

**LA MADRAZA**  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

—  
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**



**MARZO-ABRIL 2022**

**CON MOTIVO DEL DÍA  
INTERNACIONAL DE LA MUJER  
CINEASTAS DEL SIGLO XXI (VI):  
KATHRYN BIGELOW**

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/  
AULA DE CINE



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

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

**Avisos**  
ra 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, To  
gios de er  
que no cit  
han acudid  
nuestros ac  
Rendidas  
granadina,  
parroquiales  
tísimas aut  
muy especi  
cuelas Nor  
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 un  
colaborar d  
geizadora  
la Santa Ig  
Gracias a  
que han vo  
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.

MARZO-ABRIL 2022

CON MOTIVO DEL DÍA INTERNACIONAL  
DE LA MUJER

## CINEASTAS DEL SIGLO XXI (VI): KATHRYN BIGELOW

MARCH-APRIL 2022

On the occasion of International  
Women's Day  
FILMMAKERS OF THE 21st  
CENTURY (VI): KATHRYN BIGELOW

**Martes 1 marzo** / Tuesday, March 7<sup>th</sup> 21 h.

**THE LOVELESS** (1981) [ 83 min. ] co-dirigida con Monty Montgomery  
( THE LOVELESS ) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 4 marzo** / Friday, March 4<sup>th</sup> 21 h.

**LOS VIAJEROS DE LA NOCHE** (1987) [ 94 min. ]  
( NEAR DARK )  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 8 marzo** / Tuesday, March 8<sup>th</sup> 21 h.

**ACERO AZUL** (1989) [ 97 min. ]  
( BLUE STEEL ) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 11 marzo** / Friday, March 11<sup>th</sup> 21 h.

**LA LLAMAN BODHI** (1991) [ 122 min. ]  
( POINT BREAK ) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 15 marzo** / Tuesday, March 15<sup>th</sup> 21 h.

**DÍAS EXTRAÑOS** (1995) [ 145 min. ]  
( STRANGE DAYS ) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 18 marzo** / Friday, March 18<sup>th</sup> 21 h.

**EL PESO DEL AGUA** (2000) [ 114 min. ]  
( THE WEIGHT OF WATER )  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 22 marzo** / Tuesday, March 22<sup>nd</sup> 21 h.

**K-19** (2002) [ 138 min. ]  
( K-19: THE WIDOWMAKER )  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 25 marzo / Friday, March 25<sup>th</sup>** 21 h.

**EN TIERRA HOSTIL** (2008) [131 min. ]

( *THE HURT LOCKER* ) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Martes 29 marzo / Tuesday, March 29<sup>th</sup>** 21 h.

**LA NOCHE MÁS OSCURA** (2012) [157 min. ]

( *ZERO DARK THIRTY* ) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

**Viernes 1 abril / Friday, April 1<sup>st</sup>** 21 h.

**DETROIT** (2017) [143 min. ]

( *DETROIT* ) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

## **Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” nº 47 EL CINE DE KATHRYN BIGELOW**

**Miércoles 2 marzo / Wednesday, March 2<sup>nd</sup>** 18:30 h.

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo /

*Free admission up to full room*

---

Todas las proyecciones en la SALA MÁXIMA del  
ESPACIO V CENTENARIO (Av. de Madrid).

Entrada libre hasta completar aforo

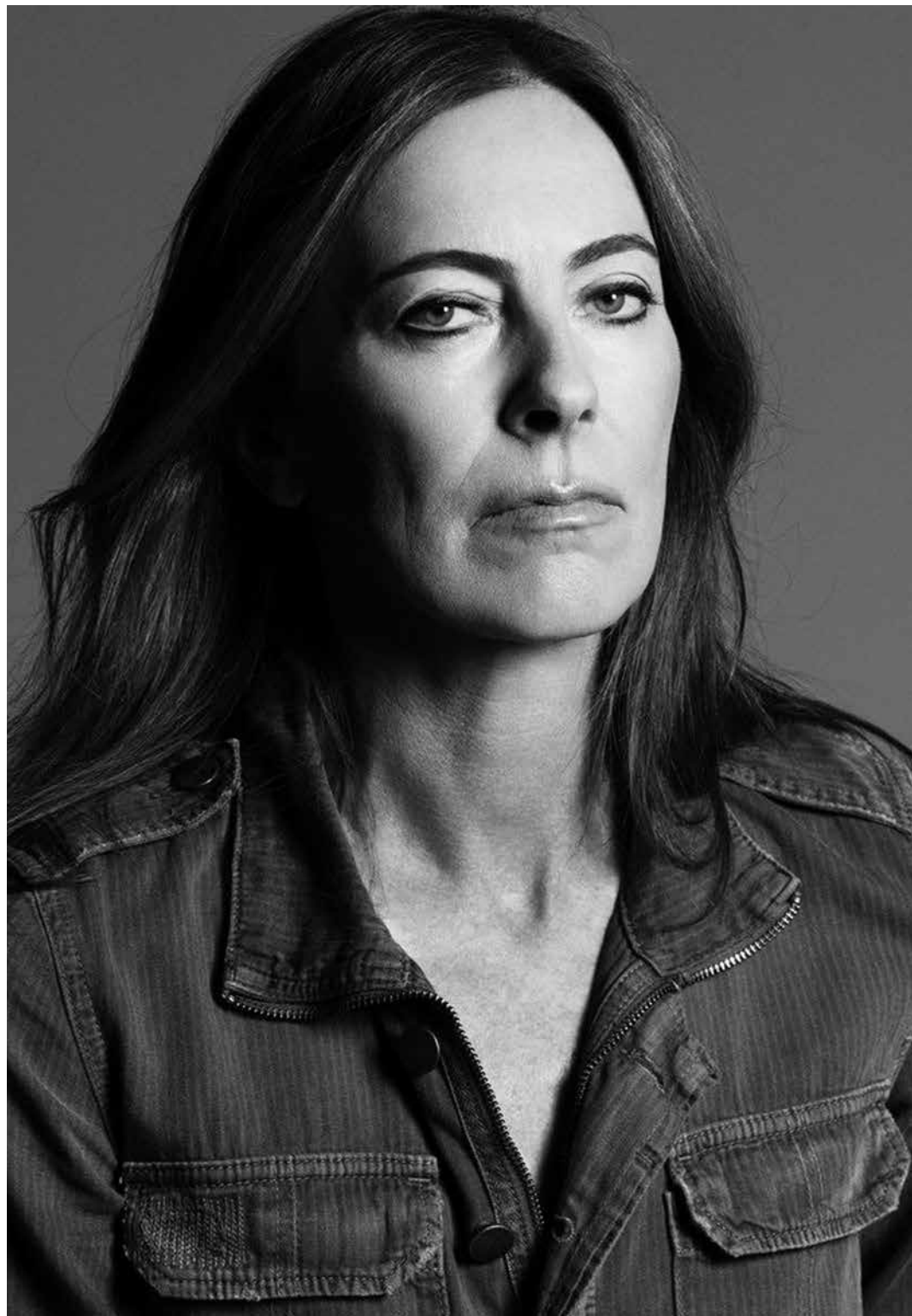
*All projections at the Assembly Hall in the Espacio V  
Centenario (Av.de Madrid).*

*Free admission up to full room.*

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









*(...) ¿Una mujer de acción? Yo no me veo de esta forma. Hago las películas que me interesan (...) y, sí, hay una resistencia específica hacia las mujeres que hacen cine; pero he elegido ignorar este obstáculo por dos razones: no puedo cambiar mi género y me niego a dejar de hacer películas (...).*

*(...) Creo más en la influencia personal que en la mirada peculiar de un género sobre otro. Creo que toda película refleja de alguna manera la personalidad que está detrás de ella, y a la vez, siento que ya seas un hombre o una mujer lo que le vas a aportar a tu película es tu propia experiencia. No sé a qué nivel mi experiencia de vida gira en torno al hecho de que soy mujer. Estoy segura de que eso tiene un impacto, pero creo que es más a nivel inconsciente que a nivel consciente. No tengo muy claro si mi sensibilidad es estrictamente femenina, pero lo cierto es que tengo una respuesta claramente instintiva frente al material (...).*

**Kathryn Bigelow**

*(...) No hace falta ser un gran cinéfilo ni un crítico especializado para constatar hasta qué punto se han brindado pocas oportunidades y pocos reconocimientos a los esfuerzos de las creadoras, y hasta qué punto la gran pantalla ha tendido a codificar la imagen de las mujeres, en sintonía con un orden colectivo que atraviesan el patriarcado y lo heterosexual. (...) Pero, por otra parte, habría que destacar las innumerables líneas de fuga, contradictorias y hasta sediciosas, que han suscitado una y otra vez las imágenes en virtud de los muchos aspectos que influyen en su concreción: sus arcanos expresivos, los intereses económicos tras ellas, sus avatares de realización, las tensiones ideológicas y morales que las circundan, los vericuetos psicológicos de los cineastas, las ansiedades conscientes y subconscientes del público. (...)*

*(...) El rol que ostentaron las mujeres en el cine mudo es uno de los temas que más interesan a ensayistas e investigadoras en los últimos años, por lo que su estudio tiene todavía por delante un largo camino por desbrozar. Pero ya no cabe duda de que fue superior al que tuvieron ocasión de desempeñar durante el desarrollo de esa entelequia llamada cine clásico. La consideración inicial entre los siglos XIX y XX del cine como entretenimiento y técnica de bajo nivel intelectual, sin discurso ni demasiados escrúpulos morales, propició que las mujeres más atrevidas, en sí mismas subclase dentro de las sociedades occidentales del momento, tuviesen oportunidades mucho mayores de contribuir al medio en comparación a lo habitual en otras disciplinas culturales, industriales y laborales, siempre que estuviesen dispuestas a poner en peligro su reputación. (...) Hay que aclarar que las mujeres no estaban libres, ni dentro ni fuera de la pantalla, de las sumisiones de que eran víctimas en la realidad, de las coerciones e invisibilizaciones y objetualizaciones de sus personas y sus representaciones. Aun así, nos topamos en aquellas imágenes, tanto con criaturas de ficción que en los ámbitos de la comedia y el melodrama hacen gala de un notable*



poder agencial inspirado por el ideal feminista de la *New Woman*, como con multitud de creadoras: Mary Pickford, superestrella y cofundadora del estudio United Artists; la actriz, productora, guionista y realizadora Mabel Normand; las guionistas Thea Von Harbou, Anita Loos y Frances Marion; la escritora, antropóloga y documentalista Zora Neale Hurston; la directora alemana Hanna Henning y la polaca Diana Karenne; la montadora Viola Lawrence y la animadora Lotte Reiniger... También abundan las realizadoras en la estela de Alice Guy y, de hecho, entre, 1910 y 1920 se interioriza hasta tal punto en el *show business* el éxito del binomio cine-mujeres que un gran estudio como Universal da pábulo a un boom generacional de directoras que comprende a Grace Cunard, Cleo Madison, Jeanie MacPherson y Lois Weber, considerada por muchos la cineasta más prolífica, idiosincrásica y relevante del cine norteamericano de la época. Esta primacía no puede disociarse del impacto popular de la Primera Ola del Feminismo, que legitima por un lado la presencia continua del sufragismo en la gran pantalla -aunque primen las connotaciones negativas- y, por otro, debates abiertos incluso entre grandes personalidades sobre lo femenino y lo feminista, sobre lo asignado por sociedad e industria a las mujeres y sobre sus aspiraciones a escribir para sí mismas otro tipo de papeles en la ficción y la realidad. ¿Qué sucede entonces para que Lois Weber recomiende en 1927 a las jóvenes aspirantes a directoras que ni se lo planteen, y para que Universal renuncie a fichar a más mujeres como directoras de alguna de sus producciones (...)?

(...) Los motivos para que, aparte de las estadounidenses Dorothy Arzner e Ida Lupino, la británica Muriel Box, la española Ana Mariscal y otras excepciones que confirman la regla, las mujeres no tengan acceso desde el inicio del sonoro al auge de los nuevos cines y el Feminismo de Segunda Ola a la dirección y, por tanto, les sea vetada la posibilidad de pensarse a sí mismas en imágenes, son básicamente tres: la consolidación del cine como



complejo cultural-industrial que codifica la ficción en géneros, estratifica las funciones laborales, y atrapa a las mujeres en apartados técnicos subsidiarios -la sala de montaje- o asignados a género -el diseño de vestuario-; un escenario internacional convulso en el que se suceden la Gran Depresión, el auge de los totalitarismos, la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría; y, en sintonía con lo anterior, un conservadurismo tan expresivo como de costumbres que tiene como aliados el advenimiento del sonoro, la instauración de una lengua franca cinematográfica, y códigos de (auto)censura diversos.

Con este panorama es lógico que impere durante décadas la *male gaze* o perspectiva asignada masculina sobre las imágenes, lo que de paso tampoco hace ningún favor a los hombres, castigados a cumplir con estereotipos tan fatigosos, pese a sus privilegios, como los que supone la feminidad visada por el orden imperante. Sería de todas maneras un error fulminar cuatro décadas de cine con estos argumentos, dado que, por su naturaleza prolfica y mutágena, en la que intervienen numerosos factores, el cine popular está lleno de aristas y líneas de fuga, y es susceptible de lecturas necesariamente complejas por parte del ensayismo cinematográfico y feminista. Por añadidura, no existen dos momentos históricos iguales ni siquiera en el seno de una maquinaria tan engrasada como el cine producido en serie, como demuestra, por poner un ejemplo, la diferencia en cuanto a la representación de las mujeres que acaece en el cine estadounidense producido desde la llegada del sonoro a la instauración del código Hays de (auto)censura, y el que se estrena desde entonces hasta la Segunda Guerra Mundial: la mujer sensual, chispeante y urbanita del primer momento, con Katharine Hepburn, Greta Garbo y Marlene Dietrich como extremos *queer*, da lugar en el segundo a una plasmación sacrificada, hogareña y pragmática.

A continuación habrá unos años en los que las espectadoras, abocadas al hogar y los empleos institucionales mientras millones de hombres son movilizados para que com-



batan en el frente, disfrutaron de un aluvión de *woman's films*; melodramas de impronta historicista o psicoanalítica, en ocasiones *noir*, que en Hollywood protagonizan Olivia de Havilland, Bette Davis o Joan Crawford marcando a generaciones de mujeres. No es casual que la crítica feminista de los 60-70 dedique una atención preferente a este género, sin llegar a conclusiones claras sobre su potencial feminista o su cariz alienante. En cualquier caso, investigaciones recientes apuntan a que más intérpretes de este tipo de películas de lo que se creía hasta ahora trabajaron con los grandes estudios en régimen de *freelancismo*, no sujetas a los célebres y tortuosos contratos de siete años, y que su arriesgada libertad de movimientos incluyó el impulsar agendas emancipatorias en la ficción, lo que hizo de ellas hasta cierto punto actrices/autoras.

En esta línea, teniendo presente siempre que la construcción y recepción de imágenes está sujeta a una dialéctica que no es unívoca, en la que la espectadora no es depositaria meramente alienada, pasiva, del cine, al aproximarnos a los directores más celebrados de la época uno a uno, las proclamas condenatorias dirigidas al cine clásico y pre-moderno saltan por los aires. Las filmografías de Cecil B. DeMille, Jean Renoir, Billy Wilder, Fritz Lang, Howard Hawks, Elia Kazan y tantos otros testimonian interrogantes múltiples acerca de las jaulas de lo programado masculino y femenino, de la puesta en escena cansina de la realidad a la que se rinde cada género, nada susceptibles de ser despachados con lugares comunes críticos. Muestra inmejorable de ello es Alfred Hitchcock, uno de los cineastas clave para entender el tránsito del cine mayoritario desde los presupuestos clásicos a la modernidad. Acusado con frecuencia de misógino y de *voyeur*, en Hitchcock dichas ca-



racterísticas están vinculadas a una clarividencia pasmosa sobre las sintomatologías de lo masculino –*Vértigo* (1958)- y, en *Marnie, la ladrona* (1964), sobre una condición femenina sometida a mediados de los sesenta a la tensión insoportable de lidiar al mismo tiempo con lo monstruoso maternal enunciado por Barbara Creed años después, un patriarcado impotente para gestionar a la mujer más allá de su atractivo sexual, y los postulados del feminismo psicoanalítico de Kate Millet y Sulamith Firestone. Hitchcock llega en algunos aspectos más lejos de lo que lo harán las *woman's films* reformuladas en los setenta por el cine comercial bajo el asedio del Feminismo de Segunda Ola, que protagonizan Vanessa Redgrave, Glenda Jackson, Anne Bancroft, Jill Clayburgh, Joanne Woodward, Barbra Streisand, Jane Fonda o Ellen Burstyn.

La paradoja estriba en que la inmensa mayoría de las películas que interpreta esta nueva generación de actrices/autoras son obra de realizadores. En paralelo, por ceñirnos a Hollywood, hasta dieciséis directoras se abren paso en el cine mayoritario, entre ellas Elaine May y Joan Micklin Silver, pero, a finales de los setenta, seis de ellas denuncian ante la prensa y el gremio de directores estadounidenses del que forman parte no ser contratadas a pesar de haber demostrado sobradamente sus cualificaciones. En los años ochenta, para alivio de la industria, las escasas realizadoras en activo optan por el conformismo, lo que halla un reflejo inmejorable en las plasmaciones en pantalla de magníficas profesionales, mujeres tan fuertes como los hombres o más astutas que ellos, secuela de las derivas del Feminismo de Segunda Ola hacia el PostFeminismo (...).

(...) El feminismo en sordina de la década de los ochenta encuentra la horma de su zapato en KATHRYN BIGELOW, una de las directoras más fascinantes de la historia del cine. Situada en tierra de nadie, incomprendida tanto por las lecturas patriarcales tradicionales de su cine como por los ámbitos menos inquietos del feminismo, Bigelow deconstruye desde **THE LOVELESS** (1981) hasta **K-19: THE WIDOWMAKER** (2002) el cine de géneros como la acción y el fantástico, imperantes en el cine estadounidense de los ochenta y los noventa, con una práctica del mismo deudora de su formación en entornos artísticos cercanos al underground. Ello le sirve para poner en tela de juicio los constructos representativos masculinos y femeninos y para abocarse y abocarnos a un extrañamiento abisal de la mirada, al fuera de campo. Tras un parón en su carrera de seis años, Bigelow vuelve al primer plano de la actualidad con un cine en apariencia más explícitamente político pero traspasado por las mismas inquietudes de fondo, convirtiéndose en la primera mujer que gana el Óscar al mejor director por **EN TIERRA HOSTIL** (2008). La única heredera factible hasta la fecha de Bigelow es Lynne Ramsay. En films como **Tenemos que hablar de Kevin** (2011) y **En realidad, nunca estuviste aquí** (2017), Ramsey también ha eludido etiquetas que habrían permitido categorizar su cine en unos sentidos u otros, aunque sus imágenes, signo de los tiempos, sean más preciosistas que las de la directora de **LE LLAMAN BODHI** (1991).

Frente a Bigelow y pares suyos como James Cameron, Paul W.S. Anderson y las hermanas Lana y Lilly Wachowski, que comparten su pasión por hacer de la acción y la violencia, así como de los efectos visuales, un laboratorio para la transformación de nuestra mirada, palidecen títulos de impacto coyuntural como **Thelma & Louise** (Ridley Scott, 1991). (...)

#### **Textos (extractos):**

*Elisa McCausland & Diego Salgado, dossier "Cine y Feminismo: la lucha por la igualdad en el medio fílmico", rev. Dirigido, marzo 2020.*

...

(...) Casi sin ayuda, KATHRYN BIGELOW, una de las más originales y estimulantes cineastas estadounidenses actuales, ha borrado, de forma duradera, la teoría de que las expresiones "mujer directora" y "película de acción" son de alguna manera incompatibles. Hasta ahora, ninguna directora ha demostrado ser tan hábil en el manejo de los intrincados ballets de violencia estilizada que constituyen el moderno género de acción de Hollywood. Aunque puede que no sea una coincidencia que la carrera de Bigelow, que hasta mediados de la década de los 90 cotizaba al alza, se detuviera por una ambiciosa película, **DÍAS EXTRAÑOS**, que resultó ser un fracaso comercial. La mayoría de los directores de acción masculinos pueden permitirse un fracaso en taquilla, o incluso dos, pero parece que una mujer que se adentra en un territorio clásicamente masculino no puede esperar el mismo trato.



No es que Bigelow se haya contentado con producir ejercicios rutinarios de montaña rusa visual; traduce las convenciones del género, volteándolas y mezclándolas en nuevas y fértiles mutaciones. Su primer largometraje, **THE LOVELESS** (codirigida con Monty Montgomery), le dio un ensoñador giro “a lo Douglas Sirk” a la convencional película de moteros. **LOS VIAJEROS DE LA NOCHE** es un western de vampiros; **ACERO AZUL** mezcla un drama policial con dispositivos de cine de terror; **LE LLAMAN BODHI** cruza una película de surfers con un thriller de atracos. Y para **DÍAS EXTRAÑOS**, Bigelow armó un cóctel aún más rico: ciencia ficción más historia de amor más sátira política y, como plus, un misterioso asesinato por resolver. Sus películas, aunque de ritmo vigoroso y teñidas de un humor irónico, están impregnadas de un oscuro romanticismo; y al profundizar en patrones formales, psicológicos y temáticos de los que el cine más comercial de Hollywood se ocupa, elevan su material a la condición de cine de autor.

Aunque Bigelow se dirige abiertamente a un público masivo, la complejidad moral y estética de sus películas la ha mantenido como una figura marginal dentro de la industria. Este estatus bien puede ser resultado de su elección de sus personajes protagonistas; para ella, y como tres décadas antes hiciera Arthur Penn, “una sociedad tiene su reflejo en sus parias”. Los moteros de cuero negro de **THE LOVELESS**, el clan de vampiros nómadas de **LOS VIAJEROS DE LA NOCHE**, los surfistas atracadores de bancos de **LE LLAMAN BODHI**..., todos ellos están definidos por su oposición a lo establecido y convencional, representan el “lado oscuro” más alternativo a las necesidades y apetitos ocultos de las sociedades respetables. Así, un lugareño, contemplando fascinado la alteridad distante que





representan los moteros de **THE LOVELESS**, fantasea con ser como ellos “*uno o dos días*”; mientras que Bodhi, el líder de los delincuentes de la tabla de surf, afirma que sus atracos tienen como objetivo inspirar a las masas oprimidas: “*¡Les mostramos que el espíritu humano sigue vivo!*”, declarará eufórico.

La formación artística de Bigelow -antes de convertirse en cineasta fue una activa artista conceptual, miembro del grupo “Art and Language”, dentro de la ultrapolitizada escena artística neoyorquina- se aprecia en lo estilizado de sus películas. Sus imágenes son táctiles, a menudo sensuales, rozando lo fetichista: en el plano de apertura de **ACERO AZUL**, la luz acaricia los contornos de una pistola en un primerísimo primer plano, transformándola en un estudio abstracto de curvas y sombras. Esta intensidad visual se convierte en otro medio de subvertir y reapropiarse del material genérico, convirtiéndolo en su propio fin, mientras que sus tramas oscuras y nihilistas, preludian los desenlaces sentimentales de sus historias, en las que el amor lo vence todo. Una de las contradicciones más importantes que alimentan su obra es que, aunque no rehuye mostrar la violencia explícita sobre las mujeres -la escena de la violación en **DÍAS EXTRAÑOS** causó una gran conmoción-, sus películas suelen presentar a las mujeres como mucho más fuertes y centradas, actuando como mentoras y protectoras de dubitativos personajes masculinos.

En sus primeras películas, Bigelow hizo entrechocar estas tensiones entre sí, logrando un hábil equilibrio entre el gusto más popular y el de un tipo de público más exigente. Con **DÍAS EXTRAÑOS** la estrategia se radicalizó. Ella misma describe la película como “*el Rorschach definitivo*”, una obra que se presta a tantas interpretaciones como espectadores



tiene. Inspirándose en una ecléctica multiplicidad de fuentes- Hawks, Hitchcock y Ridley Scott, la ficción ciberpunk y El fotógrafo del pánico de Michael Powell-, la película nos atormenta y nos pone a prueba, obligándonos a cuestionar no sólo lo que estamos viendo, sino nuestros propios motivos para querer verla. Al crear un collage tan intrincado y exigente, que invita a un compromiso simultáneo en varios niveles, Bigelow, sin duda, desbordó la capacidad de su público habitual. Muchos críticos alabaron **DÍAS EXTRAÑOS** (aunque hubo voces discrepantes), pero la película se estancó en la taquilla, no recuperando su importante presupuesto.

Desde entonces, su carrera se resintió: “Ohio”, un proyecto sobre los tiroteos de 1970 ocurridos en Kent State, se quedó en nada, y su ansiada película sobre “Juana de Arco”, tampoco fructificó por una disputa con Luc Besson: Bigelow quería que Clare Danes interpretara a *Juana*, pero Besson, productor ejecutivo de la película, insistió en que fuera su por entonces compañera Milla Jovovich. Cuando Besson retiró su apoyo para dirigir él su propia película, la financiación prevista para la película de Bigelow desapareció. Una pérdida deplorable ya que pocas/pocos cineastas podrían haber estado mejor situadas/os para darnos una nueva visión de la mujer más famosa en toda la historia por invadir el territorio de lo masculino (...)

**Texto (extractos):**

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

...

*(...) Como directora tienes que saber tanto como te sea posible sobre el tema del que hablas en tu película, para poder armar la coreografía de la escena por un lado y trabajar con los actores por otro (...).*

*(...) Parte de las ventajas de hacer películas en forma independiente es la de tener total control creativo, disponer del montaje final y poder contratar a los actores que son los indicados para el film, y no necesariamente los que van a garantizar la recuperación del dinero invertido (...).*

*(...) Sé lo que supone estar en la sala de montaje y darme cuenta de que no he filmado la toma de la manera que la necesito, o que no tengo todos los ángulos que me hacen falta para montar la escena como me gustaría. Y el temor a lidiar con eso es capaz de hacerme subir a la cima de una montaña con una tonelada de equipamiento, con todas las cámaras que pueda encontrar. Y en ese sentido soy capaz de rogar, pedir o robar con tal de conseguirlos. Porque cuando estás en la sala de montaje quieres tener todas*

las opciones posibles, ya que eso es lo que te da la flexibilidad de poder contar la historia como realmente quieres (...).

(...) Soy una convencida de que es muy importante hacer storyboards, pero en un film como éste [**En tierra hostil**] era esencial que el espectador estuviera familiarizado con la geografía del lugar. En otras palabras, me interesaba que el público entendiera cuál era el protocolo por el cual estos hombres tienen que trabajar con una distancia de 30 metros, para que pudieran entender dónde está el especialista y a qué distancia está de la bomba mientras trata de desactivarla. La manera de lograrlo fue tener cuatro cámaras rodando simultáneamente, pero a la vez pasando todo el tiempo en el montaje del primer plano al plano general. Saber dónde están ocurriendo las cosas ayuda a desarrollar la tensión en el público. Tratamos de evitar a toda costa el tipo de montaje frenético donde el espectador no tiene idea de dónde está ocurriendo la acción mientras la música se escucha a todo volumen (...).

Kathryn Bigelow

(...) Los que están descontentos con el cine contemporáneo, aquellos que en nombre del pasado condenan los distintos esfuerzos de ciertos cineastas por dar sentido y fantasía a la realidad, ya no tendrán pretextos después de ver un film de la intensidad, del carácter de **LA NOCHE MÁS OSCURA**, de Kathryn Bigelow, cinta que a pesar de –o mejor dicho, gracias a... – su forma naturalmente modesta, posee una riqueza de sentidos, de experiencias, que recuerda a los grandes relatos épicos. Sin duda alguna, **LA NOCHE MÁS OSCURA** confirma algo que ya sabíamos: KATHRYN BIGELOW es una (¿uno?) de las (los) más interesantes realizadores norteamericanos del momento, quizás no tan mediática(o), comercial y/o “culta” como Tim Burton, David Fincher o Paul Thomas Anderson, pero poseedora de una solidez creativa envidiable.

La autora de **LE LLAMAN BODHI** o **DÍAS EXTRAÑOS** demuestra, una vez más, que el cine es una forma de pensamiento que no significa nada si no es expresado con todo el cuerpo –parafraseando a Herman Melville–, por lo cual, el suyo es un cine tremendamente físico: un estudio del comportamiento o de las reacciones de sus personajes, alejado de las especulaciones de la psicología funcional –del *cinéma d’auteur* más convencional–, que sin negar la existencia de (agitados, angustiosos) estados emocionales internos, centra su atención en las fuerzas exteriores que actúan sobre los seres humanos que pueblan sus ficciones, y en la observación (y plasmación visual) de sus reacciones ulteriores.

En este sentido, Kathryn Bigelow se asemeja a los “clásicos” del mejor cine estadounidense, cuya autoría pasa trabajosamente de los hechos a la teoría, y no al revés, estableciendo unas constantes poéticas, narrativas, que van más allá de la combinación de los guionistas, productores, operadores y actores que encontremos en ellas. Una autoría física, como sus películas, que pone de manifiesto sus contradicciones. Por un lado, la realizadora pervierte / subvierte los códigos y convenciones de las formas fílmicas dominantes, que en



Hollywood tienen mucho que ver con los géneros –el thriller, la ciencia ficción, el cine bélico, el melodrama... –, utilizando recursos del llamado *art-house film* –auto-reflexión en los temas y en la actitud de los personajes; auto-conciencia a la hora de planificar, de componer los planos... –, potenciados por su evidente mirada femenina (que no feminista) hacia los mismos. Mientras que, por otro, Bigelow busca integrarse en un sistema de producción habituado a mirar con recelo el talento cuando viene acompañado de una manera personal de hacer las cosas. El Oscar a la Mejor Dirección y a la Mejor Película que obtuvo gracias al éxito (crítico) de **EN TIERRA HOSTIL** –el primero concedido a una mujer en ambas categorías–, soslayaba que las películas sobre la Guerra de Irak se consideran (y son) “veneno para la taquilla”, un género tóxico (*toxic genre*): Bigelow abordó un tema incómodo, político, pasándolo por el tamiz del artificio artístico / filosófico, y eso gustó, aunque de manera muy restringida. **EN TIERRA HOSTIL** demostró que su autora poseía un aguzado sentido de la profesionalidad; es decir, una destreza “natural” para observar, para crear ambientes y personajes, o para captar en sus imágenes el drama dinámico de la vida humana, sin olvidar las seducciones del espectáculo. Cualidades presentes en su obra desde su auténtico debut como realizadora con **LOS VIAJEROS DE LA NOCHE**, un film de vampiros capaz de provocarnos apasionamiento, zozobra, construido para flirtear con lo sentimental, con lo efectista, con lo dramático, puliendo a la vez sus líneas expresivas, su comprensión de lo creativo, del *entertainment*.

Sin duda, podemos (y debemos) incluir a Kathryn Bigelow dentro de una larga tradición de artistas que, desde la pintura, la literatura, la escultura, la fotografía o el cine –Arte–



misia Gentileschi, Charlotte Brontë, Camille Claudel, Tamara Lempicka y Dorothea Lange; Leni Riefenstahl, Ida Lupino, Agnès Varda, Mira Nair... -, han ofrecido una particular, íntima, interpretación del mundo que les rodea, ni mejor ni peor que la de sus colegas masculinos, simplemente distinta, condicionada como es lógico por su manera de vivir la femineidad. Todas ellas han construido una subjetividad propia capaz de cuestionar esa idealista percepción del arte como algo universal y, por tanto, *andrógino*. Cada lienzo, cada novela, cada figura, cada instantánea, cada película, puede y debe ser definida como un discurso dentro de un contexto histórico / cultural donde el sexo del autor determina una parte importante de su articulación subjetiva. Las mujeres artistas, a causa de su particular respuesta emocional / intelectual a los conflictos, a los estímulos, pasando por el papel social que se han visto obligadas a desempeñar durante siglos, o por sus siempre tortuosas relaciones con una industria cultural gestionada por hombres, incorporan su feminidad a veces de manera evidente y combativa -el “arte feminista”, que aspira a ser diferente, tratando otros temas, alterando valores y formas tradicionales-, y otras, convirtiendo lo femenino en un reclamo, en una etiqueta comercial. Es decir, Ida Lupino e Yvonne Rainer contra Nancy Meyers y Catherine Hardwicke.

Un elemento de reflexión que, en el caso de la directora de **ACERO AZUL**, nos lleva a preguntarnos: ¿las mujeres filman de modo diferente a los hombres? Delicada cuestión. Lo único cierto es que, durante mucho tiempo, han filmado en condiciones muy distintas. Las cineastas han debido vencer terribles prejuicios, más allá de la estricta calidad artística de sus trabajos, que han coartado su labor. Y Kathryn Bigelow no ha sido una excepción, y más si lo extrapolamos al ámbito del thriller o el cine bélico, géneros “masculinos” en los que parece haberse acomodado. Pese a todos los esfuerzos de Bigelow por minimizar el rol sexista y no hacer películas “como una mujer”, la cobertura de la prensa especializada, incluida la crítica, cae una y otra vez en apreciaciones estereotipadas. Sus rancias concepciones sobre lo masculino y lo femenino se convierten en el filtro a través del cual su cine es abordado. Por ejemplo, en contra de la opinión generalizada, títulos como **ACERO AZUL** o **LE LLAMAN BODHI** no son paradigmas de ese “cine hecho por Mujeres” -cf. **El pacificador** (*The peacemaker*, 1997), de Mimi Leder-, que puede ser exactamente igual, en cuanto a temas y formas, que el de los hombres. Ambos son thrillers que evidencian una mirada femenina -que no *feminista*, conviene insistir- sobre géneros y tipologías tradicionalmente masculinas y masculinizadas. Aunque **ACERO AZUL** esté narrada desde el punto de vista de una mujer policía de personalidad compleja y angustiada, que desea “vengarse” de un padre maltratador -*rara avis* en el thriller de Hollywood de los ochenta, dominado por las macho movies de Arnold Schwarzenegger o Sylvester Stallone-, el interés de Bigelow se centra más en cómo ese mundo de hombres que la rodea interactúa con ella, reaccionando con violencia y desconfianza... En **LE LLAMAN BODHI**, el presunto subtexto homosexual existente en la relación que mantienen el policía infiltrado *Johnny Utah* y el atracador de bancos y surfista *Bodhi* es una falacia: desde el primer momento, la autora de **LOS VIAJEROS DE LA NOCHE** deja clara su fascinación (y desconcierto) ante las formas



de relación personal entre hombres: el *male bonding*, la amistad entre hombres, la pura y simple camaradería, basada principalmente en las actividades y ambiciones comunes, en lugar de intercambios emocionales (común entre las mujeres), y en un sentido de la competencia, de la tribalidad, muy primitivo, físico. Recordemos la escena “de lucha” cuerpo a cuerpo, entre el *sargento James*, el *sargento Sanborn* y el *soldado Eldridge*, el equipo de artificieros de **EN TIERRA HOSTIL**, después de que *James* haya demostrado su valentía ante sus compañeros y estos le acepten como miembro de su equipo... Asimismo, en **LE LLAMAN BODHI**, la amistad entre *Johnny Utah* y *Bodhi* tiene más de vínculo discípulo-maestro que de romance gay: el místico *outlaw* descubrirá al estirado policía un mundo de sensaciones, de vivencias al límite, que le “iluminarán”, todas ellas asociadas al peligro y al quebranto de la ley...

Decía Susan Sontag que una sociedad capitalista requiere una cultura basada en imágenes. Necesita suministrar muchísimo entretenimiento con el objeto de estimular la compra y anestesiar las lesiones de clase, raza y sexo, así como el de mantener el orden y justificar las guerras, reemplazando los cambios sociales por cambios en las imágenes. Incluso la libertad para consumir esa pluralidad de imágenes y mercancías se equipara con la libertad misma. La reducción de la opción política libre al consumo económico libre requiere la producción y el consumo ilimitado de imágenes, desde videojuegos a películas, pasando por spots publicitarios, imágenes estáticas... El cine de Kathryn Bigelow, tan apasionante como irregular, gélido y cálido al mismo tiempo, cuya eficacia se basa en los contrastes, en sus contradicciones, rompe con estereotipos y clichés, cuestionando los cimientos de la cultura hegemónica aunque se aproveche de ella: lo subalterno nace de lo dominante, de lo masivo. Bigelow no ha olvidado que el cine es tanto un pensamiento que adquiere forma como una forma que permite pensar, desmarcándose la imagen-mercancía, rechazando

el sermoneo, la exaltación de la superchería “política”, invitando al espectador a sacar sus propias conclusiones, a dudar. Quizás sin pretenderlo, de manera inconsciente, la cineasta defiende un “concepto socrático de la cultura” que supone crítica y actividad del individuo, lo cual explica esa rara combinación de sensibilidad y autoridad, de fuerza y simplicidad, que domina su obra (...).

**Textos (extractos):**

*Antonio José Navarro*, estudio “Kathryn Bigelow, la primera dama de Hollywood”,  
rev. Dirigido, enero 2013.

*Gabriel Lerman*, “Entrevista a Kathryn Bigelow”, rev. Dirigido, febrero 2010.

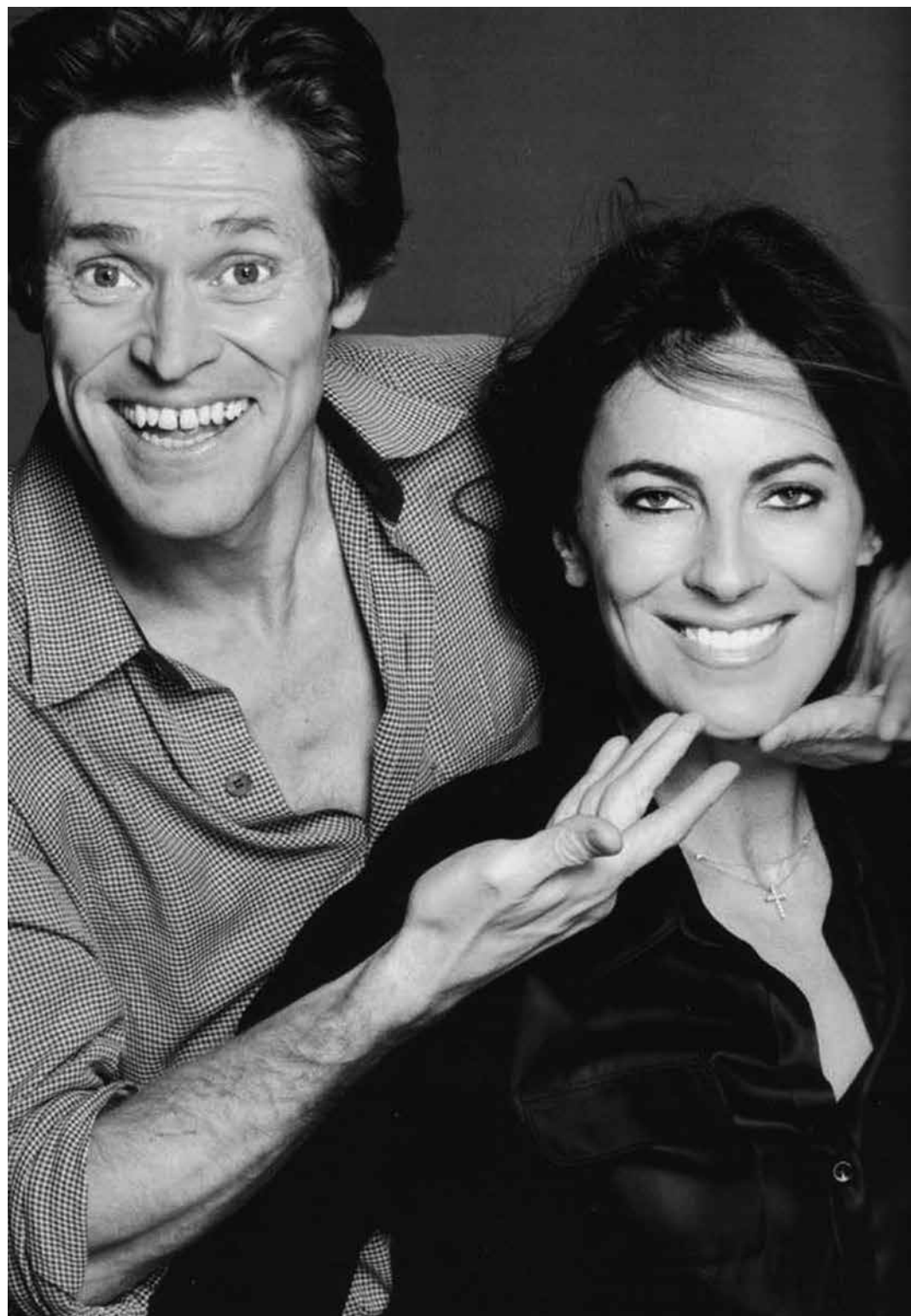
*Gabriel Lerman*, “Entrevista a Kathryn Bigelow”, rev. Dirigido, enero 2013.

Lounge









**Martes 1 de marzo 21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

## THE LOVELESS

(1981) EE.UU. 83 min.

**Título Original.-** The loveless. **Directores y Guión.-** Kathryn Bigelow & Monty Montgomery. **Fotografía.-** Doyle Smith (1.85:1 - Color).

**Montaje.-** Nancy Kanter. **Música.-** Robert Gordon. **Canciones.-**

“Relentless”, interpretada por Eddy Dixon; “I want to be wanted”, interpretada por Brenda Lee; “Rit it up”, interpretada por Little Richard; “Teen beat”, interpretada por Sandy Nelson; “The stroll”, interpretada por The Diamonds. **Productor.-** Grafton Nunes y A. Kitman Ho.

**Producción.-** Pioneer Films. **Intérpretes.-** Willem Dafoe (Vance), Robert Gordon (Davis), Marin Kanter (Telena), J. Don Ferguson (Tarver), Tina L'Hotsky (Debbie), Danny Rosen (Ricky), Phillip Kimbrough (Hurley), Ken Call (Buck), Elizabeth Gans (Augusta), Bob Hannah (Sid).

**Estreno.-** (EE.UU.) enero 1984.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 1 de la filmografía de Kathryn Bigelow  
(de 10 largometrajes como directora)*

Música de sala:  
**Pop/Rock Anthology 1956-1960**



(...) En su debut como realizadora de largometrajes -en una forma de producción más o menos normalizada, a pesar de tratarse de un producto indie, cuando semejante apelativo significaba algo más que un mero reclamo comercial-, Kathryn Bigelow y su amigo y colaborador Monty Montgomery proponen una mirada desmitificadora del universo de los moteros (años cincuenta) en **THE LOVELESS**. Basta subrayar la secuencia en que el protagonista, Vance, el lacónico motero fascinado por su chupa de cuero -encarnado por Willem Dafoe, un papel que repetiría para **Calles de fuego** (*Streets of Fire*, Walter Hill, 1984)- se sienta en la barra de un bar de carretera y aguarda a que le atiendan: filmada en tiempo real, los minutos pasan y no sucede nada en absoluto, mientras oímos de fondo la hermosa canción de Brenda Lee "I want to be wanted". Estamos lejos del espectacular sesgo reaccionario de **¡Salvaje!** (*The Wild One*, László Benedek, 1953) o **Motorcycle Gang** (Edward L. Cahn, 1957) -que narran el embrutecimiento de una generación de jóvenes por culpa del sexo, las drogas, la violencia, la velocidad y el rock n'roll-, y nos situamos en una dimensión hiperrealista donde se capta el aburrimiento de la espera en el taller mecánico, la hostilidad de los lugareños con los que se topan los moteros...

La trama se centra en un grupo de moteros que va camino de Florida para participar en una carrera, atravesando diferentes estados de la América profunda. Pero una de las Harleys se avería y se produce un retraso que obliga a los motoristas a detenerse en una pequeña ciudad de Georgia. Vance inicia entonces un tórrido romance con *Telena* (Marin Kanter), la hija de un campesino sureño, descubriendo que tras ese universo rural, aparentemente idílico, dominado por una casa carpenter gothic de madera -la "Green Green Grass of Home" que cantaron, entre otros, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley y Joan Baez-, existen horrores que rompen la hedonística visión del mundo del rudo motero: *Telena* es víctima de los abusos sexuales de su padre... Bigelow & Montgomery controlan de manera sorprendente los tempos, los impactos dramáticos y las sugerencias veladas, como los motivos del



suicidio de la madre de *Telena*, y confieren al film belleza plástica, gracias al uso pictoricista del color y de los encuadres, ajena a cualquier necesidad dramática. Lo mismo ocurre con la banda sonora, plagada de canciones blues y rock -varias de ellas interpretadas por Robert Gordon, rocker que interpreta al colega de Vance, Davis-, tiñendo de una forzada melancolía el relato (...).

**Textos (extractos):**

Antonio José Navarro, estudio "Kathryn Bigelow, la primera dama de Hollywood", rev. Dirigido, enero 2013.











**Viernes 4 de marzo 21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

## **LOS VIAJEROS DE LA NOCHE**

(1987) EE.UU. 94 min.

**Título Original.-** Near dark. **Directora.-** Kathryn Bigelow. **Guión.-** Kathryn Bigelow y Eric Red. **Fotografía.-** Adam Greenberg (1.85:1 - Color). **Montaje.-** Howard E. Smith. **Música.-** Tangerine Dream. **Canciones.-** “Naughty, naughty”, interpretada por John Parr; “Morse code”, interpretada por Jools Holland; “Fever”, interpretada por The Cramps; “The cowboys rides away”, interpretada por Sandy Nelson. **Productor.-** Steven-Charles Jaffe, Eric Red, Diane Nabatoff y Mark Allan. **Producción.-** F/M - Near Dark Joint Venture para De Laurentiis Entertainment Group (DEG). **Intérpretes.-** Adrian Pasdar (*Caleb Colton*), Jenny Wright (*Mae*), Lance Henriksen (*Jesse Hooker*), Bill Paxton (*Severen*), Jenette Goldstein (*Diamondback*), Tim Thomerson (*Loy Colton*), Joshua John Miller (*Homer*), Marcie Leeds (*Sarah Colton*), Bill Cross (*sheriff Eakers*), Kenny Call (*ayudante del sheriff*). **Estreno.-** (EE.UU.) octubre 1987 / (España) junio 1989.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 2 de la filmografía de Kathryn Bigelow  
(de 10 largometrajes como directora)*

Música de sala:

**Vampiros (Vampires, 1998)** de John Carpenter  
Banda sonora original compuesta por John Carpenter



(...) **LOS VIAJEROS DE LA NOCHE** es un film de vampiros a lo largo del cual nadie pronuncia la palabra “vampiro”. Todo un signo de los tiempos. Si a inicios de los años setenta, la sombría tramoya gótica que suele acompañar al mito del vampiro estaba en franca decadencia, como ya habían puesto de relieve **El poder de la sangre de Drácula** (*Taste the Blood of Dracula*, Peter Sasdy, 1970) o **Las cicatrices de Drácula** (*Scars of Dracula*, Roy Ward Baker, 1970) -por culpa, en parte, del agotamiento de una fórmula empleada con éxito, tan sólo una década antes, por el cine británico-, durante los años ochenta el vampirismo cinematográfico se debatía entre la nostalgia -**Noche de miedo** (*Fright Night*, Tom Holland, 1985)-, su reinterpretación vagamente contracultural -**Jóvenes ocultos** (*The Lost Boys*, Joel Schumacher, 1987)- y las nuevas (y muy ambiguas) actitudes hacia la sangre y sus vínculos, metafóricos o no, con el sexo en general, como prueba **El ansia** (*The Hunger*, Tony Scott, 1983) -con su vampiro, *John Blaylock* (David Bowie) que envejece, que enferma, cuando su pareja durante siglos, *Miriam* (Catherine Deneuve), le engaña con la hematóloga (sic) *Sarah Roberts* (Susan Sarandon)-, o la tardía adaptación de la novela de Anne Rice **Entrevista con el vampiro** (*Interview with the vampire*, Neil Jordan, 1994), con sus hermosos y torturados vampiros, padres y amantes al mismo tiempo de una niña vampira que jamás crecerá ...

En consecuencia, el peculiar tono de **LOS VIAJEROS DE LA NOCHE**, mezcla de película de terror y western- que llevó a Jonathan Rosenbaum a calificarla de la primera *hillbilly vampire movie*<sup>1</sup>-, es el resultado de su contexto cultural, al que cabe sumar el creciente

---

<sup>1</sup> *Hillbilly* es un término coloquial que se refiere a los habitantes en las zonas rurales y montañosas de los Estados Unidos. Tiene connotaciones negativas similares a pueblerino, cateto, etc. En particular, el término se usa para describir a los residentes en la cordillera de los Apalaches, cercana a la Costa Este de los Estados Unidos, actualmente una de las zonas más deprimidas del país.



pánico hacia el sida, en una época morbosamente obsesionada por las enfermedades de transmisión sexual. Por ejemplo, no es casualidad que la historia arranque cuando *Caleb Colton* (Adrian Pasdar), un joven que vive con su padre y su pequeña hermana en un rancho en la frontera entre Oklahoma y Texas, intente ligar con una atractiva rubia llamada *Mae* (Jenny Wright), quien justo antes del amanecer –han pasado toda la noche juntos coqueteando, en una versión muy peculiar de lo sería una *one-night stand*–, morderá al muchacho en el cuello infectándolo con el virus del vampirismo... A partir de ese instante, enamorado de la joven, *Caleb* únicamente será capaz de beber sangre si ella se la da directamente de sus venas, sin morder (copular) a nadie, sin matar... El moralismo de la acción se verá reafirmado con el restablecimiento final de la pareja –*Caleb* y *Mae* son curados gracias a las transfusiones de sangre pura del padre de él, *Loy* (Tim Thomerson), un veterinario (sic) que representa los valores tradicionales del *midwest*–, rescatándolos de su desviación vampírica y resituándola dentro de los parámetros de la “normalidad”.

Desde luego, en **LOS VIAJEROS DE LA NOCHE** pesan más los miedos y fantasías reaccionarias de su tiempo que el talento de sus creadores. Incluso en uno de los elementos más personales del film, Kathryn Bigelow –y su co-guionista, Eric Red– no pueden evitar mezclar horror y western sin decantarse por el *point of view* de los pioneros. La familia disfuncional o tribu de vampiros compuesta por *Jesse* (Lance Henriksen) –un exmilitar confederado de ásperos modales–, su amante, *Diamondback* (Jenette Goldstein), el violento *Severen* (Bill Paxton) –quien, intuimos por su manera de conducirse, en el pasado fue un pistolero... –, y *Homer* (Joshua John Miller) –un “viejo” atrapado en el cuerpo de un niño–, se asemejan a una partida de comanches que se dedican a matar (alimentarse), a saquear, a destruir, perturbando el Orden de los colonos, trabajadores y decentes. La excelente y tensa escena de la matanza del saloon-bar de carretera, donde la sed de sangre se mezcla



con la crueldad, es un buen ejemplo de ello, junto el detalle de que *Caleb* es secuestrado por *Jesse* y los suyos en los alrededores de su rancho -como los indios que raptan a *Debbie* en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), una de las películas predilectas de Bigelow-, a fin de integrarse en su tribu: ambas secuencias conectan la otredad de los vampiros con la de los nativos norteamericanos... Y a partir de aquí, afloran las habituales contradicciones de la cineasta, quien no duda en presentar a *Jesse* y los suyos como protagonistas de la parte más marginal del *American Dream*: la libertad absoluta sin restricciones sociales, morales, económicas, disfrutando cada minuto de la aventura, del riesgo, en un arrebatado romántico desconcertante.

**LOS VIAJEROS DE LA NOCHE** prueba el talento de su directora para dar entidad cinematográfica a un guión -por lo que podemos intuir viendo el film- no muy trabajado. Por ejemplo, el uso del paisaje desempeña un rol decisivo. Las amplias y agrestes llanuras, subyugadas por la dictatorial belleza de una noche absolutamente negra, amenazadora pero embriagadora, seductora, al mismo tiempo, son captadas por la cámara de Adam Greenberg en plano general y plano lejano -combinados con suaves panorámicas-, dando una abrumadora sensación de inmensidad, de peligro, pero también de libertad, cuando los diferentes vehículos en que viajan los vampiros cruzan el encuadre. De ahí que en las escenas diurnas, la luz del sol hiera nuestra sensibilidad, nuestra vista casi, erigiéndose en una poderosa metáfora sobre el despiadado poder del Orden: recordemos la secuencia del tiroteo en el motel, con esos letales rayos de luz del sol colándose por los agujeros de bala abiertos por los disparos de la policía... También el tratamiento de los pocos paisajes urbanos que aparecen en la película -básicamente, la calle principal de una *smalltown* cualquiera-, posee dicha cualidad pictórica y misteriosa, convirtiendo **LOS VIAJEROS DE LA NOCHE** en un sordo (y auténtico) ejercicio de estilo (...).

**Textos (extractos):**

Antonio José Navarro, estudio “Kathryn Bigelow, la primera dama de Hollywood”,  
rev. Dirigido, enero 2013.









**Martes 8 de marzo 21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

## **ACERO AZUL**

(1989) EE.UU. 97 min.

**Título Original.-** Blue steel. **Directora.-** Kathryn Bigelow. **Guión.-** Kathryn Bigelow & Eric Red. **Fotografía.-** Amir Mokri (1.85:1 – Technicolor). **Montaje.-** Lee Percy. **Música.-** Brad Fiedel. **Productor.-** Edward R. Pressman, Oliver Stone, Michael Rauch, Michael Flynn y Diane Schneider. **Producción.-** Lightning Pictures – Precision Films – Mack/Taylor Productions – Vestron Pictures. **Intérpretes.-** Jamie Lee Curtis (Megan Turner), Ron Silver (Eugene Hunt), Clancy Brown (Nick Mann), Elizabeth Peña (Tracy Perez), Louise Fletcher (Shirley Turner), Philip Bosco (Frank Turner), Kevin Dunn (Stanley Hoyt), Richard Jenkins (Mel Dawson), Tom Sizemore (atracador). **Estreno.-** (EE.UU.) marzo 1990 / (España) mayo 1991.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 3 de la filmografía de Kathryn Bigelow  
(de 10 largometrajes como directora)*

Música de sala:

**El silencio de los corderos** (*The silence of the lambs*, 1991) de Jonathan Demme  
Banda sonora original compuesta por Howard Shore



(...) La secuencia inicial de **ACERO AZUL** tiene la cualidad de sintetizar, en apenas unos minutos, el contradictorio patrón narrativo del film, basado en la subjetividad sexual. La cámara sigue a un policía -a quien no vemos el rostro- revólver en mano, avanzando con cautela por el angosto pasadizo de un sombrío edificio de apartamentos, en dirección a una puerta de cuyo interior surgen los gritos de una pareja en plena trifulca doméstica. Al entrar, vemos a un tipo amenazando a su esposa con una pistola -y en medio de esta escena de violencia, descubrimos que “el” agente de la ley es también mujer, *Megan Turner* (Jamie Lee Curtis)-, estableciéndose un tenso diálogo entre la policía y el agresor: la primera le conmina a dejar el arma y deponer su actitud; el sujeto, amenaza con volarle la cabeza a su rehén... De súbito, el hombre dirige su arma hacia *Megan*. Ella, mucho más rápida, acaba con él de un certero disparo... , y en ese instante la mujer, a ojos de la policía una víctima, coge la pistola y abre fuego contra su salvadora... Por fortuna, se trata solamente de un entrenamiento de la academia de policía de NYC, pero como le hace notar irónicamente su examinador - “¡Felicidades *Megan*! Mataste al marido pero te olvidaste de la mujer. En la calle hay que vigilar tus espaldas”-, *Megan* aplicó la ley (y la violencia) según una lógica sexual equivocada: mujer-bueno, hombre-malo. Incluso hizo gala de una escasa perspicacia psicológica, pues hay mujeres que soportan relaciones destructivas -una constante agresión emocional y física que conlleva al deterioramiento del espíritu de la persona afectada- por amor, por desamparo social/económico, porque son incapaces de ver/aceptar la realidad de la situación, aferrándose a los pocos momentos de esperanza que auguran un supuesto cambio de actitud por parte del varón maltratador.

Pronto descubriremos que *Megan* -quien finalmente logra graduarse como policía- es hija de un hogar disfuncional, aunque no presente signos de la marginación social tipificada en estos casos -la casa de sus padres es acogedora, limpia... -, cuya



madre, *Shirley* (Louise Fletcher), sobrelleva con resignación los atropellos y abusos que su esposo, *Frank* (Philip Bosco), lleva toda la vida infligiéndole. Nunca veremos en pantalla cómo *Shirley* es golpeada o insultada: únicamente percibiremos, de manera muy contundente, los efectos que su maltrato ha provocado en su hija. Tras los títulos de crédito -una sucesión de planos que acarician sensualmente un revólver Smith & Wesson M. 29, haciendo hincapié en sus fálicas balas introduciéndose en el tambor, o en cómo penetra en la cartuchera... -, *Megan* sonríe satisfecha, tras vestirse de gala, el día de su graduación. Kathryn Bigelow tiene un exquisito cuidado al planificar el ritual por el cual la muchacha renuncia a su condición de mujer -ver ese plano en que, al abotonarse la impoluta camisa azul de policía, oculta su sujetador, sus pechos... - y acepta su andrógina condición de vengadora, empleando la ley, su placa y su revólver -así lo jura durante la ceremonia, en un plano medio que revela cierta impúdica satisfacción en su rostro-, a fin de rebelarse contra los hombres que oprimen a las mujeres. Como los héroes clásicos, *Megan* rehúsa su sexualidad a fin de cumplir su misión. Mientras se encamina hacia su apartamento, todavía vestida con el uniforme de gala, es objeto de las (admirativas) bromas (¿sexuales?) de un par de chicas que se cruzan en su camino; cuando su amiga *Tracy* (Elizabeth Peña), casada y con hijos -el estereotipo de mujer integrada en la sociedad patriarcal que *Megan* subvierte con su presencia-, le pregunta si sale con alguien, *Megan* miente (mal), y se “resiste” a ligar con un contable que le presentan: un tipo mediocre que huye casi despavorido cuando descubre que “una chica tan guapa” es policía; algo que *Megan* ya tenía previsto...

Pero la ansiedad vital/sexual que atenaza a *Megan* estalla cuando mata a un atracador en un supermercado, armado con un revólver similar al suyo, y el arma no es hallada en el escenario del tiroteo. Sus superiores -todos hombres-, tras someterla a un



duro interrogatorio -en donde queda claro su machismo, su desconfianza hacia la estabilidad psicológica / emocional de una mujer policía-, la suspenden temporalmente de sus funciones. La ironía presente en todo ello es que, a pesar de sus prejuicios, de su estupidez, el capitán de *Megan* intuye que algo marcha mal... Si bien no es lo que él supone. El arma desaparecida ha sido sustraída por uno de los clientes del establecimiento de comestibles, *Eugene Hunt* (Ron Silver), un *broker* de Wall Street alienado -ver ese plano vociferando, como uno más, en el parqué de la bolsa-, “castrado” -no parece tener vida sexual y/o afectiva-, perturbado, quien renace de sus cotidianas y lujosas cenizas obsesionándose con *Megan*, una mujer capaz de disparar, de matar. La visión de la muchacha cumpliendo con su trabajo policial, y la posesión fortuita del arma del delincuente abatido, despiertan el lado más violento (y primitivo) del civilizado especulador: violencia para sobrevivir, violencia para controlar el poder, violencia para sublevarse contra la dominación, violencia para dominar...

Kathryn Bigelow, que rodó **ACERO AZUL** motivada por la idea de hacer un thriller protagonizado por una aguerrida mujer policía -adelantándose a *Impulso* (*Impulse*, Sondra Locke, 1990), *El silencio de los corderos* (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1991), *Detective con medias de seda* (V.I. Warshawski, Jeff Kanew, 1991) o *Una extraña entre nosotros* (*A stranger among us*, Sidney Lumet, 1992), cuyas heroínas son oficiales de policía *undercover*, agentes del FBI o detectives privados-, dinamita los estereotipos por partida doble gracias al personaje de Eugene, la contrapartida masculina del personaje de *Alex Forrest* (Glenn Close) en *Atracción fatal* (*Fatal attraction*, Adrian Lynne, 1987), prototipo de la nueva *femme fatale*, sexualmente agresiva, independiente, sin pareja, una profesional de éxito y económicamente acomodada... Existe un *homme fatale* que seduce y destruye, el lobo de Caperucita materializado en uno de los hijos monstruosos del *reaganomics*.

De hecho, *Eugene* es una versión lobuna de *Patrick Bateman*, el protagonista de la



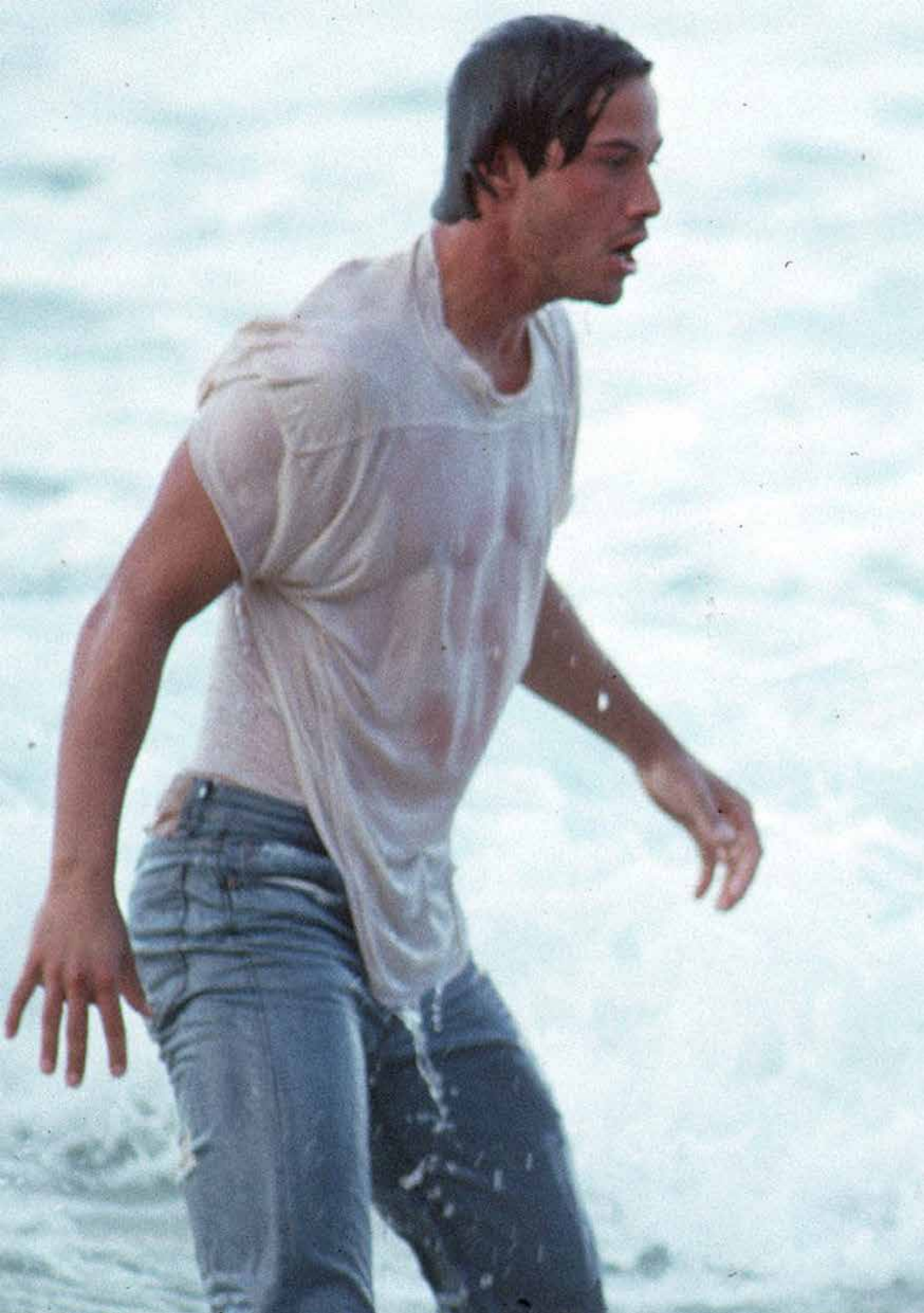
novela de Bret Easton Ellis “American Psycho” (1991). No es una observación baladí: la espesa barba y melena del *brooker*, que enmarcan una sonrisa cruel y unos ojos feroces, poco tienen que ver con el aspecto sofisticado y metrosexual de *Bateman*. Arrogante, engreído a la hora de “seducir” a *Megan*, dice las cosas “correctas” en el momento correcto, haciéndole creer que es un alma generosa, pero solamente está cultivando su propio narcisismo: es un lobo dispuesto a zamparse a esta *Caperucita* urbana, acaso célibe, y que en lugar de un cesto con vituallas lleva placa y pistola. Lamentablemente, la penosa interpretación de Ron Silver, con todo su festival de muecas y excesos, erosiona la credibilidad del personaje y destruye las sugestivas posibilidades dramáticas de esta reinterpretación del cuento de Charles Perrault que es **ACERO AZUL**: las relaciones entre hombres y mujeres mediatizadas por la violencia sexual (esa fálica pistola), su pesimista visión de la seducción y la tentación -*Megan* sucumbirá a los dudosos encantos del cazador, de apellido muy significativo: el detective *Mann* (Clancy Brown)-, sin olvidar el doloroso ritual de paso que convierte a *Megan* en una mujer: un tiroteo en plena calle, al más puro estilo del Oeste, vestida con su uniforme...

En **ACERO AZUL** Kathryn Bigelow nos descubre, por medio del personaje de *Megan Turner*, una faceta distinta de la policía: es un cuerpo de hombres que se dedica a proteger la sociedad y la ley de los hombres -parece que nunca han actuado con contundencia para evitar los maltratos del padre de *Megan* a su madre: será ella quien le detenga tras reincidir en su actitud-, y la presencia de una mujer les perturba, les trastorna (...).

#### **Textos (extractos):**

Antonio José Navarro, estudio “Kathryn Bigelow, la primera dama de Hollywood”,  
rev. Dirigido, enero 2013.











**Viernes 11 de marzo 21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

## **LE LLAMAN BODHI**

(1991) EE.UU. 122 min.

**Título Original.-** Point break. **Directora.-** Kathryn Bigelow.

**Argumento.-** Rick King & W. Peter Ilff. **Guión.-** W. Peter Ilff.

**Fotografía.-** Donald Peterman (Panavision 2.35:1 – DeLuxe). **Montaje.-**

Howard E. Smith. **Música.-** Mark Isham. **Canciones.-** “Nobody rides for free”, interpretada por Ratt; “I want you”, interpretada por Concrete Blonde; “If 6 was 9”, interpretada por Jimi Hendrix; “Hundreds of tears”, interpretada por Sheryl Crow; “Smoke on the water”, interpretada por Loudhouse.

**Productor.-** Robert L. Levy, Peter Abrams, Joseph Newton Cohen, Michael Rauch, Rick King y James Cameron. **Producción.-** Largo Entertainment – JVC Entertainment para Twentieth Century Fox.

**Intérpretes.-** Patrick Swayze (*Bodhi*), Keanu Reeves (*Johnny Utah*), Gary Busey (*Pappas*), Lory Petty (*Tyler*), John McGinley (*Ben Harp*), James Le Gros (*Roach*), John Philbin (*Nathaniel*), Bojesse Christopher (*Grommet*), Anthony Kiedis (*Tone*), Lee Tergesen (*Rosie*). **Estreno.-** (EE. UU.) julio 1991 / (España) agosto 1991.



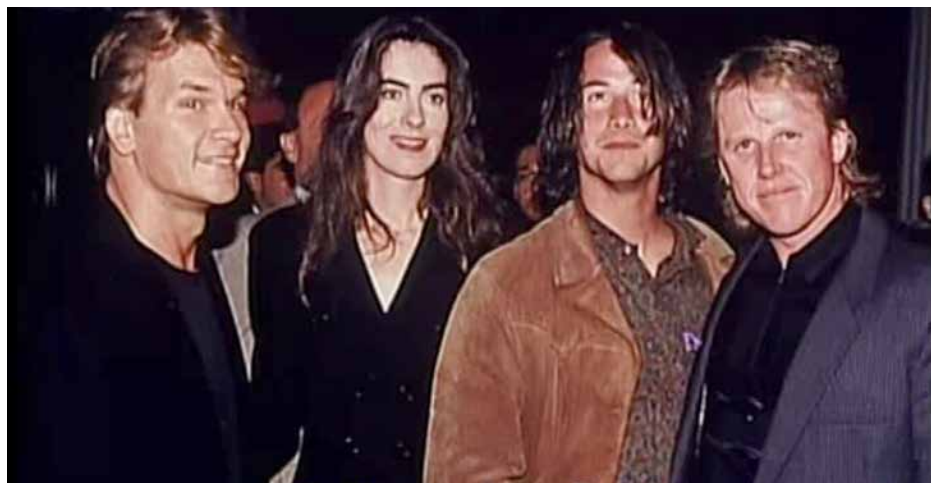
*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 4 de la filmografía de Kathryn Bigelow  
(de 10 largometrajes como directora)*

Música de sala:

**Heat** (*Heat*, 1995) de Michael Mann

Banda sonora original compuesta por **Elliot Goldenthal**



(...) El protagonista de **LE LLAMAN BODHI**, el agente especial *Johnny Utah* (Keanu Reeves), nos es presentado en una escena de texturas similares a las del arranque de **Acero azul**. *Utah* realiza con éxito, bajo una copiosa lluvia, unas prácticas de tiro donde acaba con todos los “malos” sin pestañear. “100 % *Utah*”, exclama el instructor, mientras la cámara lo muestra como un macho triunfante, con su musculoso cuerpo de *übermensch* empuñando una escopeta y resuelto a liquidar con total eficacia a quienes quebranten la ley. Pero mientras *Utah* avanza con precisión y firmeza entre toda clase de obstáculos hasta su objetivo, una serie de planos transversales del misterioso surfista llamado *Bodhi* (Patrick Swayze), “cabalgando” sobre las olas al ralenti, fragmentan la acción: *Bodhi* surfea fuera del tiempo del relato, por en medio del brillante y embravecido océano. El océano, asociado con el simbolismo de las aguas, de las lluvias, comparte con ellas algo de su significado: origen de la vida, todo sale de él y hacia él vuelve; es el lugar del nacimiento, la transformación y el renacimiento; es el espacio espiritual donde conocerse a uno mismo y llegar a la perfección, a la Trascendencia. Con una economía narrativa digna de elogio, en apenas unos minutos, Bigelow esboza las líneas maestras del auténtico conflicto que vertebra el film. No estamos ante un típico y maniqueo enfrentamiento entre “buenos” y “malos”, sino ante el viaje iniciático por el cual *Johnny Utah* alcanzará la Trascendencia. Ciertamente, en **LE LLAMAN BODHI** el *macguffin* es la investigación que *Utah* y su compañero *Pappas*<sup>1</sup> llevan a cabo para atrapar a una banda de atracadores de bancos conocida como “la banda de los ExPresidentes” -los cuatro miembros del *gang* cubren sus rostros con unas caricaturescas máscaras de Lyndon B. Johnson, Richard Nixon, Jimmy Carter y Ronald Reagan: un perverso detalle contra el poder, contra el *establishment* reaccionario, belicista, corrupto, inepto-, pero a partir de este punto, *Utah*

---

<sup>1</sup> Personaje interpretado por Gary Busey: ¿un malicioso guiño a **El gran miércoles** (*The Big Wednesday*, 1978), el film de surferos “fachas” de John Milius?

cambiará, pues al ocultar su identidad infiltrándose en el círculo de *Bodhi*, descubrirá su verdadera personalidad. La máscara, una vez más, en lugar de ocultar, revela...

*Bodhi*, el responsable de semejante milagro, es surfero, librepensador y líder de un grupo de *surfers*, *Roach* (James LeGros), *Grommet* (Bojesse Christopher) y *Nathaniel* (John Philbin), quienes utilizan el dinero de sus atracos para financiar sus viajes por todo el mundo en busca de la ola perfecta: su peculiar Nirvana que les aleja de una falsa idea del Yo, causada por el deseo, la necesidad, la conciencia, la ignorancia. No en vano, *Bodhi* es un término sánscrito que tradicionalmente se traduce como “iluminación” o “despertar”<sup>2</sup>. Asimismo, el aspecto físico de *Bodhi*, con su larga melena rubia y su barba<sup>3</sup>, su manera de “andar sobre las aguas” (surfeando) o de alzarse por el aire, durante la sesión “suicida” de paracaidismo –o mejor dicho, de “surfeo por el aire”–, juntando los pies y abriendo los brazos como si estuviera crucificado, lo asocia iconográficamente a *Jesucristo* y a sus representaciones fílmicas más contraculturales y pop –cf. el *Jesús hippie* y rubio encarnado por Ted Neeley en *Jesucristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1973)–, y abre a *Johnny Utah* la posibilidad de redimirse de sus pecados –el engaño, la defensa de su falso Yo por la fuerza de las armas–, convirtiéndose en su discípulo. La secuencia que cierra el film, cuando por fin *Utah* le echa el guante en Australia, en Bells Beach, resulta reveladora: el agente del FBI, bajo la lluvia –como al inicio de la cinta–, deja libre a *Bodhi* –para que pueda surfear, para morir, para Trascender–, y acto seguido, arroja su placa al suelo, antes de marcharse de allí<sup>4</sup>.

Kathryn Bigelow consigue con **LE LLAMAN BODHI** uno de sus trabajos más redondos, equilibrando contenido y estilo. La técnica, en este caso, no emborrona el sentimiento, las ideas. Como *actioner*, la película posee las necesarias set piezas para no defraudar a los

---

2 En el budismo primigenio, *bodhi* era sinónimo del concepto *nirvana* –el estado de liberación del sufrimiento (*dukkha*)–, utilizando solo algunas metáforas diferentes para describir la experiencia que implicaba la extinción de *raga* (codicia), *dosa* (odio) y *moha* (engaño). Asimismo, el *Árbol Bodhi* fue/ es la ficus religiosa bajo la cual *Buda* (*Siddhartha*) se sentó a meditar en el siglo VI a. C., alcanzando la iluminación espiritual y se convirtió en *Buda* (el Iluminado), origen cultural en lo mágico-religioso y su reflexión crítica en la filosofía.

3 La imagen canónica de *Jesucristo* no apareció en la Europa Occidental hasta el siglo VI, y guarda una gran similitud con las efigies de Zeus, el “padre de los dioses y los hombres” que gobernaba el mundo desde el monte Olimpo, o de su versión romana, *Júpiter*.

4 En el western y en el thriller hollywoodiense, absurdos tecnicismos jurídicos, viles rendimientos económicos y políticos o, simplemente, la cobardía más reprochable, suelen obstaculizar la aplicación de la ley, e incluso, yendo más allá, imposibilitan hacer justicia. Un motivo dramático que pone de relieve la tensión existente en la sociedad estadounidense entre el deber y el deseo, entre legalidad y egoístas intereses personales y/o colectivos. No es extraño, pues, que la imagen del representante del orden lanzando su placa al suelo, renegando de esa sociedad a la que ha jurado defender, sea una imagen nihilista presente en cintas tan dispares como *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), *Sangre en el rancho* (*Man in the shadow*, Jack Arnold, 1957) y *Harry el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971).



amantes de las emociones fuertes: la secuencia del primer asalto al banco está planificada y montada como un ballet, con la rapidez suficiente para dar frenesí al momento y para que podamos percibir la precisión con que actúa “la banda de los ExPresidentes”, como si surfearan... La persecución que *Johnny Utah* hace a pie, corriendo, de *Ronald Reagan (Bodhi)* -saltando vallas, atravesando estrechos callejones, jardines particulares, cocinas, empujado a peatones, esquivando las bicis de unos chavales... , ¡incluso sacudiéndose un perro enfurecido de encima!-, es una lección de cómo el empleo de la cámara (los largos travellings en *steadycam*, la posición de la misma en cada toma) describe, construye un espacio moral: al final, *Utah* será incapaz de matar a su amigo / maestro... Pero la narrativa del film, tan segura como relajada, tiende a profundizar en la propensión del espíritu humano a la caída, en eso que la religión cristiana denomina pecado y el psicoanálisis instinto de muerte, para convertirlo en un espectáculo fundamentado en la simplicidad y la sutileza, en la falta de ambigüedad de sus compromisos, en su nervio poético, transparente, vivo (...).

#### **Textos (extractos):**

Antonio José Navarro, estudio “Kathryn Bigelow, la primera dama de Hollywood”,  
rev. Dirigido, enero 2013.

Es algo difícil decidir si **LE LLAMAN BODHI** (1991) resulta una buena película realmente mala o una mala película realmente (utilización condescendiente del adverbio) buena. Por un lado, nos encontraremos con escenas eficaces y emocionantes, dotadas de una



cierta originalidad visual (en su momento), además de un “apretado” tejido argumental supeditado a esas mismas escenas para componer el ritmo narrativo del film compuesto por un grupo de actores de Hollywood de los que podríamos denominar como medianos (que no de carácter), “interpretando” sus roles al ritmo del oleaje de playas californianas y de las tablas de surf. Por el otro, y adentrándonos en su historia, comprobaremos que ésta, se desarrolla en medio de una suerte de devaneos argumentales ilógicos, pretendidamente interesantes y/o atractivos, incluyendo un núcleo emocional ciertamente falto de contenido dramático, disfrutando para y con ello —en algún momento— de unos diálogos algo tontorrones. Como decíamos, sentimiento de indecisión ante **LE LLAMAN BODHI**; un producto de su tiempo, que sin ningún género de dudas para quien esto suscribe representa un compendio del mejor y peor cine comercial de Hollywood.

El argumento del film, que cuenta en su haber con las artes de tres guionistas, sigue los parámetros habituales del más puro *actioner* hollywoodense. *Johnny Utah* (Keanu Reeves) es un joven —y ansioso— agente del FBI destinado a la ciudad de Los Ángeles y al departamento de Robos de esa organización de seguridad nacional. Su compañero designado en ese destino, el veterano *Angelo Pappas* (Gary Busey), lleva mucho tiempo intentando desarticular a un profesional grupo de ladrones de bancos apodados los “ExPresidentes”, por ir ataviados sus componentes con sendas máscaras de fantasía de presidentes de los Estados Unidos. A pesar de ser motivo de burla por parte de sus compañeros, Pappas tiene la convicción que los “ExPresidentes” son un grupo de surfistas que utilizan el dinero de los robos para mantener su “estilo” de vida. Con esta sospecha,



*Utah* se infiltrará en ese mundo para mirar de descubrir y detener a los presidenciales ladrones. Su primer paso es contratar los servicios de *Tyler* (Lori Petty), una *surfer girl* que le instruirá en los caminos del surf. Sus enseñanzas casi se asemejarán a las de un sargento de marines mientras el abnegado *Utah* intenta aguantar el ritmo. Kathryn Bigelow, la directora del film, nos muestra ese proceso de aprendizaje del mismo modo que si retratara el entrenamiento de un samurai por parte de su maestro. De ahí que notemos cierta seriedad expositiva en el tratamiento de esas escenas y una ritualidad algo anacrónica ya que ineludiblemente (sin ningún tipo de sorpresa) surgirá el romance entre ambos personajes. Sin embargo, el personaje de *Tyler* no sirve únicamente como contrapunto romántico ya que a través de ella, se introducirá en la narración a *Bodhi* (Patrick Swayze), una leyenda del surf y un personaje que vive su vida al límite en una búsqueda constante de emociones. Después de algunas escenas de transición, entre las que podemos incluir el partido de fútbol (rugby) playa y una escena de reyerta playera con cuatro sujetos que apuntan (equivocadamente) a sospechosos, los caminos de ambos personajes se fundirán en uno solo dejando claro que *Bodhi* y sus amigos son los atracadores que está buscando *Utah*. A partir de aquí, el personaje interpretado por el protagonista de la interesante **Dueños de la calle** (2008) plantea su dicotomía particular. Ser fiel a su trabajo o bien dejarse llevar por ese mundo nuevo que ha descubierto y que le abre un horizonte que perfila una vida de sensaciones y acciones extremas.

Posiblemente el film de Bigelow se adelantará en algo a su tiempo. Si bien podríamos catalogarlo bien como un film de acción, bien como un film de robos o simplemente como un ejercicio de suspense, la mirada de su directora apunta directamente a los deportes extremos y de alto impacto. La prueba y personificación de ese concepto, aparte de la acertada visualización cinematográfica de las disciplinas del surf y el paracaidismo, la tenemos en el personaje que interpreta Swayze. *Bodhi* representa ese paso entre la vida





y la muerte. Sus acciones se exprimen hasta la última gota, llegando incluso a rozar con la punta de los dedos su punto de ruptura (*Point Break* título original del film) o bien, si pretendemos adoctrinar su comportamiento, erigiéndose en una suerte de luz para el camino a seguir por *Utah*. No está de más recordar en este momento que esa idea del novato dispuesto a demostrar aptitudes frente a una inteligencia superior la había mostrado ya Bigelow en su anterior trabajo *Acero azul* (1989). Sin embargo la sustancial diferencia entre ambos films radica en que, mientras el personaje de *Bodhi* resulta en todo momento atractivo para el espectador, la fascinación que inicialmente ejerce el *brooker* Ron Silver sobre la agente de policía encarnada por Jamie Lee Curtis en el film anterior, se trastoca violentamente al resultar el agente bursátil un megalómano y retorcido psicópata.

Ahora bien, como apuntábamos anteriormente **LE LLAMAN BODHI** es un entretenimiento ejemplarmente facturado. Un divertimento al que no hay que dedicar mucho tiempo al análisis de los motivos de conducta de los personajes. Una vez *Utah* conoce las actividades delictivas de *Bodhi* y este a su vez sabe que el agente del FBI es eso, un policía infiltrado, es absurdo cuestionarse porque ambos personajes se prestan p. ej. a la escena del paracaidismo. Bigelow y sus guionistas han aparcado momentáneamente la trama de “atrapa a un ladrón” y prefieren entretenerse en la visualización de un momento perfectamente rodado y coreografiado (como lo han sido todos aquellos en los que los surfistas cabalgan a través de las olas) que servirá para demostrar el hechizo que ejerce *Bodhi* sobre *Johnny Utah*. Un hechizo que como veremos, engloba irracionalmente búsquedas de un





viaje sin fin que contienen atracos de bancos, suicidas caídas libres y capturas de la ola de tu vida. Y con este material entre manos Bigelow, una estilista (a pesar de lo que apuntan sus detractores) cuando dispone de personajes (profesionales) dotados para la violencia, se convierte en una directora harto interesante. Se preocupa de buscarles y retratarles en esas situaciones límite con un trasfondo trascendental, rozando incluso las motivaciones filosóficas. A lo largo de su filmografía existe buena prueba de ello. Ralph Fiennes, el decadente ex policía y traficante de realidades virtuales de **Días extraños**. La historia de un crimen, celos y crisis emocionales, contada en dos tiempos: un pasado ejerciendo influencia sobre el presente en **El peso del agua**. La humanidad mostrada por los personajes de **K-19: The widowmaker** ante acontecimientos tensos emocionalmente. La borrachera adrenalítica de Jeremy Renner en la áspera **En tierra hostil** y ese final zen en una solitaria y tormentosa playa australiana de **LE LLAMAN BODHI**.

**Textos (extractos):**

*Lluís Nasarre, “Le llaman Bodhi: delincuentes estacionales” en web “Cinearchivo”.*









**Martes 15 de marzo 21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

## DÍAS EXTRAÑOS

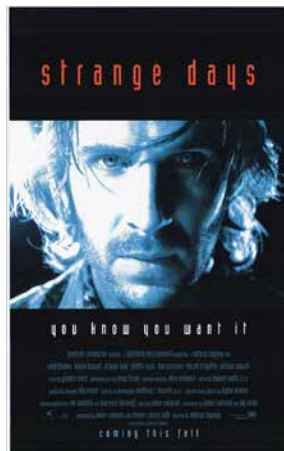
(1995) EE.UU. 145 min.

**Título Original.-** Strange days. **Directora.-** Kathryn Bigelow.

**Argumento.-** James Cameron. **Guión.-** James Cameron y Jay Cocks.

**Fotografía.-** Matthew F. Leonetti (2.39:1 - CFI). **Montaje.-** Howard E. Smith y James Cameron. **Música.-** Graeme Revell. **Canciones.-** “Strange days”, interpretada por The Doors; “While the earth sleeps”, interpretada por Peter Gabriel; “The real thing”, interpretada por Lords of Acid; “Dance me to the end of love”, interpretada por Leonard Cohen; “Overcome”, interpretada por Tricky; “Three little birds”, interpretada por Bob Marley; “Get yor gunn”, interpretada por Marilyn Manson.

**Productor.-** James Cameron, Ira Shuman, Steven-Charles Jaffe y David S. Grant. **Producción.-** Lightstorm Entertainment para Twentieth Century Fox. **Intérpretes.-** Ralph Fiennes (*Lenny Nero*), Angela Bassett (*Mace Mason*), Juliette Lewis (*Faith Justin*), Tom Sizemore (*Max Peltier*), Michael Wincott (*Philo Gant*), Vincent D'Onofrio (*Burton Steckler*), Glenn Plummer (*Jeriko One*), Brigitte Bako (*Iris*), William Fichtner (*Dwayne Engelman*), Josef Sommer (*Palmer Strickland*), Richard Edson (*Tick*), Joe Urla (*Keith*), Nicky Katt (*Joey Corto*). **Estreno.-** (EE. UU.) octubre 1995 / (España) abril 1996.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 5 de la filmografía de Kathryn Bigelow  
(de 10 largometrajes como directora)*

Música de sala:

**Proyecto Brainstorm** (*Brainstorm*, 1983) de Douglas Trumbull  
Banda sonora original compuesta por **James Horner**





(...) Algo extraño ha ocurrido con la última película de Kathryn Bigelow, quizá no casualmente titulada **DÍAS EXTRAÑOS**. Creo que el proyecto empezó a gestarse en el verano de 1994, o por lo menos las primeras noticias sobre el film aparecieron entonces. Bigelow y su socio protector, James Cameron, habían estado trabajando en dos proyectos que no llegaron a cuajar, un relato inspirado en las teorías de William Gibson titulado escuetamente "Cyberpunk", y una biografía de *Juana de Arco* interpretada por la mesiánica y comprometida Sinead O'Connor. El tercero fructiferó. **DÍAS EXTRAÑOS** tenía en esos momentos como protagonistas a Angela Bassett, que sigue encabezando el reparto, y a otra estrella mesiánica del rock, Bono, cantante de U2 e instigador del nuevo film de Wim Wenders. Hoy, copia en mano, **DÍAS EXTRAÑOS** está interpretada por Bassett, Ralph Fiennes (en eso hemos ganado) y Juliette Lewis, cuyo cometido es recrear en la ficción a una cantante de rock inspirada en un modelo menos aparente que el representado por los gaélicos Bono y O'Connor, la inglesa PJ Harvey.

Pero lo curioso no es el cambio de actores a última hora, algo absolutamente normal en el cine hollywoodiense de todas las épocas, sino el tiempo que ha transcurrido desde la preparación del film hasta el momento de su estreno. Curioso porque Cameron, gracias a sus fulgurantes éxitos comerciales con **Aliens**, **Abyss**, **Terminator 2** y **Mentiras arriesgadas**, no debe tener problemas ni para financiar sus producciones ni para estrenarlas aunque se suponga que son un desastre. Y **DÍAS EXTRAÑOS**, pese a sus excesos visuales y un cierto desbarajuste narrativo, no es el desastre con que los críticos norteamericanos han calificado y condenado la película.





No es de Cameron, por supuesto, aunque el cineasta surgido de una de las factorías Corman aparezca acreditado como productor, argumentista y co-guionista. Quien dirige es Kathryn Bigelow, directora que en mi opinión resulta bastante más interesante que el autor de *Terminator*, al menos por lo que respecta a **Acero azul** y **Le llaman Bodhi**, dos thrillers si no personales, sí hermosos en su formulación visual, especialmente el primero, y compactos y peculiares en su entramado argumental, caso del segundo; sus dos anteriores films, **The Loveless** y **Los viajeros de la noche**, resultan bastante más afectados por una cierta urgencia de modernidad mal entendida. **DÍAS EXTRAÑOS** es su primera gran producción, tal como se entiende en el contexto del cine norteamericano: **Acero azul** era un ejercicio policíaco interiorizado, espléndidamente protagonizado por Jamie Lee Curtis, mientras que **Le llaman Bodhi** sabía combinar las teorías humanistas de un delincuente *new age*, Patrick Swayze, una cierta sensualización física a la hora de mostrar el mundo del surf, un entramado de intriga más o menos convencional y un duelo antagonónico entre personajes situados, no siempre de forma convencida, a ambos lados de la ley, Swayze y Keanu Reeves.

**DÍAS EXTRAÑOS**, todo y partir de un modelo similar, el thriller, maneja elementos dispares, su atmósfera es menos turbadora y más deudora del aparato de producción y los personajes carecen de los contornos ambiguos con los que Bigelow parecía sentirse a gusto en sus dos anteriores trabajos. Cameron, que ya produjo **Le llaman Bodhi**, ha querido acercar el estilo de Bigelow al suyo propio. De hecho, el tono apocalíptico de **DÍAS EXTRAÑOS** parece emerger de las entrañas algo más domesticadas de la saga de



**Terminator**, de la misma manera que pueden considerarse deudores de **Abyss** algunos elementos de carácter idealista que recorren **Le llaman Bodhi**, aunque la clave genérica sea bien distinta en ambas películas.

Pero detrás de la aparatosidad frenética de **DÍAS EXTRAÑOS** hay algo, a veces intangible, otras demasiado evidente, en algunas ocasiones expuesto con cierta timidez, en otros momentos devorado por el propio aparato externo del film. Cameron y Bigelow parecen convivir y enemistarse en un mismo film. En esa posible lucha individual entre dos creadores, cuyo hipotético enfrentamiento puede ser el causante de que se tardara en obtener un montaje definitivo y de ahí el retraso en el estreno comercial del film, sale ganando Bigelow, tanto cuando impone su criterio como cuando debe plagarse a los designios del productor, que los tiene, y ofrecer una suerte de thriller futurista de hiper-nerviosa andadura.

**DÍAS EXTRAÑOS**, que, por no salirnos del contexto rock que tanto apreciaba Bigelow, toma su título del segundo disco de The Doors, se sitúa en Los Ángeles durante los dos últimos días del presente siglo; en eso se le anticipó uno de nuestros cineastas y ex-colaborador de "Dirigido", Luis Aller, que ambientó su película **Barcelona lamento** en la misma época, aunque no pudo gozar de los medios que ha tenido Bigelow para reconstruir la multitudinaria entrada en el siglo XXI. Ralph Fiennes encarna a **Lenny Nero**. Ex-policía sometido a la nueva ley de la jungla *high tech* en que se han convertido las grandes urbes occidentales, trafica ahora con clips que procuran experiencias virtuales extremadamente reales. Él mismo se define en un momento como el *Santa Claus* del subconsciente humano, procurando a la balbuciente población de finales de siglo elementos suficientes

para seguir alimentando la paranoia cotidiana en que se ha convertido su existencia. El inmediato futuro que muestra Bigelow no se aparta ni un ápice de lo previsible. No es ahí donde reside el mayor interés de la película, que en su concepto audiovisual progresa por caminos delimitados ya por el ingente cine de temática futurista, rozando los límites de las producciones post-nucleares (**Mad Max** y múltiples secuelas), acercándose a la estética noctámbula y lluviosa del único clásico del género en los últimos años (**Blade Runner**) y conectando con el ideario cibernético del citado William Gibson (**Johnny Mnemonic**).

Visualmente, **DÍAS EXTRAÑOS** combina efectos constantes de luces azuladas, figuras geométricas de neón, callejones siniestros, discotecas de estética post-industrial, cuero negro, tribus urbanas, presencia omnipresente de tanques, focos, soldados y agentes de policía en las calles: un estado de sitio estetizante y paranoico a las puertas del nuevo milenio. Musicalmente, la película ofrece un compensado puzzle de sonoridades mestizas actualmente de moda, desde la música industrial y los residuos *hardcore* hasta el concepto rítmico de *trip hop* acuñado por músicos como Portishead o Tricky, muy acorde con las experiencias videográficas que la trama del film propone. Formalmente, Bigelow opta por una planificación a la moda. La cámara se mueve de manera sincopada, pero esa elección responde tanto al frenesí cotidiano que atenaza a los personajes (Scorsese acostumbra a hacerlo y es bien saludado) como a la relación que se establece entre la vida real y la vida prefabricada a través de esos clips, en los que los compradores de experiencias virtuales se convierten en una especie de cámara-ojo (bastante más sofisticada que la diseñada por Dziga Vertov, todo debe decirse) viviendo de manera subjetiva la información procesada en los disquets. La cámara en mano es, en consecuencia, constantemente utilizada por Bigelow, en un estilo inicial que recuerda al Carpenter de **La noche de Halloween** y que permite inusuales licencias cinéfilas: como le ocurría al subjetivo *Philip Marlowe* encarnado por Robert Montgomery en **La dama del lago**, el rostro del consumidor de estos clips puede aparecer de vez en cuando reflejado en un espejo.

Es en su vertiente política, en su retrato distorsionado pero plausible del cambio de siglo en la sociedad tecnocrática y capitalista, donde radica el mayor interés de la apabullante propuesta. **DÍAS EXTRAÑOS** reconstruye un mundo incierto y desprotegido en el que un cantante de *rap* se ha erigido en líder de la comunidad negra y es la propia policía la que crea el caldo de cultivo que justifique ese estado de sitio callejero, en el que los traficantes de clips sustituyen a los fumadores de opio de antaño en la creación de paraísos artificiales tecnológicos, capaces incluso de crear snuf movies microprocesadas, aspecto que emparenta el film con uno de los grandes logros desatendidos del fantástico reciente, **Videodrome**, de David Cronenberg. Lenny no desea vender estos necro-clips. De hecho estamos ante un camello del siglo XXI que comercia con cocaína, pastillas o éxtasis (aquí los clips que procuran satisfacciones sexuales o descargas de adrenalina aventurera) pero no quiere saber nada con la heroína (los disquets que contienen la filmación real de un asesinato cometido por el propio consumidor de paraísos virtuales). Cameron, al que en este sentido debe reconocérsele su papel como guionista del film, crea una situación



decididamente angustiante y malsana cuando el asesino viola y estrangula a una muchacha al mismo tiempo que le coloca el casco de recepción de los tecno-clips permitiendo a la víctima, en un ejercicio de soberano sadismo, experimentar sus mismas reacciones.

El trazado del relato no es en este sentido todo lo firme que cabría esperar, con demasiadas fugas argumentales y un desenlace invalidado por su propia mecánica de aparatosa puesta en escena, relegando a los personajes y a las ideas a una coreografía espectacular en torno a las manifestaciones urbanas cuando el apocalíptico 31 de diciembre de 1999 consume sus últimos minutos. Pero la opción de Bigelow me parece válida. Su película, de generoso metraje -145 minutos, igual de llevaderos que los 173 de la también reciente **Heat**, convulsa en su visualización, musculosa en sus acciones físicas -excelente la secuencia en la que Fiennes y Angela Bassett, sofisticada guardaespaldas urbana que conciencia al descarriado *Lenny*, quedan atrapados en el interior de su automóvil, incendiado por los dos policías corruptos, y terminan cayendo en las ásperas y ácidas aguas del muelle de Los Ángeles- obviamente supeditada a los esquemas comerciales de la gran producción, radiografía con cierta originalidad una sociedad aniquilada, informatizada, sitiada y desmembrada, por mucho que en los pasajes finales se resitúe el caos, digno durante unos instantes de la violencia racial que vivió la ciudad de Los Ángeles a causa de la paliza policial sufrida por Rodney King, y se abra una puerta a la concordia.

El gran tema (**DÍAS EXTRAÑOS**) se antepone a la forma, al estilo (**Acero azul, Le llaman Bodhi**). En un diccionario de cineastas norteamericanos contemporáneos publicado por "Cahiers du Cinéma" (diciembre 1992), se definía a Bigelow como una directora menos ideológica que sexual, que en sus dos comentados thrillers conseguía subvertir las reglas

clásicas del cine de acción mediante la acentuación de la libido de sus personajes (la fantasmagórica mujer policía de **Acero azul** y el agente del FBI amante del surf de **Le llaman Bodhi**), calificándola finalmente de versión femenina de Paul Verhoeven: si **Desafío total** deslizaba que la vida puede ser sueño, **DÍAS EXTRAÑOS** convierte el sueño tecnológico en otra vida paralela. Influenciada o no por Cameron, es evidente que Bigelow ha variado netamente de procedimiento, menos sensual y original ahora, aunque los resultados sigan siendo más que convincentes (...)

**Textos (extractos):**

Quim Casas, "Días extraños: un ejercicio de paranoia" en sección "Críticas",  
rev. Dirigido, marzo 1996.

(...) ¿Qué es el cine? Tan baziniana cuestión que, todavía hoy, carece de una respuesta satisfactoria, es uno de los elementos narrativos más subliminales de **DÍAS EXTRAÑOS**, la película más arriesgada y fallida de Kathryn Bigelow, mezcla de fantasía milenarista, pesadillas *cyberpunk* y film político. Ver a través de los ojos de los demás, tener sus experiencias, vivir en otro tiempo, disfrutar de toda clase de aventuras sin peligro... Esa es la promesa tácita del cine, y gracias a una tecnología virtual destinada a la *surveillance* de sospechosos, sustraída ilegalmente a la policía en la distópica Los Ángeles de *fin de siècle* XX, se ha convertido en una nueva droga: literalmente, se puede saber qué siente otra persona colocándose un racimo de electrodos en la cabeza que comunican con el cerebro, transmitiendo la señal grabada en un pequeño CD. La película muestra cómo funciona el ingenio ya en la secuencia inicial, que detalla el atraco a un restaurante chino y la posterior (y accidentada) huida de los asaltantes; un momento rodado por el procedimiento de la cámara subjetiva en mano, lleno de cierta energía salvaje, en el que compartimos la misma experiencia de uno de los ladrones hasta que cae de lo alto de un tejado y se mata...

El mayor *dealer* de la nueva "droga" es *Lenny Nero* (Ralph Fiennes) un expolicía expulsado del cuerpo, intuimos, cuando él mismo se volvió adicto a la realidad virtual. La culpa la tiene su ruptura sentimental con *Faith* (Juliette Lewis), una exprostituta y ahora cantante rock que lo abandonó por *Philo Gant* (Michael Wincott), un siniestro promotor de estrellas musicales. *Lenny* sigue con su adicción pero por un solo motivo: revivir sus días más felices, cuando aún estaba con *Faith*. En una escena casi impúdica, irrumpimos en la intimidad de su apartamento para ver cómo disfruta y sufre en una de esas sesiones de recuerdos / vivencias virtuales: la cámara acaricia la cara de Fiennes entregado a un falso placer, mientras el montaje nos descubre (no sin cierta mala uva) a una *Faith* tan seductora como depredadora... De hecho, es una *femme fatale* que también crea adicción entre los hombres que se hallan a su alrededor.

Siguiendo las correrías de *Lenny*, contactaremos con todo un submundo de clubes nocturnos y hoteles falsamente sofisticados, donde moran sus patéticos clientes. En las

entrañas casi abismales de un bar no muy agradable, un abogado con un traje de 3.000 dólares recibe una seductora explicación de la tecnología – “*Esto es como la televisión, solo que mejor. Esto es como un pedazo de la vida de alguien. Directamente de la corteza cerebral*”, señala *Lenny*-, para disfrutar acto seguido de una demostración... ¡convirtiéndose en una adolescente que se masturba en la ducha! A partir de este punto, el nudo gordiano de la acción –la lucha por la posesión de un clip virtual que ha grabado la muerte de la estrella de rap y activista negro *Jeriko One* (Glenn Plummer) a manos de la policía de Los Ángeles-, empuja a **DÍAS EXTRAÑOS** por el camino del thriller más convencional, alternando secuencias de acción con notables momentos de sordidez. La escena en que *Lenny* vive la violación y asesinato de su amiga *Iris* (Brigitte Bako) resulta muy inquietante, insinuando, una vez más, la existencia de ese cine *snuff* que tiene más de leyenda que de realidad. También es inevitable pensar en **El fotógrafo del pánico** (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960), otra de las películas predilectas de la realizadora, que sabe cómo integrar sus citas/filias en la narración sin que nada chirríe, sin bromas posmodernas.

La historia de **DÍAS EXTRAÑOS** se desarrolla, lo hemos dicho antes, en los dos últimos días de 1999, mostrándonos una ciudad de Los Ángeles desgarrada por la delincuencia, por la violencia, a medio camino entre la pesadilla futurista de **Blade Runner** (Ridley Scott, 1982) y la sordidez del cine negro de los años cuarenta. Pero se trata de un enmascaramiento del verdadero objetivo de Kathryn Bigelow: denunciar las tensiones raciales / sociales que dieron pie a los disturbios que asolaron la ciudad entre el 29 de abril y el 4 de mayo de 1992<sup>1</sup> y que tuvieron su origen cuando un jurado compuesto mayoritariamente por blancos absolvió a los cuatro agentes de policía del LAPD que aparecieron en unas grabaciones tomadas por el videoaficionado George Holliday, mientras golpeaban con saña al taxista afroamericano Rodney King<sup>2</sup>. La narración de las pesquisas detectivescas de *Lenny*, junto a su amiga *Mace* (Angela Bassett), está constantemente salpicada de imágenes perturbadoras que muestran Los Ángeles en perpetuo estado de revuelta: los negros peleando contra

---

1 Miles de personas en Los Ángeles, principalmente jóvenes negros y latinos, se unieron en lo que fue frecuentemente presentado como un disturbio racial, llevando a cabo multitud de infracciones de la ley, incluyendo pillajes, incendios provocados y asesinatos. Se estima que se perdieron entre 50 y 60 vidas, y unas 2.000 personas fueron heridas. Los daños materiales rondaron entre 800 y 1.000 millones de dólares. Hubo aproximadamente 3.600 incendios, que destruyeron 1.100 edificios, produciéndose en algunas zonas una llamada a los bomberos por minuto. Unas 1 0.000 personas fueron arrestadas, el 42% afroamericanos, 44% hispanos, 9% blancos, y 2% de otras etnias.

2 Rodney Glen King (1965-2012) fue agredido brutalmente por varios agentes de la policía de Los Ángeles el 3 de marzo de 1991 después de haber sido perseguido por estos estando en libertad condicional por robo. Se negó a detenerse cuando los agentes se lo indicaron mediante luces y sirenas. Tras saltarse varios semáforos y señales de stop, se paró en el distrito de Lake View Terrace, resistiéndose a su arresto. King tenía antecedentes de conducción bajo los efectos del alcohol, y se creía que había consumido fenciclidina.



los latinos; los latinos contra los blancos; gente pobre saqueando tiendas; unas chicas que asaltan y golpean a un tipo disfrazado de *Santa Claus*; lanzamiento de cócteles molotov, policías propinando palizas y miembros de la Guardia Nacional, armados hasta los dientes, conteniendo a cientos de manifestantes enardecidos... Los *speeches* de *Jeriko One* recuerdan a los del Malcolm X más radical – “*Jamás he tenido un sueño, pues vivo dentro de una pesadilla*”, “*Os gusta el rojo, el blanco y el azul, pero odiáis el negro*”, vocifera-, y su muerte, tiroteado por el agente *Steckler* (Vincent D’Onofrio), tiene más de ejecución al estilo KKK que de arrebato de furia... Los ricos viajan en limusinas blindadas y frecuentan lugares elegantes, como inmersos en una burbuja a la que no afectan los problemas de la calle, y la Fiesta del Milenio tiene algo de bacanal apocalíptica... El fin del mundo, según Bigelow, empezará en las calles, criticando sin tapujos nuestra sociedad actual, más preocupada en la satisfacción individual que en el bien común, donde la corrupción de políticos y policías demuestra hasta qué punto la civilización que hemos construido se tambalea.

No obstante, **DÍAS EXTRAÑOS** deja un sabor de honda insatisfacción. Su mayor problema son sus 145 minutos de duración, a todas luces excesivos considerando que la intriga policiaca no es muy densa, y que el pesadillesco retrato de Los Ángeles acaba por ser demasiado reiterativo. Kathryn Bigelow, alejada de la relajada seguridad a la que nos tiene acostumbrados, adopta un tono pomposo y solemne que le hace perder el pulso de la narración. Diríase que está más preocupada por el impacto visual de las imágenes que por el sentido que puedan tener las mismas, y su aporte global al film (...).

**Textos (extractos):**

Antonio José Navarro, estudio “Kathryn Bigelow, la primera dama de Hollywood”,  
rev. Dirigido, enero 2013.





(...) Antes de que encontrara en las zonas más oscuras de la política exterior norteamericana un territorio fecundo para su cine, Kathryn Bigelow llamó la atención de la crítica y de cierto sector del público por su desacomplejada vocación por cultivar géneros cinematográficos casi siempre vinculados a puntos de vista tradicionalmente masculinos. Combinando el amor por el cine clásico —especialmente la serie B— con un espíritu transgresor genuinamente postmoderno, Bigelow hizo mucho más que aportar “feminidad” a las *action movies* de los años ochenta y noventa. En sus manos, las películas de moteros —*The Loveless*—, de vampiros —*Los viajeros de la noche*—, de psicópatas —*Acero azul*— o de surfers —*Le llaman Bodhi*— se elevaron por encima de los lugares comunes del *exploitation* y el mero entretenimiento para abordar, sin tentaciones discursivas ni pedertería, cuestiones sociales, políticas, de género e incluso raciales. En cierto modo, Bigelow continuaba así el camino emprendido por los mejores directores de la “generación perdida” y la “generación de la violencia” del cine norteamericano. Como ocurrió antes con la obra de Nicholas Ray, Sam Fuller o Robert Aldrich, —y más adelante con otros *outsiders* afincados en Hollywood, como Paul Verhoeven o Michael Mann— la directora californiana conjugaba en sus películas el sentido del espectáculo con el interés por plantear preguntas e incitar a la reflexión crítica sobre la sociedad norteamericana contemporánea. Quizá por eso bien pronto Bigelow sería reivindicada sin ambages como una “autora” pese a trabajar en costosas producciones hollywoodienses.

Tras el éxito inesperado de *Le llaman Bodhi* y de su contribución a la infravalorada serie de televisión de culto *Wild Palms* (1993), producida por Oliver Stone, Bigelow dirigió **DÍAS EXTRAÑOS**, un film de ciencia-ficción producido y coescrito por su ex marido Ja-



mes Cameron, que a priori se presentaba como un *blockbuster* lujoso de estética *grunge*, con vocación de convertirse en un film referencial del cine apocalíptico de fin de milenio. Aunque la película fracasó en taquilla y recibió críticas desiguales, con el tiempo cumplió sobradamente su segundo propósito. Además, **DÍAS EXTRAÑOS** confirmó que Bigelow era mucho más que una aplicada realizadora de cine de género a la sombra de su exitoso marido. Como bien apuntan Deborah Jermyn y Sean Redmond en el interesante ensayo “Hollywood Transgressor. The Cinema of Kathryn Bigelow”, con esta película se confirmaba el aura romántica y a la vez fatalista que envuelve todo su cine, su pasión por los personajes inadaptados que huyen de las convenciones sociales y la redefinición de los papeles sexuales tradicionales en la narración; en definitiva, el espíritu subversivo de una cineasta iconoclasta pero lo suficientemente inteligente para surfear a conveniencia en las olas del cine *mainstream*.

**DÍAS EXTRAÑOS** nos muestra un futuro apocalíptico bien próximo –la película está ambientada en 1999, tan solo cuatro años después de su fecha de estreno– en el que, como ocurre en otros filmes de filiación *cyberpunk*, el paisaje urbano norteamericano se nos presenta como un auténtico campo de batalla. De algún modo, la ciudad de Los Ángeles de la película recuerda a la misma ciudad en **Blade Runner** (1982) o a la Nueva York de **1997: Rescate en Nueva York** (1981); ciudades tensas y violentas, al borde del colapso, que se nos ofrecen como una suerte de Babilonia moderna, el testimonio hecho jirones de una humanidad en crisis. De algún modo, el caos urbano que describe el film de Bigelow remite también a la suciedad ambiental y moral de las ciudades de las películas de “vigilantes” como la saga de *Harry*, interpretada por Clint Eastwood, o las películas del recientemente



desaparecido Michael Winner con Charles Bronson de protagonista. En esta ocasión, el “héroe de acción” expeditivo es precisamente una mujer negra, *Mace Mason* (Angela Bassett); una reformulación inteligente de la heroína *womanist* de los films de los años setenta. El protagonista masculino, *Lenny Nero* (un sorprendente y muy ajustado Ralph Fiennes, decidido a sacudirse la etiqueta *british*), en cambio, ejerce de “damisela en apuros” que busca consuelo sentimental y protección en dos figuras femeninas decididamente más fuertes. *Lenny* es de hecho un inadaptado, un rebelde melancólico que sintetiza la crisis de la masculinidad contemporánea. Incapaz de superar la ruptura amorosa con su ex novia *Faith* (Juliette Lewis), se convierte en un adicto a los recuerdos de su antigua vida en pareja; una dolorosa ficción que para el protagonista se antoja mucho más real que su propio presente. Pese a su convencional final y a algunos fuegos de artificio, el film concentra sus mayores logros en la sutil descripción de la evolución del personaje de *Lenny*, de antihéroe individualista y conmisericordioso a ser humano capaz de desarrollar empatía hacia las víctimas.

Sin duda, **DÍAS EXTRAÑOS** se convierte en una obra mayor del cine distópico al identificar la droga del futuro con las experiencias virtuales. El SQUID es el nuevo gadget que permite escapar de la realidad para adentrarse en el territorio de la simulación baudillardiana; un premonitorio anticipo de otros modos de evasión contemporáneos como el sinfín de aplicaciones para móviles y tablets de hoy, aunque en el film utilice como soporte un arcaico mini-disc. Consciente de su propio carácter demiúrgico, Bigelow convierte a los “traficantes de imágenes” en los nuevos “camellos”, los encargados de proporcionar experiencias virtuales al público que apuntan hacia la trasgresión vinculada al sexo y la violencia. La película adquiere así resonancias metacinematográficas al traspasar la barrera



entre espectador y espectáculo, permitiendo que, como el Buster Keaton de **El moderno Sherlock Holmes** (1924), el espectador se convierta en protagonista de un recuerdo ajeno concebido como una ficción, consiguiendo así que el *voyeurismo* se intensifique con el placer de la sustitución. Bigelow muestra este proceso en una serie de imágenes, rodadas en plano subjetivo, de abrumadora belleza, que recuerdan otros films formalmente arriesgados como **La senda tenebrosa** (1947) o **La dama del lago** (1947). Este placer de sustitución adquiere reminiscencias terribles en la perturbadora escena snuff. La violación, la violencia racial son, en **DÍAS EXTRAÑOS**, la consecuencia fatal del desborde de un ansia neurótica por el placer, de un hedonismo incapaz de hallar satisfacción. Y son precisamente estos inusuales riesgos lo que hacen tan especial esta película cuyo título, en alusión a la canción de The Doors, ya nos advierte sobre la abrumadora confusión que pesa como una losa sobre sus protagonistas. El delirio cronenbergiano y el S/F trepidante a lo Cameron, los ribetes existencialistas del *cyberpunk* y el desenfreno del *blockbuster* de calidad conviven con naturalidad en este film bello y extraño que nos advierte sobre los riesgos de resquebrajar los límites entre realidad y representación (...).

**Textos (extractos):**

Enric Ros, "Días extraños: traficantes de imágenes", en web "Cinearchivo".











**Viernes 18 de marzo 21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

## EL PESO DEL AGUA

(2000) EE.UU. 114 min.

**Título Original.-** The weight of water. **Directora.-** Kathryn Bigelow.  
**Argumento.-** La novela homónima (1997) de Anita Shreve. **Guión.-** Alice Arlen y Christopher Kyle. **Fotografía.-** Adrian Biddle (1.85:1 - Color & B/N). **Montaje.-** Howard E. Smith. **Música.-** David Hirschfelder.  
**Canción.-** "Sulli lulli lite ban", compuesta por Inge Krokann. **Productor.-** Janet Yang, Sigurjon Sighvatsson, A. Kitman Ho, Sean Wimmer y Chris Zimmer. **Producción.-** StudioCanal - Manifest Film Company - Palomar Pictures - Miracle Pictures - Imagex - Nova Scotia Film Industry - The Jim Henson Company. **Intérpretes.-** Catherine McCormack (*Jean Janes*), Sean Penn (*Thomas Janes*), Josh Lucas (*Rich Janes*), Elizabeth Hurley (*Adaline Gunne*), Ciarán Hinds (*Louis Wagner*), Richard Donat (sr. *Plaisted*), Sarah Polley (*Maren Hontvedt*), Ulrich Thomsen (*John Hontvedt*), Katrin Cartlidge (*Karen Christenson*), Vinessa Shaw (*Anethe Christenson*), Adam Curry (*Emil Ingerbretson*).  
**Estreno.-** (España) agosto 2001 / (EE.UU.) noviembre 2002.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 6 de la filmografía de Kathryn Bigelow  
 (de 10 largometrajes como directora)*

Música de sala:

**El cuchillo en el agua** (*Nóż w wodzie*, 1962) de Roman Polanski  
 Banda sonora original compuesta por *Krzysztof Komeda*



(...) Kathryn Bigelow se mostró algo sorprendida cuando, en la rueda de prensa posterior a la proyección de **EL PESO DEL AGUA** en el festival de San Sebastián del pasado año, se le comentó que su última película era sustancialmente distinta a las anteriores. Dijo que no estaba de acuerdo con esa interpretación y que los cambios eran tan solo a nivel argumental. No hablaremos de una ruptura en términos absolutistas, pero no tan solo el trazado temático, sino el estilo de puesta en escena de **EL PESO DEL AGUA**, acorde con el argumento tratado, y la dinámica del relato tienen poco que ver con las tres películas que cimentaron el prestigio de la directora en los márgenes de un cine de acción muy poco convencional: **Acero azul**, **Le llaman Bodhi** -para quien esto escribe uno de los mejores thrillers de la década pasada- y **Días extraños**.

La evocación poética del título de la novela de Anita Shreve y los orígenes noruegos de Bigelow parece ser que resultaron determinantes para que la realizadora empleara cerca de cinco años en la preparación de **EL PESO DEL AGUA**. La película plantea dos historias, o cómo una de ellas, un salvaje asesinato acontecido en una localidad de inmigrantes nórdicos en 1873, vampiriza las emociones de unos personajes que recalcan en el escenario del crimen en nuestros días. El encuentro entre ambos tiempos y situaciones no resulta fortuito. *Jean* (Catherine McCormack) llega a la isla Smuttynose, en la costa de New Hampshire, para realizar fotografías de los lugares en los que aconteció la tragedia más de un siglo atrás. Su trabajo de arqueología periodística acaba convirtiéndose en una singular reconstrucción sentimental que arroja luz a sus propias insatisfacciones emocionales.

Le acompañan su marido (*Thomas*: Sean Penn), el hermano de éste (*Rich*: Josh Lucas) y su prometida (*Adaline*: Elizabeth Hurley). Llegan a la isla en un yate, convertido en centro de operaciones para *Jean* y en escenario de los devaneos e insinuaciones amorosas de *Adaline*, a la que Elizabeth Hurley, dirigida de forma opaca por Bigelow para explotar en todo momento el valor de su sexualidad provocadora, cuando no lasciva, presta una a veces irritante pero a la larga necesaria carnalidad. No se trata de un triángulo sentimental aislado en un yate en alta mar, como en el primer largometraje de Roman Polanski, **El cu-chillo en el agua**, o en la tremendista adaptación de **Calma total** a cargo de Phillip Noyce, pero en **EL PESO DEL AGUA** aparecen ecos de ambos relatos a medida que la historia del pasado va haciendo mella en la conciencia de los personajes. Mientras *Thomas*, poeta galardonado con el Pulitzer, severo y ausente, creído e irritable, inseguro en el fondo pese a su aura de brillante intelectualidad, se deja llevar por la atmósfera extraña del lugar y juega con *Adaline*, su esposa empieza a comparar los hechos ocurridos en 1873 con su propia situación personal hasta llegar a una dolorosa y determinante identificación.

Bigelow juega bien con los dos tiempos narrativos, aunque no siempre logra mantener la intensidad en paralelo y algunas intrusiones del pasado en el presente resultan demasiado mecánicas. Hacia el final del film no tiene más remedio que acelerar los paralelismos y sacar de la sombra los crímenes de la isla de Smuttynose para esclarecer un misterio que tiene siempre el valor de un hecho condicionante por encima del esperado fin de trayecto; el posible suspense, en este caso, brilla asumidamente por su ausencia. No importa tanto que la protagonista sepa lo que ocurrió realmente aquella fría noche de 1873, cuando dos mujeres aparecieron muertas a hachazos y la declaración de la tercera, *Maren Hontvedt* (la hierática Sarah Polley, cuya composición recuerda a la que hizo en **El dulce porvenir**) mandó a la horca a un antiguo inquilino de una de las víctimas, sino que la indagación obsesiva de esos acontecimientos saque a relucir las contradicciones y engaños en los que *Jean* ha cimentado su actual vida. Será una tormenta inesperada, visualizada por Bigelow a modo de catársis, la que haga estallar definitivamente los conflictos y un pasado y presente entre evocaciones de sexo reprimido -la relación entre *Maren* y su esposo, de una frialdad que asusta- y sexualidad perdida -la relación de *Jean* y *Thomas* y la de éste con *Adaline*-.

Sorprende en Bigelow el reposo de su puesta en escena pese a la tensión que se acumula en los músculos doloridos del relato. Si las partes que transcurren en la comunidad rural en 1873 tienden hacia una estilización de signo literario que, en algunos momentos, abraza un innecesario esteticismo formal, los pasajes en el tiempo actual intentan en todo momento que la violencia latente repose más en las miradas y el juego de actores que en el trabajo singularmente calmado de la cámara. Eso, además de la elección de la historia, marca un cambio voluntario (elección personal de Bigelow) o forzado (la escasa aceptación comercial de **Días extraños** forzó su inactividad cinematográfica durante estos cinco años) en la trayectoria de una directora que hasta la fecha se había caracterizado por combinar con extrema habilidad los elementos recurrentes de los géneros fantástico y policíaco sacando excelente partido de los medios a su dis-



posición: de la independencia y la serie B de **The Loveless** y **Los viajeros de la noche** a la superproducción futurista y paranóica de **Días extraños**, pasando por la ecuanimidad económica y narrativa de **Acero azul** y **Le llaman Bodhi**.

**EL PESO DEL AGUA**, reflejo acuoso de un pasado criminal sobre un presente violentado emocionalmente, se sitúa en un nuevo territorio expresivo que si bien sorprende en Bigelow tampoco resulta tan distinto en la singularidad del personaje femenino principal, próximo a la soledad y determinación de la Jamie Lee Curtis de **Acero azul**, o en el carácter inseguro y vapuleado del protagonista masculino, similar al encarnado por Ralph Fiennes en **Días extraños (...)**.

**Textos (extractos):**

Quim Casas, "El peso del agua: reflejos acuosos del pasado" en sección "En primer plano", rev. Dirigido, julio-agosto 2001

(...) A lo largo del primer decenio del siglo XXI se estrenaron entre nosotros algunos títulos cuya singularidad narrativa radica, dentro de una misma propuesta, en la alternancia de historias que suceden en épocas muy distintas entre sí y que convergen en algún punto del relato. Una característica narrativa que, si bien no es nueva en el cinematógrafo, deja entrever un creciente interés, sobre todo dentro del fantástico moderno, por ir incorporando un componente rupturista, alejado de los convencionalismos. Participadas por capital británico, **Maleficio** (*An american haunting*, Courtney Solomon, 2005) y **Franklyn** (Gerald McMorrow, 2008) devienen ejemplos bastante significativos de este tipo de derroteros adoptados por el fantástico en su derivación de terror encardinado

en la tradición del *American Gothic*, y la ciencia-ficción resuelta parcialmente en un contexto victoriano. Con similar fundamento narrativo se había estrenado **EL PESO DEL AGUA**, una cinta “avalada” por el éxito literario de la novela homónima de partida escrita por Anita Shreve. El ardid del relato de Shreve se basa en colocar en un plano el relato de los trágicos acontecimientos que tuvieron lugar en marzo de 1873 en las Islas Shoals, y en otro plano temporal, el de una historia focalizada en cuatro personas que navegan a bordo de un velero. Entre éstas se encuentra *Jean James* (Catherine McCormack), decidida a realizar un reportaje fotográfico, por encargo de la empresa en la que trabaja, sobre las Islas Shoals y el misterio que las envuelve. De entrada, el planteamiento parecía sumamente atractivo pero como sucede con **Maleficio** y **Franklyn**, los ciemientos acaban desmoronándose al forzar en exceso los paralelismos existentes entre sendas historias, a priori, desconectadas entre sí. Pero mientras **Maleficio**, la adaptación de la novela de Brent Monahan, se abona al *grand guignol* del terror contemporáneo en su definición de casas encantadas y posesiones diabólicas, y **Franklyn** se ahoga en su propia pretenciosidad y la pesada losa que supone su comparativa con **V de Vendetta** (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2005), **EL PESO DEL AGUA** se pliega a un ejercicio polanskiano que asimismo remite a dos épocas del controvertido cineasta: la de su aprendizaje en Polonia con **El cuchillo en el agua** (*Nóż w wodzie*, 1962) y la de su madurez, ocupando plaza entre los directores europeos más distinguidos, en **Lunas de hiel** (*Bitter moon*, 1992). Estas influencias se reservan en exclusiva a la parte “moderna” de **EL PESO DEL AGUA**; la que se dirime en el lejano pasado —finales del siglo XVIII— está regulada por un sentido más prosaico siguiendo el hilo de las descripciones de varios de los capítulos del libro de Shreve, en un relato de lo ocurrido que deriva en una explosión de ira a cargo de una de las habitantes de las islas Shoals.

Al reparar en cada uno de los segmentos que conforman **EL PESO DEL AGUA** el principal handicap se debe a la dificultad de hacer “cuadrar” un relato que se cuenta con un sentido lineal en progresión —la del pasado— con otro dominado por un factor de confusión, de ambigüedad que añade demasiada complejidad al entramado narrativo en su conjunto. Una ambigüedad sobre todo generada a través del personaje de *Thomas James* (Sean Penn, que parece recién salido del “cuadro” de **Acordes y desacuerdos**), un poeta sumido en sus “delirios etílicos” pero capaz de retener en su memoria diversos pasajes de la obra de la figura inspiradora de Dylan Thomas (1914-1953). De sus relaciones con la reportera gráfica, con su hermano menor *Rich* “el guapo” (Josh Lucas), y con la pareja de éste, *Adaline Gune* (Elizabeth Hurley), se va edificando un entorno que cada vez se va constriñiendo y que acaba por desatar la locura. Ese estadio se “contamina” al espacio temporal de 1873, que colocaría sobre el mapa a las islas Shoals, al punto que Anita Shreve, la autora de “La mujer del piloto” y “Olympia”, se encomendaría a documentarse sobre ese doble homicidio aún no esclarecido, pero que parecería guiarse por un profundo ataque de celos en la persona que inculparía a *Louis Wagner* (en la ficción



Ciarán Hinds, antes de convertirse en uno de los secundarios más solicitados de este nuevo siglo) —afectado de tuberculosis— para preservar su propia supervivencia y así evitar ingresar en prisión para el resto de sus días.

A pesar de sus déficits y excesos, **EL PESO DEL AGUA** debería interpretarse bajo el prisma de una propuesta atrevida, que corrige los enunciados un tanto trillados de anteriores trabajos de su directora —**Acero azul** y **Le llaman Bodhi**— y se posiciona en un campo abonado para la experimentación, aunque sin desprenderse del todo de los ecos de la estética del videoclip —la misma que dejan en entredicho las bondades del thriller surfista— a través de encuadres invadidos por el efectismo (...).

#### **Textos (extractos):**

*Christian Aguilera, “El peso del agua: los secretos de las islas Shoals”, en web “Cinearchivo”.*

(...) Tras la consagración de Kathryn Bigelow, como *auteuresse* y cineasta de fuste más o comercial, a raíz del éxito de **En tierra hostil**, revisar once años después de su estreno una película tan desigual como **EL PESO DEL AGUA** nos recuerda la sorprendente frase del poeta Wystan Hugh Auden sobre Yeats: “*una vez muerto, se convirtió en uno de sus admiradores*”. Palabras que compendian la escasa “inmortalidad” que pueden otorgarnos las realizaciones artísticas más arriesgadas. El clamoroso fracaso de **Días extraños**





comportó la “muerte” fílmica de Bigelow en su primer asalto a una autoría perfectamente reconocible que, por un lado, sabe dar a sus sueños diurnos una forma que los despoja de aquel carácter personal que pudiera desagradar a los extraños, haciéndolos susceptibles de constituir una fuente de goce para los demás, mientras que, por otro, redundaba en una actitud deliberativa respecto a sus contenidos, en una estricta lógica aplicada a la repetición de pautas, al empleo sistemático de técnicas. **Días extraños** era la prueba fehaciente de que Bigelow rehusaba ser catalogada como “directora femenina” operando en el seno de géneros masculinos. Por el contrario, **EL PESO DEL AGUA** -una cinta que, sobre el papel, podría haber sido firmada por Penny Marshall o Nora Ephron- se asemeja a la fantasía de una “admiradora” por fin satisfecha en sus expectativas frente a lo que debería ser el cine de la autora de **Los viajeros de la noche**.

**EL PESO DEL AGUA** es la primera (y única) película de Kathryn Bigelow basada en una novela, concretamente en un notable ejemplo de *women’s fiction* a cargo de Anita Shreve<sup>1</sup>. Una historia de crimen, celos y crisis emocionales contada en dos tiempos. El primero se centra en un doble asesinato perpetrado en la costa de New Hampshire

---

<sup>1</sup> Para muchos de sus lectores, el atractivo de las novelas de Anita Shreve (n. 1947) es su capacidad de combinar todo tipo de elementos escapistas con una “complejidad reflexiva” que no se asocia generalmente con la ficción romántica. Adulterio, erotismo y violencia aderezan la sinuosa psicología de sus personajes, los cuales marcan a fuego sus relaciones y sus vidas.



en 1873 -el célebre y verídico crimen de Smuttynose Island, el cual todavía sigue generando cierta controversia<sup>2</sup>-, y en el siniestro papel que jugó en semejante suceso *Maren Hontvedt* (Sarah Polley), la única superviviente de la matanza. El segundo, ambientado en la actualidad, intenta profundizar en las tormentosas relaciones de dos parejas que viajan en un velero hacia Smuttynose Island: *Jean* (Catherine McCormack), una fotoperiodista que investiga aquel crimen y se deja influir emocionalmente por él; su esposo *Thomas* (Sean Penn), poeta alcoholizado y vanidoso, que guarda un terrible secreto el cual ensombrece su vida en pareja; el hermano de Thomas, *Rich* (Josh Lucas), un *bon vivant* que cultiva discretamente la ociosidad y la extravagancia; *Adaline* (Elizabeth Hurley), la novia “ocasional” de *Rich* y fan de *Thomas* y con quien tuvo en el pasado, se intuye, un *flirt*, durante una convención literaria...

Gracias a esta estructura narrativa dual, la cinta dispone de dos puntos de vista exclusivamente femeninos a los hechos narrados. Por un lado, el de la fotoperiodista del siglo XX, cuya mirada inquieta, obsesiva, sobre cuanto acontece a su alrededor, alcanza su

---

2 Tal y como relata la novela y la película, la noche del 6 de marzo de 1873, dos mujeres de origen noruego, Anethe y Karen Christensen, fueron asesinadas a hachazos por Louis Wagner, pescador alemán que llevaba trabajando en las Shoals varios años. Después de finalizar su labor, fue al hogar de las Christensen para robar. Únicamente sobrevivió a la matanza Maren Hontvet, cuñada y hermana, respectivamente, de las dos víctimas. Condenado a la horca, Wagner sostuvo hasta el último instante su inocencia. El carácter circunstancial de las pruebas y el feroz testimonio de Maren han suscitado diversas teorías sobre la autoría del crimen, que inculpan tanto a la joven como a su esposo, John Hontvet. En este sentido, resulta reveladora la lectura de “A Memorable Murder” (1875), por Celia Thaxter, y “Return To Smuttynose Island: And Other Maine Axe Murders” (2009, por Emeric Spooner.



punto máximo de ebullición fuera del visor de su cámara: ver su histérica reacción cuando *Thomas*, alcoholizado y melancólico, le explica a *Adaline* la penosa enfermedad padecida por la hija de ambos a las seis semanas de nacer; el (feroz) modo en que mira a *Adaline* mientras juega con un cubito de hielo frente a *Thomas*... Por otro, está la minuciosa descripción del aislamiento físico y emocional de *Maren*, sometida contra su voluntad a las severidades de una vida de trabajo y resignación. Cocinar, lavar la ropa, limpiar la casa, almacenar el pescado secado al sol, el sexo sin amor, sin frenesí, con su esposo, son los eslabones de su condena, una vacua y monótona cotidianidad... Ni siquiera podrá tener el consuelo de unos hijos: es estéril. Curiosamente, al aceptar *Maren* que sus hermanos, *Karen* (Katrin Cartlidge) y *Evan* (Anders W. Berthelsen), vayan a vivir con ella y su esposo -algo que, en teoría, podría aliviar su dolor-, el nivel de su represión y frustración social y familiar aumenta significativamente, pues debe disimular la incestuosa pasión que siente hacia su hermano -con quien copuló en su Noruega natal- y vencer el rechazo que le provoca su hermana -quien los descubrió en el lecho, denunciándola a su padre, quien inmediatamente le buscó un marido de conveniencia y la “desterró” a América-, al tiempo que descubre sus pulsiones lésbicas junto a su cuñada, *Anethe* (Vinessa Shaw). El árido paisaje de Smuttynose Island, con sus rocas redondeadas/recortadas por efecto de las olas y el viento, su tupida hierba baja, la ausencia de árboles, el gris plomizo del cielo, se convierte en una abstracción del alma de *Maren*, empujada al crimen a causa de la punzante desolación de su vida...

Poco más de un siglo después, *Jean*, casada con un Premio Pulitzer y ella misma fotógrafa de éxito, disfruta del cómodo y agradable estilo de vida de una mujer moderna, impensable para la humilde esposa de un pescador del siglo XIX. Aunque *Jean* también padece frustración, ansiedad, frigidez, por culpa de sus emociones reprimidas, no tanto por

la evidente *liason* (¿pasada?, ¿presente?) entre *Thomas* y *Adaline*, sino por una vida en común jalonada de oscuros episodios -la enfermedad de la hija; el galopante alcoholismo de *Thomas*, fruto del recuerdo de la aquella muchacha que murió por culpa del poeta, con solo diecisiete años, en un accidente automovilístico... -; oscuros episodios que su investigación sobre el crimen de Smuttynose Island reaviva...

En **EL PESO DEL AGUA**, Kathryn Bigelow subvierte las expectativas del público ante el relato, reformulando su condición de autora a un nivel ideológico-estilístico. Demuestra su rechazo a la etiqueta de directora “feminista / femenina” mediante el potente retrato de *Maren*, una agorafóbica mujer gótica<sup>3</sup>: infecunda, incestuosa, bisexual y, finalmente, homicida, tipificando a priori los arcaicos y reaccionarios miedos masculinos hacia las mujeres. A su vez, la “liberación” de *Jean* respecto a las convencionales ataduras impuestas por una sociedad patriarcal tradicional, no le aporta la felicidad que busca: la construcción de nuestro Yo ideal que describía Carl Rogers impide que aceptemos nuestro Yo real. La mirada de *Jean* compara, sutil pero constantemente, lo que es con lo que le gustaría ser -¿Tan creativa, espiritual, libre, como *Thomas*? ¿Tan sexy como *Adaline*?-, abriéndose una brecha que la frustra, sintiendo su Yo real disminuido. Una frustración que, al igual que sucedió con *Maren*, empuja a *Jean* al crimen, o mejor dicho, a una tentativa de asesinato que no sale como espera: durante la tormenta, mientras contempla a una confusa (y mareada) *Adaline* vomitar por la borda del yate sin su chaleco salvavidas, *Jean* no mueve ni un músculo al adivinar que la botavara del navío le golpeará, lanzándola al agua. *Thomas*, en un gesto romántico y heroico, acorde con el trazo del personaje, se lanzará al agua a salvar a la joven, perdiéndose en el mar tras lograrlo... No en vano, Bigelow monta la escena en paralelo con el letal ataque de *Maren* a su cuñada y hermana, demostrando que ambas soluciones extremas no sirven más que para empeorar el estado de ánimo de ambas mujeres, que ahora cargarán con la culpa de varias muertes. Notablemente, la cineasta se muestra compasiva con sus protagonistas, tan humanas como desagradables, por encima de clichés, de arquetipos.

En **EL PESO DEL AGUA**, la personalidad artística de Kathryn Bigelow se percibe con gran intensidad en dos aspectos: en su reincidente interés por los *family horror discourses* y su sensitiva (y sensorial) narrativa / visualización de los sentimientos de los personajes. Las familias, en las películas de la autora de **En tierra hostil**, a menudo guardan oscuros secretos y ocultan horribles tragedias, destruyendo el mito de la “familia feliz”, de la familia como

---

<sup>3</sup> Las profesoras Sandra M. Gilbert y Susan Gubar -dos de las más célebres representantes de la llamada *Second-Wave Feminism* (1960-1980)- explicaban, en su ensayo “The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination” (Vale University Press, Connecticut, 1979) que en los relatos góticos femeninos la peculiar agorafobia de sus protagonistas era, en líneas generales, una metáfora del confinamiento vital al que eran condenadas las mujeres por la sociedad patriarcal de su tiempo. Según ellas, “*presentan heroínas encerradas ‘in the house of fiction’ (...) logrando escapar de semejante reclusión por medio de una enajenación mental, de la locura*”.

un oasis que elimina de forma automática los conflictos del mundo; conflictos en que, a menudo, las mujeres se llevan la peor parte de esa capacidad destructiva: el silencioso sufrimiento de la madre de *Megan Turner* en **Acero azul**, maltratada por un esposo áspero y brutal, es el motivo que lleva a la muchacha a hacerse policía; la madre de *Telena* en **The Loveless** se quita la vida antes que seguir soportando a su cruel marido ni un minuto más, y la propia *Telena* finalmente elige el mismo destino en lugar de continuar soportando sus abusos sexuales; la madre es una figura misteriosamente ausente en **Los viajeros de la noche**, y la familia de vampiros *Colton* jamás habla de ella, hasta que la aparición de Mae comporta la (traumática) adopción de ese rol; *Mace*, en **Días extraños**, es una madre soltera luchadora y decidida... A pesar de la fuerza que semejante asunto adquiere en el cine de Bigelow -incluidas formas familiares alternativas, “disfuncionales” como el *bunch* de surfers y atracadores de **Le llaman Bodhi** o los militares soviéticos de **K-19: The Widowmaker**-, la crítica tiende a centrarse en las virtudes y defectos de la acción, como si su cine fuera un ejemplo de *actioner*.

En cuanto al estilo, **EL PESO DEL AGUA** señala, con una inusual contundencia, que una de las enfermedades que socavan el arte, la misma civilización -el drama de *Maren* y *Jean* así lo demuestra-, es la hipertrofia del pensamiento, del intelecto, en detrimento de las emociones como forma de conocimiento, de interpretación del mundo. Por ejemplo, las emociones están vinculadas a lo social y al lenguaje. De ahí que los lenguajes simbólicos, por su apertura semántica, por su potencia connotativa, ensanchen los horizontes de percepción y conocimiento de lo real y lo posible haciéndonos más sensibles hacia cuanto nos rodea, hacia nuestros movimientos internos de conciencia. En consecuencia, Kathryn Bigelow hace que una parte importantísima de la puesta en escena repose en el destacado papel del agua como símbolo de energías inconscientes, de las potencias informes del alma -la tormenta en la que muere *Thomas*, con su estremecedor oleaje, sería la representación física de sus sentimientos, absolutamente desbocados, de inseguridad, celos y odio; *Maren*, tras perpetrar su doble asesinato, se refugia en una cueva al lado de una formación rocosa donde se estrellan, furiosas, las olas del mar-, en el carácter fúnebre del yate (barco) donde viaja *Jean*, al tiempo que el navío describe la travesía de la vida a la muerte, o mejor dicho, la identificación a través del tiempo entre *Jean* y *Maren*. La imaginación es un proceso tan material que difícilmente se puede hablar de él como algo opuesto a la realidad, y la atmósfera onírica que rodea el film -a veces un tanto artificiosa- es tan contundente que desconcierta (...).

**Textos (extractos):**

Antonio José Navarro, estudio “Kathryn Bigelow, la primera dama de Hollywood”,  
rev. Dirigido, enero 2013.



KONAHILBA







**Martes 22 de marzo 21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

## **K-19**

(2002) EE.UU. 138 min.

**Título Original.-** K-19: The widowmaker. **Directora.-** Kathryn Bigelow.

**Argumento.-** Louis Nowra. **Guión.-** Christopher Kyle. **Fotografía.-** Jeff Cronenweth (Panavision 2.39:1 - DeLuxe). **Montaje.-** Walter Murch.

**Música.-** Klaus Badelt. **Productor.-** Kathryn Bigelow. Edward S.

Feldman, Sigurjon Sighvatsson, Christine Whitaker, Mark Wolfe, Steven-Charles Jaffe. **Producción.-** Firts Light Production - IMF - Intermedia

Films - National Geographic Society - New Regency Productions - Palomar Pictures - Touchstone Pictures. **Intérpretes.-** Harrison Ford

(Alexei Vostrikov), Liam Neeson (Mikhail Polenin), James Francis

Ginty (Anatoly), Peter Sarsgaard (Vadim Radtchinko), Jacob Pitts

(Grigori), Joss Ackland (Zelentsov), Dmitry Chepovetsky (Kiklidze), Tygh

Runyan (Maxim), Kris Holden-Reid (Anton), Shaun Benson (Leonid),

Tim Woodward (Partonov). **Estreno.-** (EE.UU.) julio 2002 / (España) septiembre 2002.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 7 de la filmografía de Kathryn Bigelow  
(de 10 largometrajes como directora)*

Música de sala:

**La caza del Octubre Rojo** (*The Hunt for Red October*, 1990) de John McTiernan

Banda sonora original compuesta por **Basil Poledouris**

(...) Tras el fracaso en taquilla de **Días extraños**, la carrera de Kathryn Bigelow se resintió gravemente. De ahí que, en un periodo de siete años, los que median entre el estreno de **Días extraños** y **K-19: THE WIDOWMAKER**, solamente pudo filmar **El peso del agua**, un singular ejemplo de *art-house film*. Basada en un suceso real acaecido en 5 de Julio de 1961, en el que el primer submarino nuclear soviético, el **K-19**, equipado con misiles balísticos -es decir, con una trayectoria predefinida que no puede ser modificada-, padeció un grave accidente<sup>1</sup>, la película empujó a la realizadora norteamericana hacia un popular subgénero bélico, *the submarine films* -cf. **Destino: Tokio** (*Destination Tokyo*, Delmer Daves, 1943), **La caza del Octubre Rojo** (*The Hunt of Red October*, John McTiernan, 1990)-, cuya base dramática principal no es tanto la puntillosa descripción del desastre al que deben enfrentarse los personajes como la construcción de una cerrada comunidad masculina, aislada del resto de la sociedad (...).

(...) Existe una profunda excisión entre el mundo de la cultura, entendido como una vasta fronda de obras, artistas y lenguajes poéticos, provenientes de las más dispares formas de expresión creativa -pintura, literatura, teatro, poesía, música, arquitectura, cómic, novela popular... - , y el mundo de la crítica cinematográfica. Con reiterada insistencia, se nos quiere dar la sensación que el cine es un fenómeno endogámico, casi masturbatorio, donde todo empieza y acaba en el cine mismo. Sobre el papel, una película se convierte en un hecho artístico único, inimitable, ajeno a la influencia, directa o vagamente solapada, de la historia y de sus distintas sensibilidades estéticas. Sin embargo, como dicta la lógica -y un conocimiento más o menos amplio de la constante y bulliciosa interacción entre las artes-, esto no es así, quedando el film y sus responsables expuestos a la influencia de centenares de estímulos conscientes o no, tanto si son creadores de hondas inquietudes plásticas y filosóficas como artesanos de plana caligrafía moral y visual. La crítica, aparte de constituir un punto de partida para la confrontación de ideas y la profundización de emociones, alejándose de la simple descripción erudita, debe subrayar el sentido y pertinencia de tales estímulos.

A la luz de dichas reflexiones, no sorprende que entre las imágenes de un film tan *middlebrow* como **K-19: THE WIDOWMAKER** puede olfatearse la presencia huidiza, casi fantasmagórica, de la obra del escritor polaco Teodor Konrad Nalecz Korzieniowski, más conocido como Joseph Conrad (1857-1924). (...) Es poco probable que la realizadora norteamericana Kathryn Bigelow, a la hora de rodar su film de submarinos, tuviera en mente

---

1 El 4 de julio de 1961, bajo el mando del Capitán Nikolai Vladimirovich Zateyev, el primer K-19 realizaba maniobras en el Atlántico Norte, cerca de Groenlandia, cuando se produjo una importante fuga en el sistema de refrigeración del reactor. La temperatura del reactor se elevó sin control, alcanzando 800 ° C, casi el punto de fusión de las barras de combustible. A pesar de los requerimientos de Zateyev y otros comandantes del K-19 exigiendo un sistema de refrigeración de reserva, este no había sido instalado. La reparación tuvo que hacerse manualmente, lo que supuso la muerte casi instantánea de los siete marineros y oficiales que la llevaron a cabo, evitando una catástrofe mucho mayor.



relatos como “La línea de sombra”, “Nostromo” o “Tifón”. ¿O quizás sí? Es evidente que el espíritu creativo de Conrad, el inesperado polizón de **K-19: THE WIDOWMAKER**, pervive en diversos y muy significativos detalles. Para empezar, lo único que cuenta en **K-19: THE WIDOWMAKER** es la nave, el submarino, erigido en protagonista absoluto de la película, con sus recovecos y angostos pasillos, escotillas y cuadros de mando, con un tétrico reactor nuclear averiado y el ronco gemido del metal bajo la presión de las aguas marinas. Los personajes, en consecuencia, van y vienen, pero lo hacen pertenecientes al contexto emocional de la escena. A pesar de todo, la entidad de los mismos hace que dejen de ser uno más entre los diversos elementos narrativos para convertirse ciertamente en materia narrativa misma. Así pues, el capitán Alexei Vostrikov (Harrison Ford), tras su férreo sentido del deber y de la profesionalidad, esconde un enfermizo deseo de limpiar la memoria de su padre -héroe de la Revolución soviética que falleció en un gulag stalinista- mediante un estricto cumplimiento de las órdenes, aunque ello implique arriesgar la vida de sus hombres. Y como ocurría en el relato de Conrad “El copartícipe secreto/*The Secret Sharer*”, Vostrikov tiene su *alter ego* en el capitán Mikhail Polenin (Liam Neeson), un oficial tan pragmático como humano, que considera a su tripulación *una familia*, consciente de que se necesitan unos a otros. Un choque de personalidades que, curiosamente, se complementan, y cuya ambigua relación y psicología se exterioriza a través de objetos, sucesos y actitudes, otorgándole al mundo exterior un valor simbólico a los problemas que afectan al personaje sin dejar por ello de ser convincente en un plano naturalista.

Es evidente que demasiados factores separan al escritor y a la cineasta, y de forma muy especial, en el plano estilístico. Joseph Conrad es mucho más que un hábil narrador de historias marinas: es un filósofo fascinado / aterrado por el lado oscuro de la condición humana. Por el contrario, Bigelow se nos descubre como una irregular *storyteller* de perso-





nalidad adusta y sombría, que a veces no sabe ir más allá de un refulgente acabado técnico -como demuestra **Acero azul**-, si bien se detecta en sus mejores obras una turbulenta *trastienda* emocional -su retrato del estrés, de las relaciones humanas, de la violencia, etc., es poco tranquilizadora-, que hurga en la psique de sus personajes masculinos como si fuera una antropóloga, elaborando una curiosa interpretación de la violencia como un producto más de la selección sexual de la especie masculina en su lucha por prevalecer ante adversarios / competidores.

No obstante, volviendo a **K-19: THE WIDOWMAKER**, Kathryn Bigelow logra un dinámico y emocionante film de aventuras marinas, poblado de personajes creíbles y desarrollados de manera escueta pero nunca esquemática. Curiosamente, la cineasta estadounidense triunfa allí donde fracasaron Samuel Fuller -**El diablo de las aguas turbias** (*Hell and High Water*, 1954)- o Joseph Pevney -**El último torpedo** (*Torpedo Run*, 1958)-, siendo capaz de dar ritmo y entidad dramática a un relato enclaustrado en las entrañas de un laberíntico sumergible: por ejemplo, resulta espeluznante ese travelling imposible que se inicia en el camastro de un marinero y, atravesando el casco de acero hasta el exterior de la nave, revela la mortal oscuridad del fondo oceánico... Asimismo, **K-19, THE WIDOWMAKER** es un emotivo canto al heroísmo entendido no como una irreflexiva acción de lucimiento personal, susceptible de ser instrumentalizada por el poder, sino como un sincero -y a la postre, letal- acto de solidaridad, de *amor*, hacia nuestros semejantes. Las escenas en que vemos, en toda su espantosa magnificencia, los estragos dejados por la radiación en los cuerpos de los voluntarios que desesperadamente intentan reparar el reactor averiado, tienen la rara virtud de conmovernos y angustiarnos por igual...

**K-19: THE WIDOWMAKER** no es un film bélico en el sentido estricto del término, pero nos habla con voz clara y fuerte de una guerra sin frentes ni combates directos... Con la Gue-



rra Fría como telón de fondo, Kathryn Bigelow articula un drama que muestra la pavorosa complejidad de tomar de decisiones bajo presión, especialmente cuando la situación, crítica en extremo, exige dar prioridad a los aspectos políticos y no a los morales. De ahí nace en enfrentamiento entre *Vostrikov* y *Polenin*. Para el capitán *Vostrikov*, la sugerencia de *Polenin* de solicitar ayuda a los norteamericanos -cerca del lugar del siniestro se halla una base de la OTAN, en Jan Mayen (Noruega)-, no es una opción, pues se sale del *status quo* y por ende no debe siquiera ser tomada en cuenta. “*Bajo ninguna circunstancia entregaré mi barco o mi tripulación al enemigo*”, exclama, reconociendo que su problema es un problema bélico (político) más que técnico y/o humano. La violencia de la Guerra aquí es representada de manera sorda, elíptica -aunque los marineros que se ven obligados a reparar el reactor, una vez fuera de la cámara donde se halla, se asemejen a las víctimas del más atroz de los bombardeos-, una representación vinculada a una pasión particular: la necesidad *voyeurista* de ver lo que se nos niega. No solamente la intimidad / cotidianidad de un submarino (soviético) en plena Guerra Fría, sino la guerra en sus aspectos más poco menos épicos (...).

#### Textos (extractos):

Antonio José Navarro, estudio “Kathryn Bigelow, la primera dama de Hollywood”, rev. Dirigido, enero 2013.

Antonio José Navarro, “K-19: The Widowmaker: ... Y Joseph Conrad viajó en submarino”, en sección “Críticas”, rev. Dirigido, septiembre 2002.

(...) Sin necesidad de forzar el chiste fácil se puede decir que en el año 2002 la carrera de Kathryn Bigelow tocó fondo. Con su otrora ascendente trayectoria herida por el fracaso de **Días extraños** -relativizado con el paso del tiempo por su condición de film de culto-, su destino pareció sellado a raíz del doble batacazo de **El peso del agua**, arriesgado drama especulativo cuyo retraso en estrenarse dejaba aún más expuestos sus clichés noventeros, y de la cinta que nos ocupa, el thriller de catástrofe submarina **K-19: THE WIDOWMAKER**. Ambientado en plena Guerra Fría, el film adapta el caso real del submarino nuclear soviético K-19, que en 1961 durante unas maniobras militares sufrió una serie de averías de devastadoras consecuencias para su tripulación.

La relativa independencia al no enfundarse el corsé de un gran estudio -fue la primera ficción de alto presupuesto de National Geographic- sumada a la temática de catástrofes, afin a una filmografía previa de Bigelow construida en torno a la dialéctica entre el individuo y circunstancias más allá de su control, parecían ingredientes de éxito; por no hablar del reparto encabezado por estrellas de la talla de Harrison Ford y Liam Neeson, en la piel del capitán *Alexei Vostrikov* y su oficial ejecutivo *Mikhail Polenin*, respectivamente. Las fricciones entre ambos oficiales, que a priori reproducen el conflicto arquetípico entre intereses nacionales (*Vostrikov*) y empatía por los hombres sacrificados a estos (*Polenin*), conforman el núcleo de un planteamiento de gran drama-espectáculo.



Y el grueso del metraje no lo defrauda: abrazando la idea ya tanteada en **El submarino** (*Das boot*, Wolfgang Petersen, 1981) del simulacro militar como exhibición de autoridad y pulsión de muerte, Bigelow reedita su característico vigor en la puesta en escena con travellings vertiginosos y reencuadres que matizan un diseño de producción claustrofóbico -logrando, por ejemplo, que el camarote de Polenin se nos presente como un refugio, a pesar de sus reducidas dimensiones, con el simple recurso de airear el plano situando al personaje en un lateral del encuadre-. El diseño de sonido, a su vez, nos encierra entre metales deformados, soldaduras improvisadas y repentinas fugas de aire o agua, evocando la tecnología poco amigable de otras épocas, deudora de una materialidad analógica que la directora volvería a estudiar en **En tierra hostil**. Basta comparar sus logros con la aséptica planificación de **Kursk** (Thomas Vinterberg, 2018), basada en otra conocida tragedia submarina rusa, para certificar la madurez de Bigelow siquiera en lo artesanal, pese a la pobreza de algunas escenas exteriores subacuáticas, contaminadas de vicios visuales de la época asociados al uso del CGI - aunque recuerden, curiosamente, a los problemas de la fotografía de Jan de Bont para **La caza del Octubre Rojo**.

Por desgracia, tales aciertos quedan ensombrecidos por su condición de producto aún cercano a la mentalidad posterior a la caída del Muro, cuando las ficciones sobre la Guerra Fría hacían contorsiones de cara al espectador para discernir al individuo (ruso) del sistema fallido al que servía, quisiera o no. Como en **El peso del agua**, que coescribió, el guion de Christopher Kyle conspira contra las imágenes de Bigelow, abandonando el conflicto entre oficiales en la tierra yerma del homenaje, donde el film reposa sus últimos minutos. Podría acaso haber tomado nota de una producción tan modesta como el telefilm británico **Hostile Waters** (David Drury, 1997), en el que a Rutger Hauer



le bastan unos pocos pero significados gestos para conferir a un capitán de submarino soviético la dignidad negada por el ostracismo al que le condena la oficialidad, a pesar de su heroica gestión de una fatal avería.

Pero, como suele suceder en el género de catástrofes, lo importante no es tanto el conjunto como sus extremos. Y antes de ese plácido epílogo hemos presenciado fragmentos de terror que por sí solos dan sentido a toda la experiencia: la reparación de un reactor averiado en la que jóvenes audaces y preparados contemplan su destino en las facciones deformes, corroídas por la radiación de sus compañeros. Los planos se cierran, proliferan los desenfoques y el montaje se acelera. Al cabo, el orden formal se restablece y con él la legitimidad del mando. En realidad, estábamos viendo un anticipo de **Detroit** (2017), donde Kathryn Bigelow también nos expondría a un vórtice de horror a mitad de metraje. Ese horror es la historia y su devastación tutelada por sus autoridades. Sean soviéticas o americanas.

**Textos (extractos):**

Álvaro Peña, “K-19: The Widowmaker”, en especial “Cine de catástrofes”,  
rev. Dirigido, enero 2021.

(...) El subgénero del “cine de submarinos” se ha prodigado con sorprendente asiduidad dentro del género bélico durante décadas. Los ejemplos abundan: desde la mediocre **El último torpedo** (1958) hasta la también discreta **U-571** (2000), pasando, por supuesto, por la seminal **El submarino** (1981) y las divertidas **La caza del Octubre Rojo** (1990) y **Marea Roja** (1995). De entre todas ellas, resalta por méritos propios la película de Wolfgang Petersen. La sombra de la cinta es alargada y puede discernirse en prácticamente



todas las películas sobre el particular realizadas desde su estreno. Tampoco es indemne a dicha influencia esta **K-19** que nos ocupa. Sin embargo, el talento de su directora, Kathryn Bigelow, provoca que afortunadamente (y pese a la existencia de ciertos lugares comunes que la cineasta no evita) la película tenga un gran interés.

Las posibilidades de una historia de dichas características, explotadas con mayor o menor fortuna en cada una de las cintas antes mencionadas, radican fundamentalmente en la tensión que se produce entre un grupo de hombres condenados a convivir en un espacio claustrofóbico durante meses (incluyendo en ocasiones, incluso, amotinamientos) mientras la muerte (ya sea en la forma de las profundidades marinas, del mal funcionamiento del submarino o del enemigo) les acecha. Vistas las limitaciones del género, por lo tanto, cabe preguntarse qué es lo que aporta **K-19**.

La película de Bigelow no parte de premisas demasiado halagüeñas: en primer lugar, el hecho de que la película se plantease como un evento “basado en hechos reales” debidamente “hollywoodlizado” (es decir, procesado y adaptado para su consumo en masa). La trágica historia del submarino nuclear soviético K-19 y de su tripulación tuvo lugar a principios de los años 60, en el punto más álgido de la Guerra Fría. En su primera misión, una fuga en el líquido refrigerante del reactor nuclear casi le costó la vida a sus 135 ocupantes y causó un incidente internacional. Sólo gracias al sacrificio de siete operarios, que entraron en el reactor sin protección para reparar la avería, el desastre pudo evitarse, a costa de las vidas de veintisiete miembros de la tripulación. Los supervivientes, bajo órdenes del régimen, tuvieron que guardar en secreto los hechos hasta la caída del sistema soviético, treinta años más tarde. El guión original del film dramatizaba de tal manera los hechos que tuvieron que aceptar el requerimiento de los familiares de los protagonistas de que se cambiaran los nombres de estos últimos, que pidieron quedar completamente desvinculados del producto final.



En segundo lugar, la película (que con su presupuesto de cien millones de dólares se convirtió en el film no producido por un estudio más caro de la historia) se promocionó como un vehículo de una estrella ya en franco declive como Harrison Ford. Pese al buen trabajo de este último (y pese a estar rodeado de actores de primera categoría como Liam Neeson o Peter Skasgaard), la película fue un fracaso comercial, y no consiguió recuperar sus costes en taquilla.

En tercer lugar, el hecho de que la película aparentemente no sólo no evita los clichés típicos del cine de género sino que los abraza sin contemplaciones. En consecuencia, en **K-19** se incluyen tanto las penurias del día a día del submarino, influencia clara de **El submarino** (a destacar el sempiterno travelling lateral que recorre toda la nave, calcado -aunque más corto- del famoso plano de la película de Petersen), el enfrentamiento entre el capitán de la nave (Ford) y su segundo oficial (Neeson) en la línea de **Marea roja**, el trasfondo de la Guerra Fría desde el punto de vista soviético, incluyendo los inevitables himnos militares en la banda sonora (como en **La Caza del Octubre Rojo**)...

Las bondades de la película radican en el *savoir faire* de la Bigelow, capaz de trascender un guión repleto de clichés para contar, a través de su sobria puesta en escena, una historia de regusto clásico y repleta de sutiles momentos de personajes, amén de trepidantes escenas de suspense marca de la casa. Pese a lo maniqueo del tratamiento de la historia, es difícil no conmoverse ante momentos tales como la sucesión de pequeños pasajes en los que la información relativa a la rutina del submarino se superpone a hallazgos visuales en los que la directora evidencia una encomiable economía de medios a la hora de narrar. Dicho tratamiento consigue crear una empatía entre los personajes y el espectador superior a lo habitual en este tipo de películas, que culmina en la desgarradora secuencia en la que los operarios del submarino entran en el reactor para salir heridos de

muerte, contaminados por la radiación. El aire ominoso de dicha secuencia impregna el resto de la cinta, que al final adquiere un extraño (por la nacionalidad de la película) sentido elegíaco. Mención aparte merece el destacable duelo interpretativo entre Ford y Neeson, dos actores con gran presencia en la pantalla de los que la directora norteamericana consigue extraer lo mejor.

Kathryn Bigelow se pasaría siete años sin dirigir una película hasta sus prestigiosas **En tierra hostil** y **La noche más oscura**. Merece la pena revisitar **K-19** a efectos de comprobar el interesante cambio de estilo de la directora norteamericana, quien, quizás influenciada por la aplicación de las técnicas de *cinema verité* cámara en mano al género de acción por parte de directores como Paul Greengrass, ha abandonado su cuidado clasicismo para realizar sus obras más recientes (...).

***Textos (extractos):***

Álvaro San Martín, “K-19: alerta roja”, en web “Cinearchivo”.











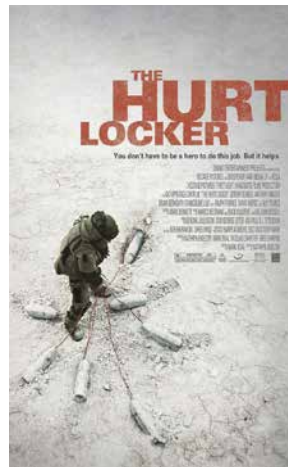


**Viernes 25 de marzo                      21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

## **EN TIERRA HOSTIL**

(2008) EE.UU.            131 min.

**Título Original.-** The hurt locker. **Directora.-** Kathryn Bigelow. **Guión.-** Mark Boal. **Fotografía.-** Barry Ackroyd (1.85:1 – DeLuxe). **Montaje.-** Chris Innis y Bob Murawski. **Música.-** Marco Beltrami y Buck Sanders. **Productor.-** Kathryn Bigelow, Mark Boal, Nicolas Chartier, Greg Shapiro y Donall McCusker. **Producción.-** Voltage Pictures – Grovesnor Park Media – First Light Production – Kingsgate Films – Summit Entertainment. **Intérpretes.-** Jeremy Renner (*sargento William James*), Anthony Mackie (*sargento JT Sanborn*), Brian Geraghty (*artificiero Owen Eldridge*), Guy Pierce (*sargento Matt Thompson*), Ralph Fiennes (*jefe de comando*), David Morse (*coronel Reed*), Evangeline Lilly (*Connie James*), Christian Camargo (*coronel John Cambridge*), Suhail Dabbach (*hombre del traje negro*), Christopher Sayegh (*“Beckham”*), Nabil Koni (*profesor Nabil*). **Estreno.-** (EE.UU.) julio 2009 / (España) enero 2010.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

6 Oscars:

*Película, Director, Guion Original, Montaje,  
Mezcla de Sonido (Paul N.J. Ottosson y Ray Beckett) y  
Montaje de Sonido (Paul N.J. Ottosson)*

3 candidaturas:

*Actor principal (Jeremy Renner), Fotografía y Música.*

*Película nº 8 de la filmografía de Kathryn Bigelow  
(de 10 largometrajes como directora)*

Música de sala:

**La bestia de la guerra** (*The beast of war*, 1988) de Kevin Reynolds  
Banda sonora original compuesta por **Mark Isham**



*(...) Conocía a Mark Boal como guionista antes de que se fuera a Irak. Mientras él estaba allí me escribía e-mails y me contaba las terribles historias que tenían lugar, cosas que me daban la impresión de que podían llegar a ser muy interesantes en una película. Mi sensación tanto en ese momento como ahora era que éste es un conflicto del que no se habla todo lo que se debería. Lo que sucede todos los días en Irak es algo muy abstracto para la mayoría de la gente. Por eso, cuando recibía estos correos electrónicos de Mark el impacto que tenían sobre mí era muy fuerte, porque yo tenía entonces la misma mirada abstracta sobre el tema que la mayoría de la gente tiene ahora, y sus comentarios me permitían asomarme por un instante a este mundo tan peculiar. Digamos que lo que me contaba Mark despertó mi curiosidad y cuando regresó nos pusimos a hablar sobre el tema. Inmediatamente pensé que estos personajes eran muy atractivos. Me parecía asombrosa la paradoja de que esta gente que estaba haciendo uno de los trabajos más peligrosos sobre la faz de la tierra se hubiera ofrecido como voluntaria para hacerlo. Para mí era una idea muy interesante para hacer una película y así fue como comenzó todo. Cuando nos sentamos a hablar sobre lo que él había visto en Irak, nos dimos cuenta de que teníamos muchas historias extraordinarias y, al mismo tiempo, escalofriantes. Los personajes eran asombrosos. Me habló de un buen número de personas que conoció cuando estuvo allí, y desde el principio decidimos que íbamos a combinarlos en unos pocos personajes. Obviamente, era consciente de que al ponerme a trabajar en esto me estaba embarcando en un proyecto que se iba a llevar años de mi vida. Esto fue en 2005 y la película la estrenamos en Estados Unidos cuatro años después.*

*(...) Lo que más me interesó de este proyecto fue la posibilidad de humanizar a estos soldados. No fue mi intención mirar la guerra desde una toma panorámica, no quería hacer un film ideológico ni político, sino mostrar que estos hombres que están allí son se-*



res humanos. Todos somos seres humanos, seamos hombres o mujeres, y aquí pudimos hablar de hombres y mujeres que están peleando en Irak, arriesgando sus vidas, pero lo cierto es que el instinto de supervivencia es algo muy fuerte que todos tenemos. Y por eso creo que esta historia trasciende la cuestión de los géneros. Mi intención fue poner una lupa sobre ese instinto de supervivencia, y por eso creo que **EN TIERRA HOSTIL** tiene cierto nivel de suspense y tensión, porque estos personajes, ayudados por un gran guión y excelentes actores, cobran vida en la pantalla. El público se identifica con ellos, les preocupa su bienestar y desea que sobrevivan a la experiencia.

(...) Como norteamericana, la guerra en Irak es algo que me importa mucho. Me parece que la situación es muy complicada, que se han perdido demasiadas vidas, y que es algo de lo que se tenía que hablar. Me parecía importante representar de esta forma lo que está ocurriendo en Irak para que la gente pueda entender mejor la situación. Pero como realizadora siento que no estoy en una posición de juzgar las cosas. No puedo decirle al espectador cómo tiene que sentirse frente a lo que le muestro. Lo único que puedo hacer es permitir que el espectador experimente la situación recreándola frente a sus ojos. Sólo puedo darle la oportunidad de que se forme una opinión a partir de los hechos. Esa es mi intención.

(...) Sé que es un mal ejemplo pero si vas a un blockbuster y te fijas en la sección de películas de guerra, no encontrarás allí a **El regreso** [Coming home, Hal Ashby, 1978]. Me parece que **EN TIERRA HOSTIL** está más cerca de las películas clásicas de guerra, que hablan de conflagraciones particulares, como **Salvar al soldado Ryan** o **Apocalypse Now**.

(...) El guión de Mark fue extraordinariamente descriptivo y preciso con respecto al trabajo que hacen estos soldados, pero por otro lado contamos con asesores técnicos en el plató. Con Mark visitamos varios equipos especializados en estas técnicas en diferentes bases militares. Estuvimos en una base en California con uno de los asesores, y en otra en Kuwait con otro grupo de técnicos. Entre lo que hablé con Mark, lo que me enseñaron los asesores y mis visitas a estas bases militares logré comprender exactamente cómo es el trabajo que hacen. Creo que si vas a dirigir una película tienes que saber de qué estás hablando. Obviamente hice una buena investigación sobre submarinos para mi película previa, **K-19: The Widowmaker**. Me pasé mucho tiempo hablando con tripulantes de submarinos rusos y norteamericanos (...) hay una buena dosis de información confidencial que si se pusiera a disposición de cualquier espectador podría poner en peligro la vida de los soldados que en este momento están haciendo esa tarea en el frente de Irak (...).

(...) Rodamos en Medio Oriente, en Jordania, durante el verano, y lo filmamos todo en súper 16. Hacía muchísimo calor. La razón por la que el director de fotografía Barry Ackroyd y yo decidimos no filmar la película en digital fue precisamente por el calor, porque el formato digital puede ser muy sensible a las temperaturas extremas. Como dije, tuvimos muchísima suerte, porque sólo se nos dañó una toma y eso que teníamos una tormenta de arena al día como media. La escena en la que Anthony



*Mackie está en medio de la tormenta de arena no es un truco, fue verdaderamente así. Él no estaba dispuesto a suspender el rodaje hasta que yo no dijera que habíamos terminado el día de filmación (...)*

*(...) Jeremy Renner es un actor estupendo con una inteligencia muy flexible. Me reuní con él apenas el guión estuvo terminado. Se lo enviamos, le preguntamos si estaba interesado, y desde un principio me mostré dispuesta a escuchar lo que tuviera para decir. Y si algo me quedó claro en nuestra primera reunión es que entendía perfectamente al personaje. Tenía una capacidad especial para comprenderlo, y aunque ya era un personaje muy distintivo en el papel, tiene muchos elementos personales que fueron aportados por Jeremy (...).*

*(...) Lo que ocurre con Ralph Fiennes y Guy Pearce [en el film] sirve para sorprender y romper con las expectativas. Es algo que desestabiliza al público. Pero, por otro lado, sirve para mostrarte que en el frente le puede tocar a cualquiera. Y en ese sentido es algo que le aporta un toque de realismo a la película.*

*(...) Un día en la vida de un especialista en desarmar bombas en Bagdad (...) es justamente lo que se ve en la película. Simplemente quise hacer un film testimonial, ponerme a un lado, y mostrar cómo son las cosas. Nunca traté de adornar la historia, ni darle un toque cinematográfico, porque no lo necesita. Son hombres que están siempre trabajando al lado de una montaña de escombros. Y no hay nada allí más allá de los extremos de dos cables que se asoman de entre las rocas y que pueden tener un resultado catastrófico, o no tenerlo. En este tipo de trabajo no hay margen para el error. Y eso es lo que genera la adrenalina. Es inherente al trabajo que hacen estos hombres (...) Hace falta la ayuda de tres personas para poder ponértelo [un traje*



antibomba] y pesa 45 kilos. Ver el rostro de los desactivadores cuando se lo ponen fue algo muy conmovedor, porque ellos saben que lo que van a hacer puede costarles la vida. Lo más conmovedor para mí es que mientras estoy aquí sentada hablando cómodamente contigo, en Irak está uno de estos desactivadores haciendo lo que ellos llaman “la solitaria caminata hacia adelante” (...)

(...) Pusimos esa frase de Chris Hedges al principio sobre la naturaleza adictiva del combate. Él escribió un libro que se titula “La guerra es la fuerza que nos da sentido”, donde escribe sobre cuál es la gratificación que provoca el combate y por qué para algunas personas se transforma en una necesidad. Basa todo su trabajo en la guerra de Vietnam y explica cómo para los que fueron allí la guerra fue lo que dio sentido a sus vidas, pero también señala cuál es el precio del heroísmo. De todos modos, es algo muy personal y que varía con cada individuo, por lo que no se puede generalizar (...).

**Kathryn Bigelow**

(...) La guerra es un asunto trágico, atroz. Los soldados mueren de forma espantosa: quemados vivos, desmembrados por el estallido de una bomba o por efecto de la metralla; víctimas de mortíferas descargas de productos químicos igualmente letales o acibillados por balas de diversos calibres; a veces incluso fallecen víctima del hambre, de las enfermedades... Los civiles sufren toda clase de atropellos y horrores -saqueos, detenciones arbitrarias, torturas, violaciones, la pérdida de los seres queridos-, mientras que los signos de toda forma de civilización son destruidos -las ciudades son asoladas, las cosechas, arrasadas, la industria y el comercio prácticamente desaparecen o se someten a las necesidades del “esfuerzo bélico”-,

convirtiendo las leyes, los derechos humanos o la sociedad misma en una mera fantasma-goría. Y nada en este mundo es capaz de dulcificarla, ni siquiera su representación artística. “*La guerra es crueldad, no puede ser refinada, no se la puede civilizar*”, dijo el General William T. Sherman (1820-1891), héroe de la Guerra de Secesión norteamericana y promotor de la “Guerra Total”<sup>1</sup>. La guerra es un asunto sucio, innoble, aunque se invoquen grandes ideales como la Justicia o la Democracia. No vamos a la guerra en nombre de la Paz, como insiste la engañosa retórica de políticos y militares: más bien en pos de la guerra misma o de muy torcidos propósitos... (...)

(...) Si los antiguos héroes épicos eran paradigma de virtudes aristocráticas y militares, la compleja arquitectura tecnológica, ética, política y, sobre todo, cultural, que rodea al soldado moderno, ha moldeado su psique hasta hacerle sentir la guerra como algo estimulante, erótico, casi “como echar un polvo por primera vez”<sup>2</sup>. Algo va mal, horriblemente mal, en la civilización contemporánea, cuando el concepto de guerra total ha creado en sus guerreros la fascinación poderosa de lo espectacular –a lo que ha ayudado mucho la ficción cinematográfica<sup>3</sup>–, conmovidos y extasiados por una experiencia que desafía a la muerte. Más allá del llamado “estado agéntico” en el que, se supone, luchan las tropas<sup>4</sup>, existe una fantasiosa y escalofriante disociación entre los actos de violencia y lo que ocurre dentro de la cabeza de los soldados. El peligro es el picante de la guerra: acelera el pulso y concentra su atención en la realidad física, les hace sentir más conscientes de estar vivos, les hace creer que dominan su entorno, animados por un impulso más individualista que comunitario<sup>5</sup>. Una

---

1 Consistente en la destrucción sistemática y completa de casas, cosechas, medios de transporte, talleres, etc., a fin de minar la moral de la población del bando enemigo, debido a su rol de sostén Ideológico / logístico.

2 “Un rumor de Guerra”, por Philip Caputo. Inédita Editores S.L., Barcelona, 2007. Pág. 268. Novela que recoge las experiencias del autor como teniente de los Marines en Vietnam, entre 1965 y 1966.

3 “...la imaginación marcial se encuentra saturada de literatura y cine bélicos. El periodista Michael Herr –corresponsal de guerra en Vietnam y autor del célebre libro “Despachos de guerra” (1977)– contó cómo dos jóvenes marines de repente se transformaron en combatientes especialmente agresivos cuando las cámaras de televisión se acercaron y ellos empezaron a comportarse como héroes de película”. Citado de “Sed de sangre. Historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX”, por Joanna Bourke. Ed. Crítica S.L., Col. Memoria Crítica, Barcelona, 2008. Pág. 358.

4 Término acuñado por el psicólogo neoyorquino Stanley Milgram (1933-1984), donde estableció que un hombre pierde su autonomía cuando se inserta en un grupo autoritario, convirtiéndose en un autómatas que cumple las ordenes dictadas jerárquicamente por la citada sociedad autoritaria. Se-mejante teoría fue el resultado de un experimento llevado a cabo en 1963, en las instalaciones de la Universidad de Yale, y resumidas en 1974 en su apasionante libro “Obediencia a la autoridad. Un punto de vista experimental”, Ed. Desclee de Brouwer, S.A., Bilbao, 2002.

5 “Guerreros. Reflexiones del hombre en la batalla”, por J. Glenn Gray. Inédita Editores S.L.. Col. Historia Inédita, Barcelona 2004. Pág. 69-70.



vivencia extática -en el sentido original de la palabra “éxtasis”; a saber, sentirse separado de sí mismo-, en el que el combatiente es consciente de un poder fuera de él, al que puede unirse como parte de un todo. Algunos psicólogos llamarían a esto una escapatoria a las situaciones desagradables que rodean el Yo. Una treta mental que evita, en suma, enfrentarse al indescriptible horror no sólo de morir, sino de matar. Pero se trata de una escapatoria muy diferente a la habitual. Los soldados se sienten rescatados de su vacío interno. Al enfrentarse cada día a la muerte acaban formulándose preguntas trascendentales: ¿Quién soy? ¿Por qué soy? ¿Cuál es mi papel en el mundo? Para algunos de ellos, la guerra es lo que les da sentido como hombres, de forma más dramática y profunda de lo que puede parecer a simple vista; les hace sentirse únicos, útiles, humanos, más de lo que jamás se habían sentido antes ni se sentirán cuando vuelvan a la vida civil. La furia de la batalla es a menudo una potente y letal adicción; es, en cierto modo, una droga<sup>6</sup>.

Uno de los grandes méritos de **EN TIERRA HOSTIL** es mostrar su oposición a la guerra de manera contundente y convincente sin negar tales realidades, difíciles de comprender para quienes no las hemos vivido, y aún más complicadas de expresar para quienes las vivieron. La película de Kathryn Bigelow no solamente nos pone en guardia contra el aparente sinsentido de la violencia institucionalizada, sino que nos hace comprender por qué existen personas que temen una paz estéril y sin grandes emociones, como una gran guerra. Además, **EN TIERRA HOSTIL** es la única película hecha sobre la guerra de Irak que intenta -y logra... - dar un auténtico significado filmico a lo que se siente estando en una

---

**6** Cita con la que se abre **EN TIERRA HOSTIL**, perteneciente al libro “La Guerra es la fuerza que nos da Sentido”, del periodista y ex corresponsal de guerra de “The New York Times” Chris Hedges. Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2003.



batalla librada, día a día, contra la insurgencia iraquí (ex miembros de la Guardia Republicana, baasistas, islamistas muyahidines, terroristas de Al Qaeda ...), cuyas bombas brotan del suelo, como hongos venenosos, en vez de llover desde el cielo. La extraordinaria escena en que el protagonista, el *sargento artificiero William James* (Jeremy Renner), descubre una trampa formada por un ramillete de explosivos camuflados en el suelo, vistos gracias a un plano en picado, resulta terroríficamente elocuente... Cada callejón presagia una emboscada, y cada espectador es un potencial enemigo: los fabricantes de bombas se mezclan con los civiles iraquíes para observar y evaluar su trabajo, de pie en los balcones y asomados a las ventanas mirando, impasibles, cómo los estadounidenses superan cada letal prueba a la que son sometidos, como ratones de un siniestro laboratorio.

El *sargento James*, integrante de la Explosive Ordnance Disposal (EOD), es un militar de una raza totalmente diferente a la de sus compañeros. El *sargento J. T. Sanborn* (Anthony Mackie) es un profesional meticuloso y disciplinado, que respeta los procedimientos con la esperanza de que le permitirán regresar vivo a casa, lejos de una misión, de un trabajo, que ha llegado a detestar. Por el contrario, el soldado especialista *Owen Eldridge* (Brian Geraghty) es un manojo de nervios, impulsivo, inseguro, avergonzado de su propio miedo. Ambos conviven con *James*, quien prefiere embutirse en su pesado traje antiexplosivos, como si fuera un caballero medieval colocándose su armadura -no en vano, Kathryn Bigelow describe con cuidado en la pantalla el ritual que acompaña la operación-, y desactivar las bombas de cerca, íntimamente, en lugar de hacerlo por control remoto. A primera vista, el *sargento James* parece el protagonista de una *macho movie* de serie B. Pero bajo la superficie palpita una personalidad tortuosa y torturada: para el *sargento James*, cada bomba es un desafío a su inteligencia, un estremecedor duelo personal de habilidades -el constructor de la bomba contra el artificiero... -; su valentía no es





fruto de un perverso sentido del heroísmo -no se considera un “héroe”-, sino un mecanismo de supervivencia y una adicción; alcanza el éxtasis neutralizando cualquier artefacto letal por retorcido que sea; el *sargento James* es, sin duda, un maestro en ese combate cotidiano contra el terror, pero también es un loco, una especie de deportista macabro -¡ha inutilizado 873 explosivos!-, y un hombre vacío. Capaz de inspirar envidia o desprecio, porque su lucha es solitaria, al margen del grupo, de las normas, de los vínculos viriles de camaradería (el *male bonding*), al *sargento James* le aterra más la alienación y monotonía de la vida hogareña con su mujer y su hijo, el *horror vacui* de las responsabilidades comunes, que la guerra en Irak.

Kathryn Bigelow tiene el buen sentido de no hacer de su personaje un tipo complejo. El conocimiento que busca, muchas veces llamado filosófico por error -recordemos: ¿Quién soy? ¿Por qué soy? ¿Cuál es mi papel en el mundo?-, no es simple, y parece impropio de un hombre con poca educación académica. Por el contrario, es un conocimiento que individuos como el *sargento James* persiguen con más ahínco que los falsamente sofisticados. **EN TIERRA HOSTIL**, al igual que otras grandes obras sobre hombres en la batalla -firmadas por Samuel Fuller, Anthony Mann, Lewis Milestone... -, alcanza lo evidente despojándolo de todo exceso emocional, reflexivo y social. Bigelow elude con sabiduría las causas y consecuencias de la guerra de Irak. Muestra a los hombres que arriesgan sus vidas a diario en las calles de Bagdad, demasiado estresados, demasiado preocupados por sobrevivir para hacerse preguntas sobre cuestiones más incisivas sobre lo que están haciendo allí -cf. el momento en que *James*, *Sanborn* y *Eldridge* se topan con un comando de la C.I.A., al tiempo que son víctimas de un ataque con fuego cruzado-. Conociéndose a sí mismo, el *sargento James* es consciente de la clase de hombre que es, sin engaños, sin malicia. Durante una breve temporada en su hogar -cocinando junto a su mujer, limpiado



de hojas secas el canalón del desagüe del techo... -, y tras un breve, pero revelador, monólogo en la habitación de su hijo –“*cuando seas como yo descubrirás que sólo hay un par de cosas importantes en la vida; en realidad, sólo una*”, le dice-, el sargento James decide regresar a Irak para hacer la única cosa para él importante en la vida...

Desde una óptica cualitativa, el cine de Kathryn Bigelow –recordemos algunos títulos, **Acero azul**, **Le llaman Bodhi**, **Días extraños** o **K-19: The Widowmaker**– ha sido irregular, pero nunca carente de interés. Su idea del *actioner* supera lo grotesco, lo artificioso, sumergiéndose en una zona de sombras morales, filosóficas, donde la acción física y el cine de las ideas son sinónimos. Basta ver cómo la cámara móvil de **EN TIERRA HOSTIL** –según los cánones estilísticos de los documentales profesionales y amateurs (realizados por las propias tropas en acción) en torno a la guerra de Irak-, no exime el control del espacio como elemento dramático de primer orden, apoyado en un montaje que rompe la seguridad del personaje en ese espacio. Subrayemos los abundantes planos-contraplanos de árabes mirando, amenazadores, las actividades actividades del sargento James y sus compañeros... Asimismo, la suspensión del tempo narrativo mediante el ralenti sirve para recalcar los riesgos de la pelea entablada por los militares norteamericanos contra sus enemigos invisibles. La escena en que estalla el artefacto que acaba con la vida del *sargento Thompson* (Guy Pearce) resulta espeluznante: la tierra vibra hacia arriba, como la lava de un volcán, por efecto de la onda expansiva, al igual que el hollín de un coche abandonado...

Bigelow filma **EN TIERRA HOSTIL** con una seguridad desconcertante; una excitante combinación de detalles visuales, capaces de provocar esa chispa de reflexión, de pavor, sin la cual sería un film muerto. Detalles que establecen la interacción entre las diversas tramas y líneas temáticas. Al respecto, señalar la escena en que el *sargento James*, junto



a *Sanborn* y *Eldridge*, descubre el espectral escondrijo de un terrorista -bien provisto de explosivos y detonadores-, en el que hallan en cadáver del niño iraquí que vende DVD piratas, “*Beckham*” (Christopher Sayegh), en cuyas entrañas han escondido, maquiavélicamente, una bomba. Una escena que, al igual, que muchas otras, descubre una faceta diferente de la personalidad del *sargento James*. Puede ser cruel, incluso demente, pero hay en él una ternura fundamental que le empuja a jugarse el pellejo para extraer del cuerpo del chico el espantoso ingenio, y sacarlo de aquel infernal lugar a fin de darle sepultura, lejos de la suciedad y la violencia... (...).

#### **Textos (extractos):**

*Gabriel Lerman*, Entrevista a Kathryn Bigelow, rev. Dirigido, febrero 2010.

*Antonio José Navarro*, “En tierra hostil: adrenalina bélica”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, febrero 2010.

*Antonio José Navarro*, estudio “Kathryn Bigelow, la primera dama de Hollywood”, rev. Dirigido, enero 2013.

(...) Reconozco que no soy el mayor admirador de Kathryn Bigelow, realizadora a quien debemos (...) títulos algunos más interesantes que otros pero ninguno de los cuales que despierte mi mayor afición. Le reconozco, eso sí, una cierta personalidad en la transcripción narrativa y visual de los motivos genéricos (cine de acción y/o thriller) que informan el grueso de sus relatos, lo que, en mi humilde juicio, queda mal compensado con el perfil dramático de la mayoría de sus personajes, lejos de resultar convincentes. A partir de ahí, no me cuesta decir que **EN TIERRA HOSTIL** es, a la vez, su mejor película y más de lo mismo. Me explico: siendo como es esencialmente una cineasta de planificación y (sobre



todo) montaje, en la presente obra es donde quizá brillan más sus planteamientos cinematográficos, logra una sucesión de imágenes percutientes e impactantes, frutos de un innegable esfuerzo y talento en las labores que más domina; por el contrario, y a la contra de muchos comentarios —algunos realmente enardecidos— sobre el relato de personajes en estricto, soy de la opinión que el film —en parte, por razón del guión, en parte, por las propias estrategias visuales de la realizadora— se queda a medio camino en la exposición de sus tesis. Son percepciones y opiniones personales: donde unos pueden ver austeridad y concisión narrativa, yo echo de menos un mayor calado en el retrato de personajes y detecto una reiteración (hasta lo cansino) de los conflictos (o mejor dicho, el conflicto) dramático que lo sostiene todo.

¿Y cuál es ese conflicto? Viene enunciado en un rótulo sobreimpresionado al inicio del film, cita del periodista (que fue corresponsal de guerra en Vietnam) del New York Times, Chris Hedges, que afirma que, para algunos soldados, la guerra es como una droga; y se desgrana en la descripción de la personalidad y razones (o más bien sinrazones) del soldado *William James* (Jeremy Renner), un artificiero del ejército de los Estados Unidos en Irak que desprecia el protocolo y no titubea en comprometer su seguridad (y la de sus compañeros) cuando se enfrenta a la situación de alto riesgo para la que ha sido entrenado, la desactivación de explosivos. Un poco a la manera de **Platoon**, **EN TIERRA HOSTIL** se estructura a partir de una cuenta atrás en el año de servicio que atañe a los soldados destinados en la guerra, aunque, a diferencia de la obra de Oliver Stone (que se iniciaba con la llegada de un marine novato y cubría todo ese largo año de sufrimiento), cuando el soldado *James* llega a la base militar, ya es un veterano curtido en mil batallas. Tan simple comparación sirve para aclarar que en **EN TIERRA HOSTIL** no se nos narra el proceso (ya no digo las razones) por las que un soldado puede acabar viviendo la experiencia

bélica como una adicción (“convertirse en guerra”, como *Barnes* en **Platoon**, o regodearse tranquilamente ante la visión de “el Horror” que se definía en **Apocalypse Now**), sino que parte de la propia constatación de esa adicción. Otra vez habilitando la comparación con la estructura de *Platoon*, el film concatena diversas *set-pieces* que describen situaciones en el frente (la desactivación de bombas en las calles de Bagdad, principalmente, aunque también hay una secuencia que muestra un fuego cruzado en el desierto, otra que refiere la interceptación de diverso material explosivo en un edificio destartado, y una secuencia nocturna que muestra algo así como una imprudente hazaña particular) y las separa mediante la inclusión de breves episodios interlúdicos que transcurren en el campo base y que pretenden perfilar la intimidad, pensamientos, bagajes y conflictos de o entre los personajes (que no constituyen un pelotón al completo; sólo son, básicamente, tres). Lo que pasa en **EN TIERRA HOSTIL** es que esa distribución está (deliberadamente, supongo) descompensada, y la larga duración, atmósfera, fuerza e intensidad de las secuencias bélicas apenas deja espacio, también en términos de metraje, a lo que puedan dar de sí los pasajes que transcurren fuera del campo de batalla. Así sucede que esos pasajes al principio no dejan de ser poco más que transiciones, y sólo es hacia el final cuando esa estructura se difumina un poco para incidir en lo que no dejan de ser lugares comunes del cine bélico moderno (las borracheras de los marines o sus juergas basadas en virulentas peleas cuerpo a cuerpo), aunque dejando algún espacio a anotaciones más interesantes (pienso por ejemplo en esa secuencia anti-catártica que muestra a James tomándose una ducha sin siquiera quitarse el uniforme).

La gran baza de **EN TIERRA HOSTIL** radica, para mí, en la magnífica manufactura de esas *set-pieces* que nos sitúan en la quintaesencia bélica. A mi parecer, Bigelow consigue crear una atmósfera envolvente y angustiosa, que nos hace temer las infinidades de peligro que habitan en las calles devastadas de Bagdad, el peligro que no se limita a esas bombas que hay que localizar y desactivar, sino que también habita en los rostros de los tantos civiles que pueblan las calles, ventanas o tejados escudriñando el trabajo de los marines: Bigelow aprovecha hábilmente en la planificación las posibilidades de un escenario de batalla que es impropio, pues es estático (un campo abierto, una manzana, los alrededores del edificio de la ONU...), y la violencia es latente (porque si se produce una explosión, termina la batalla), y así dispone de un espacio concreto que controlar con diversas cámaras y de un tiempo que dilatar con el montaje. De tal modo, con un meritorio trabajo de planificación y montaje, erige una tensión que se llega a mascar, conjugando los planos descriptivos del *modus operandi* de los artificieros con planos a ras de suelo que merodean por entre la mugre y muchos otros que muestran esos civiles, planos todos ellos subjetivos, pues —según transmite muy bien la película— los soldados sienten pavor tanto hacia lo que puede estar soterrado cuanto hacia aquellos civiles que los escrutan, pues nunca saben si uno de ellos, o cuál de ellos, tiene intenciones hostiles, por lo que la hostilidad acaba habitando en todos los rostros y movimientos de esos civiles, deviniendo así una coda desquiciante. Por suerte para el espectador, a pesar de lo que de esteta tiene la



personalidad visual de Bigelow, la cineasta no abusa del efecto mareante y desorientador de la steadycam o del montaje frenético, con lo que esa composición de lugar no se difumina (a excepción de las secuencias nocturnas, las peores de la función), y opta también de forma muy puntual por la cámara al ralenti o los efectos especiales (el modo en que se descascara una carcasa o se produce un movimiento de tierra al inicio de una explosión), lo que ilustra bien la violencia sin caer en el subrayado innecesario.

El problema que se plantea en **EN TIERRA HOSTIL** es que el grueso de las *set-pieces* se parecen mucho las unas a las otras, y al no trabajarse una progresión dramática que nos haga tomar diferente partido por los personajes, acaba sucediendo que cada una de esas secuencias acaba siendo menos intensa que la anterior, ello y a pesar de que la vida de los soldados esté lógicamente en juego en todas ellas. El relato, pues, se basa en una endeble fuerza centrífuga, y entonces uno recurre a pensar que Bigelow opta por el documentalismo (no a nivel visual —que si quieren, también—, sino a nivel narrativo), pero eso no salva el problema, porque el interés de un documental radica en la explicación de diversas cosas, no el subrayado constante de la misma. De forma aislada —la relación que *James* establece con el niño que se hace llamar *Beckham*, y que llega a su clímax cuando halla el cuerpo de aquel niño relleno de explosivos— tenemos noticia de los complejos (y probablemente dolorosos) códigos de comportamiento del soldado “adicto a la guerra”, pero el balance es más bien pobre para las dos horas largas de metraje. No es de extrañar que el consabido relato del *homecoming* imposible tampoco resulte convincente, y el espectador piense, cuando la película funde a negro, que la tesis final estaba expuesta



desde la segunda secuencia de acción de la película (la primera en la que apareció James). Uno siente cierto apego y hastío al mismo tiempo por una propuesta tan vibrante en algunos compases como irregular en sus resultados. En lo que a mí respecta, Bigelow no logra acompañar a Nick Broomfield y a Brian De Palma en las que para mí son las mejores películas bélicas que hasta la fecha, tratan directamente el conflicto de Irak, **La batalla de Hadiza** y **Redacted**, ambas realizadas en 2007 (...).

**Textos (extractos):**

*Sergi Grau*, “En tierra hostil: salvar al soldado William James”, en web “Cinearchivo”.







**Martes 29 de marzo                      21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

## **LA NOCHE MÁS OSCURA**

(2012) EE.UU.      157 min.

**Título Original.-** Zero Dark Thirty. **Directora.-** Kathryn Bigelow. **Guión.-** Mark Boal. **Fotografía.-** Greig Fraser (1.85:1 – DeLuxe). **Montaje.-** William Goldenberg y Dylan Tichenor. **Música.-** Alexandre Desplat. **Productor.-** Kathryn Bigelow, Mark Boal, Megan Ellison, Jonathan Leven, Matthew Budman y Greg Shapiro. **Producción.-** Columbia Pictures – Annapurna Pictures – First Light Production. **Intérpretes.-** Jessica Chastain (*Maya*), Jason Clarke (*Dan*), Kyle Chandler (*Joseph Bradley*), Jennifer Ehle (*Jessica*), Harold Perrineau (*Jack*), Jeremy Strong (*Thomas*), Homayoun Ershadi (*Hassan Ghul*), Mark Strong (*George*), Edgar Ramírez (*Larry*), James Gandolfini (*director de la C.I.A.*), Reda Kateb (*Ammar*), Fares Fares (*Hakim*), Mark Duplass (*Steve*), Joel Edgerton (*Patrick*), Chris Pratt (*Justin*), Taylor Kinney (*Jared*), Callan Mulvey (*Saber*). **Estreno.-** (EE.UU. y España) enero 2013.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Oscar: Montaje de Sonido (Paul N.J. Ottosson)*

*4 candidaturas:*

*Película, Actriz Principal (Jessica Chastain), Guion Original y  
Montaje (William Goldenberg & Dylan Tichenor)*

*Película nº 9 de la filmografía de Kathryn Bigelow  
(de 10 largometrajes como directora)*

*Música de sala:*

**La noche más oscura (Zero Dark Thirty, 2012) de Kathryn Bigelow**  
**Banda sonora original compuesta por Alexandre Desplat**



*(...) Todo está basado en relatos de primera mano. La investigación [de Mark Boal] nos llevó a un extraordinario equipo de gente, integrada tanto por hombres como por mujeres, que estuvieron involucrados en esta cacería, y eso fue lo que nos motivó a querer contarla de esta manera. De todos modos, tengo que aclarar que nosotros ya estábamos trabajando en una película en una línea similar sobre la cacería de Osama Bin Laden, particularmente sobre una situación que tuvo lugar en el 2001 en las montañas de Tora Bora. Mark estaba muy adelantado en el guion cuando ocurrió lo del 1 de mayo de 2011, y después de pensarlo mucho nos dimos cuenta que íbamos a tener que empezar de cero otra vez. De alguna manera ese primer guión se fusionó con el de la historia más contemporánea que decidimos contar, que es básicamente la búsqueda del hombre más peligroso del mundo. Ha sido un viaje extraordinario en el que ha participado gente extraordinaria. Me interesó mostrar cómo piensa una persona que entrega su vida por completo a una causa así, y en la que no hay lugar para nada más. Quise mostrar los sacrificios que hacen, los sitios tan peligrosos en los que se meten. Es gente que habitualmente no recibe ningún reconocimiento. Tienen que trabajar en secreto para protegernos a nosotros, para que podamos estar teniendo esta conversación en este momento sin que peligre nuestra vida, y eso es algo que a mí me parece muy importante resaltar.*

*(...) Lo que más me sorprendió de la investigación de Mark es que las mujeres hayan sido tan importantes en esta operación, y eso me entusiasmó muchísimo. Pero, por más que crea que es extraordinario que las mujeres hayan sido cruciales, lo más*



extraordinario es que los hechos se hayan dado así, que la historia haya sido así, que les haya tocado esa suerte, y ese es el prisma que elegimos para contar la historia. Creo que mantener la honestidad de la historia era lo más importante, lo que me motivó más allá de cualquier otra cosa (...).

(...) Creo que el suspense es inherente a la historia que estamos contando. ¿Cómo dar con este hombre? El camino para atraparlo se desarrolla en formas inesperadas y muchas veces frustrantes, en las que el azar también juega un papel. El suspense está en no saber que es lo que va a pasar y en cómo se desarrolla el raid. Cuando hablé con los Navy Seals me explicaron que hay una forma muy específica en la que ellos desarrollan una incursión como la que se muestra en la película y quise mostrarlo con meticulosidad. Si ellos operan de una forma específica, tenía que filmar la escena de la misma manera. Lo ensayé todo con mucha precisión, lo coreografié de la misma manera y luego lo filmé con la misma rigurosidad, en lugar de darle un toque hollywoodiense, pero a la vez, sin que esto se convirtiese en un documental.

(...) Lo que más me atrajo del guion, fue la cualidad intrínsecamente dramática que la historia tenía y tiene, y lo apasionante de ese viaje que duró diez años. Es una historia electrizante que nos permitió echar un vistazo a la persecución de Bin Laden que realizaron los grupos de inteligencia, desde el punto de vista de los personajes que interpretan Jessica y Jason. Nos da una idea de cómo es perseguir al hombre más peligroso del mundo, la dedicación, la valentía, el sacrificio y el precio que tienen que pagar esas personas en el ámbito personal, pero también con la pérdida de colegas que no logran sobrevivir. En cualquier caso, me parece que el hecho de que uno sepa cómo termina hace que el drama sea mucho más profundo.

(...) Logísticamente fue muy complicado y siempre he estado convencida de que cuanto más grande sea el desafío, luego más grande será la victoria. Lo cierto es que empezamos a levantar el plató de la fortaleza en enero en Oriente Medio, y luego viajamos varias veces a la India para buscar locaciones. Volvimos allí para filmar y luego nos tocó ir a Medio Oriente a filmar en la fortaleza. Además, el plató de la fortaleza tenía que ser práctico porque el viento que generan las hélices de los Black Hawk es tan fuerte que si hubiésemos hecho un plató tradicional todo se hubiese desarmado, por lo que tuvimos que poner cimientos para que la construcción pudiera resistir el viento, pero a la vez hubo que construirlo con paredes movibles porque tanto yo como el director de fotografía queríamos hacer tomas continuas, o sea entrar con la cámara en el recinto sin tener que cortar si es que así lo decidíamos. Además tuvimos que filmar dos veces el raid porque utilizamos una iluminación para la cámara objetiva y luego usamos otra para la cámara infrarroja, porque colocamos la misma lente de visión nocturna que usan las fuerzas especiales en la cámara. Para que esas lentes funcionaran no tenía que haber luz, lo cual fue bastante complicado teniendo en cuenta que teníamos ciento veinte técnicos trabajando además de veintidos Navy Seals dando vueltas por allí.



*(...) Necesitábamos generar la sensación de que ese era un espacio en ebullición que-  
ríamos transmitir la idea de que uno está buscando una aguja en un pajar, de que uno está  
perdido en una especie de diluvio humano, y esos mercados de la India eran perfectos.  
Son hermosos lugares para filmar, pero lo que pasa cuando alguien saca una cámara –y  
a mí me gusta trabajar con muchas– es que de repente tiene dos mil rostros mirando de  
frente a la cámara, y eso hubiera quebrado la ilusión de que la historia realmente se está  
desenvolviendo delante de los ojos del espectador. Así que tuvimos que hacer lo siguiente:  
empezamos a construir platós de filmación para desviar la atención; en esos platós había  
un actor que no estaba en la escena importante que yo estaba filmando; el actor cami-  
naba por el mercado, y la escena que quería filmar con, por ejemplo, Edgar Ramírez en  
la camioneta, estaba ocurriendo a más de cincuenta metros en dirección contraria. Pero  
siempre terminaban descubriéndonos y teníamos que negociar, es decir, no conseguíamos  
un día entero para filmar, o por otro lado conseguíamos media hora más... Así que, fuera de  
broma, estábamos todo el tiempo saltando de un plató a otro, pero valió la pena, la vitali-  
dad y la inmediatez de esos ambientes es imposible de recrear. Y si hubiéramos podido ir a  
Pakistán probablemente lo habríamos hecho, pero estábamos a dos horas de la frontera.  
Sin duda, entre el Pakistán pre-partición y post-partición, había una arquitectura idéntica  
y porque probablemente las vestimentas y todas esas cosas también eran idénticas.*

*(...) Filmamos más de seis mil metros de cinta, así que había mucho para editar.  
Terminamos con el rodaje el primero de junio, y afortunadamente trabajé con dos de los  
editores más talentosos de la industria: Dylan Titchner y William Goldenberg. Gracias a*

su tremendo talento logramos darle forma a una película de dos horas y treinta y cinco minutos; fue muy interesante, porque volví a ver algunas escenas que habíamos sacado por cuestiones de tiempo y urgencia narrativa, y después de no verlas durante un tiempo y volver a miraras nos dimos cuenta de que habíamos tomado buenas decisiones y que el resultado final tenía una coherencia narrativa de la estábamos muy, muy orgullosos. Todavía no hemos decidido qué hacer con todo el rodaje sin editar, si ponerlo como extra en el DVD o no, lo que importa que es que la película se sostiene tal y como está ahora. Yo estoy muy orgullosa de ella.

(...) Para nosotros, y sin duda esto es algo que se desprende del guion, era muy importante hacerle sentir al público que estaba ahí, en el lugar de los hechos. En otras palabras, mi intención era correr las cortinas de la operación de inteligencia y poder echar un vistazo a lo que es tratar de encontrar una aguja muy pequeña en un pajar muy grande, y hacerlo de manera que dé la sensación de que los acontecimientos se están desarrollando en tiempo real, sobre todo en la parte de la redada a la fortaleza. Esa fue la parte más complicada en términos logísticos, porque teníamos que filmar con muy pocas luces para reproducir el cielo sin luna y para usar lentes de visión infrarroja, que adaptamos a las lentes de la cámara para trabajar en un ambiente sin nada de luz. Así que éramos un equipo de alrededor de cien personas, con veintidós soldados de operaciones especiales, moviéndonos con mucha dificultad en un plató lleno de escombros ... Fue interesante. Pero, de nuevo, la idea era dar la sensación de que uno realmente estaba ahí, no digo recurriendo a la cámara subjetiva, pero sí transmitiendo la sensación de realidad y de desarrollo en tiempo real.

(...) La escena del hotel Marriott era una escena muy importante, es algo que Mark dejó en claro en el guion: ¿qué es lo que está en juego? Los días pasan y no encuentran a este hombre, y si no lo logran podría darse otro 11 de septiembre. Podría haber otro atentado en Londres, podría haber otro Cobar, otro Marriott... Obviamente, hubo más cosas, que no tuvimos tiempo para cubrir en dos horas y media. Pero era muy importante incluir esa escena porque nos recordaba que había una bomba haciendo tic tac. En lo que respecta a la filmación de la escena, conté con un equipo de efectos especiales maravilloso, que hizo que las cosas fueran más fáciles. Lo único que hicimos fue buscar una localización y preparar un salón grande, lo cual nos llevó alrededor de dos semanas. Usamos poleas para que las personas cayeran al piso utilizando arneses, preparamos cada una de las ventanas, reemplazamos todos los vidrios por vidrio templado, para que no hubiera ningún peligro en el plató. Planificamos todo muy bien, salió en una sola toma, y los actores estuvieron perfectos. Fue muy, muy intenso, pero el resultado no podría haber sido mejor.

(...) Tengo que aclarar que el Ministerio de Defensa no nos ayudó con el guión; de otra manera, hubiéramos tenido muchos más recursos, pero creo que Mark tomó una decisión muy inteligente a la hora de trabajar en su propio material sin pedir ayuda externa y de esa forma librarse de esa presión extra. (...) Respecto a la ola de rumores



que nos acusaba de haber recibido información secreta del gobierno, la verdad es que me resultó muy ridículo porque cuando se generó esa controversia Mark ni siquiera había comenzado a escribir el guión.

(...) Para las escenas de tortura (...) no hubo límites. No cabe ninguna duda de que es una forma de proceder muy polémica, pero no hubo debate en torno a la inclusión de esas escenas en la película, porque forman parte de la historia real. Era cuestión de encontrar el tono adecuado y el equilibrio. También teníamos que indagar sobre otras tácticas, como los sistemas de vigilancia electrónica. Es decir, durante toda la década se utilizaron muchas, muchísimas tácticas, y creo que lo magnífico del guion es que uno ve todos los cambios tecnológicos que se produjeron a lo largo de una década, y los sistemas de vigilancia que se aplicaron para rastrear al mensajero y que ese fuera el que les llevara hasta las instalaciones... Y el resto, por supuesto, es historia. De verdad que todo fue cuestión de encontrar el equilibrio justo.

(...) Siempre me ocupo de los guiones gráficos, a veces no personalmente, pero siempre trabajo con un artista gráfico porque creo que es la manera más rápida que uno tiene para poder visualizar la película, una vez que se tiene el guion, para poder empezar a diseñar y construir las escenografías. Me encantan los guiones gráficos, me parece que son una herramienta necesaria a la hora de realizar una película (...).

Kathryn Bigelow

(...) **LA NOCHE MÁS OSCURA** comienza con la pantalla en negro. Sobre ella se van sucediendo diversas conversaciones a través de las cuales la directora Kathryn Bigelow y el guionista Mark Boal narran los atentados del 11-S. Las imágenes de aquellos sucesos tantas veces reproducidas desaparecen. Esta negación no es aleatoria. Contextualiza la narración y aporta una visión más “humana” al 11-S. Lo más llamativo es que acaba resultando mucho más impactante de esta manera que si viéramos de nuevo los ataques a las torres o su desplome. Pocas veces en el cine reciente una pantalla en negro ha sido tan elocuente. Porque negar unas imágenes ocasiona dar más consistencia y sentido a aquellas que sí vemos.

Simplificando diríamos que **LA NOCHE MÁS OSCURA** es la narración del proceso de investigación por parte de la C.I.A. para, en primer lugar, evitar más atentados tras el 11-S, y, en segundo lugar, para capturar a Osama Bin Laden. Para ello, Bigelow despliega durante más de dos horas y media una narración de aliento pormenorizado para relatar con el máximo detalle posible la sucesión de circunstancias que llevaron a que el 2 de mayo de 2011, tras el asalto a su residencia en Pakistán, Bin Laden fuera asesinado por tropas norteamericanas. Una década separa los atentados de 2001 de este suceso, diez años durante los cuales los ataques terroristas no solo no se detuvieron sino que se acrecentaron, circunstancia que **LA NOCHE MÁS OSCURA** no pasa por alto (aunque curiosamente no hace referencia alguna a los atentados de Madrid de 2004), mientras, según la narración de Bigelow, una parte de los encargados de evitar que se produjesen estaban más pendientes de atrapar (y matar) a Bin Laden que, en verdad, de combatir el terrorismo.

Al igual que en **En tierra hostil**, en **LA NOCHE MÁS OSCURA** estamos ante una película sobre la obsesión y la locura de sus personajes y de cómo ese fanatismo personal acaba proyectándose de una forma más amplia: ambos personajes se alzan como sendas metáforas de un país, Estados Unidos, y de sus dirigentes. Así, el *sargento William James* (Jeremy Renner) no era tan solo un militar totalmente alienado con su trabajo (desactivar minas), sino que en su figura veíamos o podíamos ver a todo un país alienado a su vez en una guerra de duros contornos, como demostraba **En tierra hostil** mediante esa planificación milimétrica y casi matemática, y extremadamente fría, que denotaba que una guerra no es tanto algo heroico y épico como un trabajo arduo y francamente kamikaze. Pero aun así, como el sargento James, no pueden escapar a ella. Es una droga para muchos norteamericanos. Droga que en *La noche más oscura* adquiere la forma de Bin Laden. Una obsesión para la *agente Maya* (una excelente Jessica Chastain), en primer lugar, de manera profesional; después, de forma personal tras unos sucesos que la afectan emocionalmente. Un asunto personal que puede extenderse quizá a una nación y/o a sus gobernantes. Una cuestión de estado convertida en venganza personal. La evolución de *Maya* al respecto es relevante: de dura agente de la C.I.A. llegada a Oriente Próximo con ciertos reparos ante lo que ve (Chastain logra matizar al personaje de manera tan extraordinaria como casi imperceptible) a agente capaz de



lo que sea por lograr su objetivo, obsesionada de manera desmedida y maniática para, al final, acabar desolada y derrotada al comprobar que tras conseguir su propósito no hay nada. Como un país que se ha vengado de su enemigo, aunque las cosas no hayan cambiado nada, quizá incluso empeorado.

A partir de *Maya*, Bigelow construye un entramado narrativo que avanza sin freno, algo francamente complicado dada la duración de la película. Pero logra atrapar al espectador desde el comienzo hasta el final combinando a la perfección el ritmo del thriller, la acción y el drama con un contexto político alambicado y complejo que no se detiene a explicar ni a analizar, esquematizando posiblemente todo en exceso, aunque en cierto modo de forma necesaria: Bigelow no está tan interesada en comentar lo que ha sucedido como en mostrarlo, en constatarlo. La construcción episódica de la película busca una contextualización precisa, evitando los puntos muertos entre un momento y otro. Las elipsis narrativas son extremas: han podido pasar varios años y no importa. Como tampoco resulta relevante la vida privada de los protagonistas, tan solo *Maya* aparece algo más perfilada en su soledad y en su entrega en cuerpo y alma a una misión que se ha convertido en su vida. En su forma de vida. **LA NOCHE MÁS OSCURA** es una ficción con cierto aliento documental, no periodístico ni novelístico. Bigelow se propone narrar unos sucesos de los que no tenemos posiblemente la suficiente perspectiva como para abordarlo con cierta coherencia y destreza, por eso lo hace con urgencia, cayendo irremediabilmente en el esquematismo y sorteando el comentario sobre lo sucedido hasta el final de la película. Y eso, conlleva ciertos problemas.





El primero, y el cual parece ser lo que más ha molestado en Estados Unidos en determinados medios, es cómo Bigelow, en primer lugar, recrea las torturas durante el arranque de la película y, en segundo lugar, cómo presumiblemente, con el desarrollo de la película, la directora (y con ella el guionista), parecen apoyar dichas prácticas en tanto a que el fin lo justificaba. En este sentido, la película no está exenta de cierta ambigüedad, aunque creemos que el final de la misma y su desarrollo si no anulan dicho ataque sí al menos deberían minimizarlo. Es cierto que **LA NOCHE MÁS OSCURA** es en determinados aspectos ambigua, como lo era también **En tierra hostil**, aunque entonces hubo menos voces disidentes. Como también es cierto que hemos visto decenas de película en las que la violencia es igual de gratuita y no ha pasado nada. La diferencia es que, evidentemente, no es lo mismo ver a un retrasado torturando gente para su pasatiempo y para la del público, que a dos agentes de la C.I.A. golpeando a un preso hasta sonsacarle la información necesaria, sobre todo cuando esos agentes no son producto de una mera ficción sino que representan a personas reales y, por tanto, sus actos no se conciben como mera representación sino como reproducción de una realidad anterior.

Esto sucede cuando la ideología entra de por medio y la manera en que está visualizada. Es comprensible que las imágenes de tortura produzcan rechazo, más por lo que representan que por su crudeza, la cual no resulta gratuita: Bigelow pretende mostrar el proceso de captura de Bin Laden y, a su alrededor, el funcionamiento protofascista de parte de los agentes que lo llevaron a cabo, y para ello debe presentar sin ornamento las torturas que, al parecer, dieron como resultando cierta información de gran importancia para



la misión. Recuperando el inicio de **LA NOCHE MÁS OSCURA**, si Bigelow es lo suficiente lista como para saber el poder de las imágenes para negarlas, también lo es para mostrarlas en toda su crudeza, de forma directa y seca. Al verlas, resulta complicado encontrar en ellas elogio alguno. Otra cosa es la relación de estas imágenes con el desarrollo ulterior de la narración, y en este punto sí nos encontramos ante serias dudas que, por otro lado, revelan la gran importancia y la necesidad de una película como **LA NOCHE MÁS OSCURA**.

No hay que olvidar que **LA NOCHE MÁS OSCURA**, aunque eminentemente crítica con lo que cuenta, es el primer relato completo de una “guerra” y es narrado por quienes ya se consideran los vencedores de la misma, o, como poco, de una batalla prolongada durante diez años en los que el enemigo tenía un rostro, aunque este no fuera más que la representación de algo bastante más complejo. Bigelow, hay que dejar claro este punto, muestra la captura y asesinato de Bin Laden como un triunfo para los norteamericanos. Otra cosa es que durante el trayecto (incluso al final del mismo) se haya detenido para mostrarnos que la caza del terrorista estuvo llena de decisiones personales (en ocasiones basadas en simples presupuestos sin base alguna) caprichosas y emocionales y en un operativo en el que todos los implicados, desde las más altas a las más bajas esferas, actuaron de un modo que, desde fuera es imposible como poco no cuestionar, que es lo que la cineasta parece perseguir: entregar al espectador un documento visual, ficcional, a partir del cual reflexionar sobre unos sucesos y sobre sus consecuencias puesto que las causas no son mostradas (los atentados del 11-S, digamos, “justifican” la captura y asesinato de Bin Laden, aunque las causas del 11-S sean mucho más complejas y anteriores).



**LA NOCHE MÁS OSCURA** tan solo se centra en un pedazo de nuestra historia más reciente. Cierra la narración de manera abrupta y desoladora. No hay duda: *Maya* ha logrado lo que quería, lo que querían todos los norteamericanos. La venganza se ha cumplido. ¿Se ha hecho justicia? ¿Qué clase de justicia? ¿Hacia dónde nos lleva todo lo sucedido? ¿Ha terminado todo o simplemente se ha abierto otra herida? *Maya* representa en un rostro y en sus gestos una elocuencia que nos deja claro que ante el objeto de deseo alcanzado, aunque en este caso este sea un cadáver, no se siente más que vacío. Y es un vacío y una nada que siente ella personalmente pero que entendemos que podemos extenderlo más allá y preguntar, una vez más, y ahora, ¿qué? (...)

**Textos (extractos):**

*Gabriel Lerman*, Entrevista a Kathryn Bigelow, rev. Dirigido, enero 2013.

*Israel Paredes Badia*, “La noche más oscura: el estado de las cosas”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, enero 2013.

(...) En terminología militar la palabra en clave “OODark30” se utiliza para señalar una franja temporal localizada en las primeras estribaciones de la mañana pero que aún permanece un tanto oscura. A esa altura de la madrugada del 2 de mayo de 2011 se produjo la muerte de Osama Bin Laden, cuyo paradero desde el fatídico 11 de septiembre de 2001 parecía materia reservada para la conjetura o la simple especulación, más producto de una corazo-



nada que de una realidad tangible. La Administración Obama se apuntaría un importante triunfo en su casillero que supo gestionar con destreza de cara a los comicios electorales que comportarían la reelección de su líder para la presidencia de los Estados Unidos. Sin duda, Obama se congratularía del trabajo llevado a cabo por la Unidad Especial de Asalto del Ejército estadounidense, reparando asimismo en la labor callada de una investigadora de la C.I.A. desplazada al Oriente Medio que hizo de su obstinación por dar con el paradero de Osama Bin Laden su razón de ser durante una larga temporada. Su nombre: *Maya*. Sus compañeros de la C.I.A. y demás personal de la administración norteamericana que trabajaría con denuedo sobre el tema desde el derribo de las Torres Gemelas de Nueva York observaban ese puzzle gigantesco al que se iban colocando piezas progresivamente, pero no siempre encajaban las unas con las otras. Empero, *Maya* (Jessica Chastain en la ficción) fue la única persona en saberlo interpretar convenientemente, marcando en el tablero virtual la zona “caliente” por dónde podía esconderse el líder de Al Qaeda. Prácticamente nadie daría crédito al razonamiento de Maya que Bin Laden podría encontrarse confinado en un núcleo urbano de Pakistán, desestimando la opción de haber quedado a resguardo de las tribus de sitios de muy difícil acceso en la cordillera que separa este país con Iraq. Al concluir el exitoso estreno de **En tierra hostil**, Kathryn Bigelow iría asimilando todo el material que llegaría a sus manos en torno a la figura de *Maya*, calibrando que su historia podría derivar en una producción cinematográfica que diera continuidad temática a su oscarizado film. Lo haría también en el tono, en la manera de articular una crónica esencialmente periodística presidida por unas dotes de verismo que impregnan cada uno de sus fotogramas.



En ese acercamiento a la realidad, Bigelow, a mi entender, sale airosa para una historia un tanto diletante en su primer tercio pero que remonta en su ecuador y ofrece su mejor tramo localizado en el clímax, una soberbia recreación (casi en tiempo real) de la caza y posterior eliminación de Osama Bin Laden en su madriguera. Pero antes de llegar a semejante escenario, **LA NOCHE MÁS OSCURA** ya ha cohesionado un discurso narrativo que invita al espectador a seguir el hilo de una serie de razonamientos que tratan de difundir varias teorías sobre el paradero de ese “hombre invisible” situado en la cúspide del organigrama de Al Qaeda. Indefectiblemente, para seguir tirando del hilo se requiere, a juicio de los mandos intermedios militares y los altos cargos, de un programa sistematizado de torturas que convierten de facto a los supervivientes de las mismas en “munición” para la causa yihadista. La cámara de Bigelow no deja sin cobertura estas prácticas “deshumanizadas”; más bien desde el primer momento trata de marcar las directrices por dónde se moverá un relato en que el fin parece justificar los medios por muy salvajes que éstos resulten. Puede observarse a Maya cómplice de estas prácticas degradantes, pero a su vez el espectador la puede equiparar a la voz de una testigo, de una “notaria” de unos actos cautivos de una estrategia que no produce los efectos deseados a corto plazo. Bigelow emplaza la cámara con un sentido funcional, a menudo distante, evitando subrayados innecesarios.

Acorde con la puesta en escena practicada en **En tierra hostil**, **LA NOCHE MÁS OSCURA** opera para las escenas exteriores a golpe de planos generales que van conformando un mosaico de realidades humanas, tanto las de un “bando” como las del “otro

bando". En semejante dispositivo discurre una cinta que confía sumariamente en ese tramo final de treinta minutos, inmaculado en su ejecución técnica donde el factor noche aumenta un grado la tensión de saber que el hombre más buscado del mundo está en manos de la unidad especial del ejército norteamericano desplazado a Pakistán para saldar una "deuda" contraída con el pasado. El sentimiento de alivio domina esa mañana del 2 de mayo de 2011. Un capítulo de la historia empezaba a cerrarse. Kathryn Bigelow y su equipo hicieron historia cinematográfica al plasmar en la gran pantalla una obra que se aleja de la pirotecnia visual de, por ejemplo, **Black Hawk derribado** (2001) para adentrarse en los meandros de la trama periodística ribeteada de documental de guerra donde el "enemigo invisible" se ofrece conforme a la sombra de alguien que había ostentado un poder fuera de los límites imaginables y que, en su guarida, requiere de escudos humanos en forma de niños y mujeres jóvenes para salvaguardar su propia existencia. Una estrategia que acabaría relevándose inviable en la noche de autos, la más oscura de todas ellas. La del 2 del 5 de 2011 (...).

**Textos (extractos):**

*Christian Aguilera, "La noche más oscura: a la caza de Bin Laden", en web "Cinearchivo".*











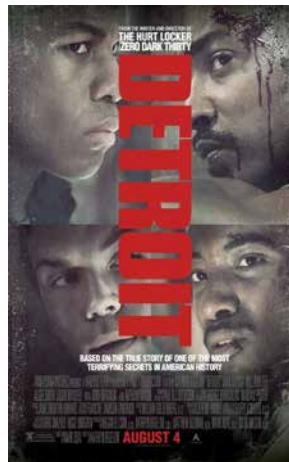


**Viernes 1 de abril                      21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

## **DETROIT**

(2017) EE.UU.      143 min.

**Título Original.-** Zero Dark Thirty. **Directora.-** Kathryn Bigelow. **Guión.-** Mark Boal. **Fotografía.-** Barry Ackroyd (1.85:1 - Color). **Montaje.-** William Goldenberg y Harry Yoon. **Música.-** James Newton Howard.  
**Canciones.-** “Relentless”, interpretada por Eddy Dixon; “I want to be wanted”, interpretada por Brenda Lee; “Rit it up”, interpretada por Little Richard; “Teen beat”, interpretada por Sandy Nelson; “The stroll”, interpretada por The Diamonds. **Productor.-** Kathryn Bigelow, Mark Boal, Matthew Budman, Megan Ellison, Colin Wilson, Jonathan Leve y Jillian Longnecker. **Producción.-** Annapurna Pictures – First Light Production – Page 1. **Intérpretes.-** Will Poulter (*Krauss*), John Boyega (*Dismukes*), Algee Smith (*Larry*), Anthony Mackie (*Greene*), Nathan Davis Jr. (*Aubrey*), Hannah Murray (*Julie*), Jack Reynor (*Demens*), Ben O’Toole (*Flynn*), Jeremy Strong (*Lang*), John Krasinski (*Auerbach*), Jacob Latimore (*Fred*), Jason Mitchell (*Carl*), Kaitlyn Dever (*Karen*).  
**Estreno.-** (EE.UU.) agosto 2017 / (España) septiembre 2017.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 10 de la filmografía de Kathryn Bigelow  
(de 10 largometrajes como directora)*

Música de sala:  
“Hair & Thangs” (1969)  
Dennis Coffey



(...) **DETROIT** es otro hito en una de las carreras más elusivas, fascinantes, del cine popular contemporáneo, la de Kathryn Bigelow. Tras una etapa consagrada a la narrativa convencional que leva anclas con **The Loveless** y **Los viajeros de la noche** y naufraga con **El peso del agua** y **K-19: The Widowmaker**, la directora norteamericana reflota con **En tierra hostil**, **La noche más oscura** y la presente **DETROIT**; está por escribir un ensayo que analice en profundidad el shock que supuso para muchos realizadores que practicaban la ficción en el seno de la industria del entretenimiento, el paso entre siglos, de un régimen de lo fílmico, al (des)orden digital de la imagen. Bigelow ha sobrevivido a la metamorfosis, aunque su situación como artista tenga hoy por hoy mucho de espectral.

En cualquier caso, la cineasta ya supo aplicar en sus primeros largometrajes, entre los que destacan **Le llaman Bodhi** y **Días extraños**, una mirada desestabilizadora sobre constantes férreas *made in Hollywood*, vía su estilización al límite: una implosión expresiva y una dislocación argumental que transgredían la sensación de familiaridad que se esperaba de sus propuestas. Tras un paréntesis creativo de un lustro, periodo durante el cual el relato fílmico sucumbió globalmente a la condición del simulacro de sí mismo que precisaban para sentirse reflejados en ello la sociedad del espectáculo primero, y el espectáculo de la sociedad después, Bigelow volvió a la actividad. Y su cine pareció cambiar para rendir culto a las inquietudes sociopolíticas y las formas de lo hiperreal mediático con que se legitima nuestro presente. **En tierra hostil** fabulaba las actividades de los artificieros del ejército estadounidense en la Guerra de Irak. **La noche más oscura**, la caza y eliminación del terrorista saudí Osama Bin Laden. En su nueva película, Bigelow deja a un lado “la Guerra contra el





Terror” posterior al 11-S para remontarse a los años sesenta. Más en concreto, a la **DETROIT** de julio de 1967, en la que se produjeron durante cinco días todo tipo de altercados ligados a la discriminación racial, que se saldaron con la muerte de cuarenta y tres personas.

Como en sus dos realizaciones previas, Bigelow se adscribe en **DETROIT** a lo documental para representar a ciertas personas -agentes de la ley, los miembros del grupo musical “The Dramatics”- implicadas en la revuelta y su sofocamiento, y para plasmar la sociedad en que se desenvolvían todos ellos. Se trata de un fragmento inicial del film brillante, en el que Bigelow, con el respaldo de los montadores Harry Yoon y William Goldenberg -presente en varios films de Michael Mann-, el director de fotografía Barry Ackroyd -que ya trabajó con Bigelow en **EN TIERRA HOSTIL** y es habitual de Paul Greengrass-, y el colorista digital Stephen Nakamura, sumerge al público en la atmósfera que se respiraba en aquel momento. Mientras, se nos da cuenta, sin apenas hincapié narrativo, del crescendo de violencia que se produjo en las calles a raíz de una redada policial en un club nocturno donde casi un centenar de afroamericanos celebraban el regreso a casa de dos combatientes en Vietnam.

Pero esos modos testimoniales, que apelan a estereotipos complacientes para retratar las injusticias contra una minoría racial a la que se describe aspirando a pesar de todo a una vida mejor, y que evocan el pasado rindiendo pleitesía a texturas con que nos han familiarizado décadas de cultura audiovisual, se delatan una estrategia perversa cuando **DETROIT** decontextualiza la acción: durante parte considerable del metraje, pasamos a estar encerrados en los pasillos y habitaciones de un motel, el “Algiers” -clausurado en 1979-, con los huéspedes y vecinos de la ciudad que se refugiaron entre sus paredes ante los disturbios que tenían lugar en la zona, y con los agentes de la ley que entraron en el recinto buscando a un supuesto francotirador. En las horas siguientes, los segundos some-



tieron a los primeros a intimidaciones y martirios; a un *juego de la muerte* destinado a que confesasen la autoría de los disparos y la ubicación del arma con que se habían efectuado. Un juego que implicaba fingir la ejecución de varios retenidos para forzar las admisiones de culpa por los demás, y que derivó en el asesinato cierto de tres personas.

Bigelow hace de este largo fragmento un ejercicio de tensión insoportable, lindante con el *torture porn*, que vuelve a poner de manifiesto su filiación con lo genérico. Ello le ha supuesto numerosas críticas moralizantes en Estados Unidos por su frivolidad, que redundan en las que, en el marco de un ambiente de embrutecimiento y censura ideológicos cada vez más inquietante, se le han hecho por abordar tensiones raciales –ya perfiladas, por cierto, en **Días extraños**– siendo una mujer blanca y privilegiada. **DETROIT**, y, más en concreto, la secuencia correspondiente al juego de la muerte es, de hecho, respuesta inmejorable a la mezquindad latente en esas acusaciones contra su directora, dado que, como el grueso de su cine, está lejos de constituir una expresión de sensibilidad alienada. Uno de los policías responsable de los crímenes trata posteriormente de convencer a otro compañero implicado de que no admita ante sus superiores su participación en el suceso, aduciendo que “*no puedes dejar que lo sucedido en un minuto condicione el conjunto de tu vida*”. Bigelow deja en evidencia esa excusa, el conjunto de nuestras vidas: las servidumbres y programaciones de las que no somos conscientes, y aquellas otras de las que no queremos ser conscientes; nuestras complicidades y silencios diarios con un orden que sustentamos, y del que incluso nos beneficiamos en muchas ocasiones, mientras tratamos de ocultarlo con soflamas demagógicas, autoexculpatorias.



*El juego de la muerte* supone para los personajes, y para el cinéfilo capacitado moral e intelectualmente para apreciarlo, un despertar traumático, que abole todas las categorías y diferencias preestablecidas entre víctima y verdugo, clases y razas, a fin de que pueda percibirse sin obstáculos nuestra condición de engranajes de un sistema cuyo calado es mucho más profundo del que aspiran a revelar los discursos consensuados en la esfera pública. En palabras de Bigelow: “*No me gusta la violencia. Me obsesiona la verdad*”.

No es ni mucho menos la primera vez que Bigelow plantea en sus películas momentos emancipadores similares al *juego de la muerte*, que traen aparejados ante todo una reconfiguración individual, intransferible, de la mirada, en la estela de los idearios de Georges Bataille: cuando nos abandonamos a la oscuridad de la sala cinematográfica, el Yo es susceptible de saltar por los aires en virtud del Ello liberado, de la sensación visceral que destruye las mascaradas sociohistóricas que nos moldean y lo que entendemos por identidad. Véase en **Los viajeros de la noche** la matanza nocturna en un bar de carretera. En **Acero azul**, Eugene (Ron Silver) violaba a Megan (Jamie Lee Curtis) apuntándola con su arma reglamentaria, que la agente de policía había esperado le concediese poder. En **Días extraños**, una mujer disfrutaba gracias a cierto dispositivo de las sensaciones placenteras que su muerte provocaba en su asesino. En **En tierra hostil**, William (Jeremy Renner) se reconocía en un conductor iraquí que se saltaba de manera suicida un control militar estadounidense. Y su hermana espiritual, Maya (Jessica Chastain) en **La noche más oscura**, accedía, al asistir a la tortura por la C.I.A. de un prisionero árabe, a un reseteo existencial: el laceramiento de carne enemiga enemiga labraba surcos de iluminación en la suya.



En esa línea, mientras la mayor parte de los supervivientes en **DETROIT** al *juego de la muerte* tratan de volver con ingenuidad o cinismo a una normalidad que, a partir de entonces -véanse el juicio, pero, también, la escena en la morgue-, se nos muestra con perspicacia plagada de paradojas inaceptables, monstruosa, *Larry* (Algee Smith) opta por la desafección, el extrañamiento, renunciando a seguir formando parte de “The Dramatics”, que triunfarán en el mundo de la música. Bigelow rubrica así un alegato feroz, no contra el racismo como lacra autónoma, sino contra nuestra adaptación ignominiosa al capitalismo y, más en general, a las estructuras sociales de la existencia que nos seducen a fin de que acabemos por estimar inevitable y hasta correcto erigirnos en víctimas y verdugos de nosotros mismos y quienes nos rodean. Como creadora, Bigelow también se ha comprometido a batallar contra esa adaptación, ese sometimiento, lo que ha hecho de su cine una *no-(wo) man’s land* refractaria a codificaciones y cosificaciones. **DETROIT** es otra etapa de una búsqueda autoral en toda regla, que trata de no hacer concesiones y de ser honesta consigo misma, algo excepcional en la actualidad. Es hasta comprensible que la figura de Bigelow despierte recelos en ciertos sectores críticos y culturales. Sus películas hacen gala de una aristocracia del espíritu, entendida esta como valor para navegar por el filo de lo autodestructivo, que no puede por menos que soliviantar a mentalidades plebeyas, ansiosas por culpar al mundo de su propia cobardía para enfrentarlo en el espejo (...).

**Textos (extractos):**

*Diego Salgado*, “Detroit: sola contra todo”, en sección “En primer plano”,  
rev. Dirigido, septiembre 2017.







# KATHRYN BIGELOW

Kathryn Ann Bigelow

San Carlos, California, EE.UU., 27 de noviembre de 1951

## FILMOGRAFÍA (como directora)<sup>1</sup>

**1978** *The set-up* [cortometraje].

**1981** *THE LOVELESS*

**1987** *LOS VIAJEROS DE LA NOCHE* (*Near dark*)

*Touched by the Hand of God* [video musical del grupo NEW ORDER].

**1989** *ACERO AZUL* (*Blue steel*).

**1991** *LE LLAMAN BODHI* (*Point break*).

**1993** “*Rising sons*” [ep. 3º de la miniserie *WILD PALMS*].

**1995** *DÍAS EXTRAÑOS* (*Strange days*).

**1998** “*Fallen heroes, part 1 & 2*”

[ep. 22º y 23º de la temp. 6ª de la serie *HOMICIDIO / Homicide: life on the street*]

**1999** “*Lines of fire*”

[ep. 20º de la temp. 7ª de la serie *HOMICIDIO / Homicide: life on the street*]

**2000** *EL PESO DEL AGUA* (*The weight of water*).

**2002** *K-19: THE WIDOWMAKER*

**2004** “*He was a friend of mine*” [ep. 10º de la temp. 1ª de la serie *KAREN SISCO*].

---

<sup>1</sup> Antonio José Navarro, “Kathryn Bigelow, la primera dama de Hollywood”, rev. Dirigido, enero 2013 & [https://www.imdb.com/name/nm0000941/?ref\\_=hm\\_rvi\\_nm\\_i\\_3](https://www.imdb.com/name/nm0000941/?ref_=hm_rvi_nm_i_3)

- 2007 Mission Zero** [cortometraje publicitario para Pirelli].
- 2008 EN TIERRA HOSTIL** (*The hurt locker*).
- 2011 The miraculous year** [largometraje para tv].
- 2008 LA NOCHE MÁS OSCURA** (*Zero Dark Thirty*).
- 2014 Last days** [cortometraje animado de denuncia contra el tráfico de marfil].
- 2017 The protectors** (co-dirigida con Imraan Ismail)  
[mediometraje documental de denuncia contra el tráfico de marfil].
- 2017 DETROIT**
- 2018 I am not a weapon** [cortometraje de denuncia contra “Boko Haram”].
- 2021 Apple iPhone 13 Pro: Hollywood in your pocket** [cortometraje publicitario para Apple].





**SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:**

JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2022

**AGRADECIMIENTOS:**

RAMÓN REINA/MANDERLEY

ADRIÁN CHAMIZO SÁNCHEZ

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN,

JUAN CARLOS LARA Y JULIA NARANJO)

IMPRENTA DEL ARCO

OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)

ADRIÁN DE LA FUENTE

M<sup>a</sup> JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

*IN MEMORIAM*

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,

ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

DESCARGA EL CUADERNO DEL CICLO EN: [HTTPS://LAMADRAZA.UGR.ES/PUBLICACIONES/](https://lamadraza.ugr.es/publicaciones/)

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES: FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM

En anteriores ediciones del ciclo  
**CINEASTAS DEL SIGLO XXI**  
han sido proyectadas

**(I) DAVID FINCHER** (febrero 2016)

**Seven** (*Seven*, 1995)

**El club de la lucha** (*Fight club*, 1999)

**La habitación del pánico** (*Panic room*, 2002)

**Zodiac** (*Zodiac*, 2007)

**El curioso caso de Benjamin Button** (*The curious case of Benjamin Button*, 2008)

**La red social** (*The social network*, 2010)

**Perdida** (*Gone girl*, 2014)





**( II ) WES ANDERSON** (mayo 2017)

**Los Tenenbaums** (*The Royal Tenenbaums*, 2001)

**Life Acuatic** (*The Life Aquatic with Steve Zissou*, 2004)

**Viaje a Darjeeling** (*The Darjeeling Limited*, 2007)

**Fantástico Mr. Fox** (*Fantastic Mr. Fox*, 2009)

**Moonrise Kingdom** (*Moonrise Kingdom*, 2012)

**El Gran Hotel Budapest** (*The Grand Budapest Hotel*, 2014)



**( III ) JAMES GRAY** (mayo 2018)

**La otra cara del crimen** (*The Yards*, 2000)

**La noche es nuestra** (*We own the night*, 2007)

**Two lovers** (*Two lovers*, 2008)

**El sueño de Ellis** (*The immigrant*, 2013)



**(IV) CHRISTOPHER NOLAN** (noviembre-diciembre 2018)

**Following** (1998)

**Memento** (2000)

**Insomnio** (*Insomnia*, 2002)

**Batman begins** (2005)

**El truco final** (*The prestige*, 2006)

**El caballero oscuro** (*The Dark Knight*, 2008)

**Origen** (*Inception*, 2010)

**El caballero oscuro: la leyenda renace** (*The Dark Knight rises*, 2012)

**Interstellar** (2014)

**Dunkerque** (*Dunkirk*, 2017)



**(V) DENIS VILLENEUVE** (noviembre-diciembre 2019)

**Un 32 de agosto en la tierra** (*Un 32 août sur terre*, 1998)

**Maelström** (2000)

**Politécnico** (*Polytechnique*, 2009)

**Incendios** (*Incendies*, 2005)

**Enemigo** (*Enemy*, 2013)

**Prisioneros** (*Prisoners*, 2013)

**Sicario** (2015)

**La llegada** (*Arrival*, 2016)

**Blade Runner 2049** (2017)



**( VI ) KATHRYN BIGELOW** (marzo-abril 2022)

**The loveless** (*The loveless*, 1981)

**Los viajeros de la noche** (*Near dark*, 1987)

**Acero azul** (*Blue steel*, 1989)

**Le llaman Bodhi** (*Point break*, 1991)

**Días extraños** (*Strange days*, 1995)

**El peso del agua** (*The weight of water*, 2000)

**K-19** (*K-19, the widowmaker*, 2002)

**En tierra hostil** (*The hurt locker*, 2008)

**La noche más oscura** (*Zero dark thirty*, 2012)

**Detroit** (*Detroit*, 2017)



**ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE**

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



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**

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