

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



OCTUBRE 2021

CENTENARIOS 1921-2021 (I):

**JACK CLAYTON,
DEBORAH KERR,
CHRIS MARKER &
SATYAJIT RAY**

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



EN
a CAPILLA
entrarán ver-
ras obras de
en muebles,
ros, manto-
porcelanas.
Al mismo
po que po-
vender cuan-
lese con la
ridad que e-
ará satisfecho
ntezuelas, 14

tares

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

Avisos

rá con un apa-
R BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

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

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

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

imposible el
mero de es
han sido to
corruptos d
cias a todos
Igualmen
muy noble
sús que tu
en reverenc
a todos los
mente a la
lesianos, Te
gios de er
que no cit
han acudid
nuestros ac
Rendidas
granadina,
parroquiale
tísimas aut
muy especi
cuelas Norn
entusiasmo,
veterana A
rio, tan ca
dos
No quise
mos colabo
tiguos Alun
día de este
ron el hon
líquidas a n
lo hicieron
Gracias a
molesto si
La Escue
Escuela Pie
ble recuerd
comunicado
Roma.
Y, junta
agradecimie
modo espec
Que se a
res esta de
que estudie
gía y, lo q
practiquen.
más que ul
colaborar d
geizadora
la Santa Ig
Gracias a
que han ve
que se ha
nas para d
dre. Tambié
tiene que e
turado de
A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada
Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

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

Así pues en este curso 2021-2022, cumplimos 68 (72) años.

OCTUBRE 2021

**CENTENARIOS 1921-2021 (I):
JACK CLAYTON,
DEBORAH KERR,
CHRIS MARKER &
SATYAJIT RAY**

Viernes 1 / Friday 1st

21 h.

Jack Clayton & Deborah Kerr

SUSPENSE [99 min.]

(1961) Jack Clayton (*THE INNOCENTS*)

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

Martes 5 / Tuesday 5th

21 h.

Chris Marker

LA JETÉE [28 min.]

(1962) Chris Marker (*LA JETÉE*)

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

LA SEXTA CARA DEL PENTÁGONO [27 min.]

(1968) Chris Marker & François Reichenbach

(*LA SIXIÈME FACE DU PENTAGONE*)

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

GATOS ENCARAMADOS [59 min.]

(2004) Chris Marker (*CHATS PERCHÉS*)

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

Viernes 8 / Friday 8th

21 h.

Satyajit Ray

LA CANCIÓN DEL CAMINO [120 min.]

(1955) Satyajit Ray (*PATHER PANCHALI*)

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

OCTOBER 2021

**CENTENARIANS 1921-2021 (I):
JACK CLAYTON, DEBORAH KERR,
CHRIS MARKER &
SATYAJIT RAY**

Todas las proyecciones en

la SALA MÁXIMA del ESPACIO

V CENTENARIO (Av. de Madrid).

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

All projections at the Assembly Hall

in the Espacio V Centenario (Av. de Madrid).

FREE ADMISIÓN UP TO FULL ROOM

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
- ES OBLIGATORIO EL USO DE LA MASCARILLA EN TODO MOMENTO.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 45 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.
OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE
HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS



DEBORAH KERR (1921-2007)

Nacida el 30 de septiembre de 1921 en Helensburgh (Escocia) como Deborah Jane Kerr-Trimmer, la preeminente dama británica **DEBORAH KERR** siempre interpretó con una marcada feminidad y una absoluta sinceridad, lo que la hizo igualmente popular tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos. Actriz de teatro en su adolescencia, Kerr debutó en la gran pantalla con un pequeño papel en **Major Barbara** (Gabriel Pascal, 1941), al que siguieron los tres personajes, bien diferentes, en **Vida y muerte del Coronel Blimp** (*The Life and death of colonel Blimp*, Michael Powell & Emeric Pressburger, 1943) y el de la autoritaria monja de **Narciso negro** (*Black narcissus*, Michael Powell & Emeric Pressburger, 1947); de inmediato, Metro Goldwyn Mayer la llevó a Hollywood trabajar junto a Clark Gable en **The Hucksters** (Jack Conway, 1947).

Fue su bien controlada personalidad la que hizo que sacará partido a su participación en una serie de films tan brillantes como populares, donde su presencia, sin embargo, era más bien “decorativa” y en los que no se aprovechaba al completo su sorprendente intensidad dramática –**La minas del Rey Salomón** (*King Solomon’s mines*, Compton Bennett y Andrew Marton, 1950), **Quo Vadis** (Mervin LeRoy, 1951), **El prisionero de Zenda** (*The prisoner of Zenda*, Richard Thorpe, 1952)-. Contra todo pronóstico, y en una arriesgada y a contracorriente decisión de reparto, se convirtió en la adúltera amante de Burt Lancaster en **De aquí a la eternidad** (*From here to eternity*, Fred Zinnemann, 1953) –su 2ª nominación al Óscar-, ampliando su registro interpretativo con la memorable escena sensual en la playa. Extraordinariamente versátil, seis veces candidata al Oscar todas como actriz principal, Kerr se defendió son soltura bailando con Yul Brynner en **El rey y yo** (*The King and I*, Joshua Logan, 1956) –3ª nominación-, destacó en varias ocasiones, siempre encantadora, junto Cary Grant –**Tu y yo, Página en blanco** (*The grass is greener*, Stanley Donen, 1960- o David Niven –**Buenos días, tristeza** (*Bonjour, tristesse*, Otto Preminger, 1958), **El ojo del diablo** (*Eye of the devil*, John Lee Thompson, 1966)-, y restalló junto a Robert Mitchum como sacrificada esposa en **Tres vidas errantes** (*The sundowners*, Fred Zinnemman, 1960) –6ª nominación-. Alcohólica oculta en **Mi hijo Edward** (*Edward, my son*, George Cukor, 1949) –1ª nominación-, especie de bondadosa Madre Tierra en **Te y simpatía** (*Tea and sympathy*, Vincente Minnelli, 1956), Kerr consiguió transmitir, de manera memorable, el equilibrio entre el deseo escondido y un código de honor autoimpuesto, con sus interpretaciones de una mujer que se marchita en **Mesas separadas**, de nuevo junto a Lancaster y Niven, (*Separate tables*, Delbert Mann, 1958) –5ª nominación-, o como una monja atrapada en su hábito en **Sólo Dios lo sabe**, su primer encuentro con Mitchum (*Heaven knows, mr. Allison*, John Huston, 1957) –4ª nominación-.

Su abandono de Hollywood, y del mundo del cine, a finales de los 60 tras los sucesivos fracasos de **Los temerarios del aire** (*The gypsy moths*, John Frankenheimer, 1969),

donde volvió a coincidir con Lancaster, y **El arreglo** (*The arrangement*, Elia Kazan, 1969), fue muy doloroso, habida cuenta que la década había comenzado de manera harto prometedora con su personaje de institutriz reprimida en **SUSPENSE** (*The innocents*, Jack Clayton, 1961), la fascinante freudización realizada por Truman Capote de la novela “Otra vuelta de tuerca” de Henry James, o con su representación de la negación absoluta de la sexualidad, por gentileza de Tennessee Williams, en **La Noche de la Iguana** (*The night of the iguana*, John Huston, 1964).

Magnífica actriz teatral y capaz de pasar con idéntica brillantez del melodrama cinematográfico más emotivo a la comedia más ligera, **DEBORAH KERR** fue redescubierta por toda una nueva generación de aficionadas y aficionados al cine gracias a los fragmentos que de la magistral **Tú y yo** (*An affair to remember*, Leo McCarey, 1957) aparecían en **Algo para recordar** (*Sleepless in Seattle*, Nora Ephron, 1993). La intérprete de la atormentada *miss Giddens* en **SUSPENSE** falleció en Botesdale, Suffolk, Inglaterra, el 16 de octubre de 2007.

Texto (extractos):

Richard Sater & Robert Pardi, “Deborah Kerr” en
Tom & Sara Pendergast (ed.), **International Dictionary of Films and Filmmakers**
(4ª edición),
vol. 3º “Actors and actresses”, St.James Press, 2000.



- 1941 / **Major Barbara** (Gabriel Pascal); **Love on the Dole** (John Baxter).
- 1942 / **Penn of Pennsylvania** (Lance Comfort); **El castillo del odio** (*Hatter's castle*, Lance Comfort);
El día amanecerá (*The Day will dawn*, Harold French).
- 1943 / **Vida y muerte del coronel Blimp** (*The Life and death of colonel Blimp*,
Michael Powell y Emeric Pressburger).
- 1945 / **Separación peligrosa** (*Perfect strangers*, Alexander Korda).
- 1946 / **I see a dark stranger** (Frank Launder).
- 1947 / **Narciso negro** (*Black narcissus*, Michael Powell y Emeric Pressburger);
Mercaderes de ilusiones (*The hucksters*, Jack Conway).
- 1948 / **If Winter Comes** (Victor Saville).
- 1949 / **Edward, mi hijo** (*Edward, my son*, George Cukor).
- 1950 / **Please Believe Me** (Norman Taurog);
Las minas del rey Salomón (*King Solomon's mines*, Compton Bennett y Andrew Marton).
- 1951 / **¿Quo Vadis?** (Mervin LeRoy).
- 1952 / **El prisionero de Zenda** (*The Prisoner of Zenda*, Richard Thorpe).
- 1953 / **Tempestad en Oriente** (*Thunder in the east*, Charles Vidor);
La mujer soñada (*Dream wife*, Sidney Sheldon); **La reina virgen** (*Young Bess*, George Sidney);
De aquí a la eternidad (*From here to eternity*, Fred Zinnemann);
Julio César (*Julius Caesar*, Joseph Leo Mankiewicz).
- 1955 / **Vivir un gran amor** (*The End of the affair*, Edward Dmytryk).
- 1956 / **Té y simpatía** (*Tea and sympathy*, Vincente Minnelli); **Los heroes también lloran**
(*The proud and profane*, George Seaton); **El rey y yo** (*The King and I*, Walter Lang).
- 1957 / **Sólo Dios lo sabe** (*Heaven knows*, Mr. Allison, John Huston);
Tú y yo (*An affair to remember*, Leo McCarey).
- 1958 / **Buenos días, tristeza** (*Bonjour Tristesse*, Otto Preminger);

Mesas separadas (*Separate tables*, Daniel Mann).
1959 / Rojo atardecer (*The journey*, Anatole Litvak);
Tu marido...ese desconocido (*Count your blessings*, Jean Negulesco);
Días sin vida (*Beloved infidel*, Henry King).
1960 / Tres vidas errantes (*The sundowners*, Fred Zinnemann);
Página en blanco (*The grass is greener*, Stanley Donen).
1961 / Sombras de sospecha (*The naked edge*, Michael Anderson);
Suspense (*The innocents*, Jack Clayton).
1964 / Mujer sin pasado (*The chalk garden*, Ronald Neame);
La noche de la iguana (*The night of the iguana*, John Huston).
1965 / Divorcio a la americana (*Marriage on the rocks*, Jack Donohue).
1967 / El ojo del diablo (*Eye of the devil*, John Lee Thompson)
Casino Royale (John Huston, Val Guest, Ken Hughes, Joseph McGrath & Robert Parrish).
1968 / Prudencia, prudencia (*Prudence and the pill*, Fielder Cook y Ronald Neame).
1969 / Los temerarios del aire (*The gypsy moths*, John Frankenheimer);
El compromiso (*The arrangement*, Elia Kazan).
1982 / Testigo de cargo (*Witness for the prosecution*, Alan Gibson, TV).
1985 / El retorno del piloto (*Reunion at Fairborough*, Herbert Wise, TV);
The Assam Garden (Mary McMurray).
1986 / Mantén vivo el sueño (*Hold the dream*, Don Sharp, TV)



JACK CLAYTON (1921-1995)

Casi cuarenta años antes de dirigir su primer largometraje, **JACK CLAYTON** (Brighton, Sussex, Inglaterra, 1 de marzo de 1921 – Slough, Berkshire, Inglaterra, 26 de febrero de 1995) ya se había cimentado una sólida trayectoria profesional como productor asociado –**La dama blanca** (*The Queen of spades*, Thorold Dickinson, 1949), **Moulin Rouge** (*id*, John Huston, 1952), **La burla del diablo** (*Beat the devil*, John Huston, 1953), **Soy una cámara** (*I am a camera*, Henry Cornelius, 1955), **Moby Dick** (*id*, John Huston, 1956)–. Su filmografía como director, aunque escasa, está formada sin embargo, en su mayoría, por producciones importantes. Aunque él negara siempre cualquier tipo de inclinación autoral, sus películas sí muestran un temperamento reconocible. Claramente su enfoque es nacional-generacional, algo constatable en su querencia por un modelo de cine que, ligeramente expresionista, busca perpetuar ese reconocible énfasis poético, indiscutible sello de calidad, de los films británicos de la década de 1940, tipo **Breve encuentro** (*Brief encounter*, David Lean, 1945), **Larga es la noche** (*Odd man out*, Carol Reed, 1947) y **Al morir la noche** (*Dead of night*, Alberto Cavalcanti, Robert Hamer, Charles Crichton y Basil Dearden, 1945). Así mismo, es de sobra evidente su inclinación por historias donde la melancolía, la frustración, la obsesión, y también las alucinaciones y los “fantasmas” están presentes.

Con su primer trabajo de ficción, el medimetraje **El abrigo a medida** (*The bespoke overcoat*, 1957), realizado con 5.000 dólares y escrito por Wolf Mankowitz donde se adaptaba una historia original de Gogol sobre un sastre hechizado pero ambientada en el East End londinense, no solo atrajo la atención y los elogios de la crítica especializada, sino que además obtuvo un Óscar y un premio del festival de Venecia al mejor cortometraje. Su primer largometraje, **Un lugar en la cumbre** (*Room at the top*, 1959), adaptaba la novela de John Braine. En él, Laurence Harvey interpretaba a un joven ambicioso que sacrifica su verdadero amor, interpretado por Simone Signoret, por lograr su cínico ascenso profesional, dejando embarazada a la inocente hija de un empresario. Su franqueza sexual (fue la primera película de prestigio en ostentar la calificación “X”) y su conciencia de clase (su uso de marcas populares es tan consciente como lo es el snobismo en los films de *James Bond*) provocó la inmediata identificación con una audiencia enorme. El film supuso un gran avance para el cine británico, abriéndolo a otros “jóvenes cineastas airados” con su “realismo de fregadero” y su indignación social.

Sin embargo Clayton se mantuvo al margen de esta nueva ola –el famoso *Free Cinema*– rechazando acerse cargo tanto de **Sábado noche, domingo mañana** (*Saturday night and sunday morning*, Karel Reisz, 1960) como de **La habitación en forma de L** (*The L-shaped room*, Bryan Forbes, 1962), eligiendo en su lugar una muy victoriana y literaria historia de fantasmas: **SUSPENSE** (*The innocents*), a partir del texto “Otra vuelta de tuerca” de Henry James. En ella Deborah Kerr da vida a una institutriz que ve fantasmas a plena luz

del sol mientras lucha por salvar a sus dos pupilos, un niño y una niña, de ser poseídos por los espíritus de dos perversos y muy sexuales sirvientes. ¿Es la solitaria institutriz quien lo imagina todo o está, en realidad, proyectando sus propios demonios/miedos/frustraciones/tabúes interiores?

En **Siempre estoy sola** (*The pumpkin eater*, 1964), Harold Pinter adaptará la novela de Penélope Mortimer, severo y nada complaciente estudio sobre un matrimonio, formado por *Jo* (Anne Bancroft) y *Jake* (Peter Finch). *Jo* tiene cinco hijos y un segundo esposo cuando conoce a *Jake* y deja a su marido para casarse con él. Unos años más tarde y con otro hijo más, *Jo* está profundamente deprimida y acaba derrumbándose. Después de recibir atención psiquiátrica y con la perspectiva de una nueva casa en el campo, su vida mejora. Pero ante un nuevo embarazo, *Jake* se opone. *Jo* consiente en el aborto y en una esterilización, con la creencia de que así volverá a ser feliz en su matrimonio. Pero entonces descubrirá desagradables verdades sobre *Jake*.

En **A las nueve, cada noche** (*Our mother's house*, 1967), unos niños ocultan a las autoridades la muerte de su madre para no ser separados y seguir viviendo “como una familia”. Pero la aparición de su irresponsable y díscolo padre (Dirk Bogarde) complicará la situación.

Los tres films aquí citados conforman una suerte de trilogía centrada en una especie de “realismo atormentado y obsesivo”, focalizada en diversos desvaríos psíquicos de figuras paternas -especialmente maternas- y con hijos/niños atrapados en un descubrimiento torcido de la sexualidad, la muerte o la individualidad. Atmósferas densas, turbulentas, oscuras, y mujeres conflictivas o niñas-mujeres enredadas en asuntos de intensa complejidad familiar o de soledad. Así, si **SUSPENSE** afronta los miedos victorianos a la sexualidad infantil, también reconoce la presencia de la maldad en los niños. En **Siempre estoy sola** se reflexiona sobre si un excesivo instinto maternal, rayano en lo neurótico, no surge porque la superficialidad del mundo moderno es brutalmente intolerante con el deseo de maternidad. Por último, **A las nueve, cada noche**, habla de “tribus perdidas” de niños, atrapadas en ese mundo moderno de “familias pequeñas”, y de la extrema severidad del mundo infantil (con los peligros de una situación cercana a “El señor de las moscas”), enfrentada a la absoluta disipación del mundo de los adultos (y con Dirk Bogarde recreando su personaje en **El sirvente**, *The servant*, Joseph Losey, 1963).

Tras varios años y varios proyectos suspendidos llegará **El gran Gatsby** (*The great Gatsby*, 1974), con guión de Francis Ford Coppola, cuidada y lujosa producción de la historia de Francis Scott Fitzgerald sobre el amor perdido de un contrabandista convertido en un tipo de clase alta. Una historia de “yuppies” situada en la década de los 20: los deslumbrantes ambientes y personajes, más insinuados aquí que en su original literario, pecan sin embargo de un cierto aire entre gélido y mortuorio. **El carnaval de**

las tinieblas (*Something wicked this way comes*, 1983), a partir de una novela de Ray Bradbury guionizada por el propio escritor, sobre una misteriosa y tenebrosa feria que viaja por pueblos solitarios y perdidos, atrapando las almas insatisfechas de los que allí habitan, resultó por desgracia, y a pesar de su cuidada ambientación que recuerda las ilustraciones de los libros infantiles, un gran fracaso comercial. En **La solitaria pasión de Judith Hearne** (*The lonely passion of Judith Hearne*, 1987) volvió a trabajar sobre un material más profundo y, a la vez, lacerante: la novela de Brian Moore cuenta la historia de una amable pero alcohólica solterona (Maggie Smith) cortejada por un oportunista (Bob Hoskins) a causa del dinero que él cree erróneamente que ella posee.

Con su “trilogía familiar” Clayton logra una extraña ósmosis con el “realismo lírico” británico de la década de los 40. No menos atractiva resultan las tensiones que surgen entre la subjetividad de sus protagonistas y el mundo de “los otros”, enfatizando así las oscuras, confusas y dolorosas fisuras que marcan las diferentes maneras de pensar de sus personajes. (...)

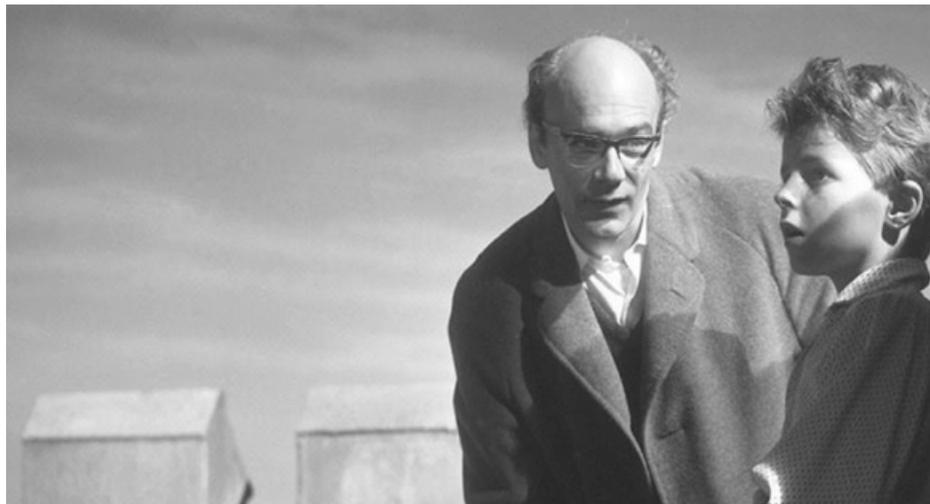
Texto (extractos):

Raymond Durnat, “Jack Clayton” en

Tom & Sara Pendergast (ed.), **International Dictionary of Films and Filmmakers**

(4ª edición),

vol. 2º “Directors”, St. James Press, 2000.



1944 / Nápoles es un campo de batalla (*Naples is a battlefield*).

1955 / El abrigo a medida (*The bespoke overcoat*).

1958 / Un lugar en la cumbre (*Room at the top*).

1961 / SUSPENSE (*The innocents*).

1964 / Siempre estoy sola (*The pumpkin eater*).

1967 / A las nueve, cada noche (*Our mother's house*).

1974 / El Gran Gatsby (*The Great Gatsby*).

1983 / El carnaval de las tinieblas (*Something wicked this way comes*).

1988 / La solitaria pasión de Judith Hearne (*The Lonely Passion of Judith Hearne*).

1992 / Memento Mori -TV-.

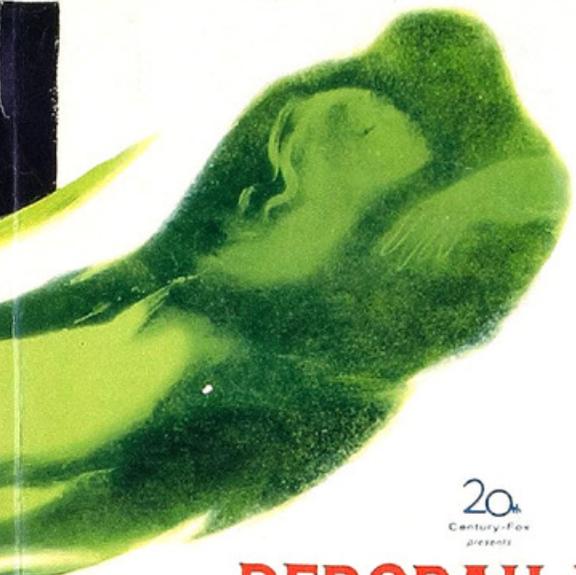


co-starring

PETER WYNGARDE · MEGS JENKINS · MICHAEL REDGRAVE

as THE
UNCLE

and
PAMELA F



20th
Century-Fox
presents

DEBORAH KERR
in her most outstanding portrayal

IN
**the
Innocents**

Produced and Directed by
JACK CLAYTON
acclaimed director of "Room At The Top"...

Adapted for the screen by
WILLIAM ARCHIBALD
and **TRUMAN CAPOTE**

from
HENRY JAMES'
evil masterpiece of macabre love
"The Turn Of The Screw"

Executive Producer
RANKLIN · MARTIN STEPHENS · ALBERT FENNELL

Based on the story
"The Turn Of The Screw" by
HENRY JAMES

CINEMASCOPE



Viernes 1 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

Centenario

DEBORAH KERR (1921-2007)
& JACK CLAYTON (1921-1995)

SUSPENSE

(1961) Gran Bretaña 99 min.

Título Original.- The innocents. **Director.-** Jack Clayton. **Argumento.-** La novela "The turn of the screw" (1898) de Henry James. **Guión.-** William Archibald, Truman Capote y John Mortimer. **Fotografía.-** Freddie Francis (B/N - Cinemascope 2.35:1). **Montaje.-** James Clark. **Música.-** Georges Auric. **Canción.-** "O willow waly" de Georges Auric y Paul Dehn. **Productor.-** Albert Fennell y Jack Clayton. **Producción.-** Achilles Productions para 20th Century Fox. **Intérpretes.-** Deborah Kerr (*miss Giddens*), Michael Redgrave (*el tío de los niños*), Pamela Franklin (*Flora*), Martin Stephens (*Miles*), Megs Jenkins (*sra. Grose*), Isla Cameron (*Anna*), Peter Wyngarde (*Quint*), Clythie Jessop (*miss Jessel*). **Estreno.-** (Canadá) septiembre 1998 - Festival de Toronto / (Francia) mayo 1998 - Festival de Cannes.

Versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº4 de la filmografía de Jack Clayton (de 10 películas como director)
Película nº37 de la filmografía de Deborah Kerr (de 53 trabajos como actriz)

Música de sala:

Los últimos juegos prohibidos¹ (The nightcomers, 1972) de Michael Winner
Banda sonora original de **Jerry Fielding**

¹ Este film británico se concibió como una precuela de la película de Clayton y, por ende, de la novela de Henry James, ya que cuenta la vida (y relaciones) del criado y la institutriz -hasta la muerte de ambos- y su inquietante vínculo con los niños. El guión fue escrito por Michael Hastings, y a la turbulenta pareja protagonista se encargaron de darle vida Marlon Brando (*Quint*) y Stephanie Beacham (*sra. Jesse*). Verna Harvey y Christopher Ellis fueron *Flora* y *Miles*. (Juan de Dios Salas/Cine Club Universitario).



El encuentro entre la novela más evanescente de un escritor americano que amaba hacerse el inglés y el clasicismo del lenguaje de un director al que se considera erróneamente un precursor del *free cinema* británico produjo en los años sesenta una película insólita, capaz de conjugar, con el fondo del violento blanco y negro de la fotografía en scope de Freddie Francis, todo el misterio y la ambigüedad de un drama considerado por muchos uno de los éxitos más significativos del cine de fantasmas.

Eligiendo la vía de la fidelidad absoluta al núcleo narrativo de “Otra vuelta de tuerca” de Henry James, el cuarentón Jack Clayton, que tres años atrás había obtenido un inesperado éxito internacional con **Un lugar en la cumbre** después de un largo período de anónimo trabajo técnico y documentalista, puso en escena una película que es, a la vez, muy respetuosa con el propio modelo literario (aunque sin convertirse nunca en una simple ilustración) y plenamente autónoma en su propio valor cinematográfico, sin necesidad de ostentar originalidad. Bien mirado, el tradicional problema de las relaciones entre cine y literatura no debe ser tomado aquí en consideración como tal. Para Jack Clayton, la novela de Henry James es el argumento del propio film; un argumento que es amado por los personajes que evoca y por las situaciones dramáticas que propone, pese a la sequedad de sus diálogos; pero sólo un “pre-texto”, igual que, por otra parte, lo es también el guión, de Truman Capote, William Archibald y John Mortimer. Un “pre-texto” al que dar vida con la significativa especificidad del lenguaje cinematográfico.

Jack Clayton no era, ciertamente, un director-autor que haya buscado sus propios fantasmas artísticos en la obra de los demás, sino un cineasta que tuvo el orgullo de reivindicar el papel del *metteur-en scene* que trataba de realizarse completamente a sí mismo llevando a la pantalla una historia cinematográficamente bien escrita, bien interpretada, exhaustivamente definida en sus pasajes narrativos; y, sobre todo, legible



por todos sin necesidad de recurrir a la severa vigilancia del literario “testo a frente”, es decir, de la confrontación con el modelo.

Jack Clayton construyó **SUSPENSE** sobre el ambiguo límite que separa el género psicológico del género fantástico de terror.

Muchas son las convenciones de horror presentes en el film: sobre todo, los violentos contrastes de la fotografía, pero también el estremecimiento del follaje y las ventanas batidas por el viento, los violentos detalles en primer plano visual o sonoro (el nombre de *Flora* que resuena con la llegada de la institutriz, la flor que se deshace entre sus manos, la araña que surge de la boca de la estatua escondida entre los setos, el resonar de las voces en los corredores nocturnos, una vela que se apaga) y, todavía, las apariciones oníricas detrás de una ventana o a la orilla de un lago, el largo detenerse de la cámara sobre los ojos de los personajes, abiertos de par en par, o sobre sus rostros divididos en dos lados por la luz.

Pero **SUSPENSE** no es un film declinado en el contexto de las convenciones de un solo género cinematográfico. En el fondo de ese castillo aislado en la gótica soledad de una lujuriosa campiña, lugar habitual de tantas historias de fantasmas, Clayton inserta otra historia, ya sugerida por la escritura de Henry James pero revivida ahora en la autosuficiencia de las imágenes que desfilan por la pantalla. Es una historia introducida desde los genéricos por el estremecimiento de las manos en la oscuridad o por el primerísimo plano del rostro de la protagonista, suspendido entre el dolor del recuerdo y el pasional abandono a una privadísima experiencia onanista; una historia que se devana en lentos y sinuosos movimientos de la cámara, que espían o acompañan a los movimientos de la 1ª institutriz *Miss Giddens* no sólo en sus noches de pasión con alusiones explícitamente eróticas (del péndulo que golpea mientras la voz del fantasma repite insistentemente “*ámame*”, al



pichón muerto o el sensual beso que recibe en la boca el pequeño *Miles*), pero también en su deambular por el jardín y por las estancias del castillo.

Es esta otra historia, psicológica y melodramática a la vez, diabólicamente dedicada a indagar sobre los fantasmas interiores de una irreprochable “señorita” de la edad victoriana, la que la película de Clayton lleva a menudo a primer plano, dejando que las convenciones del cine de horror asuman la función de metáfora de las neurosis sexuales de una mujer inglesa demasiado bienpensante.

SUSPENSE tiene sus mayores méritos en esta ambigüedad de géneros, méritos que se encuentran sobre todo en la óptima dirección de actores: desde los jovencísimos Martin Stephens y Pamela Franklin hasta la siempre magnífica Megs Jenkins (en el bello papel de la analfabeta *Mrs. Grose*) y, sobre todo, Deborah Kerr. El film edifica sus propios y más auténticos significados sobre su rostro rígido y afilado, sus ojos sufridores y su boca afilada por el nerviosismo; a través de la interpretación de la gran actriz inglesa se sintetizan las imágenes de un cine que no tiene necesidad de exhibir condiciones de autoría para estar satisfecho de su función.

Texto (extractos):

Aldo Viganò, “Suspense” en “Especial Cine de Terror”, rev. Dirigido, mayo 2000.

Aunque estrenada en España con el imbécil título de **SUSPENSE**, personalmente me niego a utilizar otro que no sea el original, **Los inocentes**, que modifica, con toda razón, el título de la novela de Henry James en que se basa, “Otra vuelta de tuerca”. La razón del título, en el novelista, está en la primera página de su relato, ya que si el hecho de que el fantasma se aparezca, primero, a un niño de corta edad, aumenta la emoción de



la historia, da otra vuelta de tuerca al efecto, si se tratase de dos niños -la historia que se apresta a contar- serían dos vueltas de tuerca, esa vuelta de tuerca más, a la que hace alusión el título de la novela. Por el contrario, titulándose **Los inocentes**, Clayton se refiere a algo más sustancial respecto al relato narrado, ya que se pronuncia claramente por la inocencia de los niños, frente a la interpretación de la institutriz, de que están poseídos por los espíritus de los muertos *Quint* y *Jessel*. Frente a esto, el título español sólo da fe de la estupidez y de la incapacidad de quienes tuvieron la idea de modificarlo, supongo que como aviso de que pertenecía a un determinado género.

Siempre he afirmado que **Los inocentes** es una película excepcional, fundamentalmente por su capacidad para retratar, con enorme precisión, una mente humana. Se ha hablado con frecuencia de ambigüedad en la película, de sus posibles lecturas e interpretaciones, pero para mí resulta evidente que si se ve el film con un cierto detenimiento, sólo puede hablarse de una interpretación que las imágenes determinan, pero -y eso creo que es importante- no tratan de imponer a todo precio, razón por la cual una visión superficial del film puede inducir a engaño. Partiendo de una excelente novela de Henry James, William Archibald y Truman Capote -con la colaboración de John Mortimer para los diálogos adicionales-, han construido un extraordinario guión -sin la menor duda el mejor que nunca escribiera Capote, muy superior tanto a su mediocre colaboración en **Estación Termini**, como a su divertido trabajo con Huston en **La burla del diablo**- que funciona como un perfecto mecanismo de relojería. Un análisis exhaustivo -que rebasaría con creces los límites de este trabajo- resulta apasionante y demostraría sin lugar a dudas la exactitud de mi afirmación. Aunque de forma esquemática, trataré de enumerar una serie de argumentos que creo dejan muy poco margen a la duda. La película tiene un prólogo de decisiva importancia, que transcurre durante los títulos de crédito y los primeros instantes del film. Una Deborah Kerr angustiada, con sus manos entrelazadas, musita una plegaria:



“Yo sólo pretendo salvar a los niños, no destruirlos”. A continuación un encadenado con desenfoque nos lleva a la escena de la contratación de la *Srta. Giddens* en Londres. Aunque no está especificada la cronología de esta escena todo hace suponer que es posterior al final de la película -el vestido que lleva la institutriz, y el raccord que existe, en la banda sonora, entre el final de la película y este prólogo, así lo sugieren- y sobre todo encadenando ese flash-back (lo que está fuera de toda duda es que se trata de un flash-back) sobre el rostro de Deborah Kerr, la película explicita sin ningún lugar a dudas, que vamos a asistir a un relato en primera persona, es decir que no estamos ante un relato objetivo, sino ante uno subjetivo, ante la narración de los hechos que nos hace la institutriz. Por si esto no estuviera suficientemente claro, el flashback se inicia con una pregunta del tío de los niños, absolutamente crucial. Michael Redgrave pregunta a Deborah Kerr: *“Srta. Giddens, ¿tiene usted mucha imaginación?”* *“Sinceramente, creo que sí”*, es la respuesta de la institutriz. El film hace alusión una y otra vez a la capacidad que tiene el personaje central del film para imaginarse cosas, y como no puede dejar de hacerlo. Pero es el propio desarrollo del film el que nos da la clave de que todo lo que sucede, es producto de la mente enferma, puritana y religiosa de la *Srta. Giddens*. En la entrevista con el tío, nos enteramos de que es hija de un pastor anglicano, y en el enfrentamiento final con *Miles*, la *Srta. Giddens* dice estas cruciales palabras: *“Mi padre me enseñó a ayudar al prójimo, ayudarle incluso si rechaza mi ayuda, incluso si me obliga a causarle daño”*. Pero lo que realmente demuestran las intenciones del film es el seguimiento que hace la película de la mentalidad religiosa y puritana de la institutriz y de cómo funciona su mente en cada momento. En esto la película se aleja de la novela, que aunque narrada igualmente en primera persona, lo hace a través del escrito, en poder de *Douglas*, que la institutriz de su hermana entregara al narrador. El relato sugiere que *Douglas* estuvo -y está- enamorado de la institutriz -muerta 25 años antes- y el manuscrito de ésta da a entender que la *Srta. Giddens* está enamorada del tío de los niños, y que buena parte de su comportamiento obedece a su afán de que él se fije



en su existencia. La película, que en absoluto abandona este planteamiento -recuérdese el rostro de Deborah Kerr cuando el tío le pide ayuda y le coge la mano, o la reacción de *Flora* que nota que la institutriz se alegra al recibir carta de su tío, o sus propias palabras sobre su encuentro: “*El señor estuvo tan persuasivo*”- sigue más tarde otro camino, y el interés y la atracción que sobre la *Srta. Giddens* ejercía el tío, se desplaza hacia *Peter Quint* -“*Era guapo y repugnante*” dice de él- y luego a *Miles* al que quiere convertir en poseído de *Peter Quint* para poder poseerle ella a su vez.

Pero analicemos el desarrollo de los hechos en la película para tener un mejor conocimiento de su significado y de su interrelación. La primera vez que la *Srta. Giddens* oye hablar de la institutriz, es cuando, en la conversación con el tío de los niños, éste afirma que *Flora* la quería mucho, pero que murió. A continuación, tras su llegada a Bly, Deborah Kerr oye unas voces llamando a *Flora*, que interpreta como de la *Srta. Jessel*. La niña afirma no haber oído nada. En la posterior conversación con la *Sra. Grose*, Deborah Kerr interroga a ésta sobre la anterior institutriz, y unas palabras de ella, velozmente rectificadas, la hacen suponer que existe un hombre al que ella no conoce. Tras la llegada de *Miles* -que la piropea-, Deborah Kerr ve a un hombre en la azotea. Los rayos de sol impiden ver su rostro. Cuando Deborah Kerr sube hasta la terraza, sólo encuentra a *Miles* que juega con las palomas y que afirma que nunca hubo nadie con él.

El juego del escondite permite que en el desván de la enorme mansión, Deborah Kerr encuentre una cajita de música², con el retrato en miniatura de un hombre. Instantes después, Deborah Kerr -que no sabe quién es el hombre y que ignora que *Quint* murió- ve

² La canción es maravillosa, como toda la música de Georges Auric. Pero la canción sirve admirablemente para crear un clima, que corresponde perfectamente al tono del film.



tras el cristal, el rostro de un hombre que tiene los rasgos de la fotografía, mientras que en la anterior aparición -previa al hallazgo de la foto-, el hombre que ella ve, no tiene rostro. Cuando discute su aparición con la *Sra. Grose*, ésta le dice que ha muerto. Deborah Kerr sueña con *Quint*, y una nueva conversación le hace saber que fue *Miles*, quien le encontró muerto y que el niño adoraba a *Quint* porque le llevaba con él, y le enseñó a montar a caballo.

La fiesta de disfraces va a servir para que Deborah Kerr crea tener la prueba de la relación entre *Miles* y *Quint* de igual manera que ya la había establecido entre *Flora* y la *Srta. Jessel*. El poema de *Miles* que dice: “¿Por qué voy a cantar a mi señor desde mi ventana? ¿Por qué voy a cantar para mi señor si se ha marchado?” es interpretado por Deborah Kerr como una alusión a *Quint*. Tras interrogar a la *Sra. Grose*, se entera de que *Quint* y la *Srta. Jessel* eran amantes. La siguiente aparición de la *Srta. Jessel* a los ojos de Deborah Kerr viene precedida de una conversación en la que *Flora* dice que *Miles* vio, una vez, una mano saliendo del lago, y del tarareo de la canción por parte de *Flora*. La unión *Flora/Srta. Jessel* se establece a través de la canción -a la antigua institutriz le gustaba mucho la música, y la cajita de música es encontrada junto al retrato de *Quint*- y Deborah Kerr ve una figura de mujer en el lago. *Flora* no la ve, y como Deborah Kerr no sabe cómo es la *Srta. Jessel*; su figura siempre aparece lejana y nunca podemos ver su rostro. Deborah Kerr está convencida de que algo traman los muertos, y que hay que buscar la respuesta en el pasado. Sabe por la *Sra. Grose* que *Quint* y *Jessel* hacían el amor en pleno día y que es muy probable que los niños hayan visto y oído cosas. Con estos datos compone ya totalmente su fantasía. Los dos muertos han pervertido a los niños, y les utilizan para estar juntos apoderándose de ellos, poseyéndoles. Por eso en sus sueños, Deborah Kerr ya pone rostro al hombre de la azotea -la primera vez no tenía rostro- e imagina la mujer y la niña bailando juntas y al hombre y al niño cogidos de la mano o del hombro, y trata de encontrar, en la realidad, la confirmación de sus sueños y fantasías.



Cuando se entera de que la *Srta. Jessel* se ha suicidado y que *Flora* pone flores en su tumba, Deborah Kerr ya no tiene dudas de que los niños están poseídos y decide marchar a Londres en busca de ayuda. Pero la aparición de la *Srta. Jessel* llorando la hace cambiar de opinión. Ella puede conseguir que los niños se salven haciéndoles confesar. Cuando Deborah Kerr cuenta a la *Sra. Grose* la nueva aparición de *Jessel*, y su llanto, dice textualmente: “Yo sentiría piedad de ella, si ella no fuese tan cruelmente despiadada, y con tanta ansia, tanta ansia de él, de sus labios...”. Luego para ello sólo pueden estar cerca uno de otro, apoderándose del alma de los niños. Por tanto, los niños viven, conocen, y participan de todo. Por eso ella malinterpreta el inocente juego de *Miles* descalzo en el parque y por eso su beso de despedida en los labios no tiene la menor malicia mientras que los labios de Deborah Kerr tiemblan de emoción una vez que la boca del niño se separa de la suya –un plano absolutamente magistral y totalmente revelador-. El primer intento de hacer confesar a *Flora* fracasa, ya que la niña niega ver a *Jessel*, y sólo consigue que tenga un ataque de nervios. Por la noche la niña dice obscenidades y ésa es la prueba que Deborah Kerr esgrime como confirmación de sus teorías.

Decide que *Miles* es el que quiere confesar y que se tienen que quedar solos ellos dos en la casa. En la conversación que sigue, tras desmontar la argumentación de la institutriz de que la casa sienta mal a *Flora*, *Miles* confiesa que cogió la carta, y Deborah Kerr fuerza las cosas y quiere hacer confesar al niño que le echaron del colegio por robar. *Miles* dice que no y que fue porque decía cosas por la noche y que eso podía perjudicar a los demás niños. Es evidente que es lo mismo que ocurriera con *Flora*. Los niños que vieron a *Jessel* y a *Quint* acostarse ante sus ojos, repiten las obscenidades que les escucharon a ellos. Deborah Kerr trata de hacer confesar a *Miles* que ve a *Quint*, pero éste lo niega. Ella insiste y el niño muere. Una vez muerto, ella le besa en la boca con pasión. Pocos segundos antes había exclamado satisfecha: “Ya te tengo”.



Es indudable que de forma muy esquemática se puede considerar que el film trata de cómo dos inocentes son destruidos por una mentalidad reprimida y religiosa. Por elevación el film trataría de las consecuencias que la existencia de las religiones han tenido para la humanidad, lo cual enlaza perfectamente con otra admirable película de Clayton, titulada **A las nueve cada noche** -otra estúpida traducción española de **La casa de nuestra madre**- que incidía nuevamente sobre el tema. Pero la complejidad de la película es tal que excusa lo pormenorizado de mi exposición en algunos momentos. Por ejemplo, la escena final. Es evidente que todo tiende hacia el enfrentamiento final entre *Miles* y la *Srta. Giddens*. Pero ese enfrentamiento tiene en la película unas muy especiales características. Desde un punto de vista se podría decir que es la narración que nos lleva al beso normal de *Miles* a su institutriz, al beso que ésta da a un niño al que ha destruido, en su intento de convertir en adulto para satisfacer su represión, y que posee innegables connotaciones necrófilas -como el sexo en casi todas las religiones- ya que el niño está muerto cuando Deborah Kerr le besa en los labios. Desde un punto de vista menos abstracto -y absolutamente compatible con el expuesto más arriba- el film sería la historia de cómo una institutriz reprimida trata de encontrar un hombre, y cómo el objeto de sus sueños se va desplazando. Primero es el tío el que ejerce sobre ella una atracción que roza la fascinación. Cuando se convence de que no tiene la menor posibilidad, traslada su interés amoroso a ese otro hombre que según parece vive en esa casa. Pero de nuevo sus expectativas se truncan puesto que ese hombre está muerto. Sólo queda en la casa un niño de corta edad, y como su mentalidad no le permite poseer a un niño, tiene que convertirlo antes en adulto. El proceso de cómo en su mente procede a esa transformación es tan apasionante y riguroso como la propia película. El lógico piropo del niño: *"Es usted demasiado guapa para ser institutriz"* es algo que no deja indiferente a Deborah Kerr. Más tarde la propia Deborah Kerr confunde a *Miles* con un hombre -que entonces no sabe qué rostro tiene, pero que más tarde revestirá los rasgos de *Quint*- y se extasía ante la exhibición del niño sobre el pony.

Una vez que ha decidido que los niños están poseídos por los muertos, y que de esa forma -a través de los niños- están de nuevo juntos, el camino a seguir empieza a vislumbrarse. Los celos que *Flora* sintiera ante la atención preferente que Deborah Kerr prestaba a su hermano -la escena de la tiza- se tornan celos de Deborah Kerr hacia *Jessel* -“*Yo sentiría piedad de ella, si ella no fuera tan cruelmente despiadada, si no tuviera tanta ansia de él, de sus brazos, de sus labios...*”- y hacia la propia *Flora*, que se ha convertido en su rival, y a la que expulsa de la casa para poder quedarse a solas con el niño. Además, el beso del niño ha excitado enormemente los sentidos de Deborah Kerr, y su decisión es firme. Si los muertos poseen a los niños, *Miles* es en realidad un adulto con apariencia de niño. Por eso en toda la conversación final la postura de *Miles* de “hombre de la casa”, es interpretada de forma muy diferente por Deborah Kerr, y por eso trata de que confiese que ve a *Quint* -notable variación respecto a la novela en la que el niño cree que (al igual que ocurría con su hermana) es a *Jessel* a quien tiene que ver- y que recibe órdenes de él. Necesita que se quede libre de la influencia de *Quint*, pero como adulto, para estar disponible para ella. Aquí podría admitirse la variación de que es a *Quint* a quien quiere poseer a través del niño, pero creo que las imágenes deciden que la primera opción es la verdadera. Y a partir de ahí cobra todo su sentido, el intento de salvar a *Miles* aunque sea haciéndole daño, su muerte -que es evidentemente un asesinato- y el beso del cadáver del niño, o incluso ese: “¿*Dónde, dónde estás demonio?*”, que precede a la muerte de *Miles* antes de caer de bruces muerto frente a Deborah Kerr. En última instancia el director propone que el espectador acepte el ruego que hace Deborah Kerr a la *Sra. Grose*, cuando está a punto de abandonar la mansión: “*Por favor, Sra. Grose, espere a volver a ver a Miles antes de juzgarme*”.

Los problemas estilísticos que se derivan de semejante planteamiento, son de extraordinaria envergadura. A estas alturas me resulta imposible extenderme sobre ellos, pero no quiero pasar por alto el fundamental, que es el del punto de vista. Resulta evidente, como ya hemos dicho antes, que todo el film está visto a través de los ojos de Deborah Kerr, y ésta es la premisa de partida, lo cual entre otras cosas permite no tener que recurrir a la cámara subjetiva como consecuencia de este planteamiento -el experimento de **La dama del lago** de Robert Montgomery dejó bien claro el absurdo al que llevaba mantener el punto de vista hasta sus últimos extremos- pero además, la forma en que Clayton filma la película permite que el espectador sea capaz de penetrar en los mecanismos mentales de una persona, de tal manera que conozcamos, casi simultáneamente, lo que su mente es capaz de imaginar, y los datos reales que utiliza para construir esa realidad personal e imaginaria. Eso explica la aparición de los fantasmas de los muertos -que el diálogo se encarga de remachar que no los ve nadie más que ella, y *nosotros los espectadores me permitiría añadir yo-* su presencia en un plano, y su ausencia en el siguiente, y permite que el director intercale, sin que suponga confusión para el espectador, la realidad objetiva y la visión subjetiva que de esa realidad lleva a cabo la *Srta. Giddens*, como demuestran infinidad de secuencias, pero que alcanza en la escena de Deborah Kerr con la vela por el



pasillo una de sus mejores expresiones. El sonido deformado -las risas y cuchicheos de los niños- nos indica que estamos ante una visión subjetiva de Deborah Kerr, y el martilleo constante, que pone frenética a la institutriz, aparece al final como el simple golpear de un cordón contra el cristal de la ventana. Aquí el método se ha invertido. Primero asistimos a la visión deformada de Deborah Kerr y más tarde comprendemos los elementos reales que ella utiliza para construir su fantasía.

Texto (extractos):

Antonio Castro, "The Innocents", rev. Dirigido, febrero 1989

Mientras que para Tzvetan Todorov "Otra vuelta de tuerca", de Henry James, es fantástico puro, los comentaristas de su versión cinematográfica, realizada por Jack Clayton, acostumbran a expresar dudas a la hora de considerarla cine fantástico, olvidando tal vez que éste no se alimenta de certidumbres sino de intuiciones y sensaciones. Para Todorov, leyendo la novela *"nuestra atención está tan poderosamente concentrada en el solo hecho de percibir, que no llegamos a conocer nunca la naturaleza de lo que percibimos"* (*"Introducción a la literatura fantástica"*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1982). Es una ingeniosa forma de sintetizar, ocultándolas, las diversas corrientes de interpretación a que se ha visto sometida la novela desde 1898, año de su primera publicación, pero también es un modo, no menos ingenioso, de soslayar unas preguntas inevitables. ¿Es



realmente una historia de fantasmas y los niños *Miles* y *Flora* están poseídos por el espíritu del criado y el de la anterior institutriz? ¿Es la nueva institutriz una mujer alucinada que ve fantasmas a consecuencia de su educación puritana y su represión sexual? El propio Jack Clayton declaró poco después de haber realizado el film, que se sintió atraído por el desafío que suponía para él trabajar sobre la duda de si la institutriz es una histérica o ve de verdad fantasmas. *“Mi trabajo sobre James me ha mostrado que éste sentía gran interés por la psicología; y si en la época en que escribió esta novela quizá no estaba familiarizado con los trabajos de Freud, si se hallaba informado de los trabajos de Charcot sobre los histéricos. Los psicólogos de hoy considerarían sin duda a Miss Giddens como una histérica: una mujer capaz de creer realmente en lo que sólo ella ve. Para mí, es alguien que se ha convertido en una histérica. Creo que la mayor parte de los hechos de la vida están dirigidos por impulsos sexuales. Las implicaciones de la historia de James se me hicieron evidentes. Está claro que en la novela describió cierto tipo de inhibida sexual, susceptible de tener visiones. En el film, los fantasmas están vistos siempre a través de los ojos de Miss Giddens. Creo que no hay más que un plano en que eso no sucede: el de las lágrimas en la secuencia de la clase; tuve enormes problemas porque había decidido que todo lo referente a los fantasmas pasaría a través de la mirada de la mujer, y cuando pensé incluir la lágrima sobre el pupitre este plano debía ser el único que no se viera a través de los ojos de ella”*. Clayton podía tener las cosas claras, pero lo cierto es que incluyó ese plano de la mano de *Miss Giddens* (Deborah Kerr) mostrando la humedad que las lágrimas han



dejado en sus dedos al tocarlas en el pupitre. Ese detalle, que tanto parecía preocupar a Clayton al rodarlo pero al que tan poca importancia le concedió luego, considerándolo sólo una excepción en su trabajo de puesta en escena, resulta esencial como introductor de una ambigüedad que, en principio, iba a estar ausente del film: las lágrimas son una prueba física de la existencia del fantasma y así las muestra al espectador (y así las ve éste).

Hay otro momento que desmiente a Clayton: *Miss Giddens* ve por segunda vez a la anterior institutriz, *Miss Jessel* (Clytie Jessop) de pie entre los rosales, al otro lado del lago. Ella y *Flora* (Pamela Franklin) miran en esa dirección y el plano está encuadrado desde detrás de ellas; no dura mucho, pero basta para advertir que *Miss Giddens*, *Flora* y el fantasma de *Miss Jessel* se relacionan a la vez dentro del mismo encuadre; es decir, podemos ver el fantasma sin la intervención de la mirada de *Miss Giddens*. La explicación que dio Clayton era poco satisfactoria: “*Creo que hice ese plano porque cuando se ve todo a través de los ojos de alguien se acaba por no asociarlo con lo que se ve; tuve la impresión de que Flora sospechaba algo, y por eso podía ser excitante esperar a saber si ella lo veía también, cosa que la niña niega*”. Olvidaba Clayton, responsable de este, por lo demás, memorable film, que el cine posee su propio lenguaje y que el sentido del relato cinematográfico siempre está dado a través de su uso. Un plano mal colocado puede destrozar una secuencia bien planteada. Algo así vino a decir Henry James a propósito de la literatura: “*Escribid de tal manera que el lector considere el mal, que lo considere en relación con sí mismo, y no tendréis necesidad de recurrir a pequeños detalles*”.

Hay diferencias de planteamiento y de tono entre la novela de Henry James y el film rodado por Clayton a partir de ella. La primera, no poco importante, es que la institutriz tiene un nombre en la película, mientras que en el libro no se llega a conocer su nombre. No se trata de una exigencia natural al cambio de escritura entre palabra e imagen (la novela puede prescindir del nombre de la narradora porque está escrita en primera persona),



puesto que, al escribir los diálogos, podría haberse suprimido sin problemas el nombre de la institutriz. Más bien se trata de una lógica consecuencia del proceso de clarificación al que realizador y guionistas quisieron someter a la obra, dándole el tratamiento de un caso de neurosis en el que no se silencia el nombre de la enferma. Por otra parte, un personaje con nombre crea familiaridad en el espectador, y la familiaridad ahuyenta, en cine, a los fantasmas: no es una institutriz que puede ver fantasmas sino una mujer enferma llamada *Miss Giddens* que cree ver fantasmas. Otra diferencia radica en el tratamiento dado a los niños. Si la institutriz, en su confesión escrita (la novela) se refiere casi continuamente al encanto de los dos hermanos, y en más de un momento habla de su “*gracia angelical*”, Clayton los muestra desde el principio como dos niños enigmáticos, un tanto turbios, buscando en sus expresiones (a veces forzadas por la iluminación) la huella de un secreto que podría ser su conocimiento de lo sucedido con anterioridad en la casa: ambos intercambian sonrisas cuyo significado sólo ellos parecen entender, y en *Miles* (Martin Stephens) hay un toque de perversidad y una conducta más propia de un adulto, como lo revela la ocasión en que abraza a *Miss Giddens*, en el que Clayton quiere sugerir que su conducta puede estar influida por el hecho de haber visto, en el pasado, al criado *Quint* (Peter Wyngarde) abrazando de ese modo a *Miss Jessel*. Es decir, si es posible que los niños no vean fantasmas y éstos existan sólo en la imaginación de *Miss Giddens*, no lo es menos que las relaciones de *Quint* y *Miss Jessel* hayan marcado la vida de los dos hermanos. La institutriz de Clayton vive el presente a la sombra del pasado. Es necesario valorar de su retrato no sólo los detalles referentes a su educación puritana (y sus consecuencias), sino también su mirada plebeya cuando admira el interior de la mansión, sus preguntas acerca del físico de *Miss Jessel* o su expresión al decir que, al parecer, al tío de los niños le gustan las institutrices “jóvenes y bonitas” (una frase extraída del original de James).



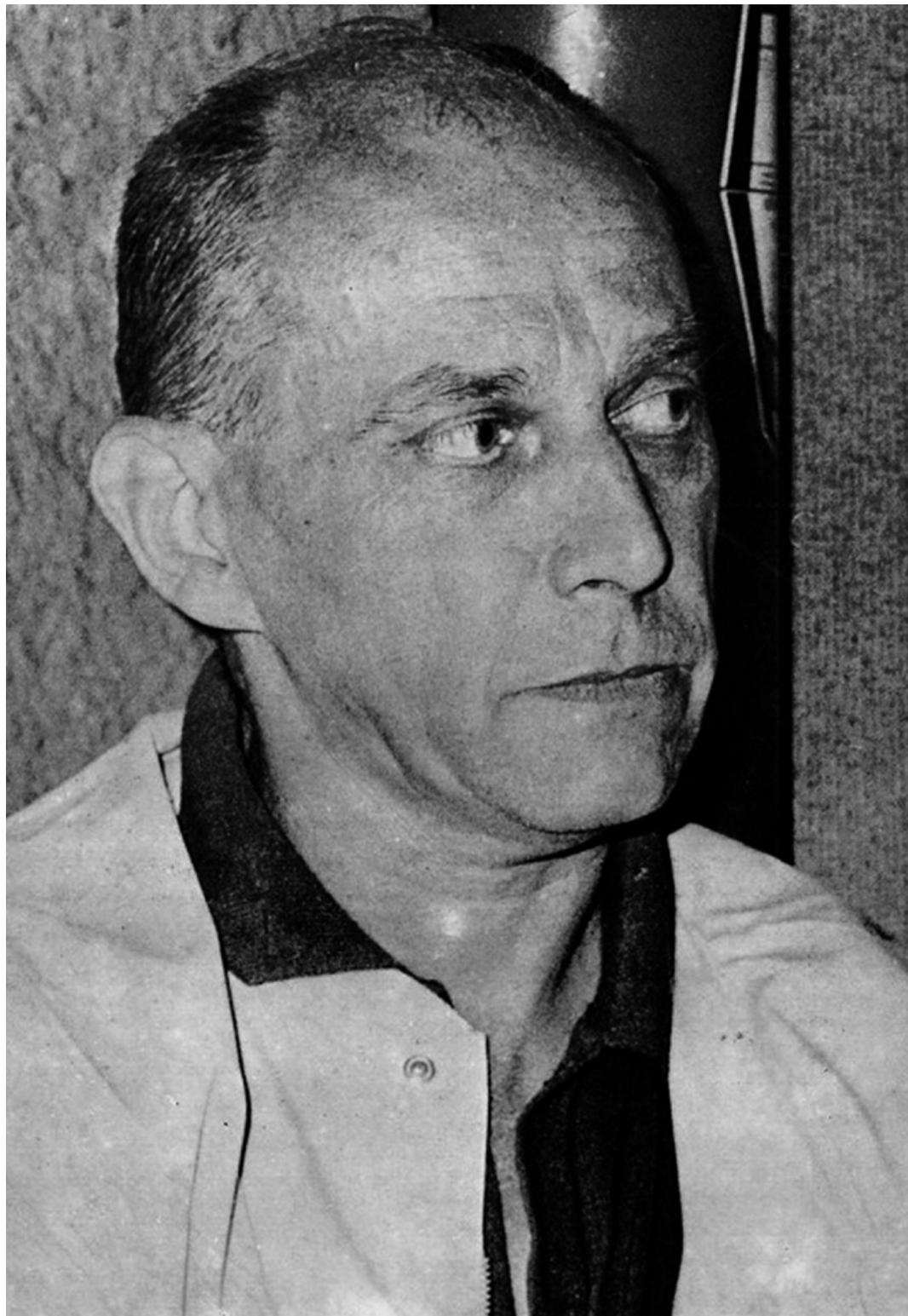


Ayudado por la espléndida fotografía en blanco y negro de Freddie Francis, Clayton consigue que la mansión campestre donde viven los personajes exista como doble realidad: como una hermosa finca y como un lugar recorrido por un soplo obscuro y fantasmal; como una casa donde dos niños conviven con dos mujeres y como una casa donde todos habitan entre susurros febriles e imaginaciones morbosas, suspiros erotizados y miradas sinuosas. **SUSPENSE** es, en definitiva, una película sensual donde no existen límites de separación entre certezas e incertidumbres, y en la que destaca la ambivalencia creada a través de miradas, movimientos, objetos e iluminación: el quiosco de música, el agua del lago, las flores, las estatuas, los antiguos retratos ocultos en los desvanes derrochan belleza y sugieren abominación; *Flora* observa impasible cómo una araña devora a una mariposa; una cucaracha surge de la boca de una estatua; el pétalo de una rosa cae sobre un devocionario; *Flora* canturrea o danza en el quiosco la misma melodía que interpreta *Miles* al piano o que desgrana una añosa cajita de música; *Miles* guarda debajo de la almohada un pichón con el cuello roto (¿ha sido él quien lo ha matado o lo ha colocado

allí porque lo quería mucho?). Jack Clayton procuró elegir la escritura visual más brillante, aproximándose en eso a lo que, según Virginia Woolf (“Granite and Rainbow”), hizo Henry James en el libro: *“Si examinamos la historia sintiéndonos seguros, a la luz del día, si observamos la maestría del relato, la manera con que se alarga cada frase, con que se llena cada imagen, si vemos cómo la obscenidad y la belleza, entremezcladas, se insinúan hasta las profundidades, es preciso admitir que algo, no obstante, queda inexplicado. Debemos reconocer que James ha vencido. Ese viejo gentleman cortés, refinado, sentimental, puede hacer que todavía sintamos miedo a la oscuridad”*.

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “Suspense”, rev. Dirigido, noviembre 2007.



CHRIS MARKER (1921-2012)

El principal rasgo distintivo de Chris Marker es haber desarrollado un tipo muy personal de “ensayo cinematográfico” dentro del cine documental. Aparte de su obra, poco más se sabe de él; Marker siempre fue escurridizo y casi misterioso. Nacido en Neuilly sur Seine, un suburbio de París, el 29 de julio de 1921, dejó que creciera una leyenda sobre su nacimiento en un “lejano país” –en Mongolia, decía-. Marker, además, no es su nombre; es uno de la media docena de alias que utilizó a lo largo de su carrera. Christian François Bouche-Villeneuve eligió de apellido artístico “Marker” en referencia, según se dice, al famoso (y de pronunciación parecida) en todo el mundo, rotulador Magic Marker. Comenzó su carrera como escritor (publicando poemas, una novela y ensayos y traducciones) y periodista (cuyos viajes le llevaron por todo el mundo). Fue el guionista de todas sus películas y el director de fotografía en muchas de ellas. Su ingenio verbal y visual casi hace que pasen desapercibidas las reflexiones filosóficas y la erudición que contienen. Sus comentarios son una especie de flujo de conciencia; su poética gira tanto sobre él mismo como sobre los temas que aborda –son sus reacciones a lo que él y nosotros vemos y oímos.

Marker se comporta como un corresponsal en el extranjero y como un reportero de investigación. Lo encontramos con frecuencia en las sociedades en transición: “*la vida en proceso de convertirse en Historia*”, como él mismo dice. Sus películas no sólo están ambientadas en lugares concretos, sino que tratan de las culturas de esos lugares. Aunque tiende a trabajar en países socialistas más que la mayoría de los cineastas occidentales, le fascina Japón. Preocupado por los temas de la izquierda, fue miembro de la izquierda intelectual, políticamente comprometida pero no doctrinaria. La “*objetividad implicada*” es la frase con la que define su enfoque.

En *Le joli mai* (1963) por ejemplo, y por la que ganó el premio de la Crítica Internacional en el festival de Cannes, Marker entrevista a los parisinos sobre sus ambiciones, sus puntos de vista políticos, su comprensión de la sociedad en la que viven. Su muestra es una sección transversal de la sociedad pero con una importante presencia de la clase trabajadora: el vendedor de ropa en la esquina de la calle, un empleado, un pintor de casas, un estudiante negro, una joven pareja que quiere casarse, un trabajador argelino. Los entrevistados consideran que el trabajo no ofrece ninguna satisfacción: lo hacen por dinero. Aunque la felicidad que el dinero da no es en absoluto segura. Marker interpela a un entrevistado, que opta por el éxito material, acerca de que su visión de la vida es “*un poco limitada*”. “¿No le interesan otras cosas?” pregunta Marker. Este “toma y daca” es característico. El tono de Marker es frecuentemente irónico e implícitamente crítico. Se enfrenta a los entrevistados y les hace ver su decepción por algunas de sus respuestas. Sus entrevistas se convierten, así, en una dialéctica.

En la segunda mitad de la película, Marker se aleja de los individuos y las entrevistas. En su lugar, se ocupa de los acontecimientos de los que dan cuenta las noticias: una carga policial

que aplastó a ocho personas en el metro y el medio millón de personas que acuden a su entierro; las respuestas violentas a la absolución del general Salan (antiguo comandante en jefe de las fuerzas francesas en Argelia); las huelgas masivas de ferrocarriles y de la Renault –intercaladas con imágenes de las fiestas en clubes nocturnos. Los acontecimientos remiten a los entrevistados en la primera parte, que “no se sentían libres” para alterar o incluso cuestionar el sistema social.

El misterio de Koumiko, ambientada en los Juegos Olímpicos de Tokio de 1964, comienza con este evento pero nunca se queda con allí por mucho tiempo. Su verdadero tema es una joven japonesa llamada Koumiko Moroaka, su ciudad (Tokio), su país y el Extremo Oriente en su conjunto. Si, en cierto sentido, Koumiko es la protagonista, también hay una especie de antagonista. El mundo occidental y sus influencias se ven una y otra vez en las imágenes de las pantallas de televisión, en los gustos evidentes en los escaparates de los grandes almacenes. Parte de la película está filmada directamente de las pantallas de televisión en blanco y negro. De este modo se aíslan las preocupaciones y actitudes del mundo en general. El resto de la película, en color, es totalmente personal.

La fascinación de Marker por las culturas extranjeras, especialmente la japonesa, es evidente en **Sin sol** y **A.K.** La primera es un idiosincrático cuaderno de viaje sobre Japón, narrado por un camarógrafo ficticio, mientras que la segunda es el documental sobre el rodaje de la película **Ran** de Akira Kurosawa, el cineasta más famoso de Japón. En ambas películas, el punto de vista de Marker sigue siendo el de un observador, un espectador. Es precisamente a través de esa distancia y ese distanciamiento deliberados que el cineasta contempla las cuestiones que han dominado su obra hasta la fecha: ¿cómo se perciben las distintas culturas y se sostienen unas a otras en un mundo moderno, donde están cada vez más entremezcladas? ¿cómo se puede encontrar el espacio de uno mismo cuando el tiempo, el lugar y la memoria se oscurecen, se construyen y se olvidan? En el caso de **Sin sol**, no sólo se intercalan, a propósito, imágenes de Japón con las de Guinea Bissau, Irlanda, Islandia y otros lugares, sino que también se ficcionalizan los recuerdos y las percepciones y, por tanto, se cuestionan en última instancia.

Tras el fracaso del comunismo, como indicó de forma más brutal la desintegración de la antigua Unión Soviética, llegó “uno de los comentarios más mordaces que Marker se ha permitido”, según David Thomson, en su película de 1993 **El último bolchevique**. Aunque esta película sigue manteniendo un sentido de “objetividad implicada”, también puede sugerir una desilusión en Marker, el documentalista de inspiración marxista.

Con un último trabajo fechado en 2011, Marker falleció en París en 2012, justo el mismo día en que cumplía 91 años. Sus películas seguirán siendo valoradas por lo que el cineasta percibía y entendía de lo que observaba, y por sus caprichosos malabares con las formas, su tratamiento de las convenciones y las expectativas, y por su estilo idiosincrásico (...).

Texto (extractos):

Jack C. Ellis & Guo-Juin Hong, "Chris Marker" en
Tom & Sara Pendergast (ed.), **International Dictionary of Films and Filmmakers**
(4ª edición),
vol. 2º "Directors", St. James Press, 2000.

(...) [Marker] no se trataba de un cineasta al uso ya que nunca se había sometido a las mecánicas habituales del medio: estreno, declaraciones... Apenas conocíamos alguna foto de él, en la que casi siempre aparecía protegido por la cámara, además de su seudónimo que después descubrimos que escogió ya que, dada su disposición al nomadismo, era fácil de pronunciar en muchos idiomas. ¿Por qué un hombre que solía construir su cine desde la intimidad, que utilizaba estrategias tan personales en sus comentarios, mantenía su enigma como individuo? Recordábamos cómo Orson Welles o Jean-Luc Godard acababan imponiendo su cuerpo, el primero su característica imagen de pesantez irónica, el segundo su persona, muchas veces esquiva. En Marker era su recorrido del yo al nosotros, de lo íntimo a lo colectivo, lo que acababa implicando definitivamente su necesidad de reserva personal. Precisamente, ese gusto por la discreción, por la posibilidad de fabulación y de libertad que imponía ese anonimato, unido a una necesidad de independencia insumisa, iba a acabar imponiendo su lateralidad personal y creativa. En realidad, no estaba más que volviendo a definir de una forma peculiar esa cuestión eterna de la práctica fílmica que son las relaciones entre el sujeto creador y la comunidad. Marker ha sido siempre un cineasta de encuentros: ya sea hallando el espacio para la realización de obras conjuntas -con Resnais, Reichenbach, Ivens, Bellon... -, o generando lugares de confluencia, de creación colectiva, reflejando su interés por algunos compañeros de viaje a lo largo de su filmografía o en sus continuadas referencias a otros cineastas que siente cercanos (...)

(...) En sus films, Marker parte de una constelación de materiales heterogénea, para rastrear en el fondo "*el plan escondido que hay detrás de cada sucesión aleatoria de imágenes*"; dejando al propio comentario la capacidad de iluminarlas. Es la manera que tiene de acompañarlas hacia el territorio de la reflexión. André Bazin definió su manera de trabajo a propósito de **Lettre de Sibérie** como "*film-ensayo*"; ensayo documentado por un film, llamando a su montaje "*horizontal*"; "*hecho del oído al ojo*"; "*en el que la imagen no remite a aquello que la precede o que la sigue sino lateralmente en cierta forma a lo que se dice de ella*". (...)

Texto (extractos):

José Ángel Alcalde, "No hay utopía sin poesía", en el libreto incluido en la edición en DVD de varios trabajos de Chris Marker, bajo el título **Chris Marker Mosaico 1968-2004**, editada por Intermedio, 2012



- 1952 / Olympia 52.
1953 / Las estatuas también mueren (*Les statues meurent aussi*).
1956 / Dimanche à Pekin.
1958 / Lettre de Sibérie.
1960 / Description d'un combat.
1961 / ¡Cuba Si!
1962 / LA JETÉE.
1963 / Le joli mai.
1965 / Le mystère Koumiko.
1966 / Si j'avais quatre dromadaires.
1967 / Loin du Vietnam; Rhodiacéta.
1968 / À bientôt, j'espère; LA SEXTA CARA DEL PENTÁGONO
(*La sixième face du Pentagone*); Cinétractés.
1969 / On vous parle du Brésil: Torture; Jour de tournage; Classe de lutte.
1970 / On vous parle du Brésil: Carlos Marighela; On vous parle de Paris:
Maspero. Les mots ont un sens.
1971 / La bataille des dix millions; Le train en marche; On vous parle de Prague:
Le deuxième procès d'Artur London.
1972 / Vive la baleine.
1973 / Puisqu'on vous dit que c'est possible; On vous parle du Chili: Ce que disait
Allende; La embajada (*L'ambassade*).
1974 / La solitude du chanteur de fond.
1977 / Le fond de l'air est rouge.
1981 / Junkopia.
1983 / Sin sol (*Sans soleil*).
1984 / 2084: Video clip pour une réflexion syndicale et pour le plaisir.
1985 / A.K.; Matta '85; From Chris to Christo.
1986 / Mémoires pour Simone.

1987 / Une journée d'Andrei Arsenevitch.
1988 / Tokyo Days; Chat écoutant la musique.
1989 / Electronic: Getting away with it.
1990 / L'héritage de la chouette; Zoo Piece; Slon Tango; Théorie des ensembles;
Détour Ceausescu; An owl is an owl is an owl.
1992 / Le facteur sonne toujours cheval.
1993 / La tumba de Alexander (*Le tombeau d'Alexandre*);
Le 20 heures dans les camps.
1994 / Bullfight in Okinawa; Tchaïka; Petite ceinture; Owl gets in your eyes.
1995 / Berliner Ballade; Casco azul (*Casque bleu*).
1997 / Nivel Cinco (Level Five).
1999 / E-clip-se.
2000 / Un maire au Kosovo.
2001 / Recuerdos del porvenir (Le souvenir d'un avenir).
2004 / GATOS ENCARAMADOS (*Chats perchés*).
2007 / Leila attacks.
2008 / Un an de télé vu par Guillaume.
2010 / Ouvroir, the movie.
2011 / Kino; Stopover in Dubai.







Martes 5

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

Centenario

CHRIS MARKER (1921-2012)

LA JETÉE

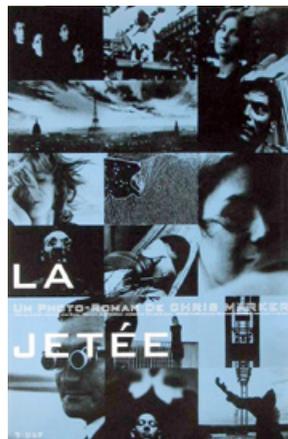
(1962) Francia 28 min.

Título Original.- La jetée. **Director y Guión-** Chris Marker. **Fotografía.-** Jean Chiabaut y Chris Marker (B/N - 1.66:1). **Montaje.-** Jean Ravel. **Música.-** Trevor Duncan. **Productor.-** Anatole Dauman. **Producción.-** Argos Films - RTF (Radio-Télévision Française). **Intérpretes.-** Jean Négroni -voz- (*narrador*), Davos Hanich (*El Hombre*), Hélène Chatelain (*La Mujer*), Jacques Ledoux (*El Científico*), André Heinrich, Jacques Branchu, Pierre Joffroy, Étienne Becker, Janine Klein, William Klein, Ligia Branice. **Estreno.-** (Francia) febrero 1962 / (EE.UU.) octubre 1967 / (España) No estrenada.

Versión original en francés con subtítulos en español

Película nº8 de la filmografía de Chris Marker (de 67 películas como director)

Música de sala:
"The Real Cat" (1954)
René Thomas





“Empiezan a surgirle imágenes como confesiones y se mezclan en un museo que puede ser el de su memoria”.

LA JETÉE

“Es banal decir que la memoria es mentirosa, es más interesante ver en su mentira una forma de protección natural que se puede gobernar y moldear. A veces eso se llama arte”

Chris Marker

*“(…) El descubrimiento de **LA JETÉE** significó, para alguna gente de la generación que habíamos hecho del cine una parte central de nuestra vida, un acicate, una demostración de que apenas eran necesarios medios para hacer películas imperecederas. Entendimos con ella cómo en el cine, arte de la escultura en el tiempo, se podían encabalgalar presente, pasado, futuro, con absoluta libertad (...).”*

José Ángel Alcalde

¿Es necesario justificar la inclusión de Chris Marker en un dossier sobre cine fantástico europeo? Lo que se sabe de él (muy poco: a la legendaria capacidad de ocultación de un artista que sólo se revela, y de manera indirecta, en su obra, se une el desconocimiento



general de la misma) es que hace documentales poco ortodoxos, que llevaron a que André Bazin celebrara hace 40 años, a propósito de *Carta desde Siberia* (*Lettre de Sibérie*, 1957), las virtudes de un potencial cine ensayístico antes de que esa categoría quedara acaparada por las intransferibles reflexiones filmadas de Godard. Por supuesto, Marker hizo una (única) obra de ficción (más aún, de ciencia-ficción), **LA JETÉE** (1962), por la que le conocen hasta quienes no suelen interesarse por la No Ficción. Claro que era “solo” un mediometraje y su interés podría parecer anecdótico.

Sin embargo, **LA JETÉE** plantea ya, en su brevedad y en forma de paradoja, el tema de la memoria, un tema central del cine de Marker, por otro lado tan volcado hacia el registro de un presente histórico. Así lo señalan dos títulos entre los que se enmarca casi toda su obra: **Toute la mémoire du monde** (1956), su temprana colaboración con Alain Resnais, e **Immemory** (1997), su última creación, ya en soporte CD-Rom, que ronda el ideal de encontrar la forma de actualizar toda una memoria del mundo, o al menos de una visión singular y subjetiva de la Historia. Si a **LA JETÉE** le sumamos **Sans soleil** (1982), que postula que la memoria depende de la imagen (en su sentido proyectivo pero también en el visual, lo que sin duda resulta una idea muy adecuada para ser explorada por el cine) hasta el punto de que las imágenes reemplazan a nuestros recuerdos, y si luego incluimos el procesamiento virtual de las imágenes históricas que muestra **Level Five** (1997), encontraremos que Marker ha tomado el hilo de la paradoja temporal de **LA JETÉE** y lo ha enrollado en espiral -la espiral del tiempo: como el moño de la *Madeleine* de **Vértigo** (1958), la particular magdalena proustiana adoptada por Marker-, hasta formar un núcleo temático vertiginoso: uno quisiera encontrar alguna película de ciencia-ficción que tratara



el tiempo (uno de los grandes temas del género, al fin y al cabo) con tanta capacidad especulativa como este trío de obras de difícil categorización genérica: ¿ensayo-ficción?

Lo primero que llama la atención de **LA JETÉE** es su humilde formato: está íntegramente contada con fotos fijas, lo que la convierte, como reza el título de crédito inicial, en una “fotovelocidad”. La razón parece haber sido tan sencilla como ésta: Antoine Bonfanti, ingeniero de sonido de Marker en **Le joli mai** (1962), se trajo de un viaje a Hong Kong el primer modelo de cámara Pentax 24x36. Entusiasmado, Marker se la tomó prestada y “cuatro meses más tarde, llegó con **LA JETÉE**” (Positif, número 433, marzo 1997, página 92). Sea como fuera, lo cierto es que esta sucesión de fotos estáticas (con la sublime excepción de un parpadeo de ojos, que subraya la nostalgia del movimiento y la metáfora de la visión que se contienen en la película) se revela adecuada para un ejercicio de memoria, facultad que funciona seleccionando imágenes aisladas, privilegiadas¹. La gran originalidad de **LA JETÉE**, empero, es argumental: en un escenario postapocalíptico la policía de los sueños ayuda a elegir un “voluntario” con una imagen mental especialmente fuerte del pasado para que viaje en el tiempo en busca de una solución para la supervivencia de la raza

¹ “La memoria afectiva es como el zapping, funciona paseándose por los recuerdos de forma caprichosa y no lineal”, me dijo una vez Ágnes Varda defendiendo el movimiento aleatorio de su peculiar memoria del cine, **Las cien y una noches** (*Les cent et une nuits*, 1994); y Oliver Stone abundó en lo mismo cuando, refiriéndose al carácter crecientemente fragmentado de su cine, dijo que “no recordamos nuestra vida como una narración lineal sino de forma digital, saltando de un momento clave a otro”. Marker no da entrevistas y no conozco declaraciones suyas al respecto, pero desde hace tiempo su cine de montaje, discontinuo, ha tenido un funcionamiento que anunciaba, o casi solicitaba, la estructura ramificada de su reciente trabajo multimedia.



humana. El golpe maestro es que la imagen de infancia que marca al héroe, y a la que quiere volver con obsesión edípica, coincide con el momento de su propia muerte: es él mismo, de adulto, el que había visto morir, en esa imagen terrible que quedó grabada indeleblemente en su mente de niño. La paradoja del viaje en el tiempo se funde con la fantasía de repetir la escena primaria freudiana, como ha observado Constance Penley, lo que “conduce a la aniquilación del sujeto” (Fantasy and the Cinema, BFI, 1989, página 208). Las reverberaciones de **LA JETÉE** han sido muchas: antes del remake explícito de Terry Gilliam –**Doce monos** (*Twelve Monkeys*, 1995)–, vino la premisa muy similar de **Terminator** (*Terminator*, 1984); la diferencia es que la de Marker era una obra radical que cancelaba la posibilidad de una secuela (aunque Thierry Kuntzel inició un remontaje en video de la misma, titulado “La rejetée”, que quedó inconcluso), cosa que sabemos que sí ocurrió con **Terminator**, aunque en la segunda entrega cambiara de bando. Así mismo, el núcleo central –y más “afrancesado”– del film de Marker, los primeros viajes en el tiempo del protagonista para volver a lo que parece ser una misma jornada amorosa repetida con la mujer de sus recuerdos (“¿Era el mismo día? Vendrán muchos paseos”), parecen prefigurar los saltos temporales circulares de **Te amo, te amo** (*Je t’aime, je t’aime*, Alain Resnais, 1968) y hasta de **Atrapado en el tiempo** (*Groundhog day*, Harold Ramis, 1993). (...)

Texto (extractos):

Antonio Weinrichter, “Amnesia futura: tiempo y memoria en la obra de Chris Marker”, en especial **Cine Ficción Europea**, rev. Nosferatu, nº 34-35.



LA JETÉE es la historia de un hombre marcado por una imagen de infancia. Es también la fijación del plano, la inmovilidad gestual de los personajes dotados de otro sentido del desplazamiento físico a través del montaje de las fotos-fijas que, salvo el plano aislado que recoge el leve parpadeo de los ojos de una mujer, el aleteo verdadero de la noción del tiempo, constituyen todo el metraje. Es un film sobre el viaje temporal y sobre la humanidad devastada tras una tercera guerra mundial, una reflexión circular en torno a la memoria. Al protagonista le escogen los policías que espían los sueños porque el experimento de enviar a alguien a través del tiempo sólo puede funcionar con una persona que tenga sueños de verdad, que posea en su mente imágenes fuertes del pasado. Y el protagonista conserva la de la mujer que vio en el muelle de Orly, en la escollera del lugar desde donde se viajaba antes del desastre, recortada sobre un sol congelado. También Marker es un cineasta de la memoria, y no en vano colaboró con Alain Resnais, director que ostenta la supremacía de esa categoría, en los cortos **Les statues meurent aussi**, **Noche y niebla** y **Le mystère de l'atelier quinze**.

Ese hombre marcado por una imagen de infancia es, en el inicio, un niño que visita Orly con sus padres. Y recuerda a la mujer cuyo pelo mueve la brisa y sonríe como lo haría Françoise Dorleac, y el sol congelado, pero quizá ha olvidado que también vio a un hombre morir. Marker, a continuación, filma-fija en el espectador la destrucción de París: fotografías del desastre humano coronadas por una instantánea imposible del Arco de Triunfo partido en dos, devastador. La superficie de la ciudad, y por extensión la de todo el planeta, queda literalmente podrida por la radiactividad (**LA JETÉE** es una foto-novela en toda su exacta dimensión, y la palabra narrada tiene siempre el tono justo de la descripción que se complementa con la imagen, nunca una sustituye a otra). Los supervivientes moran en la red de galerías debajo de Chaillot. “Los ven-



cedores montan guardia en un imperio de ratas”, dice el narrador. Y a su lado los vencidos, que en el desolador paisaje subterráneo en que se ha convertido el mundo sirven de cobayas para los experimentos con el tiempo que realizan los vencedores. La universalidad de la historia admite todo tipo de lecturas (**Doce monos**, de Terry Gilliam) pero Marker encontró, en el *photo-roman* (“una reconquista para el cine moderno como es utilizado aquí”, en palabras de François Weyergans en “Cahiers du Cinéma” nº 146, agosto de 1963), la forma más precisa de capturar en celuloide lo que le interesaba. Porque **LA JETÉE**, siendo un relato de ciencia ficción sobre un futuro imperfecto y la posibilidad de viajar por el tiempo para remediar lo que aconteció, es sobre todo una película sobre el presente, aquel en el que se instala su protagonista masculino cuando el experimento es un éxito y regresa al mundo que conoció antes de la debacle nuclear para recuperar la imagen femenina perdida/soñada/idealizada, en una idea muy propia de la fascinación de Marker por el **Vértigo** hitchcockiano. El hombre y la mujer, en ese momento, no tienen recuerdos (el pasado) ni proyectos (el futuro), por lo que viven solamente su presente, que antes fue pasado y no será futuro. La belleza triste y geométrica del trabajo de Marker, que filma el parpadeo de los ojos femeninos como un instante fantasmal, estalla en su resolución, cuando el hombre que ha viajado desde el futuro hasta el pasado para reencontrarse con su imagen de infancia descubre que la noción del tiempo es inclemente y que la memoria no existe en el fondo; descubre, en definitiva, que aquel hombre al que vio morir en Orly, cuando el sol estaba congelado, es en realidad él mismo, por lo que quizás, atterradoramente, nunca llegó a ser niño pese a tener el recuerdo de que lo fue (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “Universo Marker”, en sección “Flashback”, rev. Dirigido, Febrero 2008.

Con 28 minutos de imágenes fotográficas estáticas y apenas unos segundos de fotogramas en movimiento, Chris Marker alumbra en **LA JETÉE** una fábula de ciencia ficción que reflexiona sobre el propio lenguaje cinematográfico y permanece en una especial posición como film de culto dentro de la historia del cine. Es durante el rodaje de *Le Joli Mai* (1962) cuando Marker aprovecha un par de días libres del equipo y toma la cámara reflex Pentax de Antoine Bonfanti, su técnico de sonido, para fotografiar una historia que según Alain Resnais enlazaba con los primeros films que el director rodó en 8 mm. en 1946.

LA JETÉE imagina un futuro en el que tiene lugar la destrucción nuclear de París y relata el trágico destino de su héroe protagonista (Davos Hanich) quien, tras presenciar en su infancia una escena en la torre de observación de Orly, asocia el rostro de una mujer (Hélène Chatelain) y la caída de un cuerpo como imágenes que quedan fijadas de manera obsesiva en su memoria. Tiempo después de esa escena tiene lugar la Tercera Guerra Mundial y el apocalipsis nuclear. Con la superficie de la tierra inhabitable, los supervivientes se refugian en el subsuelo y los vencedores utilizan a los vencidos sometiéndolos a experimentos para viajar en el tiempo, con el fin de encontrar ayuda en el pasado o en el futuro.

Como *Scottie* en **Vértigo** (Alfred Hitchcock, 1958), Davos Hanich desea retornar a un amor del pasado, recuperar un tiempo pretérito y revivirlo. A las imágenes de *Scottie* espiando a *Madeleine* en la floristería Podesta Baldocchi, las restituyen los primeros contactos visuales directos del héroe con la mujer, con su imagen pregnant de la infancia, rodeada de exóticos arreglos florales. Al recogido del pelo de *Madeleine*, le corresponde ahora la imagen del cabello sobre la nuca de Hélène, en el museo de Historia Natural. Al gesto de *Madeleine* señalando los círculos en el corte de la secuoya, responde el héroe de **LA JETÉE** en igual gesto, para afirmar misteriosamente “*yo vengo de allí*”, mientras señala fuera del árbol, hacia el exterior del tiempo. Son puntos paralelos de un calco desplazado que traza el mismo trayecto de **Vértigo** en la lucha imposible por negar el tiempo, por vencerlo en sus más dolorosas huellas. **Vértigo** es “*el único film que ha podido retratar una posible memoria, ver la memoria*”, afirma la voz over en **Sans soleil** (Chris Marker, 1982). **LA JETÉE** relaciona el sujeto de ese retrato con los mecanismos esenciales del lenguaje cinematográfico. Precisamente por sustraerse al principio del medio cinematográfico según el cual éste reproduce la impresión de movimiento, **LA JETÉE** desvela su mecanismo y su poder. La metáfora del cine se reafirma constantemente. El subsuelo en el que sobreviven los supervivientes corresponde a los sótanos del Palais de Chaillot, que albergó los archivos de la Cinémathèque de Henri Langlois. El jefe del campo es interpretado por Jacques Ledoux, director de la Cinémathèque belga, encarnando así la capacidad de manipulación cinematográfica. Los latidos que se escuchan durante los experimentos corresponden al montador del film, Jean Ravel, como pulso implícito del lenguaje cinematográfico. La apelación al montaje se hace explícita en las hamacas de los prisioneros, en traslación directa de las de los marinos amotinados en **El acorazado Potemkin** (Sergei M. Eisenstein,



1925). Con los espacios, con los sonidos, con los personajes, con todos los elementos se autoreferencia al propio medio de expresión, abandonado en su cualidad más evidente, para terminar construyendo un sorprendente ejercicio de metacine.

Los únicos instantes de movimiento nos convierten en objeto de la mirada de la mujer, acostada y abriendo plácidamente los ojos. Evidencian cómo la sucesión de fotogramas a una determinada velocidad genera la sensación de movimiento y durante un fugaz lapso se nos transmite la mágica impresión cinematográfica de recuperar para el presente un lapso de tiempo ya embalsamado. Lo que seduce al héroe es esa mujer como trasposición de la ilusión de reinventar y dominar el tiempo. El rostro de la mujer como encarnación del objeto de deseo cine es una idea presente en Marker que declara su fascinación e identificación primaria del cine con el rostro de Simone Genevois en **La merveilleuse vie de Jeanne d’Arc** (Marc de Gastyne, 1928), desde que vio el film a los siete años. Desde entonces para Marker *“el cine y la mujer son dos nociones absolutamente inseparables”*. El efímero movimiento de la mujer representa la posibilidad de reinstalar el pasado, y esa utopía se nutre de la capacidad de ensueño que proporciona el cine, posibilidad de inmediato negada por la presencia opresiva del jefe del campo que aborta las imágenes de la mujer y secuestra el sueño del hombre. Recordando a Barthes, los sujetos de las

fotos son “*spectrum*”, término doblemente significativo por su relación con “*espectáculo*” y por añadir “*ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de la muerte*”. La mujer se refiere a Davos literalmente como su “*espectro*” y ambos viven como fantasmas, fragmentos de un tiempo prestado por unas imágenes que parecen hacernos olvidar, a nosotros y a ellos, la barthesiana idea que sombríamente dictamina “*la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente*”.

En su riqueza de niveles, el film también trasluce los polos fundamentales de su contexto socio-político. Bajo la forma de una oscura fábula se integran en un apocalíptico marco la memoria de los campos nazis, las torturas de la guerra de Argelia, los procesos de reconstrucción urbana sufridos por el París de aquellos años y la presencia de la amenaza nuclear. Los planos de la destrucción nuclear de París se apoyan sobre fotografías que remiten, con su carácter de imágenes de un archivo fantasmal, y sin embargo tan real, a un tono documental de inusual y extraña conciliación con el polo de la ficción. Hay imágenes que apuntan claramente a su condición de fotogramas de ficción cinematográfica por sus parámetros formales de encuadre, composición, planificación y transiciones. Junto a éstas, otra fértil y estimulante brecha abierta por imágenes que resultan autocontenidas, más independientes del relato, respondiendo a momentáneas y aparentes digresiones. Precisamente estas últimas imágenes, con su aura de fotografía, con su ausencia de necesidad de movimiento, son las que impregnan el film de un halo de raro magnetismo. Por esas imágenes asoma la sanadora herida del cine-ensayo que tan hábilmente sabe suturar Marker con recursos de ficción y elementos documentales. Y en torno a ellas gravita el poder de un film que a través de sus múltiples capas cristaliza una meditación sobre una cicatriz común a todos los mortales: el imposible anhelo por revivir instantes pretéritos, por evadirse de la inexorable espiral del tiempo, por una segunda oportunidad.

Texto (extractos):

Sebastián Planas, “La jetée”, en sección “En busca del cine perdido”, rev. Dirigido, junio 2006.

La 6ème Face du Pentagone

un film de
Chris Marker & Francois Reichenbach



Martes 5 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

Centenario

CHRIS MARKER (1921-2012)

LA SEXTA CARA DEL PENTÁGONO

(1968) Francia 27 min.

Título Original.- La sixième face du pentagone. **Director.**- Chris Marker y François Reichenbach. **Guión.**- Chris Marker. **Fotografía.**- Chris Marker, Tony Daval y Christian Odasso (Color - 1.33:1). **Montaje.**- Carlos de los Llanos. **Productor.**- Catherine Braunberger, Pierre Braunberger y Chris Marker. **Producción.**- France Opera Film - Les Films de la Pléiade - SLON (Societe pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles). **Participantes.**- William Sloane Coffin, N. Paul Stookey, Mary Travers, John Wilson, Peter Yarrow. **Estreno.**- (Suecia) agosto 1968 / (EE.UU.) No estrenada / (Francia) No estrenada / (España) No estrenada.

Versión original en francés con subtítulos en español

Película nº15 de la filmografía de Chris Marker (de 67 películas como director)



(...) La memoria es también un territorio de lucha, es el espacio de la guerra de representaciones que libran el poder y sus detractores. Marker siempre ha mantenido un persistente interés crítico por las imágenes marcadas por la urgencia del tiempo presente, realizando un seguimiento de los acontecimientos político-históricos, mostrando su recorrido político personal y meditando, sin acritud, a la vez sobre el tiempo que pasa y que se lleva recuerdos e ilusiones. Al filo de su obra podemos seguir la evolución de sus sueños, que son los sueños de una generación y los deseos y fracasos de la revolución, de la desaparición del horizonte utópico. Desde los primeros sesenta sus films van a ir mostrando el profundo cambio de las perspectivas de acción política que se van sucediendo en la época. De las luchas anti-imperialistas -**Cuba sí** (1961) -, para mostrar posteriormente un progresivo interés por los países donde la revolución escapa a los peligros de la institucionalización, a las movilizaciones contra la guerra de Vietnam -**LA SEXTA CARA DEL PENTÁGONO** (1968)-, y a las luchas sociales en Francia: **À Bientôt j'espère** (1967). La llegada de los acontecimientos de mayo intensificará este interés por la búsqueda de espacios de lo político alejados de la política instituida, al margen o contra ella. El sector cinematográfico será uno de los más movilizados en ese momento (...).

(...) Cuando hoy contemplamos **LA SEXTA CARA DEL PENTÁGONO** tal vez nos pueda asaltar de golpe una primera idea que habla de la pérdida actual, con el mundo global, de la capacidad de control de la entonces indiscutible primera potencia mundial. La imagen de la bandera del vietcong avanzando entre columnas de grupos pacifistas hacia la institución militar, ha quedado sobrepasada con el paso del tiempo por la imagen del ataque del 11-S y de los continuos fracasos en sus últimas guerras, que ya anunció el



Vietnam. En su seguimiento de la manifestación del 21 de octubre de 1967, continuación de las protestas de los estudiantes americanos en los campus contra la maquinaria de la guerra del Vietnam, este film no pretende registrar los acontecimientos sino participar en ellos de una manera activa y creativa. A partir de esa multitudinaria acción directa, se pretende mostrar el poder de la calle como espacio de expresión. Se trataría de reseñar, como indica la voz en off, el paso de *“la actitud política al gesto político”* de la juventud americana, cambio que acaba apuntando un joven manifestante al final del film. A partir de ese momento se daría una actitud política más activa de los jóvenes a través de acciones políticas de desobediencia: impedir el acceso al campus de los reclutadores del ejército, ayudar a los insumisos, perturbar el funcionamiento de las oficinas de reclutamiento. Una década después, en **Le Fond de l'air est rouge**, Marker acabará haciendo, a partir de imágenes extraídas de este film una reevaluación de estos episodios, mostrando una conciencia crítica sobre la evolución temporal de los grupos radicales y de las revueltas. (...).

Texto (extractos):

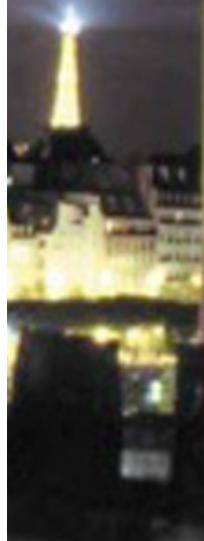
José Ángel Alcalde, *“No hay utopía sin poesía”*, en el libreto incluido en la edición en DVD de varios trabajos de Chris Marker, bajo el título **Chris Marker Mosaico 1968-2004**, editada por Intermedio, 2012.

(...) **LA SEXTA CARA DEL PENTÁGONO** aparece en un momento de máxima agitación y documenta la marcha contra el Pentágono de Washington como repulsa por la guerra de Vietnam. *“Si las cinco caras del pentágono te parecen inexpugnables”*, reza el proverbio

zen citado al principio del film, *“ataca por la sexta”*. Eso lo hace más Marker que los manifestantes, inocentes aunque contundentes, que aparecen frente a sus cámaras de 16 mm. enarbolando la repulsa contra la maquinaria impasible de la guerra. Se trata de una película tan necesaria entonces como hoy, quizá más hoy que entonces, ya que lo que muestra es perfectamente extrapolable a otras realidades sociales mucho más cercanas en tiempo y distancia geográfica. Tres enseñanzas propone este film modélico: en 1968 -más que ahora, lamentablemente- se había finiquitado el tiempo de la protesta individual, todos los que protestaban ya eran políticamente conscientes y se había pasado de manera definitiva de la actitud política al gesto político. La película no registra los acontecimientos, sino que participa de ellos.

Texto (extractos):

Quim Casas, “El gesto político, el gesto cotidiano”, en sección “Flashback”, rev. Dirigido, julio-agosto 2012.



Martes 5 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

Centenario
CHRIS MARKER (1921-2012)

GATOS ENCARAMADOS
(2004) Francia 58 min.

Título Original.- Chats perchés. **Director, Guión, Fotografía** (Video - 1.37:1) y **Montaje.**- Chris Marker. **Montaje.**- Carlos de los Llanos. **Productor.**- Laurence Braunberger. **Producción.**- Les Films du Jeudi - ARTE. **Estreno.**- (Francia) diciembre 2004 / (EE.UU.) diciembre 2006 / (España) No estrenada.

Versión original en francés con subtítulos en español

Película nº62 de la filmografía de Chris Marker (de 67 películas como director)



(...) **GATOS ENCARAMADOS** es la historia de estos gatos de amplia sonrisa -como la del gato de Cheshire de “Alicia en el país de las maravillas” o los gatos del manga, como apunta el autor- y color amarillo que un buen día empezaron a aparecer dibujados en los tejados de París, en las estaciones y andenes del metro, en las esclusas, en los muelles del Sena o incluso en las iglesias; gatos que son como signos reconfortantes tras la desolación globalizadora del 11-S, aunque también incitaron alguna que otra postura represiva: el gato pintado en la fachada de la iglesia fue borrado como los talibanes dinamitaron las estatuas de Buda en Afganistán, en una de las proverbiales analogías de Marker.

La búsqueda de esos gatos-símbolo por la ciudad, y de otros gatos más corpóreos, más reales, le permite reflexionar o simplemente enseñar imágenes sobre el turista y el vagabundo perdidos en el caos parisino, sobre las elecciones presidenciales de 2002, las escisiones habituales de la izquierda, el avance de la extrema derecha de Le Pen (mezclada, porque es un relato de mezclas, con el accidente del gato que vive con una sin techo en el metro), la reacción popular contra ese avance, los encuentros de los *flash mobbers* frente al Pompidou, la invasión estadounidense en Irak, la situación de los kurdos -siempre entre dos enemigos-, los carteles casi estalinistas de los miembros de la selección francesa de fútbol adornando las calles, los pillajes en los museos de Bagdad -y Marker apunta entonces que si un día tuviera la ocasión de saquear el Louvre sabe muy bien qué se llevaría, a lo que sobran las palabras y se bastan las imágenes de las esculturas de gatos egipcios- o la triste historia, convertida en carnicería de prensa amarilla y en martirio de los amantes crucificados, de la actriz Marie Trintignant y el cantante Bertrand Cantat.

GATOS ENCARAMADOS representa algo parecido a los cuadernos audiovisuales de apuntes, observaciones y certezas que ha desperdigado Jonas Mekas a lo largo de toda su carrera, un cuaderno de notas compacto y a la vez digresivo, en el que la filmación de la reacción política en plena calle deja espacio para establecer una genealogía de los gatos sonrientes, jugar con el recuerdo cinematográfico -los sellos de correos con el gato estampado en cartas dirigidas a Fritz Lang, Michael Powell, Luis Buñuel, Max Ophüls, Louis Feuillade, Aki Kaurismaki, Laurence Olivier, Claudia Cardinale y George Lucas- o filmar como nadie lo ha hecho la barbarie: el sonido del primer bombardeo norteamericano sobre Bagdad combinado con imágenes que se cortan de gente en el metro de París, ajenos a todo... pero víctimas al mismo tiempo (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “El gesto político, el gesto cotidiano”, en sección “Flashback”, rev. Dirigido, julio-agosto 2012.



(...) Marker siempre ha considerado que la estética es una política: la forma una necesidad y una potencia. Descrie de aquella tradición militante que despreciaba la función estética en nombre de la eficacia política. Porque, ¿no resulta obligatoriamente necesario realizar un cambio de formas para concebir un nuevo mundo? A lo largo de las dos últimas décadas hemos podido comprobar cómo Marker se introducía en los nuevos regímenes de imágenes, de la misma manera que previamente había mostrado interés por descubrir nuevos territorios, aceptando los nuevos medios con la curiosidad de recibir un nuevo estímulo y como productores de nuevas maneras de creación. Marker se ha mantenido distanciado de la extendida visión apocalíptica sobre el cinematógrafo, su memoria de infancia, aquel que inició su deseo, en la medida en que siempre ha incluido el cine dentro de un contexto cultural mucho más amplio, abierto. Como apunta Bellour: *“la imagen de cine no puede seguir siendo esta imagen de infancia, más grande y que se proyecta, salvo si permite imaginar más allá de sí misma configuraciones verdaderamente nuevas”*. En realidad, Marker ha utilizado a lo largo de más de medio siglo, con continuidad creativa, todo tipo de soportes adaptándose a las características que le ofrecía cada nuevo medio de expresión para hilvanar su discurso; los libros, la fotografía, el cine, el vídeo, la televisión, la instalación, el CD-ROM, la red (...).

(...) ¿Qué se puede hacer cuando una formidable ingeniería mercantil, mediática y política determina nuestro presente, coloniza nuestra atención, guía nuestra percepción, imponiéndonos discurso e imagen mientras nos expropia, cuando las utopías parecen descansar en el basurero de la historia? ¿Qué empuja a un hombre recién cumplidos los ochenta a salir a la calle con un envidiable espíritu flâneur, armado con una pequeña cámara de DV y realizar, en estos tiempos de desencanto, con absoluta libertad, un canto juvenil a la insumisión, sino la necesidad de revelarse contra estos tiempos de



cinismo? **GATOS ENCARAMADOS** tiene forma de libre cuaderno de apuntes, de diario íntimo realizado a lo largo de tres años que van desde finales de 2001 -el inicio del siglo XXI- a 2003, en busca del gato y de su carácter insumiso, a través de los gatos pintados por el grafitero “M. Chat”¹ que alternan con un seguimiento de la política francesa e internacional del momento. Contra las frías imágenes de las actualidades televisivas,

¹ En realidad, Thoma Vuille.

-congeladas, ralentizadas, que llaman a la desconfianza-, y los previsibles discursos de los políticos, la actividad viva de una calle animada, retadora. Los gatos, esos animales que aparecen en cualquier sitio, en cualquier momento. Es precisamente cuando los gatos pintados por “M. Chat” empiezan a ser borrados por las brigadas de limpieza de las paredes de la ciudad cuando Marker inicia su recorrido a la busca un animal “*que nunca está del lado del poder*”. Los gatos de “M. Chat”, como aquel gato de Cheshire de locura más aparente que real, provisto siempre de una cierta carga de razón, han decidido, frente a su entorno, desaparecer. En su recorrido urbano de búsqueda, el cineasta se mantiene atento a todos los signos que le puedan revelar el movimiento del gato, mientras recolecta fragmentos, arte anónimo, de proveniencia desconocida, sin firma. Cualquier expresión artística tiene interés para Marker, atento a todos los signos que le pueda ofrecer la ciudad, en una labor de conexión que es un trabajo específico de memoria. Incluso llegará a buscar la sonrisa perdida haciendo un recorrido por obras artísticas desde la cueva de Chauvet hasta el constructivismo, desde el gato de Cheshire al de Miyazaki, o enviando cartas a Buñuel, Kaurismaki, Ophüls, Lucas, por si ellos pueden darle alguna noticia... ¿Qué importancia puede tener el resultado de la primera vuelta de las elecciones cuando Bolero, el gato suburbano, se ha lesionado una pata en una escalera mecánica?

Mientras los hechos políticos se suceden (segunda vuelta Chirac-Le Pen, la búsqueda de “las armas de destrucción masiva”; la guerra de Irak...) los gatos van volviendo a tomar la calle para acabar llenando manifestaciones: “*Haced gatos, no la guerra*”. Marker celebra el gesto político de una nueva generación a la que llamaban apolítica y que acaba por entrar en escena. Finalmente, la sonrisa del gato vuelve a aparecer. También hay un espacio para los amigos desaparecidos (Léon Schwarzenberg, Catherine Belkhdja, Marie Trintignant... -“*no es extraño que los gatos nos abandonen*”), y su habitual búsqueda de la imagen del deseo (“*no está mal envejecer, siempre habrá chicas jóvenes*”). Incluso llegamos a ver cómo una paloma se convierte en hombre, en un recodo del metro. Porque para Marker “*sin poética, la historia muere*”. Es necesario llegar a trascender la realidad. Y mientras tanto cabe esperar que la sonrisa del gato, si no el gato, vuelva a aparecer. Siempre habrá gente que mire al futuro con ilusión, aquellos, como se decía en **La Jetée**, “*capaces de imaginar y soñar con otros tiempos quizás fueran capaces de habitarlos*”. (...)

Texto (extractos):

José Ángel Alcalde, “No hay utopía sin poesía”, en el libreto incluido en la edición en DVD de varios trabajos de Chris Marker, bajo el título **Chris Marker Mosaico 1968-2004**, editada por Intermedio, 2012.



*“Poder hacer toda una película, **GATOS ENCARAMADOS**, con mis diez dedos, sin ningún apoyo ni intervención exteriores... Y después ir yo mismo a vender el DVD que grabé en el mercadillo de Saint Blaise... Allí reconcí tener un sentimiento de triunfo: del productor al consumidor, directo. Nada de plusvalía. Había cumplido el sueño de Marx.”*

Chris Marker

GATOS ENCARAMADOS puede contarse desde la historia de su protagonista -porque tiene protagonista, como lo tienen las ficciones y como lo tienen los diarios filmados- o desde la de su contexto geopolítico, ambos íntimamente imbricados. Su arranque tiene lugar el año 2001, justo después de la caída de las Torres Gemelas, pero también de la contra-cumbre del G8 en Génova de julio de aquel mismo año, precedida por la del F.M.I. y el B.M. en Praga un año antes y por supuesto la de la O.M.C. en Seattle en 1999. El cambio de siglo y milenio tenía varias formas de decir que la historia no había acabado. Incluso mirando al futuro (nuestro presente) podríamos decir que **GATOS ENCARAMADOS** tiene lugar entre la melancolía por un pasado donde se encuentran los referentes políticos y estéticos y el presente de Syntagma, Tahrir, Sol, Wall Street o Chile, a modo de relato de un retorno al mundo, petición o incluso exigencia de un ángel de la historia cuyo rostro deje de estar congelado en una perpetua mirada al pasado.

De todos modos, existe una presencia de éste en **GATOS ENCARAMADOS**: aunque haya una dialéctica entre pasado y futuro la contradicción entre ambos, como diría Mao, no es antagónica, luego su colaboración es posible. Chris Marker, el protagonista de

la película, afirma que en el 2000 “se buscaba” y rescata de entonces la imagen de un primerizo “M.Chat”. Esta búsqueda va siendo sustituida por la de los gatos, que coincide en el tiempo con las elecciones generales² de 2002, que desatarán encendidas manifestaciones por llevar a la primera vuelta a Jacques Chirac y Jean-Marie Le Pen –un criminal y un fascista, tal como los calificaban algunos eslóganes del momento–, y en las que Marker se introduce sin problemas, haciendo comentarios y observaciones varias. Enseguida llega la invasión de Irak, con la célebre excusa de la presencia de armas de destrucción masiva³. Marker se interna en las manifestaciones, pero al mismo tiempo se pregunta dónde están los gatos. El letrero que muestra esta pregunta es seguido por una imagen fija en blanco y negro que puede dar la impresión de pertenecer, por ejemplo, a las manifestaciones de los 60 contra Vietnam en París. Impresión falsa: enseguida reaparece la misma imagen, en color y en movimiento, permitiendo comprobar que se trata de un grupo de americanos contra Bush y la guerra de Irak, al ritmo de una versión de “La Internacional” digna de Wendy Carlos, en cuyo momento álgido reaparecen los gatos, en forma de pancartas y máscaras. Al final, un gran eslogan: “*Faites des chats, pas la guerre*”. La imagen se congela, y aparece en blanco y negro como la anterior.

Un año más tarde, en plenas protestas contra Jean-Pierre Raffarin, el Primer Ministro del gobierno de Chirac, Marker reconoce en las consignas signos del pasado. Un eslogan con ritmo de tambor (“*CE-N’EST/QU’UN DÉBUT/CONTINUONS LE-/COMBAT*”) le recuerda a otro lejano de idéntico ritmo (“*JOHN-SON/AS-SAS-SIN/LIBÉREZ LE-VIÊT-NAM*”), lo que trae imágenes entrecortadas (¿como el recuerdo?) de disturbios en manifestaciones de los 60. Los eslóganes que piden la huelga invocan las imágenes del primer largometraje de Eisenstein, y en Force Ouvrière ve clara la presencia del Frente Popular⁴. Hay más razones que las meramente subjetivas para este tipo de recuerdos: las manifestaciones en respuesta a la invasión de Irak tuvieron una repercusión global que no se veía desde aquellas contra Vietnam, y por otro lado Francia siempre ha mostrado gran querencia por sus tradiciones y atención a la dimensión pregnante de las referencias al pasado, por lo demás nunca descuidada en los movimientos sociales. Un slogan de los 60 carga uno presente con el recuerdo de la lucha pasada y, más

2 El comentario de Marker a las elecciones no precisa letreros: poco después del “milagro” en el que una paloma se convierte en hombre, aparecen los primeros carteles y proclamas. Entre ellos, una imagen de palomas muertas en la basura. Sobre la elección de Le Pen en la primera vuelta, Marker es también elocuente: utiliza el término “catástrofe” para referirse no a ella, sino a la pata herida del gato Bolero, y seguidamente pasa a un veloz montaje de titulares, gritos y gestos apenados que le dan al acontecimiento político un aire impostado, como si a su juicio no hubiera tantas razones para sentirse sorprendido.

3 En realidad, hay casi un año entre las elecciones, que finalizaron el 5 de mayo de 2002, y la invasión de Irak, que comenzó el 17 de abril de 2003. Serán las movilizaciones –de todo tipo– de este año las que ocupen un espacio mayor en **GATOS ENCARAMADOS**.

4 Años 30 en París, también evocados con el recuerdo de Marcel Carné y su película **Hotel du Nord** (1938) en las primeras secciones de la película.

aún, afirma una unidad, una comunidad de las luchas. No es así extraño el juego con el pasado que realiza Marker al manipular las imágenes que enmarcan la aparición de los gatos. Esta producción deliberada de la idea de que hay dos tiempos que avanzan juntos, o coexisten, o se co-implican, abre y cierra triunfalmente la aparición en las manifestaciones de un “M. Chat” al que, si quisiéramos tomar como símbolo de algo sería, centrándonos en su sonrisa como hace el propio Marker, de esa especie de alegría, en el sentido más spinozista del término, que aparece en las manifestaciones filmadas, la gente que camina, canta, salta, con la intención de producir un cambio en un estado de cosas inaceptable. Acción contingente en sus motivaciones y contextos, eterna en sus ánimos y afectos. El gato y su sonrisa como símbolo de aquello por lo que se lucha, y también de la lucha misma, signo del objetivo y del camino hacia él, del espacio y del tiempo para recorrerlo, causa primera y final. Si le preguntasen por qué se mueve la humanidad, Marker podría decir: porque hay gatos.

Este “M. Chat”, bien lo sabemos, llueve en realidad sobre mojado en la obra de Marker, abundante en miradas benévolas de gatos o lechuzas, y que afirma tener al fantasma del gato “Guillaume-en-Égypte” como constante colaborador. Hay más gatos, pues, en **GATOS ENCARAMADOS**, y más animales, incluso en museos o carteles. Pero el rango se amplía a varios humanos: rostros singulares, femeninos casi siempre, en las calles, el metro, las manifestaciones... Muchos miran a cámara, con agrado o incomodidad, algunas de estas miradas duran un simple fotograma como la de la mujer de Guinea-Bissau en **Sin sol** (1983). **GATOS ENCARAMADOS** tiene mucho de celebración de la presencia de aquello que simplemente agrada, que gusta ver, de la intrascendencia al más puro estilo de un Jonas Mekas, y como en él, la trascendencia específica de la propuesta radica en ello: alguien ha convertido en graffiti a un gato y su presencia en las paredes de París semeja un ritual de protección y resistencia bajo cuyo signo medra la actividad de los manifestantes, el ánimo necesario para salir de los trabajos, las casas o los colegios y exigir transformaciones en/de una realidad tenida por injusta. La alegría del gato se reencuentra en los manifestantes, toda una comunidad de rostros, gestos, cantos, movimientos, hechos y presencias intrascendentes, sin importancia, mostrando sin embargo resistencia al devenir de la historia entre cuyas líneas se insertan. No debe olvidarse la presentación del gato en la película, como figurado anfitrión de un *flashmob* sin contenido político evidente, una especie de ritual o acto poético. Es el mejor modo de mostrar que en las manifestaciones que muestra Marker se canta no ya cierta protesta -que también, baste comparar el trato que dispensa a las manifestaciones más derechistas- sino su actividad misma, el entusiasmo, valga decir, activista, y se afirma que lo que aquí se pone en marcha es el ejercicio mismo de eso que al menos el autor puede ver en los rostros de muchas mujeres, hombres, niños, animales, músicas, obras de arte... Todo muy abstracto, se puede objetar (a Marker o a mí), y posiblemente con razón. **GATOS ENCARAMADOS** sería como uno de esos discursos vitalistas que



mueven a la acción más con su defensa de la alegría que le es inherente que con la crítica a las condiciones que motivan las protestas, aunque tampoco se deje de hacer esto. Más vitalismo que política, en suma. Pudiera ser que en un tiempo donde (ciertas) ideologías y utopías han sido expulsados del campo de lo pensable o concebible, y que se postula como punto final que no admite más mejora que la reforma, que no concibe propiamente la novedad salvo como categoría útil en el campo de la propaganda, ante la consiguiente victoria de las pasiones tristes que comporta esto haya que impulsar otras vías para despertar las alegrías, acudiendo con fuerza a todo aquello que sirva a tal objeto. Y también pudiera ser que tampoco estemos tan lejos del “culto” francés al concepto de acontecimiento, rodeado a veces de tantos atributos mágicos que casi se diría milagro, e hijo en buena medida de la conjunción de la progresiva lejanía del mitificado Mayo del 68 y la creciente imposibilidad de una revolución. Pero a este respecto habría de hacerse un matiz: si en buena parte del cine post-mayo 68⁵ el acontecimiento es aquello que está detrás, en **GATOS ENCARAMADOS** ya no es así, y si hay uno está delante. Las imágenes trucadas para parecer antiguas dan fe de que el pasado se aparece sobre todo a los ojos de Marker, el protagonista –que cumplió 80 años el 2001, en el mismo mes (julio) que la célebre contra-cumbre de Génova, y poco antes del comienzo de la película. Una manifestación, en realidad, busca un acontecimiento futuro: que las tropas estadounidenses se vayan de Irak, que Raffarin dimita, que se reconozcan los derechos de los sin papeles. Unas veces hay éxito, otras no.

5 Por tal entiendo, por poner dos ejemplos célebres, **La maman et la putain** (Jean Eustache, 1973) y **Los amantes regulares** (Philippe Garrel, 2005), pero también me atrevería a incluir **Shoah** (Claude Lanzmann, 1985) y derivaciones sumamente siniestras como **La cuestión humana** (Nicolas Klotz y Elizabeth Perceval, 2007).



La película, por cierto, termina con todo un acontecimiento, que irrumpe sin haber sido solicitado: el asesinato de Marie Trintignant: “No es raro que los gatos nos abandonen”, afirma Marker, como si el asesinato hubiese roto esa cadena de seres bellos y alegres que en cierto modo conspiraba, en la ciudad, a nuestro favor. Minutos atrás, un gato en el cielo nos miraba desde las nubes. Esta aparición precisaba ahora de una sobreimpresión, un trucaje de posproducción, una intervención clara del bricoleur Marker, que ya no registraba una presencia sino que ejecutaba o manifestaba un sueño, una voluntad. Como ejerciéndola, o buscándola, en poco más de diez minutos recorría numerosas manifestaciones o actividades: de los colectivos “Les Morts de la Rue” o el “SAMUP”⁶, la polémica del velo, protestas por la represión del Falun Dafa en China⁷.. Al final, la muerte natural de Léon Schwartzberg y la violenta de Trintignant, que caen en la película como algo más que muertes individuales, sobre todo en el segundo caso. Una aparición final de los gatos en forma inédita, una formación circular en el suelo, símbolo del movimiento perpetuo pero también de la perfección inmóvil. Y en el último plano, nuevamente Cantat, y fundido a negro... Una imagen a superar, o una última victoria del pesimismo, Marker decide finalizar en esta ambigüedad hija del montaje. En ocasiones arrebatado por el entusiasmo, también es un perfecto y magnífico ejemplar de

⁶ El colectivo “Les Morts de la Rue” (Muertos de la calle), se creó durante la filmación de **GATOS ENCARAMADOS**, el año 2002. El “SAMUP” (Union de Syndicats des Artistes, Interpretes, Créateurs et Enseignants de la Musique, de la Danse et de l’ Art Dramatique de France) es el sindicato de artistas más antiguo de Francia, creado en 1901.

⁷ Disciplina espiritual cuyo culto se extendió por China a lo largo de los años 90 hasta que, en 1999, el Partido Comunista Chino, dirigido entonces por Jiang Zemin, la declaró nociva y prohibió su práctica.



escéptico. Pero hasta qué punto no es el escepticismo el signo del cineasta, entregado al “embalsamamiento del cambio”...

También podría considerarse como acontecimiento central en **GATOS ENCARAMADOS** el de las manifestaciones. No una u otra, sino su hecho mismo. Las manifestaciones en tanto tales no han sido muy atendidas por el cine, casi siempre más interesado, lógicamente, por las razones que las motivan. En cualquier manifestación, sea cual sea su objetivo y razón, se da el mismo tipo de acción: gente que avanza en un espacio, de un lugar a otro, decididos estos en función de su importancia simbólica, su posición estratégica en la ciudad o un acontecimiento determinado que en ellos tiene lugar -la aprobación de una determinada ley en el Parlamento, por ejemplo. Una manifestación es un movimiento colectivo en una ciudad, que acostumbra a buscar un efecto político, esto es, incidir de algún modo en la realidad en que acontece. Cinematográficamente, es un movimiento de numerosas personas, en un marco inmóvil. El movimiento representa la voluntad de cambio; el fondo inmóvil, aquello que se quiere cambiar, de lo que se pretende una transformación, esto es: un movimiento en respuesta.

Podrían taxonomizarse los modos, tipos y causas de movimiento, de formas de afectar o marcar el espacio y de respuestas a estas marcas, pero esto claramente no entra dentro de los intereses de Marker. Aquí, una manifestación es una multitud de singularidades en las que cámara y montaje penetran estableciendo relaciones, discursos o simples visiones. Es fruto de un ánimo transformador hecho colectivo que, por colectivo, podría devenir efectivamente transformador, pero Marker no recoge ninguna transformación



fruto de las manifestaciones que muestra, a no ser que debamos considerar así la reelección de Chirac y fracaso de Le Pen. Por ello la afirmación previa: si hay un acontecimiento aquí, está en el futuro. No a otra cosa se dirige una manifestación.

Cuando esta avanza, lo hace hacia un espacio y tiempo que todavía no existen, y no lo harán sin esfuerzo. No obstante, el caminar de los manifestantes en **GATOS ENCARAMADOS** no aparenta tanto ser el trabajo de construcción de lo por venir, como la celebración de algo ya presente, algo que ya aparece en el mismo caminar. Por ello, Marker solo recoge un tipo de marca, literal, ejercido sobre el espacio: los graffitis.

Llegados a este punto, puede sostenerse una cierta construcción conspiratoria de **GATOS ENCARAMADOS**. ¿No puede entenderse que en la escena inicial se sugiere que “M. Chat” es el auténtico convocante del *flashmob*? La ruta de búsqueda de “M. Chat” por las calles de París puede sugerir al espectador más paranoico la creación de una geometría ritual que favorece la aparición de las protestas, al igual que Alan Moore, en el más soberbio capítulo de “From Hell” (Alan Moore/Eddie Campbell, 1991-1999), mostraba la relación espacial de ciertos monumentos y construcciones londinenses como trazado de un cortafuegos simbólico que permitía al occidente patriarcal resistir el avance de las subversivas potencias femeninas. Y aunque la relación no sea directa, puede entenderse como subliminal: las miradas sonrientes, benévolas, las presencias de alegría o belleza, ¿no las muestra Marker como conspirando contra los carteles de publicidad, los políticos e intelectuales a sueldo, como se hace explícito en el momento que presenta a “M. Chat” en pantallas del metro, la Bolsa o la prensa, no ha de entenderse



que Marker plantea un uso de la ciudad que crea en ella una sonrisa, y otro que solo busca hacernos un poco más tristes, un poco más vencidos y esclavos? Ejercer la ciudad, o padecerla. Los graffitis son un equivalente gráfico de las manifestaciones, del intento y voluntad de afectar (de alegría) al espacio, y si Marker no recoge apenas actos represivos en las manifestaciones que graba, posiblemente es porque ya ha mostrado el borrado de “M. Chat” en varias paredes, que compara sin problema con la voladura de los Budas milenarios de Afganistán a manos de los talibanes. Marker no trata además los graffitis explícitamente políticos, sino las palabras escritas en los muros o el suelo (con “*Je t’aime*” o “*amour*” en cabeza), dibujos más o menos sencillos, siluetas que emergen del suelo, e incluso llega a tratar a la ciudad misma como un museo donde se incluyen los efectos del tiempo sobre los carteles de propaganda electoral. Un graffiti es una intervención, una acción hecha imagen, una entrada de la poesía en la ciudad que puede ser tan modesta como uno quiera y sienta. Marker no parece mirarlos como a un signo de impotencia: su mirada es constructiva en todos los sentidos.

Constructiva, en efecto: porque si hay una conspiración sobre todas en **GATOS ENCARAMADOS**, es la del propio Marker. Opera desde la oscuridad connatural al cámara y al montador disponiendo las piezas de modo que se perciba un conflicto, diversas conspiraciones operando desde la realidad. Es su visión la que sugiere una correlación entre “M. Chat” y las manifestaciones, por muy indirecta y sugerida que sea. Si bien esto permite advertir que su conspiración no es sino la de la ficción misma: la organización de unos materiales diversos en un orden determinado que no se corresponde con el original. Esta ficción, en algunos momentos, da un paso al frente:



es, sobre todo, el momento conspiratorio supremo, recientemente aludido, donde descubrimos a “M. Chat” en la pintura flamenca o el cubismo, pero también jaqueando webs oficiales o apareciendo en las pantallas del metro. Pero está, más profundamente, escondida en la propia estructura del filme, con su comienzo a modo de exposición o planteamiento de la cuestión, marcha al pasado para comenzar una exposición lineal del camino de un protagonista invisible, con varios momentos que buscan construir cierta tensión de modo convencional (como el momento “¿dónde están los gatos?” y su respuesta posterior, ya expuestos) y, más adelante, un dramático giro final, que en el último momento es redirigido hacia un posible reencuentro de la esperanza. Métodos habituales de tantas ficciones, identificación, crisis y catarsis incluidas. Toda película encubre como mínimo otra película secreta: su estructura. Y ésta, aquí, no está hecha de otra cosa que de las visiones, recorridos y asociaciones de su protagonista invisible, pues es a la vez su enunciador, su constructor. Es la crónica de un espectador y participante del comienzo de siglo en París, que transcurre a través de sus estados de ánimo, de sus intereses como tal espectador (gatos, mujeres...), de sus asociaciones azarasas o interesadas, un mundo a través de unos ojos, como siempre, sí, pero de unos que se postulan como tales en el propio tejido fílmico, que se esconden materialmente pero no como origen de la enunciación.

Es preciso advertir que Marker, en casi toda su obra, posee el don de la ubicuidad, de modo que puede saltar de un país o tiempo a otro sin problema, a través de materiales diversos de fuentes variadas. Aquí, todas las imágenes están grabadas por él mismo, con sus propias manos, y cuando muestra material ajeno lo toma con su cámara de pantallas

o libros diversos. Como él mismo dice, **GATOS ENCARAMADOS** es una película hecha con sus diez dedos. Esto comporta mucho: no tenemos aquellas brillantes, hermosas y complejas reflexiones sobre culturas o devenires históricos de otras obras, la ida y venida constante entre las grandes visiones globales y las observaciones pequeñas y minuciosas de los *pequeños signos que delatan un mundo*. **GATOS ENCARAMADOS** es la película de Chris Marker paseando por París, grabando cosas que le gustan y también otras que le agradan menos. Es nuevamente un ensayo, pero ahora realizado sobre la base firme de un caminar material, una mirada fuertemente ubicada en el espacio, que se ciñe a una ciudad y un tiempo precisos, no considerando más globalidad que la que en su ámbito local pueda reverberar. Una película a pie de calle, a escala humana aunque los gatos se miren, casi siempre, desde abajo.

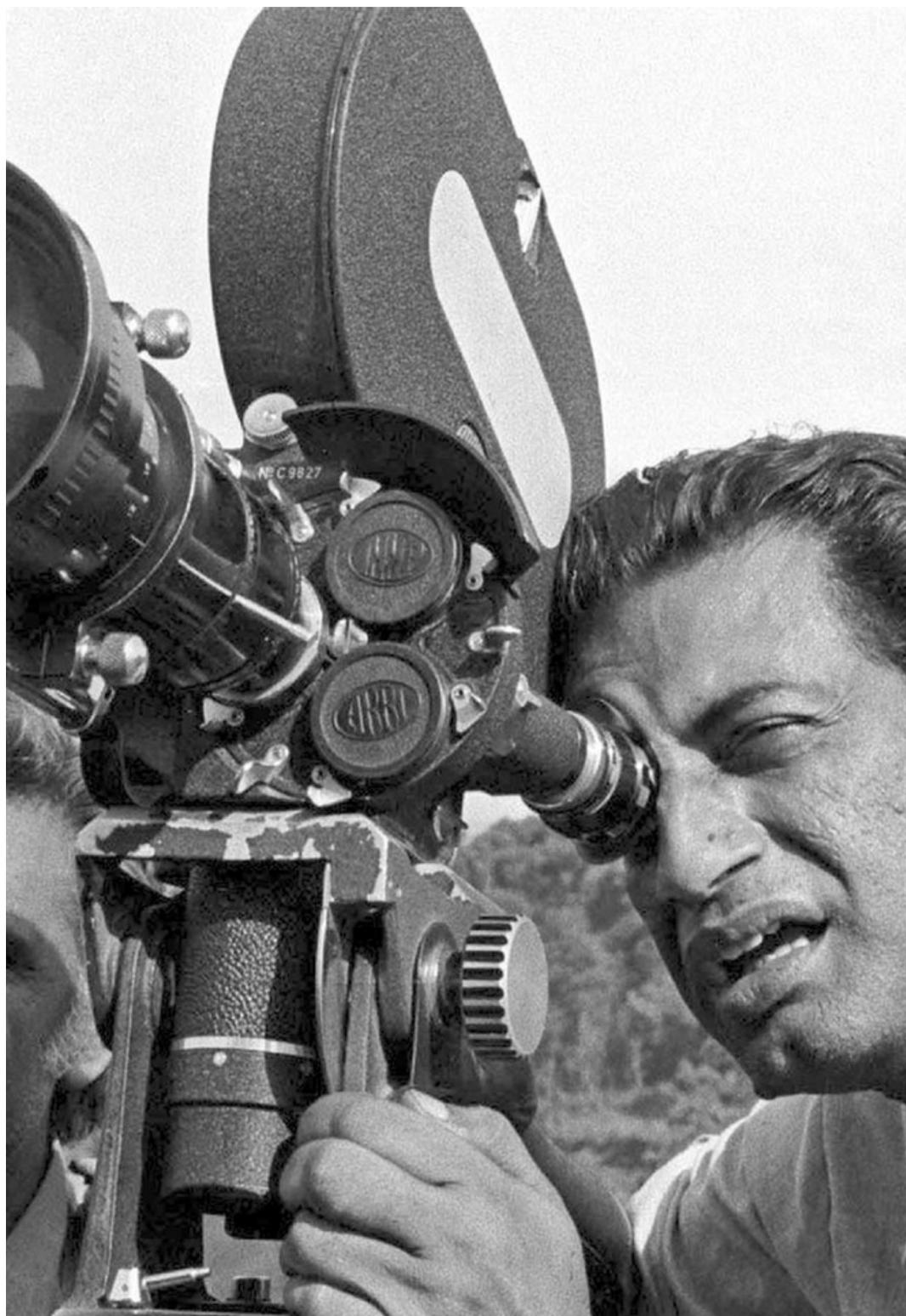
Pero el paseante puede ser otra ficción, sobre todo tratándose de un consumado autor de *alter egos* como Chris Marker. Sus búsquedas o ansiedades pueden no haber tenido lugar en el exterior de la película. Nada puede haber ocurrido como se nos cuenta.

Que Marker “*se buscaba*” en el 2000 puede ser mentira, y hasta que ciertos detalles se verifican con información, se puede sospechar de la veracidad de ciertos acontecimientos, como la presencia de “M. Chat” en las manifestaciones. Los estados de ánimo del protagonista/constructor pueden ser, seguro que son impostados, meras herramientas para desarrollar momentos de mayor o menor tensión en el desarrollo. También un modo de convertir la película en la historia de una toma de conciencia, o una solución narrativa, que permite mostrar a los gatos a través de una mirada que les da la dimensión deseada. **GATOS ENCARAMADOS** muestra varios años y acontecimientos reales, vistos a través de unos ojos que no se sabe hasta qué punto lo son. La ficción es la primera conspiración, el autor la primera ficción –en tanto presencia en escena, claro está, y en tanto estructura. Le da, le contagia a la realidad la contextura de la ficción, aunque sea en un grado reducido, porque la ficción es lo que no existe, lo que aparece bajo el modelo de lo imposible, a veces incluso bajo el signo de la traición. En suma, es lo que se busca en toda manifestación: crear, inventar, producir ficción, el otro nombre del futuro.

Por lo demás, debe tenerse en cuenta (pero, ¿de qué modo?) que a menudo, al lado de “M. Chat”, aparece un pequeño símbolo: ©.

Texto (extractos):

Rubén García López, “Una conspiración benévola”, en el libreto incluido en la edición en DVD de varios trabajos de **Chris Marker**, bajo el título **Chris Marker Mosaico 1968-2004**, editada por Intermedio, 2012.



SATYAJIT RAY (1921-1992)

(...) Desde el principio de su carrera como cineasta, **SATYAJIT RAY** se interesó por encontrar formas de mostrar la mente y los pensamientos de sus personajes. Debido al encanto de sus trabajos, se le ha acusado de suavizar la presencia del mal en su mundo cinematográfico. Pero un director que busca representar las corrientes y los cruces de sentimientos entre las personas, es probable que revele a los espectadores, incluso, la humanidad de figuras reprobables. En cualquier caso, desde las primeras películas de su primera época, Ray ideó estrategias para representar las vidas interiores; simplificó la acción básica de sus películas para que la atención del espectador se dirigiera a (1) la relación de las personas entre sí o con sus entornos, (2) el estado de ánimo expresado por el paisaje natural o los objetos, y (3) la música como indicativo del estado de ánimo de un personaje. En su famosa “Trilogía de Apu”, la cámara se queda a menudo con uno de los dos personajes después de que el otro ha salido del plano, para así ver su respuesta silenciosa. O bien, después de algún acontecimiento significativo en la narración, Ray presenta la correlación de ese hecho en el mundo natural. Por ejemplo, cuando la esposa empobrecida de **LA CANCIÓN DEL CAMINO** recibe una postal con noticias felices de su marido, la escena se encadena con unas delicadas imágenes en un estanque. En cuanto a la música, en sus películas Ray encargó composiciones a los mejores músicos clásicos de la India -Ravi Shankar, Vilayat Khan, Ali Akbar Khan- pero después de **Dos hijas** (*Teen Kanya*) compuso su propia música y avanzó hacia una mayor sutileza al mostrar, a través de ella, la experiencia emocional de sus personajes.

La obra de Ray puede dividirse en tres periodos en función de su práctica cinematográfica: el primer periodo, 1955–66, desde **LA CANCIÓN DEL CAMINO** hasta **El héroe** (*Nayak*); el periodo medio, 1969-1977, desde **Las aventuras de Googy y Bagna** (*Googy Gyne Bagha Byne*) hasta **Los jugadores de ajedrez** (*Shatranj Ke Khilari*); y el último periodo, desde **El Dios Elefante** (*Joy Baba Felunath*) y hasta su última película **El visitante** (*Agantuk*), en 1991. El primer periodo se caracteriza por un realismo absoluto: la puesta en escena de la película se elabora con uso de profundidad de campo, planos largos y movimientos lentos de la cámara. El montaje es sutil, siguiendo los cambios de interés narrativo y cortando la acción al estilo de Hollywood. El énfasis de Ray en captar la realidad en esta primera época, es evidente en **Kanchanjangha**, en la que cien minutos de la vida de los personajes se representan en justo cien minutos de película. **La trilogía de Apu**, **La piedra filosofal** (*Parash Pather*), **La sala de música** (*Jalsaghar*) y **La diosa** (*Devi*) ejemplifican lo que Ray había aprendido de la época de los estudios de Hollywood, de la puesta en escena de Renoir y del uso de la música clásica en el cine indio. **La esposa solitaria** (*Charulata*), por ejemplo, ofrece una muestra arquetípica del estilo inicial de Ray, con el decorado, la música, los planos largos, la activación de varios planos de profundidad dentro de una composición y los planos de reacción: todo contribuye significativamente a la representación de los

conflictos internos de la protagonista. El poder de las primeras películas de Ray proviene de su capacidad de sugerir sentimientos profundos mediante la disposición de la acción básica de sus películas de forma poco enfática.

El periodo medio de Ray se caracteriza por una creciente complejidad de su estilo; a su habilidad para el sobreentendido, Ray añade un agudo uso del montaje. La diferencia de efecto entre una película temprana y una película intermedia se hace evidente si se compara **La gran ciudad** (*Mahanagar*) con **Jana Aranya**, ambas películas sobre la vida en Calcuta. En **La gran ciudad**, la protagonista decide renunciar a su trabajo para protestar por el despido injusto de un colega. La narración afirma lo acertado de su decisión. En la secuencia final, la protagonista mira los altos edificios de Calcuta y le dice a su marido para que la creamos: “*¡Esto es una gran ciudad! ¡Llena de trabajos! Debe haber algo en alguna parte para cada uno de nosotros*”. Diez años después, en **Jana Aranya**, está claro que no hay trabajo y que hay muy poco lugar para preocuparse por las sutilezas de la justicia y la injusticia. La oscuridad que se esconde bajo la agradable fachada de muchas de las películas del periodo medio parece derivar del giro en la política india tras la muerte de Nehru. En Bengala, muchos jóvenes descontentos se unieron al movimiento maoísta para destruir las instituciones existentes, pero en realidad fueron ellos mismos los destruidos por una acción policial despiadada. En toda la India, los políticos abandonaron el compromiso de Nehru por una democracia socialista en favor de una lucha por el poder personal. En **Seemabaddha** o **Días y noches en el bosque** (*Aranyer Din*), el montaje de Ray es cortante pero no desconcertante. En **Los jugadores de ajedrez** (*Shatranj Ke Khilari*), en cambio, la ironía de Ray apenas se contiene: pasa de la bruma azul de la sala de música de un político a una escena de juego en la ciudad. A plena luz del día, la gente del pueblo apuesta en peleas de carneros, con tanta concentración e interés en el juego como el político en su música.

El público de la India, que respondió con entusiasmo a las primeras películas de Ray a veces se vio desubicado por la complejidad de sus películas intermedias. Muchos espectadores esperaban que una película como **Los jugadores de ajedrez** tratara de los esplendores de la India mogola, de la misma forma que la temprana **La sala de música** había reconstruido la sensibilidad de los terratenientes feudales bengalíes y **La esposa solitaria**, la decencia de la clase alta de la Bengala victoriana. No obstante, lo que el público se encontró fue un severo examen de las fuentes de la decadencia india. Para Ray, los británicos eran menos responsables de esta situación que los indios que se habían ido degradando en su convivencia con los británicos o que habían ignorado el interés público en beneficio de sus intereses (y placeres) privados. El punto de vista de Ray en **Los jugadores de ajedrez** fue tan impopular entre los distribuidores que, a su primera película en hindi, se le negó una exhibición adecuada en muchas ciudades de la India.

El estilo final de Ray, más evidente en los cortos **Pikoo** y **Sadgati**, presta menos atención que antes a la construcción de una geografía estable y un esquema temporal firme. La exposición de personajes y situaciones es rápida: el efecto es de gran concisión. En **Pikoo**, un niño es enviado a dibujar flores para que su madre y su amante puedan tener relaciones en la casa. El amante ha traído un bloc de dibujo y lápices de colores para distraer al niño. El niño tiene doce lápices con los que debe representar en el papel la riqueza de colores de la naturaleza. En un momento clave (que dura apenas diez segundos), el chico mira una flor y luego busca entre los lápices, aquél que mejor le corresponda. A través de esta sencilla acción del niño buscando cómo hacer coincidir “el mundo” con “las herramientas” de las que dispone, Ray sugiere el esfuerzo de su propia obra por plasmar la profundidad y el alcance de las experiencias humanas.

Al centrarse en la vida interior y en las relaciones humanas como base de los sistemas sociales y políticos, Ray continuó la tradición humanista de Rabindranath Tagore. Ray estudió en Santiniketan, la universidad fundada por Tagore, y estuvo cerca del poeta durante sus últimos años. Ray reconoció una vez su deuda en un documental lírico sobre Tagore, y a través de las historias de Tagore en las que basó sus películas **Dos hijas**, **La esposa solitaria** y **El mundo de Bimala**. Al igual que Tagore fue su ejemplo, Ray se ha convertido en un modelo para importantes cineastas, como Shyam Benegal, M. S. Sathyu, G. Aravindan, que han aprendido de él a revelar en pequeñas situaciones domésticas el funcionamiento de fuerzas políticas y culturales más amplias.

Texto (extractos):

Satti Khanna, “Satyajit Ray” en

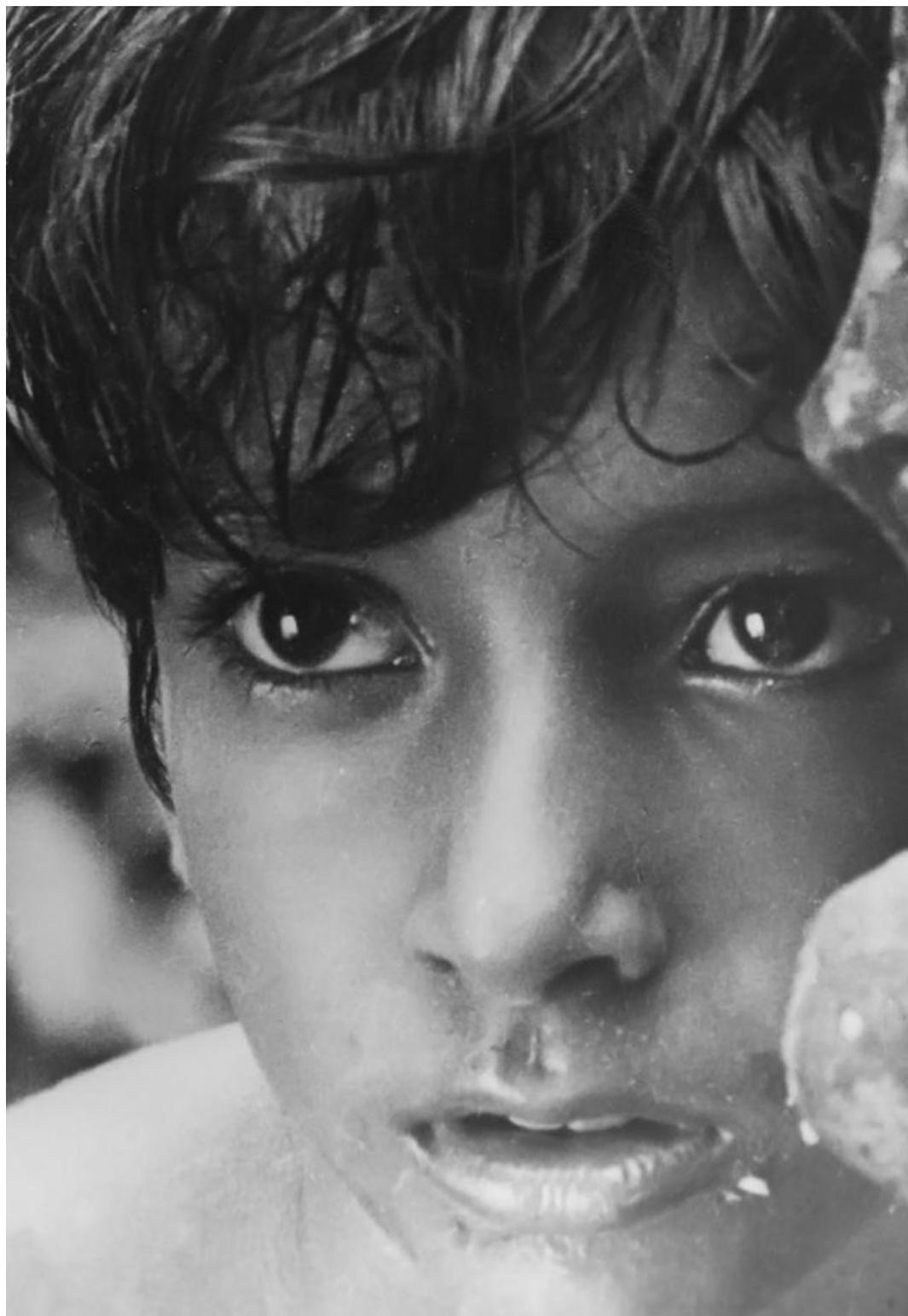
Tom & Sara Pendergast (ed.), **International Dictionary of Films and Filmmakers** (4ª edición), vol. 2º “Directors”, St. James Press, 2000.



- 1955 / LA CANCIÓN DEL CAMINO (*Pather Panchali*).
 1956 / El invencible (*Aparajito*).
 1957 / La piedra filosofal (*Parash Pathar*).
 1958 / La sala de música (*Jalsaghar*).
 1959 / El mundo de Apu (*Apur Sansar*).
 1960 / La diosa (*Devî*).
 1961 / Dos hijas (*Teen kanya*); Rabindranath Tagore.
 1962 / Abhijan; Kanchanjanga.
 1963 / La gran ciudad (*Mahanagar*).
 1964 / La esposa solitaria (*Charulata*).
 1965 / El cobarde y el santo (*Kapurush-o-Mahapurush*); Two.
 1966 / El héroe (*Nayak*).
 1967 / El zoo (*Chiriakhana*).
 1969 / Las aventuras de Goopy y Bagna (*Goopy Gyne Bagha Byne*).
 1970 / El adversario (*Pratidwandi*); Días y noches en el bosque (*Aranyer Din Ratri*).
 1971 / Seemabaddha; Sikkim.
 1972 / The Inner Eye.
 1973 / Un trueno lejano (*Asani Sanket*).
 1974 / La fortaleza dorada (*Sonar Kella*).
 1975 / Jana Aranya.
 1976 / Bala.
 1977 / Los jugadores de ajedrez (*Shatranj Ke Khilari*).
 1978 / El Dios Elefante (*Joi Baba Felunath*).
 1979 / El reino de los diamantes (*Heerak Rajar Deshe*).
 1981 / Sadgati -tv-; Pikoo.
 1984 / El mundo de Bimala (*Ghare-Bahire*).
 1989 / Un enemigo del pueblo (*Ganashatru*).
 1990 / Shakha Proshakha.
 1991 / El visitante (*Agantuk*).







Viernes 8

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

Centenario

SATYAJIT RAY (1921-1992)

LA CANCIÓN DEL CAMINO

(1955)

India

120 min.

Título Original.- Pather Panchali. **Director.-** Satyajit Ray. **Argumento.-**

La novela homónima (1929) de Bibhutibhushan Bandopadhyaya.

Guión.- Satyajit Ray. **Fotografía.-** Subrata Mitra (B/N - 1.37:1).

Montaje.- Dulal Dutta. **Música.-** Ravi Shankar. **Producción.-**

Government of West Bengal. **Intérpretes.-** Subir Banerjee (Apu Ray),

Kanu Banerjee (*Harihar Ray*), Karuna Banerjee (*Sarbojaya Ray*),

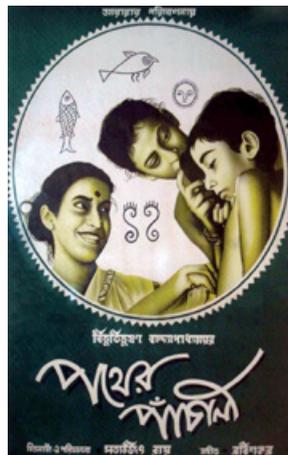
Chunibala Devi (*Indir Thakrun*), Uma Das Gupta (*Durga*), Runki

Banerjee (*Durga, niña*), Reba Devi (*Seja Thakrun*), Aparna Devi (*esposa de Nilmoni*),

Tulsi Chakraborty (*Prasanna, el maestro de escuela*),

Harimohan Nag (*doctor*). **Estreno.-** (India) agosto 1955 / (Francia) mayo

1956 / (EE.UU.) septiembre 1958 / (España) octubre 2005.



Versión original en bengalí con subtítulos en español

Película nº1 de la filmografía de Satyajit Ray (de 37 películas como director)

Música de sala:

“Bridges: the best of Ravi Shankar” (2001)

Ravi Shankar

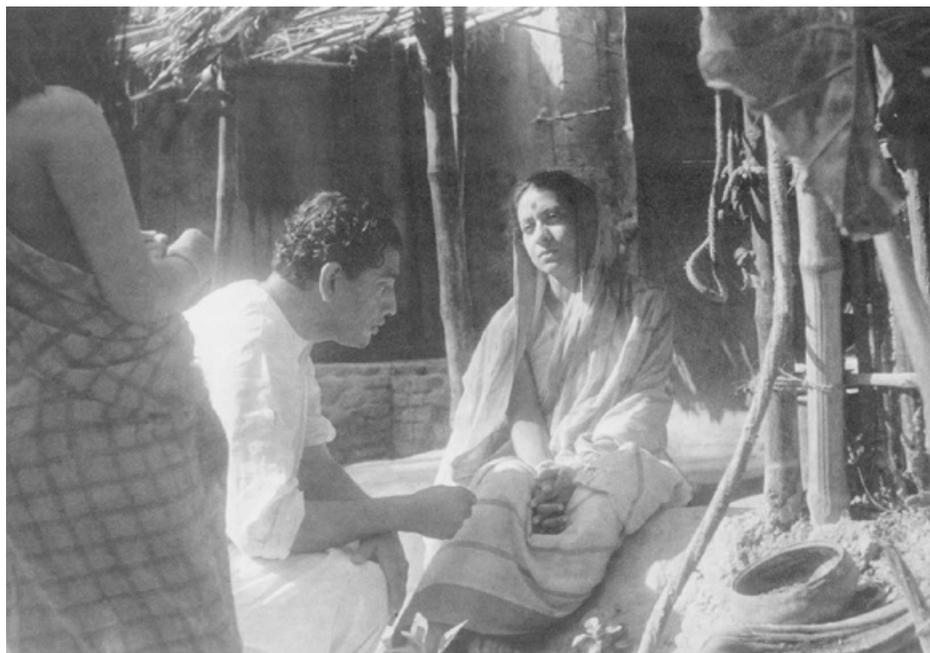


...) Hace diecisiete años, Mirito Torreiro publicaba en las páginas de esta revista una reseña de **El mundo de Bimala** (*Ghare Baire*, 1983), por aquel entonces y todavía hoy la única película del cineasta indio Satyajit Ray que ha conocido estreno comercial en España, y la titulaba: "Satyajit Ray: presentación de un ilustre desconocido". Han pasado casi dos décadas y lo cierto es que ese titular seguiría siendo válido para encabezar estas líneas, dado que Ray, nacido en Calcuta el 2 de mayo de 1921 y fallecido en esa misma localidad el 23 de abril de 1992, y considerado el realizador de la India más importante de la historia, figura en ese limbo de cineastas de los que todo el mundo habla pero que muy pocos conocen en profundidad, al menos en Occidente. (..) Dibujante, músico y escritor que firmaba los guiones y, casi siempre, las bandas sonoras de sus películas, además de ocuparse personalmente de aspectos técnicos como el manejo mismo de la cámara, Satyajit Ray era un artista total cuya formación cinematográfica fue una mezcla de intuición y oficio. Amante del cine desde muy joven, sus realizadores favoritos eran, curiosamente, John Ford, Ernst Lubitsch, Frank Capra y William Wyler, sobre todo los tres últimos en las antípodas de su estilo cinematográfico, si bien luego confesaría su admiración por el cine soviético y el neorrealismo. **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio De Sica, era uno de sus títulos de cabecera, y eso se nota mucho en la trilogía de Apu. Ray tuvo ocasión de estudiar cine en Londres durante breves temporadas, pero su vocación como cineasta se consolidó a raíz de su trabajo como ayudante de Jean Renoir en **El río** (*The river*, 1950).



Primera, segunda y sexta película, respectivamente, de la filmografía de Ray, la trilogía de *Apu* conforma una determinada unidad dentro de la obra del realizador bengalí, por más que cada uno de sus eslabones funcione con independencia del resto. **LA CANCIÓN DEL CAMINO** (*Pather Panchali*) es la que tuvo una elaboración más dificultosa. Basada en la novela homónima de Bibhutibhushan Bandopadhyaya (1894-1959), publicada por primera vez en la India en 1929, Ray empezó a filmarla en 16 mm. en octubre de 1952, pagándola de su bolsillo tras empeñar su querida colección de libros y discos y aprovechando sus ratos libres, fines de semanas y vacaciones, pero cuando tenía rodados unos 1.500 metros y un primer montaje de la misma se le acabaron los fondos, a los cuales había contribuido su propia esposa malvendiendo sus joyas. El film no se pudo concluir hasta 1955, tan sólo después de que Ray mostrara ese montaje provisional a diversos inversores en potencia, logrando convencer al gobierno de Bengala del Oeste para que financiara el montaje definitivo.

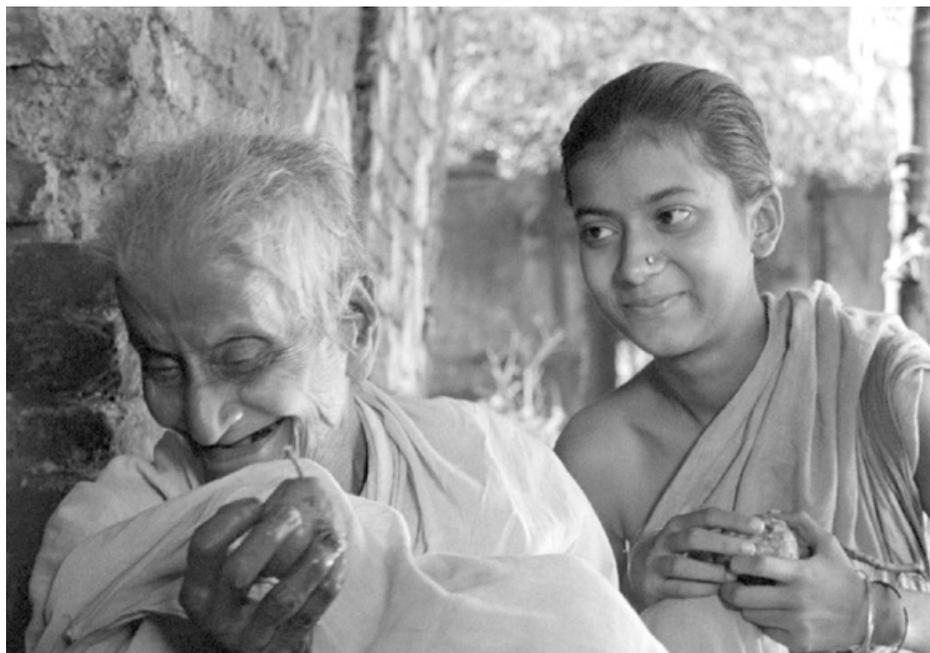
Su presentación en el Festival de Cannes de 1956, donde obtuvo un galardón especial al mejor Documento Humano, fue determinante de cara a la posterior realización de los siguientes títulos de la trilogía de *Apu*, que Ray ya pudo llevar a cabo en condiciones de producción normalizadas. **El invencible** (*Aparajito*) y **El mundo de Apu** (*Apur Sansar*) son ambas una adaptación de la siguiente novela de Bandopadhyaya



sobre la saga familiar de *Apu*, “Aparajita”, publicada en 1931. La primera revalidó el prestigio internacional conseguido por su director con **LA CANCIÓN DEL CAMINO**, ganando el León de Oro del Festival de Venecia de 1957. La trilogía de *Apu* se caracteriza, asimismo, por la presencia de prácticamente el mismo equipo técnico y artístico, donde repiten algunos intérpretes y destacan las aportaciones del director de fotografía Subrata Mitra y del famoso compositor Ravi Shankar.

LA CANCIÓN DEL CAMINO jugó, dentro de la historia del cine de la India, un papel de descubrimiento en Occidente parecido al desempeñado por *Rashomon* (ídem, 1950), de Akira Kurosawa, gran admirador de Satyajit Ray, con respecto al cine japonés. Pese a partir de una novela del ya mencionado Bibhutibhushan Bandopadhyaya, y a falta de conocer el original literario, lo cierto es que **LA CANCIÓN DEL CAMINO** deja entrever la influencia de Rabindranath Tagore (1861-1941) y la doctrina panteísta que inspira la obra de este último. Téngase en cuenta que Ray estudió en la escuela de Santiniketan, fundada por Tagore en 1901, y que el realizador siempre tuvo muy presente a este último: sin ir más lejos, le dedicó un documental en 1961, y con **El mundo de Bimala** adaptó su novela “La casa y el mundo”.

Explicado muy rápidamente, el panteísmo es una doctrina filosófica que pregona la identificación de Dios con el mundo, y que puede interpretarse desde un punto de vista “acosmista” (Dios es la única realidad auténtica, de la cual el mundo es manifestación) o



“ateísta” (el mundo es la única realidad, y ésta es Dios). **LA CANCIÓN DEL CAMINO** es un bellissimo poema panteísta, en el cual las vicisitudes de los personajes y el lugar en el que viven conforman una unidad: lo que les ocurre a los unos ocurre en el otro, y viceversa. La trama, aparentemente muy sencilla, es en el fondo extremadamente compleja, pues en el cine de Ray –salvando las distancias, como en el de Yasujiro Ozu– parece que no pasa nada pero, en realidad, pasa todo. De ahí la importancia que tienen en el film los numerosos planos que detallan, aparentemente sin que vengan a cuento, los exteriores que circundan el hogar de la humilde familia protagonista (los árboles del bosque, el sendero, los campos de trigo, la vía del tren, los cielos nubosos) y diversos gestos cotidianos de los personajes (comer, lavarse, cocinar, limpiar, dormir). Todo forma parte del mismo conjunto, a modo de poética fusión, natural y sin estridencias, entre los seres humanos y el entorno en el que viven y sobreviven.

La descripción de los personajes corre pareja a esa perspectiva naturalista. *Sarbojaya*, la madre (Karuna Banerjee), refleja en sus gestos, en su mirada, la fatiga acumulada a lo largo de años desempeñando sus tareas de ama de casa, mientras *Harihar*, el padre (Karuna Banerjee), vive en su propio mundo, ganándose buenamente la vida por los caminos como sacerdote y vendiendo poesías, lo cual le obliga a abandonar el hogar durante meses sin ser consciente de cómo repercute ello en su sufrida esposa. *Durga*, la hija mayor, aprende desde muy pequeña (Runki Banerjee) su condición de pobreza, y al rozar la adolescencia



(Uma Das Gupta) intenta rebelarse contra aquélla. La anciana tía de *Harihar* (Chunibala Devi) arrastra pesadamente su vejez, protagonizando significativas huidas temporales del hogar que no son sino una antesala de su propia muerte. Y el pequeño *Apu* (Subir Banerjee) todavía es demasiado niño para hacer otra cosa que no sea observar y empezar a comprender el ciclo vital que se produce a su alrededor.

Cada plano de **LA CANCIÓN DEL CAMINO** es como el bordado de un maravilloso tapiz magistralmente dibujado sobre la base de un contrastado realismo pero que, cuando es necesario, se permite fugas que rompen esa tonalidad y se adentran en el terreno de lo poético (no deja de ser chocante que buena parte de la fama de Ray se sustente sobre el realismo de la trilogía de *Apu*, siendo así que la misma está llena de momentos de lo más estilizados: quizás habría que preguntarse qué se entiende por realismo y qué por realismo cinematográfico). Hay que reseñar las escenas que preceden a la inminencia de la muerte de la entrañable anciana (ese plano magnífico en el que un perro olisquea el lugar que ocupaba la mujer antes de que parta hacia el bosque para fallecer, como un pequeño animal, entre la arboleda) o la extraordinaria secuencia de la muerte de *Durga*, cuya agonía está sugerida por una tormenta nocturna que agita los árboles e intenta penetrar por puertas y ventanas, como si la naturaleza reclamara la vida de la niña, a pesar de los desesperados esfuerzos de su madre para impedirlo (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, "Trilogía de Apu. La obras cumbre de Satyajit Ray" en sección "Flashback", rev. Dirigido, Septiembre 2004.

SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:

JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2021

AGRADECIMIENTOS:

RAMÓN REINA/MANDERLEY

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN Y JUAN CARLOS LARA)

IMPRESA DEL ARCO

OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)

ADRIÁN DE LA FUENTE

M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,

ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

DESCARGA NUESTRO **CUADERNO DEL CICLO** EN:

LAMADRAZA.UGR.ES/PUBLICACIONES

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:

FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM





UNIVERSIDAD
DE GRANADA

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

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

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