hoy bastante olvidada, de *cinéma vérité*. **Harry el sucio** es la culminación de un camino plagado de incontables policías expeditivos y/o solitarios -cf. el protagonista de **Los sobornados** (*The Big heat*, Fritz Lang, 1953)-, temática previamente ensayada por el propio Siegel en **Brigada homicida** (*Madigan*, 1968) y **La jungla humana** (*Coogan's Bluff*, 1968). **El padrino** recoge una larga tradición de cine de gánsters combinándola con el melodrama meridional a lo Visconti y ciertos toques del así llamado "cine retro", puesto en boga a raíz del éxito de otra película de temática policiaca, **Bonnie y Clyde** (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967) y que alcanza su punto culminante a mediados de los setenta con **Chinatown** (idem, Roman Polanski, 1974).

Ninguna de esas tres películas es, en puridad de conceptos, innovadora, pero a pesar de ello sí que resultan renovadoras, en cuanto institucionalizan tres tendencias ahora ya plenamente consolidadas. **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA** instauro la crónica policial verista, que tiene su más inmediata continuación en **Los implacables, patrulla especial** (*The Seven-Ups*, 1973), única incursión como director del productor del film de Friedkin, Philip D'Antoni, y en una interesante y revalorizada secuela de esta última, **French Connection II** (idem, 1975), firmada por John Frankenheimer. **El padrino** se erige en modelo de los relatos de gánsters planteados como melodramas



familiares con resonancias de tragedia griega. **Harry el sucio**, por último, es un film excelente, muy superior a sus cuatro secuelas, pero, en contrapartida, le cabe el dudoso honor de inaugurar una siniestra corriente de películas de justicieros urbanos, o "vigilantes".

No deja de resultar significativo que ya en su momento se diga, y todavía haya base para seguir haciéndolo, que muchas de esas películas policíacas de los setenta son en el fondo una transposición o puesta al día de ciertos códigos éticos y narrativos del western, algo muy presente, en parte, en **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA**, y sobre todo en **Harry el sucio**. Pero lo más llamativo, sin duda, es que en los años setenta el policiazo estadounidense se diversifica. Se instaura, por un lado, cierta moda "retro" que impregna no sólo al cine de lo criminal<sup>1</sup>, y de la cual resultan títulos como los ya citados **Bonnie y Clyde** y **Chinatown**, o como **Adiós, muñeca** (*Farewell, My Lovely*, Dick Richards, 1975) y **Un detective curioso** (*Peeper*, Peter Hyams, 1975), que con independencia de su calidad no son auténtico cine negro sino recreaciones más o menos logradas, en la misma medida que hoy puedan serlo **L.A. Confidential** (idem, Curtis Hanson, 1997) o **La Dalia Negra** (*The Black Dahlia*, Brian de Palma, 2006), estas últimas basadas no por casualidad en sendas novelas de otro escritor que tampoco hace novela negra, sino (brillantes) simulacros de la misma, James Ellroy.

1. Cf. **El gran Gatsby** (*The Great Gatsby*, Jack Clayton, 1974), **Como plaga de langosta** (*The day of the locust*, John Schlesinger, 1975), **Nickelodeon** (idem, Peter Bogdanovich, 1976), **New York, New York** (idem, Martin Scorsese, 1977)...

Se revisan algunos clásicos -estos sí- de la literatura negra, como en la mencionada **Adiós, muñeca**, según el libro homónimo de Raymond Chandler y que daría pie a una especie de secuela, **Detective privado** (*The Big Sleep*, Michael Winner, 1978), ahora según "El sueño eterno", en ambos casos con un excelente Robert Mitchum como *Philip Marlowe*; este mismo personaje es objeto de una personal revisión (o deformación, según se mire) a cargo de Robert Altman en **Un largo adiós** (*The long goodbye*, 1973); también se adaptan "Algodón en Harlem", de Chester Himes -**Algodón en Harlem** (*Cotton Comes to Harlem*, Ossie Davis, 1970)-, o "La piscina de los ahogados",

de Ross McDonald -**Con el agua al cuello** (*The drowning pool*, Stuart Rosenberg, 1975), con Paul Newman repitiendo el personaje que encarnó previamente en **Harper, investigador privado** (*Harper*, Jack Smight, 1966)-. Paralelamente a esta revisión de clásicos de la novela negra se produce la de otra figura arquetípica tanto en su vertiente literaria como cinematográfica, el detective privado, tal es el caso de los protagonistas de **Más oscuro que el ámbar** (*Darker than amber*, Robert Clouse, 1970), **Klute** (idem, Alan J. Pakula, 1971) o **El gato conoce al asesino** (*The Late Show*, Robert Benton, 1977).

A esta clasificación podemos añadir aquellas que anticipan temáticas que perduran en la actualidad. Como la inauguración de la variante cómica de la *buddy movie* o "película de colegas" con títulos como **El turbulento distrito 87** (*Fuzz*, Richard A. Colla, 1972), esta última según una novela de Evan Hunter/Ed McBain, **Manos sucias en la ciudad** (*Busting*, Peter Hyams, 1974) o **Una extraña pareja de po-**





lis (*Freebie and the Bean*, Richard Rush, 1974), precedentes directos de **Limite: 48 horas** (*48 Hrs.*, Walter Hill, 1982), **Arma letal** (*Lethal Weapon*, Richard Donner, 1987), sus respectivas secuelas e imitaciones.

Como los cruces del policiaco con el por aquel entonces muy en boga subgénero de las catástrofes, tal es el caso de **Pelham 1-2-3** (*The Taking of Pelham One Two Three*, Joseph Sargent, 1974) o **Domingo negro** (*Black Sunday*, John Frankenheimer, 1977), precedentes directos de las series inauguradas con **Jungla de cristal** (*Die Hard*, John McTiernan, 1988) y **Speed** (idem, Jan De Bont, 1994).

Como el thriller conspirativo, dentro del cual halamos **La conversación**

(*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974), **MARATHON MAN** (idem, John Schlesinger, 1976), **Los tres días del Cóndor** (*Three days of the Condor*, Sydney Pollack, 1975) o **CAPRICORNIO UNO** (*Capricorn One*, Peter Hyams, 1977), en particular **Acción ejecutiva** (*Executive Action*, David Miller, 1973) y **El último testigo** (*The Parallax view*, Alan J. Pakula, 1974), turbias alegorías sobre el asesinato de Kennedy que se anticipan en bastantes años al Oliver Stone de **JFK, caso abierto** (*JFK*, 1991).

Sin embargo, más allá de estas u otras clasificaciones, cómodas y prácticas a efectos sistemáticos, lo que vale la pena dejar bien claro es que el policiaco norteamericano de los setenta ofreció un cine que, con todas sus irregularidades y defectos, se destacó por su visión sórdida, violenta, cruel y poco convencional de un mundo en descomposición. Sin duda alguna esa llama prendió y se extendió rápidamente por el policiaco

de esa década, brindando a veces productos mediocres pero también joyas de brillo cegador y acusada personalidad firmadas por cineastas que supieron, en un momento dado, instrumentalizar el policiaco y emplearlo como espejo para mostrar otras cosas. Los resultados probablemente no fueron siempre muy elegantes: el glamour y la tenebrosa belleza blanquinegra del mejor cine negro desaparecieron en beneficio de los colores fuertes y las gamas terrosas, la violencia explosiva, el zoom y el reencuadre, expresiones abruptas de una manera de entender el cine cuya turbulencia, sobre todo desde la perspectiva del cine mayoritariamente aséptico e insípido que se practica hoy en día en casi todo el mundo, no deja de resultar sorprendente y estimulante.

**Texto (extractos):**

Tomás Fernández Valentí, "La ruptura con el cine negro clásico",  
en Dossier "El thriller estadounidense de los años 70" 1ª parte,  
rev. Dirigido, enero 2007.

Martin Rubin, **Thrillers**, Cambridge University Press, 2000.







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

**CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA**  
(1971 • EE.UU. • 104 min.)

**Título Orig.-** The French Connection.  
**Director.-** William Friedkin. **Argumento.-** El libro homónimo (1969) de Robin Moore. **Guión.-** Ernest Tidyman (y William Friedkin). **Fotografía.-** Owen Roizman (Technicolor). **Montaje.-** Gerry Greenberg. **Música.-** Don Ellis. **Productor.-** Philip D'Antoni. **Producción.-** Philip D'Antoni Productions / Schine-Moore Productions para 20<sup>th</sup> Century Fox. **Intérpretes.-** Gene Hackman (*Jimmy "Pop-eye" Doyle*), Roy Scheider (*Buddy Russo*), Fernando Rey (*Alain Charnier*), Tony LoBianco (*Sal Bocca*), Marcel Bozzuffi (*Pierre Nicoli*), Frédéric de Pasquale (*Devereaux*), Bill Hickman (*Mulderig*), Ann Rebbot (*Marie Charnier*), Harold Gary (*Weinstock*), Eddie Egan (*Simonson*). **Versión original en inglés con subtítulos en español**



5 Oscars:

*Película, Director, Actor principal (Gene Hackman), Guión adaptado y Montaje.*

3 candidaturas:

*Actor de reparto (Roy Scheider), Fotografía y Sonido  
(Theodore Soderberg y Christopher Newman).*

*Música de sala:*

**Contra el imperio de la droga**

*(The French Connection, 1971) de William Friedkin*

Banda sonora original de **Don Ellis**

*"Quien con monstruos lucha cuide de convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti"*

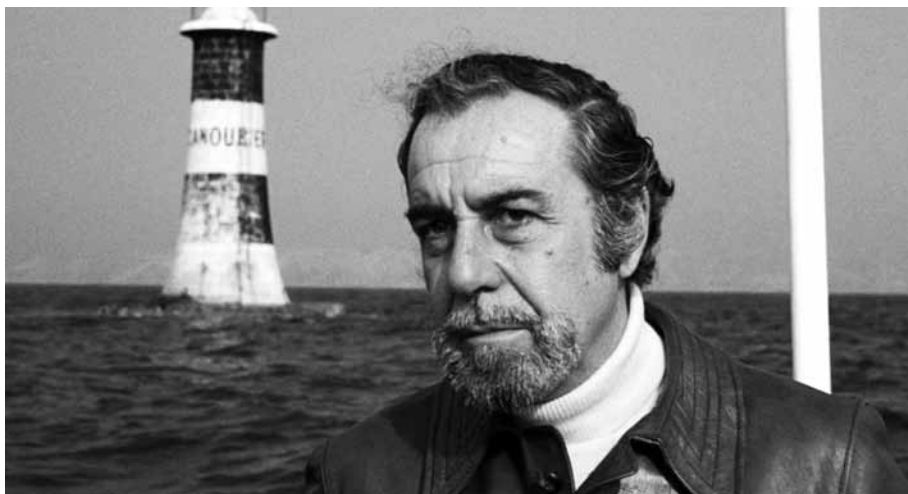
**Friedrich Nietzsche**

Quizás nunca seremos capaces de explicar del todo por qué se filmaron películas como **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA** y **A la caza** (*Cruising*, 1980), títulos que, de una manera práctica y simbólica, abren y cierran el periodo de esplendor del thriller norteamericano de los años setenta. Más allá de razones industriales y/o crematísticas, en ambas aparecen muchos impulsos conscientes e inconscientes, deseos, miedos y obsesiones de toda una vida que quedan sepultados en la impenetrabilidad de sus imágenes, de sus sugerencias dramáticopoéticas. Pero sí podemos aventurar que el autor de estas dos películas, William Friedkin (Chicago, 1935), utiliza el cine para profundizar en su retrato, siniestramente dual, del ser humano. Uno de los grandes problemas de nuestra sociedad es la incapacidad de asimilar que cada uno de nosotros somos víctimas (y producto) de nuestras contradicciones: la cobardía y el coraje, la locura y la sensatez, la verdad y la mentira, la pasión y la apatía, lo masculino y lo femenino, el odio y el amor... El temperamento vehemente, en ocasiones extremo, de Friedkin, encuentra aquí los elementos de los que se va a servir para la creación de un universo fílmico que, si bien no demasiado amplio, es suficientemente atractivo como escenario físico, psicológico, en el cual situar los conflictos morales que moldean su peculiar filosofía de la vida. No obstante, Friedkin detesta las "tesis" en primera persona y entreteje concienzudamente sus ideas e inquietudes en sus films, invitando de paso al público, según declaró en una ocasión, *"a sacar sus propias conclusiones, sean cuales sean estas"*.

El thriller según William Friedkin escenifica la lucha de sus héroes contra su lado oscuro, un lado oscuro que acabará por engullirlos, por transformarlos. Con el objetivo de capturar al capomafia marsellés que dirige toda la operación de tráfico de heroína -*Alain Charnier* (Fernando Rey), en **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA**, o a fin



de identificar al maníaco homicida que está provocando el terror en la comunidad gay de Nueva York -*Stuart Richards* (Richard Cox), en **A la caza**, sus respectivos perseguidores, el inspector "Popeye" Doyle (Gene Hackman) y el agente Burns (Al Pacino), deberán "meterse en la piel" de sus antagonistas en términos concretos y/o psicológicos, convirtiéndose para ellos en una obsesión enfermiza. Un proceso que les empuja a tomar drásticas decisiones durante cada investigación, decisiones "al límite", las cuales les apartan progresivamente de su ética profesional, de su identidad personal, hasta convertirlos en "el Otro". El pathos que vertebra los thrillers de Friedkin, no solamente en esa época -cf. **Vivir y morir en Los Ángeles** (*To Live and Die in L.A.*, 1985)- subraya el carácter falible de sus héroes. Jamás controlan la situación, sino todo lo contrario: esa situación -vinculada, como siempre en Friedkin, al Mal, al crimen, a la violencia, a lo monstruoso, a acontecimientos retorcidos y malsanos- acaba por dominarlos a ellos. Semejante metamorfosis da un tono incierto y, al mismo tiempo, fascinante, al relato, privando de humanidad a esos protagonistas que obedecen a sus instintos primarios. El cineasta dinamita la mítica tan hollywoodiense, tan norteamericana, del Héroe -decidido a llevar a cabo una misión arriesgada, casi imposible, como encarnación de esa Providencia que determina el devenir de los hombres, del universo, a través de sus aventuras-, incorporado aquí por los representantes de la ley, en su pugna contra lo Monstruoso -depositario de las peculiaridades de lo infame, lo caótico, lo abisal, y cuyo objetivo es acabar con el mundo que lo rodea-, encarnado por los ambientes más degradados y amenazadores de la Ciudad, incluyendo a sus más inquietantes y letales moradores. La Ciudad alardea de una notable cualidad ambigua, y la visión de sus criaturas -mafiosos, ladrones, camellos, chaperos, policías corruptos...- nos recuerda que la vida es menos segura de lo que creemos.



Sin duda, cintas como **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA** y **A la caza** se erigen en manifestaciones, traducidas en espectáculo, de esas realidades paralelas que coexisten en cada uno de nosotros, individuo y ser social, y en el que la noción de crimen cuestiona la coexistencia pacífica. También sus claras connotaciones behavioristas -interpretando las conductas espontáneas o reflexivas como comportamientos explicados en términos de estímulo-respuesta-, sus diálogos secos y ácidos, el tratamiento realista de los espacios (exteriores e interiores), del sonido, suponen una aproximación *sui géneris* al cine negro clásico para deconstruir sus mecanismos y ofrecer, por un lado, una interpretación mucho más crispada de los mismos, y por otro, una idea fílmica de la realidad criminal, de la "monstruosidad" que crea la Sociedad, el Orden, una realidad criminal más contundente y manierista formalmente, visceral. Sin embargo, existe en ambas películas un elemento perturbador, puramente *fantastique*, que hace de **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA** y **A la caza** su propio móvil desde el interior por una dialéctica de constitución de realidad y desrealización propia del proyecto creador de su autor. Es decir, crean otro mundo con imágenes, con pensamientos, con sensaciones que son de este mundo. "Otro mundo", cuyo paroxismo, próximo a la pesadilla -las calles sucias y los edificios ruinosos de Nueva York, sus almacenes abandonados y sus callejones llenos de escombros, componen un paisaje postapocalíptico en **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA**; los angostos, tenebrosos locales *leather* de **A la caza**, Averno y Jardín de las Delicias al mismo tiempo-, alcanza un grado de verosimilitud, de consciencia, superior a la visión directa de la realidad.





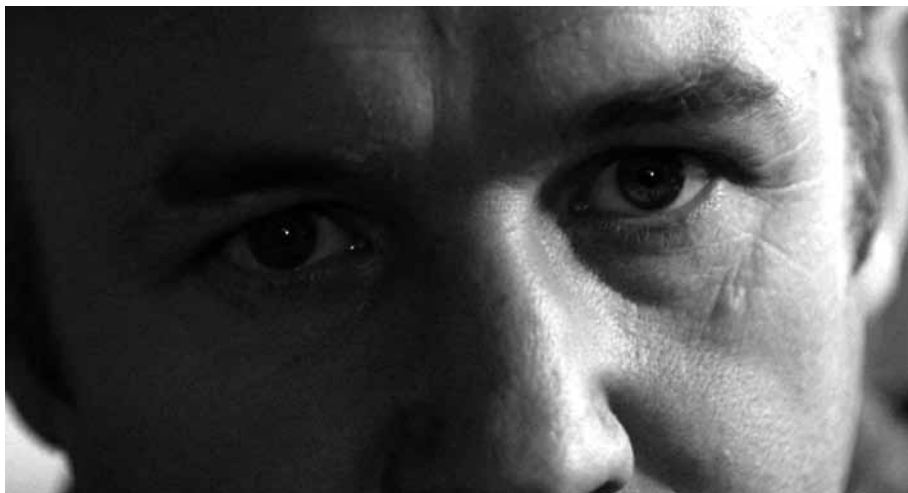
Para William Friedkin, el thriller es/ha sido el marco idóneo para “*hacerse entender*”, para tratar asuntos que le interesaba exponer al público de una manera “*estimulante y provocativa*”.

Basada muy libremente en un libro del periodista Robin Moore, publicado en 1969, sobre un espectacular decomiso de droga llevado a cabo en 1962 por dos rudos policías del departamento de Narcóticos de Nueva York, Eddie “Popeye” Egan y Sonny “Cloudy” Grosso<sup>1</sup> -en la ficción, Jimmy “Popeye” Doyle (Gene Hackman)<sup>2</sup> y Buddy Russo (Roy Scheider)-, **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA** es un film profundamente exasperante, a ratos aterrador, alrededor del mundo violento y degradado, tanto moral como físicamente, del policía, sin las sofisticaciones propias de un agente secreto **Bullitt** (*Bullitt*, 1968, Peter Yates)- ni edulcorantes míticos extraídos del western **McQ** (*McQ*, 1973, John Sturges)-. Si “Popeye” Doyle es capaz de matar por la espalda a un hampón desarmado, o de lastimar a un sospechoso durante un interrogatorio, se debe, irónicamente, a su feroz sentido de la profesionalidad, equiparable al de los traficantes de droga y sus sicarios, preparados para asesinar con absoluta frialdad a quienes obstaculizan sus planes, para conspirar y aterrorizar sin cargos de conciencia ni fantasías de moralidad. La línea que separa a unos y otros es tan sumamente tenue que la aplicación de la ley, la lucha entre el Bien y el Mal, se diluye para dar paso a un conflicto personal entre profesionales donde todo vale para “ganar”.

---

1. Quienes aparecen en el film en los papeles del irritable supervisor Simonson (Egan) y el agente federal Klein (Grosso). Durante muchos años fueron los agentes más respetados y temidos de Manhattan, aparte de devenir, por sus hazañas, sendas celebridades. Friedkin recreó muy libremente sus andanzas.

2. William Friedkin: “Comencé la película con un actor que me desagradaba (Hackman –yo quería a Paul Newman-) y un actor que no era el que yo deseaba (Rey –mi elección inicial había sido Francisco Rabal-). Pero los dioses del cine estaban de mi parte esta vez”.



Lejos de estar unificada por la coherencia de los hechos que hilan su argumento, la narración de **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA** está quebrada, o mejor, fragmentada regularmente, por la incoherencia de la acción y ciertos bruscos cambios de tono y de nivel en el discurso. Por ello, algunas secuencias terminan en medio de una frase; los primeros planos de los personajes nos introducen en una nueva escena sin que sepamos muy bien, de entrada, qué sucede; los ruidos y sonidos de la ciudad -y también sus silencios- son manipulados artificiosamente a pesar de su aparente naturalismo. William Friedkin se permite el lujo de presentar una parte de los acontecimientos como si convergieran hacia una historia y en parte como una sucesión de episodios independientes. De ahí el énfasis documental del film cuando muestra los procedimientos policíacos, desde los más rutinarios -las interminables escuchas telefónicas; las monótonas guardias vigilando el apartamento de un sospechoso; las discusiones en comisaría con los jefes...- hasta los más brutales -cf. la irrupción de *Doyle* y *Russo* en un destartado bar frecuentado por negros, maltratados verbal y físicamente por ambos policías, a fin de requisarles las pequeñas dosis de droga con las que trafican y, de paso, sonsacarle información a un soplón...-, todo muy acentuado por esa cámara *on location* que capta a la perfección el "amenazador" ambiente de barrios como Queens, Brooklyn y el sur de Manhattan en 1971. Incluso los instantes más espectaculares de la película -cf. la persecución automovilística- no se escapan de la voluntad de Friedkin por "descubrir" lo real: durante la colérica carrera, podemos apreciar que el cruce entre Stillwell Av. y la 86th St. está(ba entonces) sin urbanizar.

Uno de los puntos álgidos de **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA** es, sin duda, la crispada cacería que "*Popeye*" *Doyle* emprende, al volante de su auto-



móvil<sup>3</sup>, contra el principal sicario de *Alain Charnier*, jefe del clan marsellés que introduce la droga en Nueva York. Si la persecución de **Bullitt** es limpia, sobria, casi hermosa en su calculado frenesí, aferrada en la habilidad del “superpolicía” al volante de su auto, la de **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA**, sucia, retorcida -no hay dos coches sino uno: el matón viaja en un claustrofóbico tren metropolitano-, plagada de obstáculos -los pilares del puente ferroviario, viandantes, otros vehículos- y de peligros -esa mujer que cruza la calle empujando un cochecito de bebé-, se transforma en una pesadilla, como pone de manifiesto el rostro descompuesto de Gene Hackman. El virtuosismo de la puesta en escena y el montaje, aparte de subrayar el carácter enfermizo del combate entre las supuestas fuerzas del Orden -dispuestas a poner en peligro la vida de los ciudadanos mientras llevan a cabo su labor...- y los delincuentes -cuya ferocidad no se detiene ante nada-, recalca la visión de Friedkin del ambiente urbano donde se desarrolla el combate. Laberíntico, lleno de trampas y horrores, de recovecos y opresión, “un mundo completamente derrotado... este infierno del mundo”<sup>4</sup>, que contradice la idea

3. **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA** fue producida por Philip D’Antoni, el también productor, junto a Steven McQueen, de **Bullitt**. D’Antoni, especializado en películas y telefilmes policíacos como **Los implacables, patrulla especial** (*The Seven-Ups*, 1973), dirigida por él mismo, o **Strike Force** (1975), de Barry Shear, fue probablemente uno de los artífices de la famosa persecución. Aunque, según explicó Howard Hawks a Joseph McBride, el director de **Río Bravo** (*Río Bravo*, 1959) aconsejó a Friedkin -quien a finales de los sesenta salía con su hija-, que para sobrevivir en el negocio del cine tenía que hacer algo que atrapara al público. “Haz algo entretenido” -le dijo-. “Parece que a la gente le gustan las escenas de persecuciones. Haz una buena persecución. Haz lo que no haya hecho nadie”. **Hawks según Hawks**, por Joseph McBride (entrevistador), Madrid, Akal, 1988.

4. Expresión acuñada por William Park, en su artículo sobre las películas policíacas posteriores a 1967 “The Police State”. Parks también establece una conexión entre dicha moda y el estrechamente vinculado auge de las películas de terror -por ejemplo **La semilla del diablo** (*Rosemary’s baby*, 1968, Roman Polanski), **El exorcista** (*The exorcist*, 1973, William Friedkin) y **La profecía** (*The omen*, 1976, Richard Donner)-, que tratan explícitamente de demonios y satanismo.



de Kristin Thompson en torno al *cinematic excess*: un pasaje de puro lucimiento visual que no viene necesariamente motivado por la función narrativa.

El otro instante cumbre de **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA**, y que guarda íntima relación con ese "*mundo completamente derrotado*", es

la definitiva conversión de "*Popeye*" Doyle, superado, "destruido" por su propia obsesión: la caza de *Alain Charnier*. En la secuencia final -la redada de todo el gang de traficantes de drogas en un ruinoso almacén del bajo Manhattan-, con toda su carga de violencia, de confusión, de excitación por las "presas" cobradas, "*Popeye*" Doyle se deja arrastrar por esos instintos salvajes que la tempestuosa investigación ha despertado en él, y que únicamente al final afloran como el Mal en un poseso... La imagen abisal de esa nave industrial mugrienta y desvencijada, medio oculta por esas sombras que devoran, literalmente, al policía, es clausurada con un fundido en negro -y con ello, el relato-, mientras oímos el sonido de varios disparos. ¿Ha detenido Doyle a *Charnier*, "ejecutándolo" en el acto? ¿O está disparando contra todo aquello que se mueve, trastornado, sin importarle nada ni nadie? El hecho de que anteriormente haya tiroteado mortalmente a un colega, confundiénolo con el hampón, sin importarle lo sucedido, suministra una idea muy precisa del estado anímico, mental, de "*Popeye*" Doyle. Pero incluso esto importa poco: para William Friedkin, el ejercicio rabioso de la justicia -nada que ver con la aplicación de la ley...- deriva en una conducta criminal. La revolución que supuso **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA** para el thriller norteamericano no reposa en sus innovaciones estructurales, en sus agitaciones narrativas, en las combinaciones semánticas/sintácticas, sino en su voluntad de representar en la pantalla las simas incandescentes de la mente humana.

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

Antonio José Navarro, "El thriller según

William Friedkin: pervisión, obsesión y realidad", en

AA.VV., **El thriller USA de los 70**, col. Nosferatu nº 5, E.P.E.

Donostia Kultura, 2009.



En **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA**, las transiciones de la banda de sonido son tan anárquicas como las visuales. A lo largo de la película, el sonido y la imagen están sincronizados de manera muy libre, con diálogos en off que con frecuencia tienen poca relación con las imágenes, como en la escena en que *Doyle* y *Russo* vigilan la tienda de *Sal Bocca*. El ejemplo más llamativo del estilo de la película ocurre en el club nocturno donde *Doyle* descubre que *Sal* gasta demasiado. En dicha escena, diferentes elementos de la banda de sonido están manipulados de manera selectiva, de modo que algunos sonidos están ampliados, mientras que otros han sido enmudecidos o eliminados de manera poco natural. Cuando *Doyle* y *Russo* entran por primera vez en el club nocturno, se oye la canción que está cantando el trío, pero ningún otro sonido de la escena; vemos a *Doyle* y los otros personajes hablando, pero no oímos lo que dicen. Cuando *Doyle* se fija en la mesa de *Sal Bocca*, oímos una voz muy aguda, tras lo cual el sonido se invierte: desaparecen las voces del trío (aunque sigan cantando), mientras que la conversación de *Doyle* y *Russo* domina la escena (las otras conversaciones se ven, pero no se oyen). Luego, cuando *Doyle* concluye diciendo: “*En esa mesa pasa algo raro*”, las voces del trío, junto con otros sonidos ambientales (como las voces en la mesa de *Bocca*), se unen a la conversación de ambos policías, y la escena se termina con un sonido convencionalmente realista.

Esta escena ejemplifica la modificada dimensión subjetiva del estilo de la película: experimentamos los acontecimientos de una forma análoga -pero no necesariamente idéntica- a los personajes principales. Tal como queda ilustrado por las manipulaciones del sonido en la escena del club nocturno, entramos y salimos de las perspectivas de *Doyle* y *Russo*, con dificultades para seguirles el paso, que son las mismas que ellos tienen para seguir al escurridizo *Charnier* y a sus socios: nos vemos inmersos en un laberinto cada vez mayor, donde es difícil orientarse, donde nos sentimos enredados, emocionados y alborozados.

La culminación de las técnicas de montaje de la película es la famosa persecución, en la que el automóvil de *Doyle* se abalanza por una avenida con mucho tráfico en un frenético intento de seguir a un tren elevado donde va *Nicoli*. Una de las razones de la eficacia de la escena de persecución es que funciona como una intensificación del estilo coherentemente cinematográfico y carente de equilibrio empleado a lo largo de la película. Casi al comienzo de la persecución, con un plano picado, vemos brevemente el tren y





el automóvil de *Doyle*; de ahí en adelante, la perspectiva que predomina es baja, con planos por encima del hombro de *Doyle*, que escudriña las vías del tren allá arriba, y con planos de travelling a la altura del parachoques trasero del coche, conforme este

avanza entre un tráfico intenso.

Respecto a su habitual comparación con la de **Bullitt**, habría que indicar que, en general, la escena de la persecución del film de Peter Yates es más amplia y equilibrada, mientras que en **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA** nos sitúa *in medias res* y hace más difícil tener un sentido de la orientación. Además, existe una marcada diferencia en la disposición emocional de las dos escenas. Los personajes en **Bullitt** apenas se alteran; el énfasis está puesto en el frío profesionalismo del protagonista y de los criminales. La persecución en **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA** es física y emocionalmente mucho más agotadora, tanto para *Doyle* (que suda, grita, golpea el volante) como para *Nicoli* (arrinconado, frenético, perdiendo los estribos), con los dos hombres totalmente agotados en el momento de su enfrentamiento final.

Un interés central del thriller policiaco está indicado por el origen de la palabra “policía”, del griego *polis*, que significa ciudad, como en “metropoli” (madre-ciudad). Los policías y la ciudad son, etimológicamente hablando, la misma palabra. **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA** trata tanto de Nueva York como de policías y traficantes de drogas. Y además un aspecto importante del film es que nos presenta más de un ambiente urbano. Hay varios, que contrastan entre sí, se superponen y se hacen sombra de diversas maneras. Así la película no empieza en Nueva York, sino en Marsella. Las escenas de Marsella no parecen esenciales para el desarrollo de la historia, pero sirven para establecer un contraste con las escenas de Nueva York. La película comienza, irónicamente, con la imagen celestial de una iglesia (la famosa Notre-Dame-de-la-Garde de Marsella) encima de una colina. Contrariamente a Nueva York, Marsella está presentada como un lugar espacioso, limpio, quieto, no congestionado, opulento, bonito. Sin embargo, pronto descubrimos que este lugar celestial no es lo que parece. El primer asesinato de la película da a conocer que Marsella es también un lugar de corrupción y de asesinatos bajo su hermosa capa de civilización. La escena cambia entonces a Nueva York, que, en contraste con Marsella, parece sucia, ruidosa, apiñada, repugnante. La acción pasa con rapidez a los yermos solares donde *Doyle* y *Russo* persiguen

al traficante de drogas: un infernal y desordenado terreno baldío con desperdicios, grafitis, óxido, cascos y humos sulfurosos. La película continúa subrayando el contraste entre las dos ciudades, alternando escenas de Nueva York y Marsella, hasta que esta

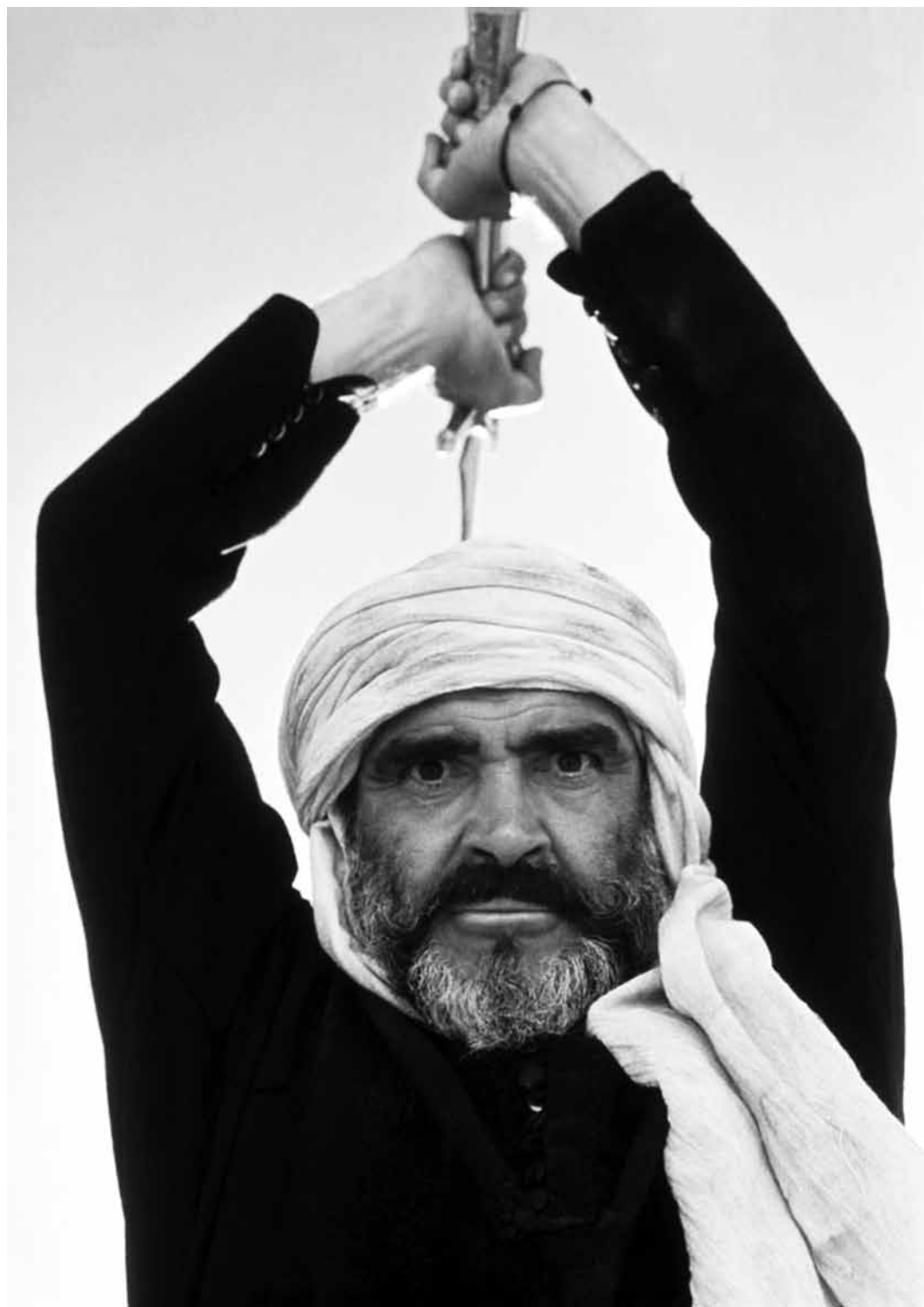


última, corporeizada en el traficante *Charnier* y en sus socios, viene a Nueva York. En este punto, la película divide en dos Nueva York y desarrolla un contraste entre dos de sus espacios, Manhattan y Brooklyn. En dicha configuración, Manhattan y Marsella corren parejas. Manhattan, como Marsella, está identificada con el dinero y el poder, con *Charnier* y *Weinstock*, con hoteles y hermosos apartamentos, restaurantes y boutiques. Brooklyn, donde "*Popeye*" Doyle trabaja y vive, está retratado como un ambiente mucho más deslucido, de clase inferior, poblado por gentecilla y perdedores, como *Sal Bocca* y el camello al que abofetean en la primera escena de Nueva York. Las categorías más bajas del mundo del delito pululan por Brooklyn, mientras la costra superior del hampa opera en el centro de Manhattan. La película pone mucho énfasis en planos de los personajes que cruzan puentes para entrar y salir de Manhattan; estos planos refuerzan el sentido de comunicación entre dos mundos diferentes.

La escena final de **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA** puede verse como una visión apocalíptica del futuro de la ciudad moderna. Esta visión transmite, más poderosamente que cualquier diálogo cargado de mensaje lo podría haber hecho, por qué es tan importante interceptar el cargamento de droga de *Charnier*. "*Shit*" ("mierda", el término callejero para referirse a la heroína) convierte a la ciudad en mierda. Iluminado por los tenues rayos del sol invernal, como gran parte de **CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA**, el edificio abandonado en la escena final se convierte en una tumba o en una ruina abandonada por una civilización perdida. La conclusión de la película es una escena de total desolación, incertidumbre, futilidad. Se trata de una visión espeluznante, que consume al héroe. En el plano final, parece como si *Doyle* desapareciera por la puerta del infierno. Es engullido por el laberinto y no regresa a la luz del día.

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

*Martin Rubin, Thrillers*, Cambridge University Press, 2000.



**Martes 10 • 21 h.**  
**Aula Magna de la**  
**Facultad de Ciencias**

## **EL VIENTO Y EL LEÓN**

(1975) • EE.UU. • 119 min.

**Título Orig.-** The wind and the lion.  
**Director.-** John Milius. **Guión.-** John Milius. **Fotografía.-** Billy Williams (Metrocolor - Panavision). **Montaje.-** Robert L. Wolfe. **Música.-** Jerry Goldsmith. **Productor.-** Herb Jaffe. **Producción.-** Metro Goldwyn Mayer para United Artists. **Intérpretes.-** Sean Connery (*Mulay El Raisuli*), Candice Bergen (*Eden Pedecaris*), Brian Keith (*Theodore Roosevelt*), John Huston (*John Hay*), Geoffrey Lewis (*Samuel Gummere*), Steve Kanaly (*capitán Jerome*), Simon Harrison (*William Pedecaris*), Polly Gottesman (*Jennifer Pedecaris*), Roy Jenson (*almirante Chadwick*), Vladek Sheybal (*el Emir*), Luis Barboo (*Gayaan*), Darrell Fetty (*Dreighton*). **versión original en inglés con subtítulos en español.**



*2 candidaturas a los Oscars:*

*Banda sonora y Sonido*

*(Harry Tetrick, Aaron Rochin, William McCaughey y Roy Charman).*

*Música de sala:*

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

Banda sonora original de **Jerry Goldsmith**

*In memoriam*

**José María Latorre<sup>1</sup>**

(1945-2014)

---

1. Con la muerte de José María Latorre, desaparece una parte de la historia de la revista "Dirigido por...", una de las publicaciones sobre cine más importantes y brillantes que han existido y existen en nuestro país. Colaborador desde sus primeros tiempos -1973-, Latorre fue el coordinador de la revista a partir de septiembre de 1982 y hasta su jubilación, en mayo de 2011. Casi tres décadas de vida de la revista que han sido, asimismo, tres décadas de Historia del Cine tanto clásica como contemporánea, analizada por varias generaciones de críticos de diversas tendencias/escuelas/miradas/estilos, "lo cual asegura la variedad aun a riesgo de la dispersión", comentaba su coordinador; dispersión que él trató siempre de potenciar y preservar. (más información sobre su labor al frente de "Dirigido" y el resto de su trayectoria profesional, se puede consultar en rev. "Dirigido", diciembre 2014).



*“Como el león, yo debo estar en mi lugar,  
mientras que usted, como el viento,  
nunca sabrá cuál es el suyo.”*

Uno de los elementos destacables de **EL VIENTO Y EL LEÓN** es su guión, escrito por John Milius a partir de una idea atractiva de puro descabellada: el secuestro, a cargo de un caudillo berberisco, de una viuda norteamericana y sus dos hijos, sirve de punto de partida para una brillante trama político-aventurera en la que se ponen en juego la idea del intervencionismo estadounidense, la yuxtaposición de la figura de dicho caudillo con la de *Theodore Roosevelt* (trazando de paso un dibujo de ambos, así como, con permiso de Gertrude Stein, del “ser norteamericano”) y la amenaza de una conflagración mundial tomando a Marruecos como centro neurálgico. Todo un explosivo cóctel<sup>2</sup>.

---

2. Lo narrado por Milius en el film, aunque libremente interpretado, se basaba en un hecho real ocurrido en 1904 cuando el empresario norteamericano Ion Perdicaris y su hijastro fueron secuestrados, de su casa en Tánger, por los hombres de Muley Ahmed ibn Muhammad ibn Abdallah al-Raisuli (más conocido como El Raisuli o El Raisuni), jefe de las tribus yebala y considerado como el heredero legítimo al trono marroquí. Para el historiador David Woolman, El Raisuli era “una combinación entre Robin Hood, un barón feudal y un bandido tiránico; el último de los piratas berberiscos”. Tal acción desencadenó un conflicto internacional entre EE.UU. y Marruecos, aprovechado por el presidente Theodore Roosevelt -en campaña para su reelección-, bajo el lema “¡Perdicaris vivo o Raisuli muerto!”.

Para más información:

[en.wikipedia.org/wiki/Ion\\_Perdicaris](http://en.wikipedia.org/wiki/Ion_Perdicaris)

[es.wikipedia.org/wiki/Ahmed\\_al-Raisuli](http://es.wikipedia.org/wiki/Ahmed_al-Raisuli)

Asimismo, Milius ha contado en varias ocasiones que también se inspiró en obras de Rudyard Kipling y en el libro de Rosita Forbes, “Raisuli, the Sultan of the Mountains” (1924), biografía de tan carismático personaje, y de la que hay diálogos, palabra por palabra, en el film.

En el espléndido prólogo, unas olas que se estrellan contra una playa y el vuelo de unas gaviotas constituyen la tarjeta de presentación de unos berberiscos que cabalgan hacia Tánger; las olas hablan de su ímpetu, las gaviotas de su naturaleza de hombres libres. Esas imágenes contrastan con la siguiente: en panorámica, la cámara describe pausadamente el jardín de un palacete mientras se oye en off la conversación que mantienen un hombre y una mujer; ella, *Eden Pedecaris* (Candice Bergen), encuadrada en plano general al término de la panorámica junto con su interlocutor, es una viuda norteamericana.

Mientras tanto la acción sigue fuera de allí: los jinetes berberiscos avanzan impetuosamente por las calles de Tánger. *Eden*, quien no pierde de vista a sus dos hijos que están jugando por el jardín, le advierte a uno de ellos, *William* (Simon Harrison), que no se incline tanto al asomarse por el parapeto. El hombre y la mujer se disponen a tomar el té. El niño es testigo asombrado de la repentina muerte del mayordomo cargado con la bandeja. Ha sido como una señal: los berberiscos irrumpen en el parterre rompiendo las protecciones. El hombre, que dispara contra los agresores, logra matar a varios antes de morir él mismo. La cámara se mueve con nerviosismo, como si dudara qué (y cómo) encuadrar en ese reino de la confusión en que se ha convertido el antes pacífico jardín: si a los berberiscos destrozando cosas, al hombre que dispara contra ellos, a los dos niños que corren a esconderse o a *Eden* que impreca a los asaltantes y es secuestrada por éstos. Tras la muerte del hombre, vencida la resistencia armada, los berberiscos entran a caballo en la casa y destrozán también el interior ante la mirada perpleja y asustada de *William*. Al final del asalto los dos niños y *Eden* son obligados a subir a caballo y la mujer mira a uno de los secuestradores que





está sentado, aislado de los demás: la cámara se aproxima a él, que vuelve su mirada: es *El Rajsuli* (Sean Connery), el caudillo de la tribu.

A partir de ese momento la historia fluye, por así decirlo, por dos corrientes paralelas: una se mueve en torno a la estadía de los tres secuestrados entre la tribu de berberiscos y otra cuenta las reacciones políticas y los planes suscitados por el secuestro, tomando como centro del relato la figura del presidente *Roosevelt* (Brian Keith). La acción y la reacción se suceden una a otra en una serie de acontecimientos que

tienen como objetivo describir el proceso de fascinación hacia los secuestradores por parte de dos de los secuestrados, *Eden* y *William* (y, de paso, trazar un dibujo de la personalidad de *Rajsuli*, ese león que carga con el peso de medio título del film), así como mostrar la turbiedad del entramado político que conduce a la toma de una decisión bélica (trazando, asimismo, un dibujo de la personalidad de *Roosevelt*, ese viento que completa el título de la película). Todo eso es contado por el guionista y realizador, John Milius, en una alternancia no siempre oportuna de secuencias más o menos paralelas.

Por aciertos como el de haber sabido expresar la curiosidad con que *William* observa cuanto acontece a su alrededor entre los berberiscos, se podría pasar por alto la obviedad o el convencionalismo de algunos momentos (así, *Eden* cambiándose de vestido cubriéndose con una manta mientras, a su alrededor, los berberiscos ríen alborozados y se disputan sus ropas, convención de la que se habría podido prescindir con facilidad). El enfrentamiento de caracteres *Eden-Rajsuli* está resuelto a base de agudizar verbalmente las diferencias que separan a una de otro: la mujer norteamericana es descrita como una persona, a su manera, más terca, dura y violenta que el berberisco, quien se define a sí mismo no como el bárbaro que ella dice sino como un guerrero,





como el jefe de su pueblo. La estadía de los tres yanquis entre la tribu<sup>3</sup> se convierte en una sucesión de escenas que hacen de *Edén* y los niños, espectadores y, en ocasiones, protagonistas, de unos hechos que poco a poco van haciéndoles cambiar su manera

3. Como muy bien queda documentado en el excelente trabajo de *Fernando Ventajas Dote* y *Miguel Ángel Sánchez Gómez*, **Guadix y el cine: historia de los rodajes cinematográficos en la comarca accitana (1924-2002)**, [Guadix, 2003], la mayoría de esas escenas se filmaron en La Calahorra y su imponente castillo: “por unos días el castillo y la montaña sobre la que se asienta se convirtieron en la fortaleza y poblado de El Raisuli, en el sector noreste de Marruecos. A la muralla que queda en pie se le añadió un decorado que consistió básicamente en algunos metros más de lienzo y una puerta de acceso flanqueada por dos pequeñas torres cuadrangulares que ofrecían una imagen curiosa, mientras que en la ladera noreste de la montaña fueron instaladas unas particulares tiendas de campaña que daban vida a un poblado bereber”.

El film también se rodó en otras localizaciones españolas como el Hotel Palace de Madrid (en concreto su salón de juego, transformado en la Casa Blanca de 1904), el Alcazar de Sevilla (como el palacio del Sultán de Marruecos), la playa de Matalascañas y el coto de Doñana en Huelva y, como no podía ser menos en esos años, en Almería. Allí, “el Casino Cultural fue transformado en la embajada de Estados Unidos en Tánger, el chalet de los Góngora fue la residencia de la protagonista, atacada a principio del film, el puerto se convirtió también en el de Tánger, el parque Nicolás Salmerón sirvió para el desfile militar... Y también se localizaron escenas en el pueblo y las dunas de Cabo de Gata, y en las playas de los Genoveses y Mónsul”. Para más información, AA.VV. **Guías de Almería, nº 10: Cine** [Almería, 2011].

Y todo ello por obra y gracia del gran maestro, del excepcional director artístico español, Gil Parrondo.



de pensar con respecto al caudillo berberisco: los dos hombres que éste hace ejecutar, la llegada del jeque con el presente de la lengua cortada y la respuesta de *Roosevelt*, y la valentía y el sentido del honor de que hace gala *Raisuli*, son hechos a los que la experiencia y el conocimiento hacen que los secuestrados los vean de otro modo, no dentro del “ser americano” sino del “ser berberisco”<sup>4</sup>: les hacen sentirse más cerca del león que del viento.

Cuando la acción pasa a situarse en Estados Unidos o entre personajes de militares y jeques unidos en juego político, el film cuenta con numerosos elementos paródicos y críticos: la obsesión de *Roosevelt* por convertir el oso pardo en símbolo del “ser americano”; *Roosevelt* pidiendo que el tren se aleje despacio porque desea escuchar el vitoreo del pueblo, asegurando que protegerá los intereses americanos en cualquier lugar donde estén amenazados, y declaraciones como: “*el mundo jamás nos amará, pero nos respetará*” o “*yo nunca mataría a alguien accidentalmente: necesito su voto*”.

La ironía de Milius, quien toma decididamente partido por *Raisuli* y los secuestrados<sup>5</sup>, no tiene como blanco sólo al presidente norteamericano o a sus hijos (recuérdese

4. **EL VIENTO Y EL LEÓN** fue muy bien acogida en el mundo árabe por su detallada, cuidadosa y adecuada descripción de la cultura islámica y bereber.

5. Algo que se percibe también en la antológica música de Jerry Goldsmith, otra de las grandes bazas del film, donde el genial compositor, utilizando percusiones e instrumentos musicales marroquíes, muestra la toma de partido del film por el personaje de Connery y su idealismo, de modo que los temas —de una gran carga épica muchos de ellos—, ilustran la figura de *El Raisuli*, su lucha, sus sueños y su mundo.

que la hija mayor de *Roosevelt* le pide a éste que lleven allí a *Raisuli* encadenado). También el sultán y los militares de una y otra nacionalidad son objeto de sus dardos envenenados: en la secuencia que se desarrolla en el palacio de Fez, el sultán es presentado como un irresponsable que juega al críquet en bicicleta y, para divertirse, dispara enloquecidamente una ametralladora, sin que falten los insertos para mostrar a los criados sirviéndole de taburetes; cuando las tropas norteamericanas invaden las calles de Tánger y se dirigen hacia el palacio del Emir, sus torpes movimientos no pueden menos que llamar la atención si se recuerda lo que han sido los decididos movimientos de los guerreros berberiscos por esas mismas calles, y la toma del palacio culmina con una panorámica que muestra la bandera estadounidense ondeando en el balcón, al mismo tiempo que suena, irónicamente el himno nacional.

**Texto (extractos):**

*José María Latorre, La vuelta al mundo en 80 aventuras,*  
Libros Dirigido, 1995.

*Roberto González Miguel, "Jerry Goldsmith en los límites de la música de cine",*  
rev. "Música de cine", octubre-diciembre 1991.

*Juan de Dios Salas, marzo 2015.*



As American as apple pie.



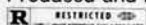
Paramount Pictures Presents  
AN ALAN J. PAKULA PRODUCTION

# WARREN BEATTY THE PARALLAX VIEW

Co-starring

**HUME CRONYN · WILLIAM DANIELS AND PAULA PRENTISS**

Director of Photography GORDON WILLIS · Music Scored by MICHAEL SMALL  
Executive Producer GABRIEL KATZKA · Screenplay by DAVID GILER and LORENZO SEMPLE, Jr.  
Produced and Directed by ALAN J. PAKULA · PANAVISION® TECHNOLOR® A Paramount Picture



## EL THRILLER CONSPIRATIVO EN EL CINE ESTADOUNIDENSE DE LOS AÑOS 70: MI GOBIERNO, MI ENEMIGO

Se ha dicho que Estados Unidos perdió la inocencia tras el asesinato de JFK, el crudecimiento de la Guerra de Vietnam y el escándalo Watergate. Posiblemente sea cierto en parte, aunque también se podría hablar de que Norteamérica desacralizó los símbolos latentes de su cruzada durante décadas en poco menos de diez años. Sin haber vencido el fantasma paranoico de la guerra fría, y olvidada ya la victoria en la Segunda Gran Guerra contra el fascismo, Estados Unidos iba a olvidarse de su papel de defensor de la democracia en el mundo para convertirse en una potencia imperialista, agresora, genocida y, a la postre, derrotada, a la vez que internamente se convertía en una democracia desnaturalizada, azotada por el magnicidio, la violencia urbana, el poder del crimen organizado y la corrupción política.

Todo ello tuvo una respuesta en la cultura popular, desde la literatura (Thomas Pynchon a la cabeza) hasta la música, con la aparición de canciones icónicas como los Rolling Stones y su "Sympathy for the Devil", Phil Oaks y su "Eve of Destruction" o el fenómeno de The Doors. El cine no sería ajeno a todo ello, aunque la reacción se hizo esperar de modo directo, en pleno apogeo de un nuevo cine en los años setenta lleno de energía, poder visual y genio narrativo. Parece como si Hollywood reaccionara a partir del estallido del escándalo Watergate, el caso de espionaje político que provocó la dimisión del presidente Richard Nixon, y la condena nacional a una clase política que había empujado al país hacia un régimen oscurantista, siniestro, de tintes autoritarios; hacia la "presidencia imperial" como la calificaron algunos. La caída de muchos de los ideólogos que estuvieron detrás del asesinato de los Kennedy, Luther King o del agravamiento de la Guerra de Vietnam permitió la intromisión de un cine más crítico, revisionista, que no sólo cicatrizó el pasado sino que incluso advertía de los peligros que acechaban al país desde una óptica paranoica, utilizando el pensamiento conspirativo presente en la sociedad americana y subrayado por la realidad del país en un sucedá-





neo para el entretenimiento, una forma de exorcismo de masas con fenomenología *pulp*.

Dicho proceso tuvo varias ramificaciones en el cine de la época. Primero un ciclo de películas que alertaban contra el renacimiento de las viejas figuras fascistas, como el nazismo, quizá en clave de alegoría en torno a la presencia de fuerzas vivas de ultraderecha conspirando desde el

interior de los propios Estados Unidos. Otro punto de atención fue, evidentemente, el peligro del comunismo, en plena guerra fría y sobre la base de la actuación de los diferentes servicios secretos. Y en último lugar, y como consecuencia de los dos grupos anteriores, la consideración del Gobierno de la nación como el enemigo, acosando al ciudadano, privándole de sus libertades y, finalmente, intentando su eliminación física.

Veamos a continuación qué películas configuraron y cómo lo hicieron todo un subgénero conocido como el thriller conspirativo de los años 70.

El recurso a la resurrección del nazismo por parte del thriller norteamericano de los años setenta no era un simple *mcguffin* para justificar adrenalíticos films de acción sino que respondía a una constante paranoia neoliberal heredada de las diversas conspiraciones de la ultraderecha USA implicada de manera no oficial, pero evidente, en el asesinato del presidente Kennedy o en el estallido del caso Watergate. Films más evasivos e incluso televisivos ya habían hablado de posibles rebeliones de carácter fascista como **Harry, el fuerte** (*Magnum Force*, Ted Post, 1973), segunda entrega de la saga del inspector *Callahan* protagonizada por Clint Eastwood, o el telefilm **Pursuit** (Michael Crichton, 1972), donde un candidato de la ultraderecha más radical intentaba sembrar el caos en Estados Unidos mediante un atentado con armas químicas. Pero el primer film que acometió con cierta seriedad la amenaza fascista, evocando el fantasma del nazismo, fue sin duda **Odessa** (*The Odessa file*, Ronald Neame, 1974), basada en el best-seller de Frederick Forsyth y asesorada por el caza-nazis Simon Wiesenthal, una película con aire más de *europudding* que de producto hollywoodiense (la presencia de actores europeos de prestigio como Maximilian Schell, Derek Jacobi, los escenarios en el Viejo Continente, la elección del británico Neame...).

En 1976, **MARATHON MAN** trasladará al territorio norteamericano dicha paranoia en la que fue, sin duda, una de las mejores películas de la década.

Tras esa terrorífica aproximación a la paranoia nazi, **Los niños del Brasil** (*The Boys from Brazil*, Franklin J. Schaffner, 1978) optó por una temática de ciencia ficción como era la posibilidad de clonar a Hitler con la ficticia presencia de un *Mengele*, interpretado por Gregory Peck, más próximo a un villano de la saga Bond que a un auténtico SS y un Laurence Olivier que cambia aquí de bando encarnando a un anciano pero aventurero cazador de judíos, un claro álter ego de Simon Wiesenthal. **Los niños del Brasil** es un auténtico deleite, un film que combina el thriller conspirativo con el cine fantástico de forma magistral.

Para cerrar el ciclo de la amenaza soterrada del nazismo, podemos hablar de una curiosa y muy olvidada película, **La fórmula** (*The Formule*, John G. Avildsen, 1980), donde un carismático George C. Scott hacía frente a una serie de misteriosos asesinatos que derivaban en una conspiración internacional con raíces en la época nazi y que giraban alrededor de un procedimiento secreto para crear fuel sintético.

Y mientras el viejo enemigo nazi parecía seguir vivo, Hollywood seguía estando más preocupado por el verdadero peligro, el comunismo o el terrorismo internacional, tan en boga en los setenta como en la actualidad.

El gran enemigo seguía siendo, como en décadas anteriores, el comunismo, sobre todo la Rusia soviética y, muy especialmente, el frío entramado de relaciones de espionaje y contraespionaje entre las superpotencias, ese juego subterráneo y casi ininteligible para el resto de la Humanidad que podía provocar en cualquier momento una chispa apocalíptica. De todas las maneras los espías estaban algo cansados, como ya se demostraba desde **Topaz** (*Topaz*, Alfred Hitchcock, 1969) o las crepusculares películas de espionaje de John Huston como **La carta del Kremlin** (*The Kremlin Letter*, 1970) o **El hombre de Mackintosh** (*The Mackintosh Man*, 1973). Pero no por ello las viejas fuerzas más radicales no buscaban seguir queriendo provocar el caos en el enemigo o la crisis de identidades entre agentes rivales. La película más claramente conspirati-



# BLACK SUNDAY

It could be tomorrow!



Paramount Pictures Presents a Robert Evans production a John Frankenheimer film starring Robert Shaw, Bruce Dern, Marthe Keller "Black Sunday" co-starring Fritz Weaver and Bekim Fehmiu, Music Scored by John Williams, Director of Photography John A. Alonzo, A.S.C., Executive Producer Robert L. Rosen, Based on the Novel by Thomas Harris, Screenplay by Ernest Lehman, Kenneth Ross and Ivan Moffat, Produced by Robert Evans, Directed by John Frankenheimer, Services by Connaught Productions, In Color Panavision, A Paramount Picture

va en torno a la "invasión" de agentes enemigos en territorio norteamericano fue **Teléfono** (*Telefon*, Don Siegel, 1977), una atípica película donde son los mismos soviéticos los que quieren eliminar a un agente renegado a causa de una purga, que intentaba provocar el caos en los Estados Unidos activando mediante una frase comunicada por teléfono a agentes dormidos que actuaban como terroristas. **Teléfono** admitía que el enemigo puede ser el amigo en determinadas circunstancias.

Pero la crisis de identidades era clara, el espionaje se había convertido en un camino sin reglas, como demostraba la reivindicable

**El tren de los espías** (*Avalanche Express*, Mark Robson, 1979), película crepuscular, con actores también crepusculares como Lee Marvin o Robert Shaw, que aparentaba (al igual que **Teléfono**) ser un *blockbuster* espectacular para en realidad ser una amarga narración de las mentiras, errores y decadencia de los sistemas de inteligencia de ambas partes. Quizá la primera consecuencia grave de este caos fue la aparición de terceros en discordia, en forma de terrorismo internacional, un fenómeno que atemorizaba sobre todo a la Europa de los años 70 y que se veía como un temor lejano, pero real, para el territorio de los Estados Unidos.

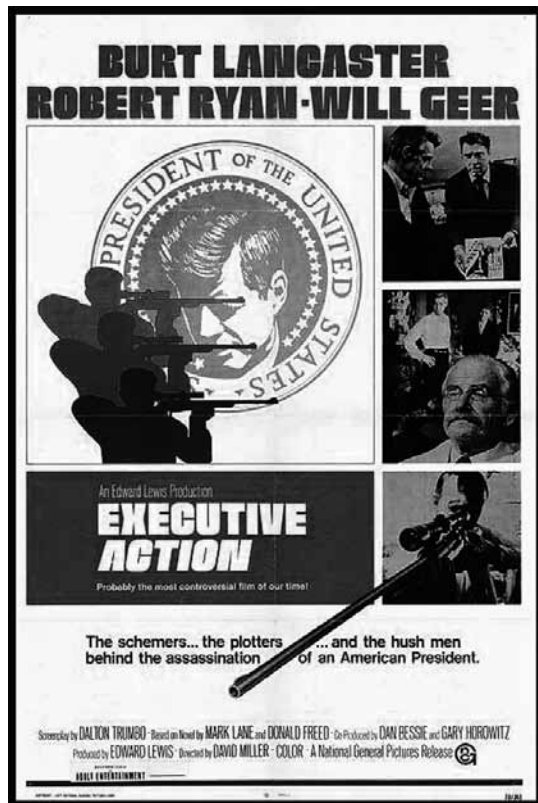
Una amenaza real como el grupo palestino radical "Septiembre Negro", que protagonizó una casi profética película del gran John Frankenheimer, la espléndida **Domingo negro** (*Black Sunday*, 1977), donde el grupo terrorista planeaba un atentado de grandes proporciones durante una multitudinaria final de fútbol americano. **Domingo negro** abrió una posibilidad en torno a otro medio, a otro tipo de conspiración menos fría, menos calculada, más visceral y sin juegos de ajedrez previos. Hollywood daba la bienvenida al horror propio del siglo XXI, al terror global, planteado como terrible

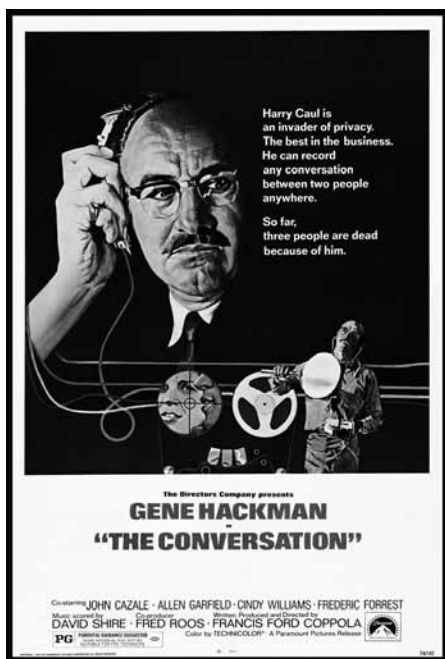


hipótesis en su propio territorio. El Sistema ya no era lo que era y su debilidad había convertido a Norteamérica en el territorio de todas las paranoias. La primera víctima, el propio Gobierno, acosado por la ultraderecha que se amotina con el asesinato de Kennedy, la Guerra de Vietnam y, sobre todo, el caso Watergate que sacude la mentalidad de la opinión pública y, por ende, del Hollywood más liberal de los años setenta.

El deterioro de los cauces de confrontación de la Guerra Fría, las dudosas alianzas o las raíces autoritarias de los paneles de poder de los Estados Unidos producen, a partir del estallido del caso Watergate y la dimisión del presidente Richard Nixon, un estado de desconfianza y miedo del ciudadano medio en las instituciones del país. Así no es de extrañar que el cine norteamericano se atreviese a indagar en las verdaderas causas del asesinato del presidente Kennedy, sobre todo con la algo olvidada **Acción ejecutiva** (*Executive Action*, David Miller, 1973), una glacial narración en torno a los personajes que decidieron de manera mecánica y a causa de intereses económicos y estratégicos la eliminación del presidente demócrata; una crónica de unos hechos desde el cuarto trastero de la política estadounidense, mostrando a unos hombres siniestros que manejaban a su antojo los hilos del destino del país con total impunidad. El realizador, David Miller, presentaba a personajes que luego también protagonizaron el disparate del Watergate y lo hacía de modo descarnado, como pocas veces se ha visto en el cine de Hollywood.

Quizá por ello, utilizando un tono similar pero aumentando las dosis de abstracción que llegaban casi a un clímax próximo al género de terror, **El último testigo** (*The Parallax view*, 1974, Alan J. Pakula) consiguió un éxito mayor y fue el primer (y estupendo) ejemplo de un thriller conspirativo brillante en las formas y apasionante en el contenido, apadrinado por la típica estrella liberal, en este caso Warren Beatty. El





mismo Pakula se atrevió en 1976 a llevar a la pantalla de manera casi documental en **TODOS LOS HOMBRES DEL PRESIDENTE** (*All the President's Men*) la investigación de los periodistas del "Washington Post" Carl Bernstein y Bob Woodward que desencadenó el estallido del escándalo Watergate.

El cine de Hollywood ha señalado al Gobierno, a la CIA y al gobierno en la sombra de los Estados Unidos como el enemigo, desde la crónica realista hasta la ficción más *entertainment*, como demostró la muy popular **Los tres días del Cóndor** (*Three Days of the Condor*, Sydney Pollack, 1975), cuya imagen final con Redford dudando del propio poder de la prensa para desenmascarar los poderes conspirativos contra la esencia de la democracia norteamericana era definitoria de un estado

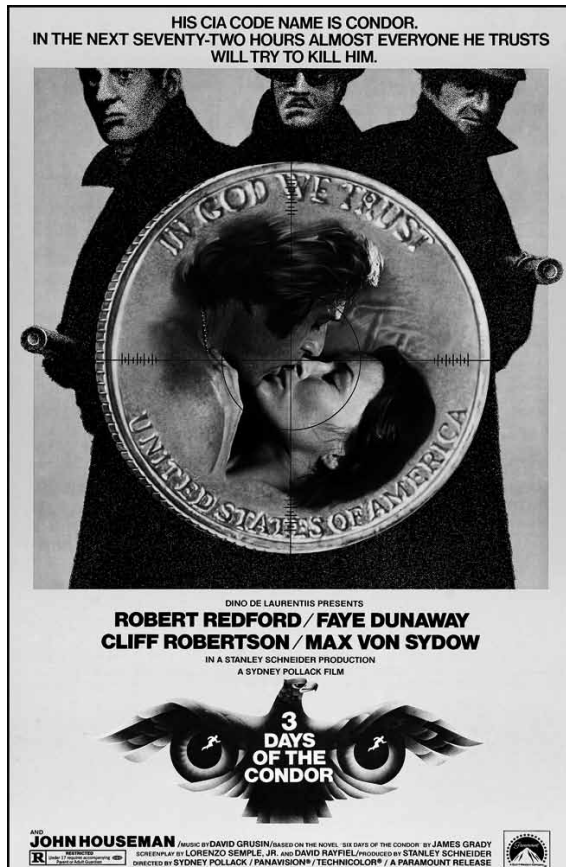
de ánimo. Los Estados Unidos parecían estar en guerra consigo mismos, las agencias no respetaban ni a sus mismos fieles trabajadores como ocurría en la citada cinta de Pollack o en su precedente clarísimo, **Scorpio** (*Scorpio*, Michael Winner, 1973), curiosamente rodada en el Hotel Watergate de manera premonitrice, provocando la crisis del individuo, que acabaría cayendo en la más absoluta de las paranoias, como testimonia una de las películas clave de los años 70, **La conversación** (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974), toda una tesis del estado de ánimo del americano medio en esta década y la película canónica del subgénero conspirativo. Ningún otro título como el de Coppola daba fe de la situación anímica del americano medio, de sus miedos y de su locura galopante.

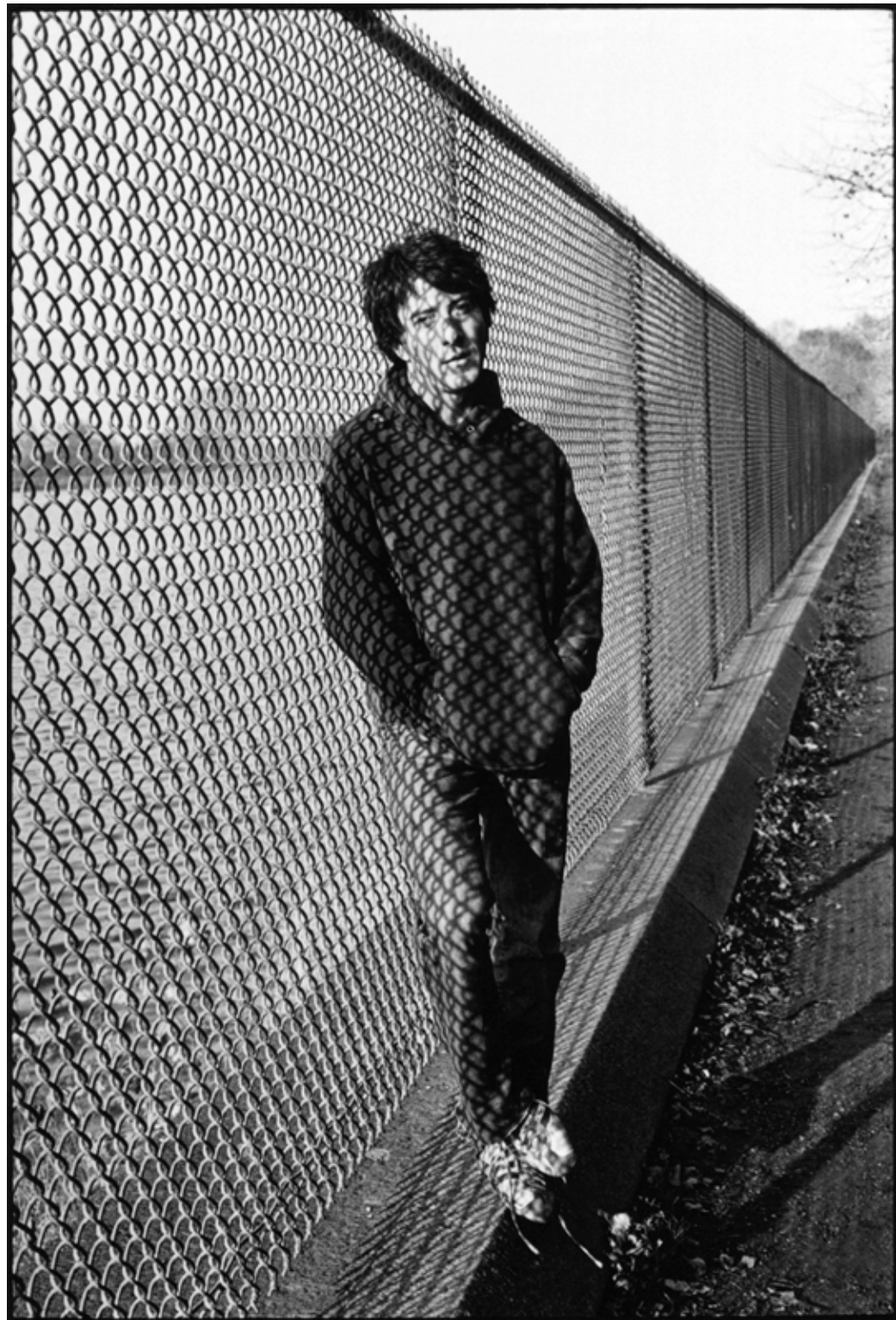
Incluso la paranoia se traslada a ámbitos más radicales del imaginario, con gobiernos capaces de saltarse la Constitución por el control de poderes paranormales como ocurría en **La furia** (*The Fury*, Brian De Palma, 1978) o de reutilizar la comunicación con los delfines para utilizarlos como arma terrorista contra la democracia en **El día del delfín** (*The Day of the Dolphin*, Mike Nichols, 1973), llegando incluso a fingir un viaje a Marte para controlar a las masas en **CAPRICORNIO UNO** (*Capricorn One*, Peter Hyams, 1978) o a secuestrar literalmente a los testigos de avistamientos de objetos volantes no identificados en **Encuentros en la tercera fase** (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977). Y la caída del americano medio en el

horror cotidiano, según relataban dos de los clásicos de la ciencia ficción de la década como fueron **CUANDO EL DESTINO NOS ALCANCE** (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973) o **Rollerball** (*Rollerball*, Norman Jewison, 1975). Una historia, esta de la paranoia y la conspiración interna, por ende interminable o reproducible, como ha demostrado el terrible periodo de la administración Bush, que ya ha generado una filmografía sospechosa sobre la época.

**Texto (extractos):**

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



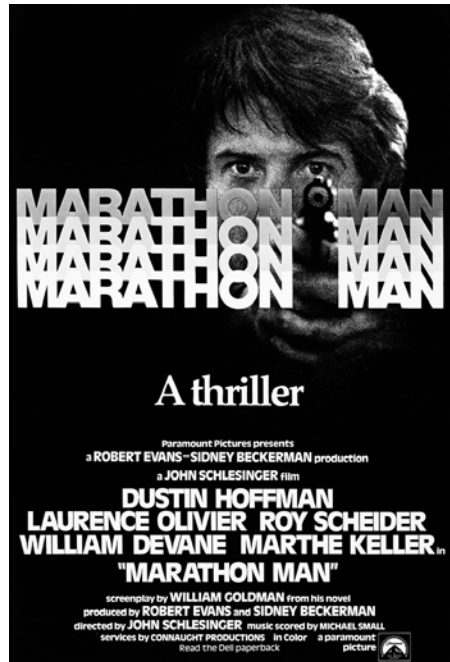


**Viernes 13 • 21 h.**  
**Aula Magna de la**  
**Facultad de Ciencias**

## **MARATHON MAN**

(1976) • EE.UU. • 125 min.

**Título Orig.-** Marathon Man. **Director.-** John Schlesinger. **Argumento.-** La novela homónima (1974) de William Goldman. **Guión.-** William Goldman. **Fotografía.-** Conrad L. Hall (Metrocolor). **Montaje.-** Jim Clark. **Música.-** Michael Small. **Productor.-** Robert Evans & Sidney Beckerman. **Producción.-** Paramount Pictures. **Intérpretes.-** Dustin Hoffman (*Babe*), Laurence Olivier (*Szell*), Roy Scheider (*Doc*), William Devane (*Janeway*), Marthe Keller (*Elsa*), Fritz Weaver (*profesor Biesenthal*), Richard Bright (*Karl*), Marc Lawrence (*Erhard*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



*1 candidatura a los Oscars:*  
*Actor de reparto (Laurence Olivier).*

*Música de sala:*  
**Driver** (*The driver*, 1978) de Walter Hill  
Banda sonora original de **Michael Small**

Mejor conocido por la escritura de guiones que por su dedicación como novelista, William Goldman (1931, Highland Park, Illinois) estaba en disposición, a mediados de los años setenta, de asentarse definitivamente en este segundo cometido. Casi de forma seguida, Goldman vio publicadas tres novelas que atienden a temáticas y planteamientos dispares entre sí: el cuento fantástico-mitológico “La princesa prometida” (1973); el thriller de conspiraciones “Marathon Man” (1974) y la propuesta encarada hacia el género de suspense con reminiscencias de terror “Magic” (1976). Si bien algunas de sus anteriores novelas ya habían sido llevadas a la gran pantalla no disfrutaron de demasiada buena acogida, quedando más como producciones residuales -la cinta de-

sarrollada en ambientes castrenses **Compañeros de armas y puñetazos** (*Soldier in the rain*, Ralph Nelson, 1963), a partir del original "Soldier in the Rain" (1960)- o elevadas, con el devenir de los años, a la categoría de *cult movies* **Así no se trata a una dama** (*No way to treat a lady*, Jack Smight, 1968), que se había editado por primera vez bajo el seudónimo de Harry Longbaugh.

Por el contrario, superado el ecuador de la década de los setenta, William Goldman parecía tener un juego más efectivo en su particular "baraja de la suerte" para que Hollywood definitivamente apostara por adaptar parte de su legado literario, reportándole los dividendos necesarios para no depender en demasía de las fluctuaciones del mercado y así llevar a término aquellos proyectos de los que se sintiera más afín. En la baraja del escritor de Illinois figuraban esas tres historias publicadas en un relativo corto espacio de tiempo, de las cuales "Marathon Man" se posicionaría en primer lugar para ser abordada en el celuloide. El productor Robert A. Evans, repitiendo la jugada de **La semilla del diablo**, dio vía libre al proyecto, habiendo transcurrido tan sólo un par de años desde la presencia en las librerías de la novela hasta el estreno de su adaptación cinematográfica en salas comerciales. Evans captaría para la causa a John Schlesinger, quien a pesar de sus idas y venidas de Gran Bretaña, ya era sinónimo de reputado *metteur en scène* al otro lado del Atlántico a raíz de la conquista del Oscar a la mejor dirección por **Cowboy de medianoche** (*Midnight cowboy*, 1969).

Asimismo, "Magic" se dispuso a dar el salto a la gran pantalla (**Magic**, idem, 1978) con un intervalo de tiempo similar al invertido con **MARATHON MAN** (1976), contabilizando al frente de su equipo técnico a otro británico -Richard Attenborough- para labores de dirección. Amén de la propia naturaleza de los relatos, en que se vislumbra a las primeras de cambio su potencial cinematográfico, la celeridad con la que se produjo sendos traspasos a la gran pantalla se debe a la circunstancia de que el propio William Goldman se encargaría de escribir sus respectivos guiones. Experiencia

para ello no le faltaba -por ejemplo, los scripts de **Harper, investigador privado** (1965) y el oscarizado **Dos hombres y un destino** (*Butch Cassidy and The Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969) corrieron de su cuenta-, aumentándola de manera considerable a lo largo de la siguiente década, figurando entre sus trabajos la



adaptación de **La princesa prometida** (*The princess bride*, Rob Reiner) en 1987 después de haberse demorado más tiempo del que él mismo había previsto.

Al igual que Attenborough, antes de dar el salto a la dirección, John Schlesinger se había situado ante las cámaras. Aunque a considerable distancia de Attenborough en cuanto a intensidad y número de producciones en las que intervino en semejantes lides, aquellos pinitos como actor sirvieron sobremanera a John Schlesinger para que fuera sedimentándose una de las virtudes que mejor le ayudan a definir en su categoría de cineasta: la dirección de intérpretes. Con un presupuesto de veinte millones de dólares, **MARATHON MAN** no escatimaría esfuerzos en su apartado artístico, reclutando a varios intérpretes en fase ascendente -Dustin Hoffman, Marthe Keller, Roy Scheider, William Devane- y otros en fase menguante -como Laurence Olivier- pero que conservaban el aura de "estrellas" del pasado con una reputación profesional inmaculada. De carácter afable y con una disposición franca a dejar margen para la improvisación a los actores que estaban bajo su protectorado, John Schlesinger se congratularía de participar activamente en un rodaje focalizado en Nueva York -el mismo escenario de **Cowboy de medianoche**- y en algunos rincones del continente europeo -París, Seine-Saint Denis-, y de los Estados Unidos -Los Ángeles-, respetando un plan de trabajo que se desenvolvería sin demasiados sobresaltos. Lo anecdótico se posaría en el temperamento de Olivier, especialmente temeroso a la hora de dañar a su compañero Hoffman en la secuencia de la tortura-interrogatorio, en la que debía demostrar cierta destreza con los artilugios empleados por los dentistas.

Generalmente, al abordar el análisis de una determinada producción se pasa por alto con qué director de fotografía cuenta un realizador. En el caso concreto de



**MARATHON MAN** no cabe soslayar la presencia en el set de rodaje de Conrad L. Hall (1926-2003), con quien Schlesinger acababa de colaborar en **Como plaga de langosta** (*The day of the locust*, 1975), pieza cinematográfica surgida a partir de la novela "The Day of the Locust" de Nathanael West. Muchos de los aciertos que caben imputarse a **MARATHON MAN** una vez revisada se encuentran en esa labor de preciosismo visual que admite a trámite la idea de que director y operador, a veces, se sitúan en un mismo plano de autoría para una producción concreta. Ante la decisión de Schlesinger de volver a contar con la maestría de Hall, Goldman no podía por menos que felicitarse de semejante decisión ya que en dos de los títulos citados de su filmografía -**Harper, investigador privado** y **Dos hombres y un destino**- había sido un elemento determinante -sobre todo en el caso del segundo- para otorgar un valor añadido a su plástica visual. Otro técnico recurrente de aquel periodo, Michael Small, se ordenaría en el cometido musical, proveyendo a Schlesinger de una banda sonora definida desde conceptos minimalistas que crean una especial de comunión para con las imágenes destiladas por director y operador con un enfoque muy preciso para cada tipo de secuencias que sumarían, en total en su *final cut*, un poco más de dos horas de metraje. Ciento veinticinco minutos intensos, sin desperdicio, dispuestos para tensionar al espectador y no darle tregua alguna.

En un periodo especialmente caliente a la hora de concentrarse en taquilla numerosas propuestas ubicadas dentro del espacio del thriller de conspiraciones políticas post-Watergate -**El último testigo** (1974), **Los tres días del Cóndor** (1975), **Todos los hombres del presidente** (1976), **Domingo Negro** (1977)-, **MARATHON MAN** busca su propia identidad al evitar construir su narrativa a partir de los diálogos





-de los que están cargados los films protagonizados por Robert Redford-. El mérito de la traslación de la novela de Goldman radica precisamente en saber dosificar esos diálogos y, de esta manera, dar cancha a la articulación de imágenes que sepan ahondar en el pasado de una serie de personajes para explicar el presente. El inicio del film ya es indicativo de todo ello: *Babe* (Hoffman) corre por el Central Park dispuesto a emular a su ídolo -Abebe Bikila-. Bastante avanzado el metraje, vuelve a proyectarse la imagen en blanco y negro del fondista keniano, en un recurso que alienta a hacer verosímil cara al espectador que la figura inspiradora de *Babe* contribuye a que *Babe* pueda escapar a la carrera de una situación extrema. Además de esta información que se revela al espectador desde los primeros compases del film, y que tienen su plena justificación para ese tramo del relato en que la vida de *Babe* pende de un hilo, toda la escenificación de esa caza del hombre contiene el valor de lo sugerente en su tratamiento visual. Así pues, constantemente observamos luces que, además de guiar a *Babe* por un tejido de naves industriales situadas en el perímetro de la ciudad de Nueva York, se alían con los perseguidores conforme a la idea de transfigurarse en elementos vigilantes e incluso amenazadores. La secuencia se vacía de diálogos por espacio de unos diez minutos -Goldman es de aquellos guionistas que sabe sacrificar su propio ego para que sean las imágenes las que expliquen, hablen por sí solas lo que acontece frente a nuestros ojos; el prólogo de **Poder absoluto** (*Absolute power*, Clint Eastwood, 1997) responde a idéntica predisposición-, en una muestra clara que **MARATHON MAN** camina por unos derroteros alejados de los parámetros estandarizados de un tiempo a esta parte y que, de algún modo, se integraría en esa batería de thrillers norteamericano de los setenta escasamente reglados en el concepto del *mainstream*.





Film exquisitamente bien estructurado, que no deja cabos sueltos en su complejo entramado narrativo -otra de las capas que coloca el texto de Goldman hace referencia al pasado del padre de *Babe* y de su hermano mayor, *Doc* (Roy Scheider), que observamos en imágenes retrospectivas

calzadas en una emulsión en blanco y negro, donde planea la sombra del maccarthismo-, **MARATHON MAN** se ha acondicionado a la memoria de no pocos aficionados merced a diversas secuencias suministradas -la del interrogatorio-tortura a la que, armado de un arsenal propio de un dentista, *Christian Szell* (impecable Olivier, el reverso de la moneda de su futura performance en **Los niños del Brasil**) somete a *Babe*; el acoso que siente en el cogote *Szell*, a plena luz del día, por las calles de Nueva York cuando es identificado por una de sus víctimas de un campo de concentración nazi, o la susodicha secuencia nocturna donde *Babe* trata de esquivar a sus perseguidores- a lo largo de un metraje cuyo inicio y final coinciden. Siguiendo los dictados que debe poseer todo guión de hierro, la experiencia vivida a lo largo de metraje ha procurado la evolución del héroe de la función. *Babe* vuelve a reencontrarse con su práctica deportiva favorita pero el "marathon man" al que da nombre el film por dentro ha cambiado.

### **Texto:**

*Christian Aguilera, "Marathon Man", [www.cinearchivo.com](http://www.cinearchivo.com)*

**MARATHON MAN** es, para muchos historiadores y críticos cinematográficos, una de las mejores películas realizadas en la década de los 70. Un ejemplo perfecto de film comercial (fue un enorme éxito en casi todo el mundo), referencial, multigenérico y, al mismo tiempo, reflexivo.

El protagonista del mismo (un excelente Dustin Hoffman) era un joven traumatizado por el suicidio de su padre, acusado por el maccarthismo de comunista militante. Eso le había llevado a centrar su tesis doctoral en el impacto de esa caza de brujas en la sociedad norteamericana y, por razones imprevistas, se verá implicado en una oscura trama de intereses nazis, teniéndose que enfrentar a *Szell*, un terrible criminal de guerra interpretado de manera extraordinaria por Laurence Olivier.

**MARATHON MAN** fue una clara heredera del estilo hitchcockiano -evidentísimo en el clímax de la Ópera en París-, con elementos de cine de terror -la pelota que surge

de la oscuridad en la noche parisina dentro de un decorado decadente, que parece sacada de **Toby Dammit**, el famoso episodio de Federico Fellini dentro del film colectivo **Historias extraordinarias** (*Histoires extraordinaires*, Louis Malle, Roger Vadim y Federico Fellini, 1968), el interrogatorio a modo de sádica sesión odontológica o la escena del reconocimiento de Szell por antiguos prisioneros judíos en las calles del moderno Nueva York-, personajes siniestros (los dos esbirros de Szell) y un clima de paranoia que no se expresaba con tanta contundencia desde la magistral **El último testigo** (*The Parallax View*, Alan J. Pakula, 1974), a lo que contribuía la excelente banda sonora de Michael Small.

John Schlesinger realizaba una alegoría de las raíces del fascismo en las redes económicas y de poder de los Estados Unidos y de la pervivencia del nazismo y sus terribles portadores en la sociedad moderna de la época, en la red de relaciones internacionales y los negocios globalizados.

**Texto:**

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





**Martes 17 • 21 h.**  
**Aula Magna de la**  
**Facultad de Ciencias**

**TODOS LOS HOMBRES**  
**DEL PRESIDENTE**

(1976) • EE.UU. • 138 min.

**Título Orig.-** All the president's men.

**Director.-** Alan J. Pakula. **Argumento.-**

El libro homónimo (1974) de Carl Bern-

stein & Bob Woodward. **Guión.-** William

Goldman. **Fotografía.-** Gordon Willis

(Technicolor-Panavision). **Montaje.-** Ro-

bert L. Wolfe. **Música.-** David Shire. **Pro-**

**ductor.-** Walter Coblenz. **Producción.-**

Wildwood Enterprises para Warner Bros.

**Intérpretes.-** Dustin Hoffman (*Carl Bern-*

*stein*), Robert Redford (*Bob Woodward*),

Jack Warden (*Harry Rosenfeld*), Martin

Balsam (*Howard Simons*), Jason Robards

(*Ben Bradlee*), Hal Holbrook (*"Garganta Profunda"*),

Jane Alexander (*La contable*), Mer-

edith Baxter (*Debbie Sloan*), Ned Beatty (*Martin Dardis*),

Stephen Collins (*Hugh Sloan*).

**versión original en inglés con subtítulos en español**



4 Oscars:

*Guión adaptado, Actor de reparto (Jason Robards),*

*Dirección artística (George Jenkins y George Gaines)*

*y Sonido (Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Dick Alexander y James Webb)*

4 candidaturas:

*Película, Director, Montaje y Actriz de reparto (Jane Alexander)*

*Música de sala:*

**Zodiac** (*Zodiac*, 2007) de David Fincher

Banda sonora original de **David Shire**

Siempre he pensado que el concepto de "cine histórico" es muy escurridizo y que si, tanto los que trabajamos sobre cine como el cinéfilo de pro o el espectador corriente, lo podemos sujetar es porque se han aceptado algunas reglas que facilitan esa labor. La

primera y fundamental es aquella por la cual cuando se habla de “cine histórico”, todos visualizamos las reconstrucciones que el Séptimo arte ha elaborado –y en ocasiones perpetrado con alevosía- de diferentes épocas de la Historia de la Humanidad: Grecia, Egipto, Roma, la Edad Media, el Renacimiento, la Revolución Francesa, la Guerra de Secesión...son sólo una pequeñísima porción de las civilizaciones, periodos o acontecimientos más visitados por el cine a lo largo de su existencia.

Sin embargo nos resulta más difícil entender o mirar como “cine histórico” aquellos relatos que se sitúan en momentos más próximos al que nosotros vivimos. Dicho de otra forma, la Historia parece más Historia cuanto más lejanos en el tiempo estén los hechos retratados. En esta actitud, y ya que hablamos de cine, juega un papel muy notable algo tan necesario pero tan anecdótico -y diría que tan manipulable a la vez- para una película como es su vestuario y su escenografía. De esta manera si los personajes que aparecen no visten como nosotros –lo hacen con vestimenta “antigua”- y se mueven por espacios que no reconocemos como contemporáneos, asumimos de inmediato que estamos ante una película histórica. Antes apuntaba lo manipulable, y por tanto engañoso, que es esto y lo fácil que, si se quisiera, se podría trastocar la concepción temporal del espectador: una excelente prueba de ello la tenemos en la magnífica **El bosque** (*The village*, 2004) de Night Shyamalan.

En definitiva que si nos pidieran, a tenor de lo dicho hasta ahora, que ubicáramos en un cajón genérico, a bote pronto y sin excesiva pormenorización, películas como **La**



**caída del Imperio Romano** (*The fall of the Roman Empire*, Anthony Mann, 1964), **El tormento y el éxtasis** (*The agony and the ecstasy*, Carol Reed, 1965), **Napoleón** (*Napoléon*, Abel Gance, 1927), **Gettysburg** (idem, Ronald F. Maxwell, 1993), **El acorazado Potemkin** (*Bronenosets Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925), **El día más largo** (*The longest day*, Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki y Gerd Oswald, 1962) u **Operación Ogro** (Gillo Pontecorvo, 1979), parece bastante claro que al de "cine histórico" irían, casi sin dudarlo, las cuatro ¿cinco? primeras, mientras que las otras no las consideraríamos, en principio, como tales sino que las situaríamos en el cine bélico y el thriller. ¿Pero acaso no podría ser considerado el film de Anthony Mann como cine de aventuras incluso como western, la biografía de Miguel Ángel rodada por Carol Reed como melodrama, **Gettysburg** como cine bélico y el **Potemkin** como drama social? Y nótese que todas las elegidas son películas basadas en acontecimientos históricos al ciento por ciento: conscientemente no he incluido ninguna cuyo "contenido histórico" sea resultado de ser "un relato de ficción ambientado en...".

Planteadas así las cosas quizá no sorprenda que para explicar mi idea de cual sería la comunión perfecta entre el cine y la Historia utilice como ejemplo una de las, en mi opinión, mejores películas de cine histórico. Eso que podríamos llamar, sin ningún tipo de dudas, una lección de Historia, si bien su marco temporal son los años 70 y su marco genérico más evidente –aquel que, a mí el primero, me viene a la cabeza cuando la cito– sea el thriller, variante conspirativa. Me estoy refiriendo a **TODOS**





**LOS HOMBRES DEL PRESIDENTE** dirigida por Alan J. Pakula en 1976, y a la que considero no sólo una lección de cómo acercarse a la Historia -contemporánea en este caso- de una manera apasionante sino, y desde el punto de vista cinematográfico, una lección de buen cine.

Vaya por delante que mi admiración por la película de Pakula se basa en su extraordinaria calidad como obra cinematográfica, como narración que recogiendo hechos históricos los plasma, brillantemente, en imágenes. Mi valoración de la película no cambiaría si la historia que cuenta fuera fruto de la más absoluta invención o si fuera históricamente incorrecta. Dicho de otra manera: que **TODOS LOS HOMBRES DEL PRESIDENTE** sea una gran película como película no depende de que sea más o menos fiel a la Historia, sino de su manejo del lenguaje del cine; podría ser una total tergiversación de la Historia y no por ello dejaría de ser una gran obra de cine.

Creo importante plantear esta reflexión ya que con demasiada frecuencia la valoración crítica, cinematográficamente hablando, positiva o negativa que se hace de un film histórico no se atiene precisamente a sus virtudes o defectos cinematográficos sino a sus correcciones o incorrecciones históricas. Así pues desconozco si **Aguirre, la colera de Dios** (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) de Werner Herzog es más o menos fiel a la historia de Lope de Aguirre que **El Dorado** (1988) de Carlos Saura. De lo que no me cabe duda es de que 1) la primera es un obra maestra del cine mientras que la segunda es un engendro; y que 2) enfrentado en igualdad de condiciones a ambas, el interés por conocer más de la historia real de ese personaje y de su odisea nacerá de inmediato con el film alemán y no con el español.





En el caso que nos ocupa, la fidelidad histórica a los hechos acaecidos en la Norteamérica de principios de los 70, conocidos con el nombre genérico de “caso Watergate” (1972) y que supusieron la dimisión del presidente Richard Nixon (9 de agosto de 1974), está fuera de toda duda. Para ello contamos no sólo con la cercanía en el tiempo entre estos y la película que los muestra, sino además con que todo aquello quedó recogido en un libro homónimo, obra de los periodistas del “Washington Post” que destaparon el caso, Carl Bernstein y Bob Woodward. De este texto, el antológico guión de William Goldman respeta e impulsa su estructura de relato de investigación casi detectivesca y extrae, muy sabiamente, sólo la información necesaria, a saber, aquella para que el espectador pueda seguir la intriga y enterarse de la historia, evitando lo farragoso de un aluvión de datos y nombres –como de hecho ocurre en el libro donde se ven en la necesidad de incluir una guía con los nombres y los cargos de cada una de las personas citadas-.

No obstante, la gran labor de Goldman se hubiera desperdiciado si no es por el impecable trabajo de puesta en escena de Alan J. Pakula, uno de los cineastas más brillantes del cine norteamericano de los 60 y 70, en su doble faceta de productor y director, y que junto a otros compañeros de generación como Sydney Pollack, John Frankenheimer, Sidney Lumet, Martin Ritt, Arthur Penn, Robert Mulligan o Franklin J. Schaffner representaron lo que Christian Aguilera llama “*la conciencia liberal del cine norteamericano*”<sup>1</sup>, interesados en destapar, analizar y criticar las fisuras del sistema político y social es-

---

1. Christian Aguilera, **La generación de la televisión: la conciencia liberal del cine norteamericano**, Barcelona, Editorial 2001, SCP, 2000.



tadounidense o los oscuros recovecos de su Historia, utilizando para ello los resortes que les ofrecía el cine de género<sup>2</sup>.

La impecable puesta en escena de Pakula logra que un film repleto de nombres, datos, preguntas y respuestas, idas y venidas en busca de información,

no se convierta en un soporífero relato donde todo se explica con palabras –“cine radiofónico” lo llamo yo- sino que gracias al tratamiento en imágenes, atrape no sólo el interés del público sino que lo vaya guiando por ese océano de información, a la vez que consigue transmitir la tensión de los protagonistas en su búsqueda de la verdad<sup>3</sup>.

He ahí por ejemplo la manera de resolver visualmente los diferentes encuentros con el confidente “*Garganta Profunda*”<sup>4</sup>—magníficamente contados en el libro y plasmados en el guión- filmándolos con una iluminación propia del cine negro o del de espías, con figuras a contraluz, estáticas, en un enorme y desolado garaje subterráneo bañado por una gélida luz azulada... todo ello una perfecta traslación a lo visual de lo inquietante y peligroso de dichos encuentros. Inolvidable y tremendamente significativo resulta también el plano cenital que, a mitad del relato, muestra a los protagonistas recogiendo información en la Biblioteca del Congreso: en ella las mesas están dispuestas en círculos concéntricos y separadas por pasillos que, a manera de radios, cortan esos círculos y llevan a un pequeño espacio central. Vista desde arriba la imagen suscita la idea de un laberinto y ello parece querer sugerir ese otro laberinto en el que los periodistas han entrado, hecho de medias verdades, silencios y datos por descubrir y del que tendrán que salir para llegar al mismísimo centro de la verdad, al responsable máximo del Watergate.

Y sobre todo resulta ejemplar la secuencia final, un prodigio de composición y de narración audiovisual. En un plano general se muestra la redacción del “Washington Post” donde en ese instante –muy temprano se supone- sólo están trabajando los dos

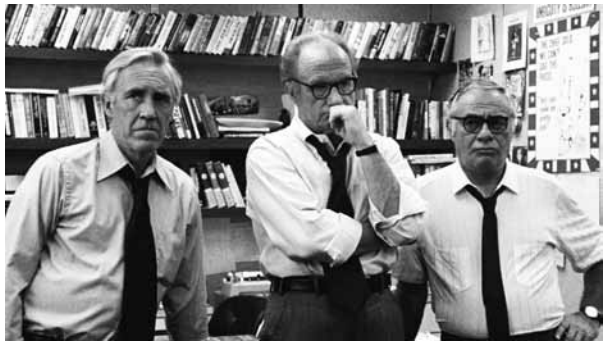
---

2. Pakula ya se había adentrado de forma magistral en los entresijos del poder político de su país con su thriller **El último testigo** (*The Parallax view*, 1974), angustiada ficción en torno a la conspiración tramada por ocultos poderes fácticos de la sociedad EE.UU. –la corporación Parallax- para asesinar a un incómodo aspirante a la Casa Blanca. Allí también era un periodista el que hacía de detective para descubrir la verdad, si bien con resultados opuestos al éxito obtenido por los periodistas reales del caso Watergate.

3. Es lo mismo que años más tarde logra Oliver Stone en la también magistral **JFK** (1991).

4. Si el Watergate fue el “escándalo” político en la sociedad norteamericana del año 1972, la película pornográfica **Garganta profunda** (*Deep throat*, Gerard Damiano, 1972) lo fue en la cultura popular (y cinematográfica).

protagonistas. Jugando con maestría las posibilidades del formato panorámico sitúa en una parte de la pantalla un monitor de televisión en el que se está emitiendo la reelección de Nixon, mientras que en la otra parte del encuadre vemos a los dos protagonistas escribiendo, a toda veloci-



dad, lo que sabemos será el artículo que desvelará la implicación en un caso de corrupción y espionaje políticos, del hombre que aparece en la televisión. Así mientras toda la nación asiste a la toma de poder de Nixon jurando *“preservar, cumplir y defender la constitución de los Estados Unidos con la ayuda de Dios”*, ambos periodistas están comenzando a fraguar su caída. Esta imagen se ve además magníficamente apoyada por un recurso sonoro: mientras que al principio sólo se oye el sonido de la televisión, éste poco a poco va a ser apagado por el *crescendo* del tecleo de las máquinas de escribir. Este plano encadena con otro donde ya sólo se ve a los dos periodistas y el sonido de sus máquinas lo domina todo. Por último este plano encadena visual y sonoramente con otro donde el tecleo ya no lo producen las máquinas sino un teletipo que, mostrado en primer plano, va dando las noticias que, desde ese momento y a lo largo de varios meses, condensan los efectos que ha producido el artículo que veíamos nacer en el plano inicial. La película se cierra con un fundido en negro sobre la noticia de la dimisión de Nixon y la del nombramiento de Gerald Ford como nuevo presidente.

Por estos y otros momentos **TODOS LOS HOMBRES DEL PRESIDENTE** resulta una película memorable a la que el tiempo ha ido convirtiendo en un ejemplo de lo que, en mi opinión, debería ser todo buen film histórico trate el periodo, el acontecimiento o el personaje que sea: una gran obra, cinematográficamente hablando, que no sólo dé a conocer una “historia de la Historia” sino que despierte el interés por saber más acerca de ella.

### ***Texto (revisado y ampliado para la presente):***

*Juan de Dios Salas,*

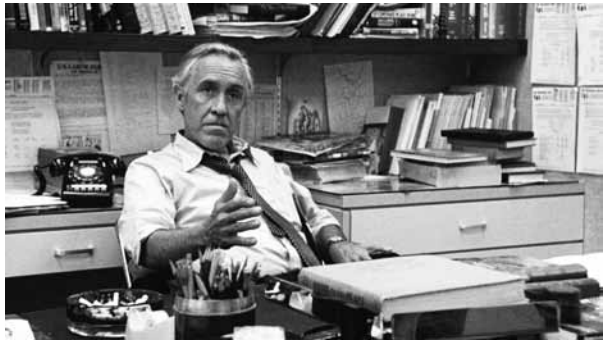
“El valor de la Historia bien contada: a propósito de *Todos los hombres del presidente*”,  
en rev. El Fingidor, nº 24, enero-abril 2005.

El 18 de diciembre de 2008 moría William Mark Felt. Quien fuera subdirector del F.B.I. durante la presidencia de Richard F. Nixon, reveló en el año 2005 a la revista “Va-

nity Fair" que fue él quien, bajo el pseudónimo de "Garganta profunda", había contactado con el periodista del "Washington Post" Bob Woodward durante la investigación que éste y Carl Bernstein llevaron a cabo sobre el llamado "escándalo Watergate", corroborando y ampliando las informaciones que los periodistas iban obteniendo. Durante treinta años, la personalidad escondida bajo "Garganta profunda" fue motivo de especulación. Se consideró, incluso, el mayor secreto periodístico de la Historia. Con su muerte, el "escándalo Watergate" ha sido recordado, por su importancia, por su impacto. Aunque tras la ayuda de Felt era posible que se encontrara cierta revancha en contra de Nixon -quien no le nombró director del F.B.I. como él al parecer esperaba- su ayuda fue vital para ratificar la información y avanzar hacia la verdad que se ocultaba tras el asalto a las oficinas del Comité Demócrata Nacional el 17 de junio de 1972 y que llevó, tras meses de investigación y condenas, a que Richard Nixon dimitiera de su cargo en agosto de 1974. Su fallecimiento vino a recordar unos sucesos que marcaron a una generación de norteamericanos y que convirtieron gran parte de la década de 1970 en un tiempo de paranoias conspiratorias que, si bien habían comenzado algo antes, encontraron en el "escándalo Watergate" su materialización más cruda. El estreno de **El desafío. Frost contra Nixon** (*Frost/Nixon*, 2008, Ron Howard), también ha venido a rememorar aquellos sucesos.



Rodada en 1976, tan sólo dos años después del final de la presidencia de Nixon, **TODOS LOS HOMBRES DEL PRESIDENTE** se basa en el libro escrito por Bernstein y Woodward (Dustin Hoffman y Robert Redford, respectivamente, en el film) -adaptado por William Goldman- sobre la



investigación periodística que llevaron a cabo y que tuvo su continuación en "The Last Days", en donde se recoge todo lo sucedido desde el final del libro anterior hasta la renuncia de Nixon. Cuando Redford compra los derechos, el libro se ha convertido en un best-seller, Woodward y Bernstein han ganado el premio Pulitzer y el "escándalo Watergate" aún resuena con fuerza, todo ello razones suficientes para llevar a la gran pantalla una de las historias periodísticas más importantes del siglo XX. Pakula viene de rodar **El último testigo** -una de las grandes películas de la paranoia política del momento- y también había realizado **Klute** (idem, 1971), por lo que no es de extrañar que sintiera interés en embarcarse en el proyecto. Sin embargo, fue al británico John Schlesinger el primer director a quien se le ofreció la posibilidad de dirigir la película, rechazando la invitación al entender que se trataba de un tema y de una historia que debían ser abordados por un director norteamericano.

**TODOS LOS HOMBRES DEL PRESIDENTE** es una película fría, quizá demasiado para tratarse de un thriller político. Sin embargo, suele verse como uno de los grandes ejemplos del mismo. Sus imágenes son frías, concisas, sin demasiados alardes visuales salvo en el uso en determinados momentos de algún travelling, de panorámicas de la ciudad de Washington y en el juego con la profundidad de campo -en un par de secuencias, Pakula busca la relación entre el primer plano de los periodistas y aquello que sucede a sus espaldas para enfatizar su dedicación, casi obsesiva, a la investigación-, todo ello muy acorde con el estilo imperante en el cine norteamericano del momento. La introducción de material televisivo real -que ayuda a contextualizar la historia así como a aportar información que en otro caso habría sido más complicado de insertar- crea la sensación de estar ante una reconstrucción fidedigna de los hechos que se relatan; también ayuda, junto a lo anterior, a crear una sensación desdramatizada de la narración, buscando una exposición de los hechos muy aséptica. Algo así ocasiona que, hoy en día, es posible que la película no produzca sensación alguna a quien no tenga un interés muy preciso hacia la historia que narra. La sucesión de nombres, las idas y venidas de los periodistas, las continuas llamadas telefónicas, las

conversaciones entre Woodward y Bernstein con la dirección del periódico, todo ello crea una tela de araña en la que es tan fácil introducirse como quedarse fuera. Y aún así hay algo en ella que resulta fascinante.

**TODOS LOS HOMBRES DEL PRESIDENTE** es una celebración del oficio de periodista. Woodward y Bernstein son presentados como animales literarios de cuyas vidas personales apenas se sabe. Sus casas parecen continuaciones de sus escritorios en la redacción. En momento alguno se les ve hacer algo que no esté relacionado con la investigación -a la que se entregaron obsesivamente-. La película es directa y concisa y no busca ampliar a los personajes, sino rendir cuenta de su actividad periodística. No se tiene demasiado claro de dónde procede su gran interés por desvelar los sucesos, a no ser el simple -y es más que suficiente- deseo de hacer público aquello que van descubriendo y cuyo alcance, poco a poco, va aumentando. Por supuesto, hay algo de mirada idealista hacia su trabajo y no se crea ambigüedad alguna hacia sus intereses. Quizá sea en sus ansias por saber la verdad, por encontrarla, en donde se encuentre esa fascinación hacia un oficio que, visto de esa manera tan idealizada, se desentiende de egos personales. Al fin y al cabo, el trabajo y la insistencia de Woodward y Bernstein por encontrar y hacer pública la verdad acabó ocasionando que se descubriera toda una red de corrupción gubernamental que terminaría con la presidencia de Nixon poco después de ser reelegido. El estreno de **Zodiac** (idem, 2007, David Fincher) recordó la película de Pakula en muchos aspectos, sobre todo en la visión del trabajo



del periodista, en la obsesión en la que se puede caer en busca de información. Sin embargo, entre las diferencias existentes entre ambas películas, una de ellas se encuentra en que Fincher sí se acerca más a los personajes principales, a cómo les afecta la investigación y su trabajo, mientras que Pakula prefiere mantener una cierta distancia que le permita mostrar los sucesos más como un observador.

Es posible que la cercanía de los sucesos permitiera que el espectador del momento pudiera identificarse con la historia y los personajes de una manera muy diferente a la actual, algo que facilitaba el trabajo y, quizá, restaba algo a esa frialdad que hoy en día puede encontrarse. Por ejemplo, en la secuencia en que Woodward descubre que sus vidas están en peligro, aparece condensado, en la carrera de Redford, en su rostro al descubrir que nadie le persigue, gran parte del sentimiento de paranoia que en teoría recorría a la sociedad norteamericana del momento o, como poco, a gran parte de sus creadores. Sin embargo, lo que hoy en día se presenta como una secuencia resuelta con demasiado énfasis -pero con efectismo- en su momento debió de recibirse de manera muy diferente. Al fin y al cabo, tan sólo habían pasado dos años desde que Nixon hubiera dimitido y el malestar ante una situación político-social arrastrada desde la década de 1960 había tomado la forma de un escándalo que había afectado a la cúpula de poder de la nación. Quizá **TODOS LOS HOMBRES DEL PRESIDENTE**, partiendo de unos sucesos reales, modificados e idealizados seguramente en gran parte, mostraba que en un país como Estados Unidos nadie estaba a salvo cuando quebranta la ley, miente y encubre pruebas, ni el mismísimo presidente.

**TODOS LOS HOMBRES DEL PRESIDENTE** finaliza con unas imágenes y unos sonidos reveladores. La cámara encuadra la redacción del periódico. Al fondo, Woodward y Bernstein escriben sin pausa; la televisión emite la reelección de Nixon. Se escucha la narración del comentarista y la cámara se va acercando y encuadra la televisión y a los dos periodistas. El sonido de las teclas de las máquinas de escribir se impone al resto de sonidos para acabar mostrando una de ellas mientras se va sucediendo la escritura acerca de los sucesos venideros. Al final de la película, la pantalla en negro; el sonido de las teclas, atronador. Se impone el poder de la prensa o, lo que es lo mismo, de la libertad de expresión, en la que, eso parecen querer decir los responsables de la película, reside el poder real, algo que deberían aprender más de uno que, hoy en día, desde diferentes posiciones y medios, parecen haber olvidado cuando intentan imponer sus puntos de vista.

### **Texto:**

*Israel Paredes Badía, "Todos los hombres del presidente: la negativa que no niega", en dossier "Cine U.S.A. y política", rev. Dirigido, febrero 2009.*





**Viernes 20 • 21 h.**

*Día del Cine Club*

**Aula Magna de la  
Facultad de Ciencias**

## **CAPRICORNIO UNO**

(1977) • EE.UU. • 120 min.

**Título Orig.-** Capricorn One. **Director.-** Peter Hyams. **Guión.-** Peter Hyams.

**Fotografía.-** Bill Butler (Eastmancolor-Panavision). **Montaje.-** James Mitchell.

**Música.-** Jerry Goldsmith. **Productor.-** Paul Lazarus III. **Producción.-** Associated General Films para ITC. **Intérpretes.-**

James Brolin (*Charles Brubaker*), Sam Waterston (*Peter Willis*), O.J. Simpson (*John Walker*), Elliott Gould (*Robert Caulfield*), Hal Holbrook (*dr. James Kelloway*), Brenda Vaccaro (*Kay Brubaker*), Karen Black (*Judy Drinkwater*), Telly Savalas (*Albain*),

David Huddleston (*Hollis Parker*), David Doyle (*Walter Loughlin*), Robert Walden (*Elliot Whitter*) **versión original en inglés con subtítulos en español.**



*Música de sala:*

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

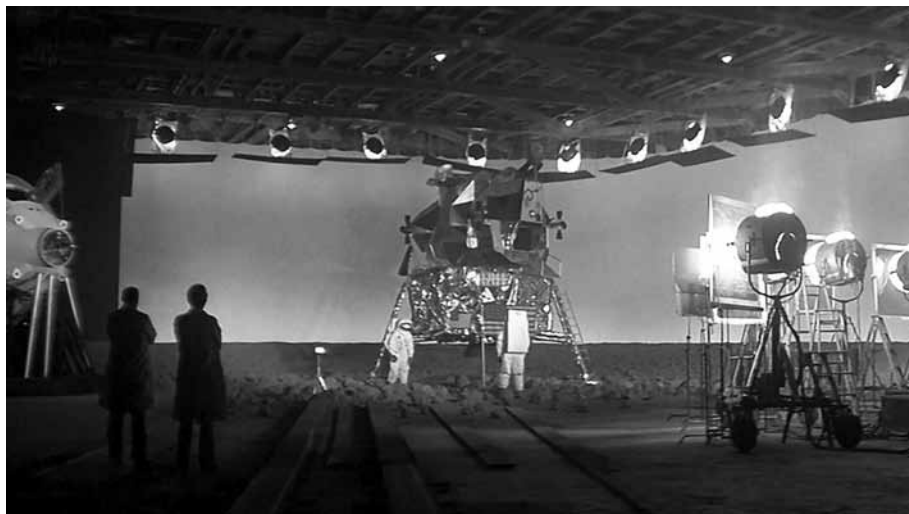
Banda sonora original de **Jerry Goldsmith**

*“¿Qué pasaría si el acontecimiento más importante de la historia reciente nunca hubiera ocurrido?” es la pregunta que aparecía en los carteles publicitarios de **CAPRICORNIO UNO**, por encima de la foto de unos astronautas saliendo de un módulo espacial en una superficie extraterrestre... rodeados por las luces y las cámaras de un estudio de Hollywood. Pero **CAPRICORNIO UNO** pronto desvanece las posibles (e inquietantes) dudas: tranquilos, sí, John Glenn orbitó la tierra y Neil Armstrong caminó sobre la luna. La trama del sexto film escrito y dirigido por Peter Hyams no va por ahí... ¿o quizá sí?: “comencé a pensar en una película sobre la realización de un engaño en un acontecimiento de este tipo mientras trabajaba para la CBS en las transmisiones de las misiones Apollo. Reflexioné y me di cuenta que de un acontecimiento tan impresionante y fundamental como el alunizaje del Apolo 11 casi no hay testigos. Y que la única verificación de la que disponemos... vino de una cámara de televisión. Años más*

*tarde cada vez que había algo en las noticias acerca de un transbordador espacial, se cortaba para pasar a un estudio en St. Louis donde se hacía una simulación de lo que estaba pasando. Yo viví como la generación de mis padres creía ciegamente que si algo salía en los periódicos, era verdad. Y eso resultó ser pura mierda. Y mi generación fue criada para creer que todo lo que salía por la televisión era cierto, y ocurrió lo mismo. Así que mientras estaba viendo esas simulaciones, no dejaba de preguntarme qué pasaría si alguien hubiera falseado toda esa historia”.*

En los primeros minutos de **CAPRICORNIO UNO** asistimos al proceso por el que un viaje a Marte va a ser trucado, y todo porque algunos políticos amenazan con interrumpir el programa espacial a menos que la misión sea un éxito y salga sin problemas. La grata sorpresa del film de Hyams es que, a pesar de desvelar su intriga en la primera media hora, resulta un intenso y brillante thriller de conspiración, tan propio de su época, repleto de grandes momentos de buen cine (y también, justo es reconocerlo, de otros muy poco logrados: cf. ese terrible final, filmado a ralentí, propio de un telefilm –y de lo malos-, impropio de lo que ha sido la película hasta ese instante y que parece, como alguien ya ha apuntado, rodado por un técnico cualquiera de la segunda unidad).

En **CAPRICORNIO UNO** el foco de atención se va a posar, al principio, sobre el trío de astronautas obligados a comprometerse a participar en el engaño: fingirán aterrizar en la superficie de Marte -cuando en realidad ésta no es más que un hábil decorado construido en un hangar abandonado no lejos de Houston- y todo ello impecablemente televisado –como ahora veremos- para el mundo; todo está calculado para salvar las actividades (y oscuros intereses) de la agencia espacial. Por cierto, sin seudónimo: es la NASA, que además participó gustosamente en la realización de la película;





y eso a pesar de la imagen tan negativa que se da de la misma.<sup>1</sup>

Las razones que fuerzan a realizar el simulacro –las técnicas y “las otras”- son magníficamente expuestas en un casi monólogo del responsable técnico e ideológico de la misión, el *dr. James Kelloway* (un soberbio Hal Holbrook, por cierto el mismo actor que interpreta, aunque en una orientación muy distinta, al confidente “*Garganta profunda*” en **Todos los hombres del presidente**): “*No es sólo por mí*”, dice; “*hay fuerzas que tienen mucho que perder si este programa se cancela*”. Pero como iremos descubriendo a medida que avanza el film, hay quienes tienen, también, mucho que ganar: dos bandos políticos cada uno utilizando el programa espacial para sus propios fines económicos. Así que lo que al principio parece la cruzada individual de *Kelloway*, pronto se convertirá en “razones” y, en consecuencia, en “acciones” que irán bastante más allá de ese *fake* brillantemente orquestado.

Volvamos precisamente a este bloque del film porque es realmente memorable: por medio de un brillante montaje alterno, a tres bandas, vamos viendo la “actuación” de los astronautas en el estudio, el trabajo de los técnicos de imagen (televisiva en este caso) que desde la sombra manipulan y retransmiten esas imágenes y, por último, el resultado final: lo que está viendo la gente (familiares de los astronautas y técnicos en la sala de control, los ciudadanos de a pie...). Toda una brillante reflexión sobre la fascinante (e inquietante) mentira que puede llegar a haber tras una imagen (y que, por otra parte, es la esencia misma del arte cinematográfico). El resumen y fusión perfecta entre esa idea de la trama –el engaño del aterrizaje- y la idea/reflexión sobre el medio en si mismo considerado –su capacidad para mentir creando algo diferente-, se condensa en el antológico travelling de alejamiento que arranca en un plano detalle del casco de uno de los astronautas (donde se refleja su compañero y “el paisaje marciano”) para ir mostrando,

---

1. Cuenta el productor Paul Lazarus III que para mantenerse dentro del presupuesto, era necesaria la cooperación de la NASA. Él había tenido ya una muy buena experiencia colaborando con la agencia espacial para el rodaje de **Mundo Futuro**. Para esta ocasión, y a pesar de ser tratados como los villanos de la función, no fue menos y recibieron no sólo apoyo y equipos del Gobierno, sino el préstamo de un prototipo del módulo lunar.



lentamente, en su recorrido, todo el andamiaje de la mentira: hangar, focos, cables, técnicos, supervisores de la NASA... Y mientras, por encima de esa poderosa imagen, resuenan las palabras (¡grabadas previamente pero que se hacen pasar por directo!) del presidente de Estados Unidos, agradeciendo a los hombres de la "Capricornio Uno" su gesta: "(...) somos una pequeña especie llena de energía, capaz de la mayor mezquindad y aún así capaz también de la mayor brillantez. Sabemos lo malos que podemos llegar a ser, y ahora vosotros, nos habéis demostrado lo maravillosos que podemos ser, mostrándonos lo lejos que podemos llegar. Vosotros sois la verdad básica que hay en nosotros. Vosotros sois la realidad. Nunca os decepcionaremos y siempre os estaremos agradecidos". Una lección de cine con mayúsculas.

A partir de ese instante y de los inmediatos sucesos posteriores que, como hemos dicho, obligan a Kelloway a tomar una serie de decisiones radicales con el fin de preservar el "éxito" de la misión (y de la mentira) ante tan ¿inesperados? sucesos –Hyams, contando de nuevo con el brillante trabajo de Holbrook, insinúa que todo, absolutamente todo lo que pasa, estaba pensado de antemano y que por tanto las decisiones del doctor no están forzadas por las circunstancias sino que son resultado de una preparada conspiración-, **CAPRICORNIO UNO** trabaja con dos líneas narrativas en paralelo. De un lado, la investigación que realiza el *periodista Robert Caulfield* -al que da vida Elliott Gould- para aclarar los hechos y ante la constatación de que ahí datos que no coinciden (se percibe aquí la "semilla" de **El último testigo** y **Todos los hombres del presidente**, y el papel de la prensa como valedora de la verdad): es la más convencional, la más correcta, a la que le falta precisamente la tensión de sus magníficos referentes. De otro la excelente, esta sí, narración de la supervivencia de los tres astronautas que, huidos de las instalaciones de la NASA, quedan varados en mitad del desierto, territorio visualmente similar a la superficie marciana pero mucho más hostil que aquella a la que no han llegado y que solo han pisado en la ficción



del estudio. Además de los peligros inherentes a ese espacio (calor, deshidratación, animales) destaca la ominosa presencia de los interesados en que no se sepa la verdad (¿La NASA, el Gobierno, los poderes políticos, los empresariales, todos a la vez?), plasmados de manera brillante en dos helicópteros pilotados por individuos cuyo rostro jamás veremos, ocultos tras robóticos cascos: son los ejecutores del Sistema, los encargados de acabar con todos aquellos que pongan en peligro los intereses de éste, y que permanecerán tan anónimos como sus jefes<sup>2</sup>. Sus apariciones vendrán además magistralmente puntuadas por la música del gran Jerry Goldsmith, autor de otra partitura para los anales de la Historia del Cine, con un tema –el principal– que, como explica Daniel Schweiger en las notas a la edición de la banda sonora de la película<sup>3</sup>, se opone, desde el inicio del film, a la primera imagen con la que éste se abre: un cohete al contraluz de un amanecer en Cabo Cañaveral, una imagen que remite al sueño de la era espacial de Kennedy, pero que ha sido precedida por una música en los títulos de crédito, nada épica, nada patriótica, sino militarista y oscura, tanto como el fondo negro sobre el que secamente aparecen las letras. Ese tema, al que Goldsmith se refiere como la “marcha letal de la NASA”, acompañará las apariciones de los siniestros helicópteros, alcanzando su quintaesencia en la magnífica escena de la escalada de la montaña por parte del astronauta *Peter Willis* (un estupendo Sam Waterson).

El último plano de esta escena permite corroborar el gran uso que hace Hyams, en muchos de sus films, del formato panorámico (no hay que olvidar que Hyams será, a

2. Robert E. Cumbow en su reseña aparecida en la revista “Movietone News”, nº 60-61, en 1979, habla de esta parte como de una lucha de los personajes en un entorno hostil, propia de “una aventura espacial pero sin ir al espacio. Hay monstruos (una serpiente, un escorpión) y dos helicópteros que acechan, como aves de rapiña, a los astronautas que huyen y cuya presencia amenazante recuerda la nave con cabeza de serpiente de los marcianos de **La guerra de los mundos** (*The war of the worlds*, George Pal & Byron Haskin, 1953). Y además están sus dos pilotos con aspecto de villanos alienígenas”. Otras referencias cinematográficas que cita son **Yo creo en ti** (*Call Northside 777*, Henry Hathaway, 1948), **¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú** (*Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb*, Stanley Kubrick, 1964) y un buen puñado de películas de Alfred Hitchcock.

3. **Outland & Capricorn One**, GNP/Crescendo Record, 1993.



partir de **2010, Odisea Dos** -2010, Peter Hyams, 1984-, el director de fotografía de todas sus películas). En la que nos ocupa y contando con la colaboración de Billy Butler para tal labor, logra momentos tan sublimes como el citado o como aquel otro en el que los tres astronautas deshacen su unión –la que hasta el momento les ha mantenido a salvo- y se separan en tres direcciones diferentes a través del desierto, lo que es mostrado en un magnífico (y premonitorio a la postre) plano general jugando con una, también muy reveladora, composición triangular.

Y no podemos olvidar tampoco el impecable uso que se hace de la profundidad de campo, tanto en momentos íntimos y sencillos pero cargados de dramático significado – varias conversaciones telefónicas con un rostro en primer término mientras que al fondo del encuadre algo o alguien capta nuestra atención, subrayando o contrapunteando lo que aparece y/o se dice en primer término- como en los más espectaculares, cargados de un profundo suspense -la excelente escena en la gasolinera abandonada-.

Por eso chirrían (y molestan) tanto las (pocas) soluciones adocenadas que en **CA-PRICORNIO UNO** se manejan: la posterior persecución, tras la escena citada, entre la avioneta de *Albain* (Telly Savalas) y los helicópteros -bien resuelta, pero algo gratuita

en su longitud<sup>4</sup> y tan a la moda de tantas otras escenas de acción similares en esos y posteriores años-, la falta de brío de la parte dedicada a la investigación periodística o la inicialmente comentada conclusión del film.

Con todo, nada de eso justifica despreciar, minusvalorar o simplemente obviar esta magnífica película que como tantas otras de esta década de los 70, ofrecían, como concluía Cumbow en su reseña, *“una sombría visión: que la maldad real del mundo estaba sólo un poco más allá del borde del encuadre cinematográfico”*.

**Texto:**

*Juan de Dios Salas, marzo 2015.*

**(extractos)** Robert E. Cumbow, “Capricorn One”,  
en rev. “Movietone News”, nº 60-61, 1979.



---

4. Perfectamente se podía hablar respecto a ella de ese concepto del *cinematic excess*, apuntado en este mismo cuaderno a propósito de **Contra el imperio de la droga**.





**Martes 24 • 21 h.**  
**Aula Magna de la**  
**Facultad de Ciencias**

## **LA INVASIÓN DE LOS ULTRACUERPOS**

(1978) • EE.UU. • 115 min.

**Título Orig.-** Invasion of the body snatchers. **Director.-** Philip Kaufman. **Argumento.-** La novela "The body snatchers" (1955) de Jack Finney. **Guión.-** W.D.Richter. **Fotografía.-** Michael Chapman (Technicolor). **Montaje.-** Douglas Stewart. **Música.-** Denny Zeitlin. **Productor.-** Robert H. Solo. **Producción.-** Solo Film para United Artists. **Intérpretes.-** Donald Sutherland (*Matthew Bennell*), Brooke Adams (*Elizabeth Driscoll*), Jeff Goldblum (*Jack Bellicec*), Veronica Cartwright (*Nancy Bellicec*), Leonard Nimoy (*dr. David Kibner*), Art Hindle (*dr. Geoffrey Howell*), Tom Luddy (*Ted Hendley*), Lelia Goldoni (*Katherine Hendley*), Kevin McCarthy (*hombre corriendo*), Don Siegel (*taxista*), Robert Duvall (*predicador*), Michael Chapman (*encargado de limpieza*) **versión original en inglés con subtítulos en español.**



*Música de sala:*

### **La invasión de los ultracuerpos**

(*Invasion of the body snatchers*, 1978) de Philip Kaufman

Banda sonora original de **Denny Zeitlin**

*In memoriam*

**José María Latorre**

(1945-2014)

**LA INVASIÓN DE LOS ULTRACUERPOS** me parece una rareza. A excepción de algunas secuencias escritas (W. D. Richter), realizadas (Philip Kaufman) y montadas (Douglas Stewart) de modo estándar, lo que sorprende es que al film "le sobran" por todas partes planos y movimientos de cámara, y que eso fuera así en un momento en

que la producción cinematográfica norteamericana estaba ya absolutamente sometida a las leyes del mercado, evitando cualquier noción de sorpresa o atipicidad. Con ello no pretendo decir que **LA INVASIÓN DE LOS ULTRACUERPOS** sea un film en cierto modo experimental, pero sí que contiene factores suficientes para considerarla al menos una producción sorprendente.

Empezaré por lo que menos me gusta: el film parte de la idea de la muerte de la Humanidad a través de la muerte de la Naturaleza: véase la secuencia en que *Matthew* (Donald Sutherland) inspecciona el restaurante de lujo y que busca convencer al espectador de que lo que come es mierda, de la adulteración de los alimentos; *Matthew*, asqueado por la bazofia que se sirve en el restaurante de lujo, prepara en su cenador, al aire libre, una cena vegetal que es devorada por la heroína con sonrisas y acompañamiento de frase feliz, “eres un gran cocinero”; evidentemente, con eso no se está refiriendo a las presuntas excelencias de *Matthew* como cocinero sino a la íntima convicción que tiene de estar comiendo productos que no han sido adulterados. Casualmente, la secuencia tiene un look fotográfico años cincuenta. Además, las dos secuencias que se desarrollan en el exterior de la casa de *Matthew* confirman el enunciado que sirve de soporte al film: se contrapone la tranquila cena al aire libre con la imagen fatigada de Sutherland, quien, en estado de duermevela, termina cerrando los ojos mientras a su alrededor se abren las corolas de las flores fantásticas, arrojando fuera los repugnantes embriones. También se insiste sobre la imagen del camión de basura: cuando un ser humano ha sido sustituido por su doble vegetal, el realizador trata de fijar la mirada curiosa del espectador en el destino último del cuerpo suplantado, revuelto con sus propios detritus. Finalmente, y como en una de las antiguas apoteosis finales de las aventuras del agente doble cero siete, héroe y heroína acceden al interior de la factoría biológica, concebida como epicentro de la maquinaria fantástica; la visión, a la vez asombrada y horrorizada, del inspector sanitario que incorpora





Sutherland no está distante de la mirada alucinada del personaje de Charlton Heston en **Cuando el destino nos alcance**: ambos se encuentran ante la prueba de que la Humanidad ha dejado de ser humana.

En **LA INVASIÓN DE LOS ULTRACUERPOS** coexisten tres películas de ciencia ficción: la ecológica (para mi gusto la menos interesante), la discursiva (en torno al cambio que está experimentando la Humanidad) y una tercera que pone en evidencia la capacidad de absurdo que encierra el mundo moderno. El testimonio, casi estilizado, de los cambios que se están produciendo en el género humano contiene momentos muy conseguidos, de entre los cuales destacaría tres. Uno es la reunión que contrapone la figura de los dos escritores, uno de los cuales, mimado por la sociedad, escribe un libro en seis meses, mientras que el otro tarda seis meses en escribir una palabra porque, como los grandes clásicos, busca siempre la palabra exacta; la contraposición de ambos personajes articula una amarga reflexión sobre el éxito como devorador de la personalidad (el autor de éxito es uno de los dirigentes de la invasión, el autor novel termina integrándose a ellos, cediendo a su dictadura). Otro momento es el *collage* de las llamadas telefónicas de *Matthew* con el fondo de un paseo a través de la invadida ciudad, hecho de panorámicas, barridos, contrapicados agresivos, grandes angulares, etc., cuyo estudiado énfasis formal tiene como objetivo proponer el progresivo descubrimiento de la ciudad como un decorado extraño, ajeno a lo que era la vida cotidiana de *Matthew*. El tercero, en fin, son las sucesivas y patéticas declaraciones de algunos personajes (*Elizabeth*, el hombre de la lavandería, la mujer del "party" intelectual...) de que las personas con las que conviven ya no son las mismas. En este sentido, la gran idea que sostiene el film es haberlo centrado en un personaje, *Matthew*,

que vive solo y, por lo tanto, va haciendo ese descubrimiento por sí mismo, gracias a su capacidad de observación (y forzando, de paso, al espectador a ser otro buen observador). Las calles de la ciudad, la sauna de los baños de barro, son decorados sorprendidos en el preciso momento en que lo cotidiano cede paso a lo desconocido. Lo *fantastique* de **LA INVASIÓN DE LOS ULTRACUERPOS** reside en sorprender en su fugacidad los momentos en que acontece ese tránsito y aprovecharse del fulgor que brota de su extraña poética: un cuerpo que aparece y desaparece, *Matthew* machacando su propio rostro, la desintegración del cuerpo de *Elizabeth*... Si el camión de la basura era el *leit-motiv* del discurso ecológico, el parabrisas astillado del automóvil de *Matthew* se convierte en el soporte de ésta: en su signo más reconocible.

Pero los mejores momentos de **LA INVASIÓN DE LOS ULTRACUERPOS** están desconectados del hilo argumental y consisten en imágenes que surgen de repente, como si hubieran sido sorprendidas al paso, en ciertas inflexiones fotográficas, en movimientos de cámara sin explicación aparente... Algunos ejemplos: la primera imagen del sacerdote sentado en el columpio, la luz violácea de la flor en el vaso proyectada sobre la almohada donde duerme *Elizabeth*, el anciano barbudo que atraviesa corriendo el encuadre en el momento en que *Elizabeth* se dirige hacia el Departamento de Salud Pública, el perro dotado de rostro humano, el leve desplazamiento de la cámara hacia la derecha cuando *Matthew* y *Elizabeth* están hablando ante la puerta de un ascensor (al término del cual sólo se muestra una pared y una escalera vacía), un travelling corto



hacia un subalterno que está limpiando un pasillo, el inquietante cliente de la sauna que lee una novela de ciencia ficción, los destellos de las luces de una grúa destacando entre la espesa niebla que cubre el puerto... De algún modo, todo ésto recuerda tanto al Godard de **Alphaville** (el "ya-estamos-viviendo-en-Alphaville") cuanto al exceso de los primeros films realizados por Sam Fuller, cuyas frecuentes salidas de tono predisponían al espectador a la sorpresa.

**Texto:**

*José María Latorre, "La invasión de los ultracuerpos: ¡Están aquí!",  
rev. Dirigido, noviembre 1994.*





**ABRIL-MAYO 2015**  
**CLÁSICOS RECUPERADOS XXXII: Especial 1ª GUERRA MUNDIAL**

APRIL-MAY 2015  
REDISCOVERING CLASSICS XXXII: Special WORLD WAR I

**Viernes 10** / Friday 10<sup>th</sup> • 21 h. *Día del Cine Club / Cine Club's Day*  
**SIN NOVEDAD EN EL FRENTE** (1930) Lewis Milestone  
(ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 14** / Tuesday 14<sup>th</sup> • 21 h.  
**ADIÓS A LAS ARMAS** (1932) Frank Borzage  
(A FAREWELL TO ARMS)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 17** / Friday 17<sup>th</sup> • 21 h.  
**REMORDIMIENTO** (1932) Ernst Lubitsch  
(BROKEN LULLABY)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 21** / Tuesday 21<sup>th</sup> • 21 h.  
**EL SARGENTO YORK** (1941) Howard Hawks  
(SERGEANT YORK)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 24** / Friday 24<sup>th</sup> • 21 h. *Día del Cine Club / Cine Club's Day*  
**CORONEL BLIMP** (1943) Michael Powell & Emeric Pressburger  
(THE LIFE AND DEATH OF COLONEL BLIMP)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 28** / Tuesday 28<sup>th</sup> • 21 h.  
**LA GRAN GUERRA** (1959) Mario Monicelli  
(LA GRANDE GUERRA)  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 5 MAYO** / Tuesday 5<sup>th</sup> MAY • 21 h.  
**LAS ÁGUILAS AZULES** (1966) John Guillermin  
(THE BLUE MAX) 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 29 abril / 17 h.**  
**LA I GUERRA MUNDIAL EN EL CINE SONORO**

*Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza*  
Entrada libre (hasta completar aforo)



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

Programación Curso 2014/2015

Octubre / October 2014

Jornadas de Recepción 2014

UN ROSTRO EN LA PANTALLA (I): RICHARD WIDMARK  
(En el centenario de su nacimiento 1914-2014)

Reception Days 2014

A FACE ON THE SCREEN (I): RICHARD WIDMARK  
(100 years since his birth 1914-2014)

Octubre / October 2014

UN ROSTRO EN LA PANTALLA (II): CLINT EASTWOOD  
A FACE ON THE SCREEN (II): CLINT EASTWOOD

Noviembre-Diciembre / November-December 2014

MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (V): WONG KAR-WAI  
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (V): WONG KAR-WAI

Enero / January 2015

NO NECESITABAN PALABRAS, TENÍAN ROSTROS  
(JOYAS DEL CINE MUDO X): Especial 1ª GUERRA MUNDIAL  
NO VOICES REQUIRED, JUST FACES  
(SILENT MOVIES MILESTONES X): Special WORLD WAR I

Febrero 2014

(RE) DESCUBRIR EL CINE ESPAÑOL (II): LA COMEDIA CLÁSICA  
February 2014  
(RE) DISCOVERING SPANISH CINEMA (II): CLASSIC COMEDY

Marzo 2014  
LAS DÉCADAS DEL CINE (I):  
LOS AÑOS 70 EN EL CINE ESTADOUNIDENSE (1ª parte)  
March 2014  
THE DECADES OF CINEMA (I): 1970s IN AMERICAN CINEMA (part 1)

Abril-Mayo 2014  
CLÁSICOS RECUPERADOS XXXII: Especial 1º GUERRA MUNDIAL  
April-May 2014  
REDISCOVERING CLASSICS XXXII: Special WORLD WAR I

**Mayo 2014**  
**SESIÓN DE CLAUSURA: CLÁSICOS RECUPERADOS XXXIII**  
May 2014  
*CLOSING SESSION: REDISCOVERING CLASSICS XXXIII*



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

Puedes seguir las actividades del Cine Club Universitario / Aula de Cine en:

**Facebook:** Centro de Cultura Contemporánea. Universidad de Granada

**Twitter:** @Cen\_Cultura\_Con

**o en nuestro blog:** [culturacontemporaneaugr.wordpress.com](http://culturacontemporaneaugr.wordpress.com)

*Cine Club Universitario /Aula de Cine*  
centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión universitaria y deporte

