



OCTUBRE 2022

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (X):  
PETER BOGDANOVICH (1ª PARTE)**  
*(IN MEMORIAM)*



EN  
**LA CAPILLA**  
entrarán ver-  
tas obras de  
en muebles,  
ros, manto  
porcelanas.  
Al mismo  
po que po-  
vender cuan-  
lesee con la  
ridad que e-  
lura satisfecho  
ntezuelas, 14

---

**tares**

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

---

**Avisos**

ta con un spa-  
E RAYOS 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 efímera 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 es  
mero de es  
han sido ta  
corruptos c  
cias a todo  
Igualmen  
muy noble  
sús que tu  
en reveren  
a todos los  
mente a la  
lesianco, Tu  
gios de es  
que no cit  
han acudid  
nuestros es  
Rendidas  
granadina,  
parroquiale  
tíasmas su  
muy especí  
cuelas Norr  
entusiasmo  
veterana A  
rio, tan ca  
dos

No quise  
mos colabo  
tiguos Alur  
dia de este  
ron el hom  
líquicas a u  
lo hicieron  
Gracias a  
molesto al  
La Escue  
Escuela Pi  
ble recuerd  
comunicad  
Roma.

Y, junta  
agradecim  
modo espec  
Que se e  
res esta de  
que estudie  
gía y, lo q  
Practiquen  
más que u  
colaborar d  
galladora  
la Santa Ia  
Gracias a  
que hag ve  
que se ha  
nas para d  
dre. Tambi  
tiane que  
jurado 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 2022-2023, cumplimos 69 (73) años.

OCTUBRE 2022

**MAESTROS DEL CINE  
CONTEMPORÁNEO (X):  
PETER BOGDANOVICH (1ª parte)  
(in memoriam)**

Martes 4 / Tuesday 4 th 21 h

**EL HÉROE ANDA SUELTO**

(1968) [ 86 min. ] ( TARGETS )  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 7 / Friday 7th 21 h.

**LA ÚLTIMA PELÍCULA**

(1971) [ 120 min. ] ( THE LAST PICTURE SHOW )  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 11 / Tuesday 11th 21 h.

**DIRIGIDO POR JOHN FORD**

(1971-2006) [ 110 min. ] ( DIRECTED BY JOHN FORD )  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 14 / Friday 14th 21 h.

**¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?**

(1972) [ 92 min. ] ( WHAT'S UP, DOC? )  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 18 / Tuesday 18th 21 h.

**LUNA DE PAPEL**

(1973) [ 102 min. ] ( PAPER MOON )  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 21 / Friday 21st 21 h.

**UNA SEÑORITA REBELDE**

(1974) [ 88 min. ] ( DAISY MILLER )  
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

OCTOBER 2022

MASTERS OF CONTEMPORARY  
FILMMAKING (X):  
PETER BOGDANOVICH (part 1)  
(in memoriam)

**Seminario**

**“CAUTIVOS DEL CINE” nº 51**

Miércoles 5 / Wednesday 5 th 17 h..

**EL CINE DE PETER  
BOGDANOVICH (I)**

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 ADMISIÓN UP TO FULL ROOM*

---

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA  
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.

OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

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







*Bogdanovich, cinéfilo*

[1972] “(...) Algunos de mis mejores recuerdos están asociados a películas mudas, como **El nacimiento de una nación** (*The birth of a nation*, D.W. Griffith, 1915), **El chico** (*The kid*, Charles Chaplin, 1920), **El navegante** (*The navigator*, Buster Keaton, 1924), **El maquinista de la General** (*The General*, Keaton, 1926) o **El estudiante novato** (*The Freshman*, Harold Lloyd, Sam Taylor y Fred Newmeyer, 1925). Recuerdo haber visto estas películas con mi padre, que a menudo me llevaba al MoMA. Allí nos sentábamos imbuidos de una deliciosa atmósfera de aislamiento; el metro que a intervalos periódicos ronroneaba por debajo era nuestro único vínculo con el mundo exterior, que nos parecía tan remoto durante aquellos preciosos momentos. El mundo de la pantalla adquiriría un grado de abstracción irreal, como nunca volvería a tenerlo en las películas habladas. Creo que las grandes películas del cine mudo crean un universo propio, más evocativo y penetrante precisamente por carecer de la palabra. Las únicas ocasiones en que consigo volver a experimentar una sensación de paz tan intensa es cuando vuelvo a ver esas películas, que amo cada vez más. Quizá sea por la sensación de inocencia que aún desprenden pero tiendo a pensar que más bien se debe al medio en sí, mucho menos ampuloso y enfático, y más profundamente poético, que el cine sonoro (...).”

[1972] “Siento una preferencia emocional por el cine clásico. Quizá la gente descubra lo que yo llegué a sospechar durante un momento, a saber, que el futuro es bastante desolador y el presente no es demasiado agradable. Así que, ¿adónde mirar si no al pasado? A mí me interesa porque pienso que se pueden aprender cosas del pasado. Me inspira. La mayor parte de los directores que me gustan se han hecho viejos y ya no hacen películas o hacen muy pocas. Así que no hay gran cosa que ver. Que ver y amar, lo que es diferente que ver y admirar. Ningún director joven me ha producido tantas satisfacciones como los viejos. Se trata de una opinión estrictamente personal. No quiero, en este asunto, hablar como crítico y decir que las películas modernas no son tan buenas como las antiguas, aunque sea eso lo que realmente pienso”.

[1972] “La revista inglesa “Sight and Sound” me pidió, como hizo con otros escritores, que les dijera cuáles eran mis diez películas favoritas. Atrapado por esta trampa insidiosa, hice una lista en orden cronológico con las diez primeras que se me ocurrieron: **El joven Lincoln** (*Young mr. Lincoln*; John Ford, 1939), **Solo los ángeles tienen alas** (*Only angels have wings*; Howard Hawks, 1939), **El cuarto mandamiento** (*The Magnificent Ambersons*; Orson Welles, 1942), **Río Rojo** (*Red River*; Howard Hawks, 1948), **La legión invencible** (*She wore a yellow ribbon*; John Ford, 1949), **Centauros del desierto** (*The searchers*; John Ford,



1956), *Sed de mal* (*Touch of evil*; Orson Welles, 1958), *De entre los muertos* (*Vertigo*; Alfred Hitchcock, 1958), *Río Bravo* (*Rio Bravo*; Howard Hawks, 1959), *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*; Alfred Hitchcock, 1959). Les advertí de lo absurdo de esta lista, acompañándola de una nota en la que explicaba que, cualquier otro día, con un estado de ánimo distinto, los títulos podrían variar, aunque los cuatro directores incluidos fueran los mismos. Me siento un poco avergonzado de esta lista porque la confeccioné de modo impulsivo, sin el menor sentido histórico. ¿Cómo puede nadie escribir los nombres de las diez películas y directores que prefiere e impedir que se convierta en la lista oficial (de sus gustos), cuando se excluye a cineastas tales como David W. Griffith, Buster Keaton, Max Ophuls, Jean Renoir, Ernst Lubitsch, Fritz Lang, Charles Chaplin, Josef von Sternberg, Kenji Mizoguchi y Friedrich W. Murnau? Y si ya resulta difícil elegir los nombres de los directores, es prácticamente imposible indicar las mejores películas. En realidad no tengo películas preferidas, y puedo afirmar que este tipo de encuestas carecen de consistencia. ¿Por qué no va a poder uno escuchar con igual placer a Beethoven un día y a Mozart al siguiente, o a Cole Porter por la tarde y a Hank Williams por la noche? (...).”

[1974] “La pantalla es tan solo una sábana con luces y sombras: una completa ilusión. La linterna mágica proyecta imágenes bidimensionales sobre la pantalla blanca, y se produce el hechizo (...) Las películas le ofrecen al espectador la oportunidad de entrar en un mundo de ilusión. En el cine ocurre un fenómeno sorprendente: la gente señala a la pantalla y dice: “Es una buena película”. Pero en realidad la película no está en la pantalla. La película real, tangible, el celuloide, está detrás suyo, en la cabina de proyección”.



[1974] *“La televisión es horrible. No se puede soñar en el cuarto de estar. ¿Y cómo se puede crear una ilusión cuando se ve continuamente interrumpida por la publicidad de alguien que trata de venderte un coche? (...) Solo he utilizado el televisor para ver viejas películas que no había visto antes. Me ponía furioso el tener que verlas de esa manera pero eso era mejor que nada. Cualquiera película se resiente enormemente al ser emitida por televisión. Las cosas más elaboradas y los efectos más complejos se desvanecen. Es un crimen. No existe comparación posible entre una película vista por televisión y otra vista en el cine; basta pensar en las dimensiones de la imagen. Yo siempre me siento cerca de la pantalla porque deseo participar lo más posible y no me gusta tener a nadie al lado o delante. Pero esto es algo que no se puede hacer con el televisor pues entonces uno vería las líneas. Espero que mis películas no se emitan jamás por televisión. Si eso sucede, me llevaré un disgusto de muerte.”*

[1978] *Estuve en Berlín hace unos meses por el Festival de Cine. Me preguntaron: “¿Qué le gustaría ver mientras está en Berlín?”. Les dije: “Me gustaría ver el cine mudo de Lubitsch”. Así que buscaron en los archivos y encontraron siete películas mudas de Lubitsch, fechadas entre 1919 y 1923. Me dijeron: “Tenemos un problema. Solo podemos disponer de una sala de proyección durante un día”. Dije: “¿Siete películas en un día?”. Pero sí, vimos las siete películas -esas hilarantes comedias mudas de Lubitsch- en un solo día en aquella sala de proyección. Todas me parecieron maravillosas. Es alucinante lo poco que sabemos de la era del cine mudo.”*

[1986] *“Las películas clásicas estaban mejor acabadas, con una destreza y flexibilidad extraordinarias, pero también contaban más cosas. No como ahora: la mayoría de las películas son historias de treinta minutos contadas en dos horas. Cuando vas al cine hoy en día, tienes suerte si te dan los entremeses, no digamos ya la comida. Puede que te den os entremeses y una sopa, a veces te dan una ensalada, a veces panchitos, a veces solo nachos. Yo creo que es importante darle al espectador una comida completa.”*

[1997] *“Hitchcock solía decirme a finales de los años 60: “La mayor parte de las películas actuales solo son imágenes de gente hablando”. Para Raoul Walsh la definición del cine era “contar una historia sin diálogos”. Fritz Lang decía: “Es muy curioso, la gente...casi nunca...recuerda los diálogos de un film. Lo que recuerdan son imágenes”. Por supuesto las películas mudas no eran realmente mudas. Siempre había al menos una pianola o un piano, a veces un órgano, a veces una orquesta de cincuenta músicos. Las grandes producciones gozaban incluso de efectos de sonido producidos en directo desde detrás de la pantalla (...).”*











**Bogdanovich, crítico**

[1961] *“Uno podría entrar en cualquier momento dado en una sala en donde estuvieran proyectando un film de Orson Welles y no tendría ninguna duda de quién era el director: su oscura poesía está habitada por hombres que, de una forma u otra, se han construido un mundo que gobiernan colocándose por encima de la ley, de Dios o del arte”.*

[1962] *“Cuando Howard Hawks habla de sus películas utiliza el lenguaje del artesano, y no el del artista. En ese sentido, es un anti-intelectual. Pero la sencillez de su estilo es engañosa pues, bajo esa facilidad externa, hay una profundidad de emoción y una percepción que afectan al espectador más allá de su nivel consciente”.*

[1963] *“Alfred Hitchcock ocupa una posición única en la historia del cine: es el único director, con la posible excepción de De Mille, cuyo nombre evoca una imagen específica en la mente del espectador (...). Era también un gran profesor y un gran teórico. Disfrutaba enseñando cine a los demás. (...) Hitchcock siempre insistía en que una escena debe tener un punto de vista. Esto es muy importante recordarlo a la hora de dirigir, porque influye en todo: el encuadre, el tamaño de la imagen, lo que se muestra y cuándo se muestra. Y ayuda a contar una historia porque coloca al espectador en el lugar de alguien. Desgraciadamente, la mayoría de las películas carecen de un punto de vista en las escenas: se componen únicamente de planos.”*



[1965] *“Un film de Josef von Sternberg es cine en su forma más pura y clásica. Su poesía visual, o bien se entiende y se aprecia en su grandeza, o no se entiende y se infravalora como algo meramente decorativo. No tiene significados ocultos: todo está a la vista, en el interior del cuadro.”*

[1968] *“Creo que hay demasiados críticos que escriben de una película como si existiera en el vacío. Eso no tiene sentido. Lo que debe hacer uno es considerar cada película, no solo desde la perspectiva de las demás obras de su autor, sino también en el contexto general de la Historia del Cine, que de todas formas tampoco es tan extensa. No entiendo por qué no se hacen así las cosas. El peor defecto de las críticas de cine es la ignorancia que muestran sobre el cine, por no hablar de que los primeros treinta años de su historia han sido prácticamente olvidados.”*

[1969] *“Lo que John Ford sabe hacer mejor que ningún otro director del mundo es crear un cuadro épico y luego poblarlo con personajes de igual grandeza y relieve, por más modestos que sean. Ford ha narrado la saga americana en términos humanos y la ha dotado de vida (...). Creo que con sus films sonoros ha dado una visión de América tan fundamental como la de Griffith en el cine mudo. Tiene un gran sentido de la historia, con una sensibilidad más moderna que la de Griffith: la noción de la duda y la mirada del poeta humanista.”*



[1971] *“Nunca volverá a haber una carrera cinematográfica como la de Allan Dwan. En poco más de cincuenta años ha dirigido al menos cuatrocientas películas. Seguir su carrera significa asistir a la evolución de un arte.”*

[1972] *“Los escritores citan e incluso imitan a otros escritores. Pero en el cine cuando un director se inspira en otro se considera una odiosa forma de plagio, o peor aún, una falta de originalidad. Hoy en día la originalidad no existe. Todo está hecho ya desde la época del cine mudo. Creo que es imposible para alguien que quiere hacer cine no sentirse influido por lo que se ha hecho antes. Ford, Hawks y Dwan ya lo hicieron todo. A menos que se trate de alguien con un talento ‘primitivo’, hay que conocer la Historia de lo que se ha hecho antes para poder producir algo válido. Un pintor actual está influido por cien siglos precedentes de arte, igual que un músico lo está a la fuerza por Bach. No creo que haya nada nuevo bajo el sol. En mi opinión la originalidad no tiene por qué ser un rasgo de mérito. Al menos, no la originalidad técnica”.*

[1972] *“El fundido es una técnica excelente que fue muy popular durante muchos años. No veo ningún motivo para no utilizarlo en una situación adecuada. Fue una técnica de la que se abusó, y creo que cuando los franceses dejaron de emplearla (mientras todos los demás empezaban a utilizarla) fue conveniente abandonarla durante un tiem-*

po, para poder volver a valorarla en la actualidad con ímpetu nuevo. Se puede utilizar también para señalar intervalos de tiempo convencionales, aunque no resulta necesario porque se puede pasar de un punto a otro por ‘corte directo’. Pero si uno quiere expresar algo diferente, o transmitir un estado de ánimo distinto, es correcto emplear este recurso.”

[1973] “Se me conoce como el único crítico norteamericano que se ha convertido en director, y la verdad es que siempre me he sentido incómodo con esta definición. Principalmente porque no creo haber sido un crítico en el verdadero sentido de la palabra. Empecé a escribir de manera profesional sobre cine porque eso me permitía firmar los artículos con mi nombre y en consecuencia recibir invitaciones para ver gratis todas las películas que quería ver. Tomando prestada una frase de Bernard Shaw, y sin querer pecar de presuntuoso, puedo decir que hice más bien proselitismo que crítica, porque siempre he preferido escribir sobre cosas que me gustan que sobre las que no me gustan. Nunca fui capaz de teorizar o de analizar en profundidad el simbolismo oculto o el significado sociológico de las películas que me gustaban. Lo mejor sabía hacer –y, naturalmente, no tanto como hubiera deseado– era transmitir mi pasión y mi entusiasmo con cierta apariencia de inteligencia.”

[1974] “El western es divertido: se hacen muchos westerns burdos pero el género es indestructible. El western nace de nuestro pasado. Es la representación moral de nuestro pasado.”

[1974] “Pienso que la función del arte es ‘hacer ver’. ¿Y qué mejor medio que el cine, que es un instrumento de comunicación fundamentalmente visual?”

[1974] “Pienso que una película ‘popular’ no tiene por qué ser necesariamente mala. Es una actitud snob pensar que las mejores películas son las que han tenido poco éxito. Sin embargo, una película vista por veinte personas en el ‘CineClub Rosebud’ se considera más valiosa que una película que se proyecta en el Radio City Music Hall. Orson Welles ha dicho: ‘Hay dos clases de artistas, los que tienen el toque de lo popular y los que no lo tienen. Dickens tenía ese don, y Céline no. Pero ¿quiere esto decir que Dickens era inferior o superior a Céline?’. Lo mismo se puede decir de los directores.”

[1974] “David Wark Griffith lo inventó todo, desde la pantalla dividida en dos o tres partes hasta el mismo cinematógrafo. Mucho más experimental e innovador de lo que la gente piensa, sigue siendo indispensable. Fue un gigante. Le dio al cine su primera expresión, su alfabeto y su vocabulario.”



[1974] *“En la época de Griffith no había guiones; todo lo llevaba el director en la cabeza y los actores no tenían derecho a que sus nombres figuraran en el reparto. ¿Qué importaba el nombre de los actores? Era una película de Griffith. Más tarde el actor mejoró su posición, mercedamente. El actor es a quien vemos en pantalla, aquél a través del cual habla el director, es su herramienta visible. El actor y la cámara son las herramientas más importantes del director, y el actor es quien le da humanidad a la cámara.”*

\*\*\*

*“Mi apellido le hace pensar a uno en un señor mayor con barba. Conocí a un chico que me dijo que la forma de entrar gratis al cine era escribir para alguna revista. Empecé a escribir sobre cine para poder ver las películas sin pagar: ésta fue, honestamente, la verdadera razón del principio de mi actividad como crítico.”*

Así, de manera decididamente poco profesional, comenzó la carrera de **PETER BOGDANOVICH**, un director con una personalidad atípica dentro del panorama del cine americano contemporáneo, que se ha constituido, ya desde su primera película, en un importante punto de referencia del nuevo cine EE.UU. Bogdanovich ha trabajado en el cine



como crítico y ensayista, además de su actividad como realizador, y en ese sentido es un caso único por el momento dentro de Norteamérica, en contraste con otros países, como por ejemplo Francia, en donde existió todo un movimiento de directores (la Nouvelle Vague, cuyos exponentes más representativos fueron Godard, Truffaut, Rivette, Chabrol y Rohmer) procedentes de la revista "Cahiers du cinema". Por otro lado, aunque hace películas exquisitamente americanas, revela una actitud "intelectual" de tipo europeo que le distingue de sus contemporáneos y le permite una lucidez en el análisis, tanto del cine como de la sociedad, que se constituye en su característica más interesante. Esto se debe probablemente a la influencia de la cultura europea en su formación, cultura asimilada a través de sus padres (Borislav Bogdanovich, nacido en Serbia, y Herma Robinson, austriaca) y de la atmósfera intelectual (la actividad de pintor del padre, su pasión por la música, el hogar siempre lleno de artistas) en la que se crió : [1972] *"Soy cineasta por instinto. Mis padres son europeos y yo soy un americano de primera generación. Así que reúno el instinto americano y el componente intelectual de los europeos"*.

Peter Bogdanovich nace en Kingston (Nueva York) el 30 de julio de 1939. Le gusta dar a su vida la imagen de una existencia marcada por un entrelazamiento inevitable de acontecimientos personales con la historia del cine: los episodios de su vida que no tienen algo



que ver, en algún sentido, con el cine no le parecen demasiado significativos, y así hasta la fecha de su nacimiento adquiere para él una relevancia cinematográfica. “1939” -escribe Bogdanovich, no sin satisfacción- “fue el año dorado del cine de Hollywood; en ese año la producción total fue de 476 títulos, frente a los 143 de 1971”. 1971 fue el año en el que rodó **LA ÚLTIMA PELÍCULA**, la película que sirvió para incluirle automáticamente entre los directores jóvenes más significativos de los Estados Unidos (...).

(...) A los diez años de edad Bogdanovich ya frecuentaba asiduamente las salas de cine, a menudo con su padre, “un hombre extraordinario con un profundo sentido artístico que influyó en mi vida más que nadie” (así le recuerda Bogdanovich, doliéndose de su muerte, que tuvo lugar durante el rodaje de **LA ÚLTIMA PELÍCULA**). Fue su mejor época, porque “mi gusto era más puro”. Sus películas favoritas eran ya **Río Rojo**, de Hawks, y **La legión invencible**, de Ford, y lo seguirán siendo para siempre. Era admirador entusiasta del dúo Dean Martin y Jerry Lewis, guardaba álbumes con sus retratos, veía todas sus películas y escuchaba todos sus programas de radio. Su interés se enfrió solo cuando se separaron en 1956. Sus procesos de identificación eran extremadamente intensos: “Cuando tenía ocho años” -recuerda-, “me identificaba con Douglas Fairbanks, Jr. y Errol Flynn; a los trece, con Richard Widmark, William Holden, Gene Kelly y Marlon Brando. En casa representaba, hasta el último detalle de **Simbad el marino** (*Sinbad the Sailor*; Richard Wallace, 1947), **Robín de los bosques** (*The Adventures of Robin Hood*; Curtiz y Keighley,



1938), *El beso de la muerte* (*Kiss of Death*; Henry Hathaway, 1947) y *Llévame a ver el partido* (*Take Me Out To the Hall Came*, Busby Berkeley, 1949)". En el colegio le pusieron el apodo de "Bugs" debido a la imitación que hacía del popular conejo de los dibujos animados de la Warner (aún hoy sigue haciendo imitaciones excelentes de algunos actores famosos), y cuando su padre se daba cuenta de que estaba de mal humor, le llamaba Harry Fabian -nombre del "villano" que interpretaba Richard Widmark en *Noche en la ciudad* (*Night and the city*), de Jules Dassin, 1950-.

En este periodo Bogdanovich dedica su atención también al teatro, animado en parte por su madre, que quería estimular este interés en él. La primera función teatral a la que asiste es "Point of No Return", un texto de Paul Osborne interpretado por Henry Fonda en 1952, año en que nace su hermana Anna Thea (que encontraremos como colaboradora de alguna de sus películas). Por supuesto él hubiera preferido ir a ver una de Jerry Lewis y Dean Martin; tuvo al respecto una violenta discusión con su madre, pero sin ningún éxito. Su pasión por el teatro y sus críticas de cine pertenecen a la misma época, y pueden considerarse sendos precedentes de su paso a la dirección de películas. En el teatro aprendió a interpretar y adquirió una experiencia específica en la dirección de actores que luego se convertiría en una de sus mejores virtudes como director, mientras que la crítica de cine, que concebía particularmente como el estudio y conocimiento del cine del pasado, le permitió edificar las bases de su estilo.

Su primer contacto concreto con el teatro tiene lugar a la edad de quince años: mintiendo sobre su edad para conseguir que le admitan, y haciendo con frecuencia novillos en el colegio (el Collegiate School), entra a estudiar interpretación en el "Theater Studio" de Stella Adler, en donde permanece durante cuatro años. Con dieciséis años ya actúa pro-

fesionalmente para los “American and New York Shakespeare Festivals”, bajo la tutela de John Houseman, haciendo giras con las compañías de verano desde Traverse City (Michigan) hasta Stratford (Connecticut) y Phoenix (Nueva York). A la misma edad (en 1955) vio por primera vez **Ciudadano Kane**, de Orson Welles. *Fue una revelación: “Fue la primera vez que me di cuenta de que tenía que haber una presencia determinante detrás de la cámara. En ese momento comencé a pensar, si bien todavía de forma vaga, en convertirme en director. Me imagino que Welles ha cumplido esa misma función revelatoria para muchos realizadores”*. En efecto, así es. Otro cineasta, François Truffaut, lo recuerda en **La noche americana** (*La nuit américaine*, 1973), en el sueño autobiográfico del muchacho (...).

(...) Tras haber colaborado en el periódico escolar, empieza a escribir los programas del “New Yorker Theater”, una sala de Broadway situada a dos manzanas de su casa y programada por Daniel Talbot según criterios escasamente mercantiles. Talbot no era un gerente convencional, era un crítico de cine que había comprado una sala para poder ver las películas que le interesaban y para mostrarlas a quienes, como él, también desearan verlas. Bogdanovich fue a verle y, con un descaro que volvería a serle útil más tarde, se presentó con estas palabras: *“Vivo muy cerca de aquí y le conozco porque he leído algo que escribió sobre Intolerancia y que no me gustó lo más mínimo”*. Pese a tan poco diplomático arranque, Bogdanovich le cayó simpático a Talbot, quien le encargó el trabajo de preparar las tarjetas ilustrativas del programa del cine que se vendía al público al precio de cinco centavos. De esta forma Bogdanovich logra por vez primera conseguir lo que se había propuesto: organizar un programa, ver películas sin pagar, escribir sobre cine y ganar algo de dinero.

En aquel momento su pasión por el cine y su pasión por el teatro aún coexistían en él. De hecho, aunque consiguió dirigir y coproducir funciones teatrales a partir de 1959, las posibilidades concretas de llegar a ser director de cine eran todavía remotas. En cambio, su actividad crítica, que también jugó un papel decisivo, no solo en lo referente a su formación cultural, sino también porque de hecho le facilitó el camino a la dirección, actividad a la que se dedicó principalmente entre los veintidós y los veintinueve años, nunca la consideró como un fin en sí misma, sino solamente como la forma más cómoda de llegar a ver las siete mil películas que Bogdanovich afirma haber visto hasta este momento en su vida: [1968] *“Siempre me he considerado como un director que se ganaba la vida escribiendo sobre cine y no al revés. En otras palabras, siempre he querido dirigir aun cuando todavía no sabía en qué iba a trabajar”*.

Ni siquiera parece tener gran fe en los críticos. Entre los pocos cuyo recuerdo estima se encuentran el crítico independiente Andrew Sarris (“Film Culture”, “Village Voice”) y Eugene Archer, del “New York Times”, influido por la joven crítica francesa de los “Cahiers du Cinema” que guiaba André Bazin (“posiblemente el mejor crítico de cine francés”) y que inspiró la “política de los autores”. Bogdanovich conoció a Archer cuando tenía veinte años y le reconoce el mérito de haber devuelto su atención, gracias a haberle hecho conocer



los ensayos de la “*bande à part hitchcockohawksienne*”, hacia el cine americano en un periodo en el que se encontraba bajo la influencia del cine europeo, en particular Fellini y Antonioni.

En 1959 monta su primera producción teatral off-Broadway, “The big knife”, de Clifford Odets, que tuvo un moderado éxito de crítica. Ese mismo año empieza a escribir artículos de cine para “Ivy Magazine”, “Frontier” y “The Village Voice”. Organiza varios ciclos de cine para el New Yorker Theater; entre ellos uno titulado “La película olvidada”, en el que incluye diez títulos de Howard Hawks.

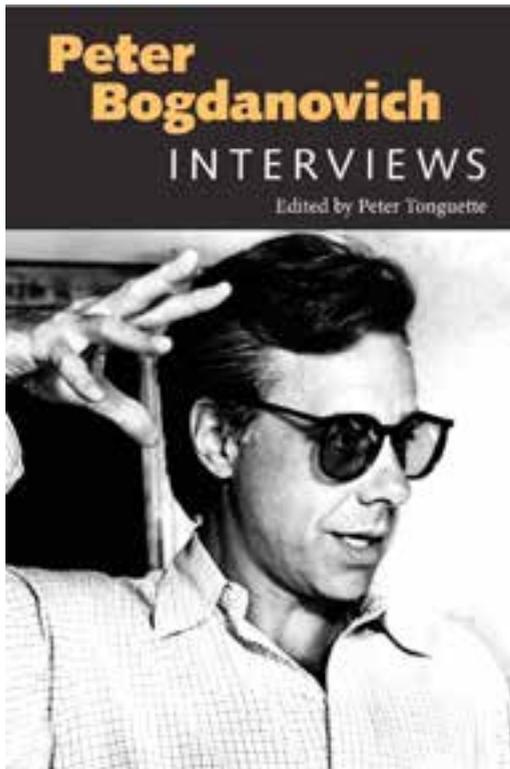
Su primer encuentro con Hollywood tiene lugar en enero de 1961. Invitado por Robert Silver, director de “Harper ‘s Magazine”, acudió a la Meca del cine, oficialmente para escribir un artículo pero en realidad para conocer en persona a Clifford Odets, que le había concedido los derechos de “The Big Knife” simplemente movido por una afectuosa carta que le escribió (...) y asimismo con la esperanza de conocer a algunas personalidades importantes. Permanece en Hollywood solo dos semanas, hasta que se le acaba el dinero. (...) Fue un viaje importante para su futura carrera y para su vida. Logró conocer a James Stewart, Humphrey Bogart, Billy Wilder, Cary Grant, Alfred Hitchcock, Dean Martin, Jerry Lewis y Walt Disney, y llenó de notas tres grandes cuadernos que luego transformó en un largo artículo de setenta páginas titulado originalmente “Notes on a maiden voyage”. Rechazado por “Atlantic Revue”, se publica en 1962 en “Esquire” con el título de “Talkies”, marcando el inicio de una larga y prolífica colaboración con esa revista. A su vuelta a Nueva York conoce a Polly Platt, que en 1962 pasa a convertirse en su esposa y una valiosa colaboradora en su trabajo.

La forma en que Bogdanovich empezó a escribir en “Esquire” es una prueba de la tenacidad de su carácter. Durante una cena celebrada con motivo de la presentación de ¡**Hatari!** (*Hatari!*, 1962), de Howard Hawks, se puso a hablar de cine con una persona sentada a su lado que trabajaba en la revista. “*Se inició una discusión*” -recuerda Bogdanovich- “y creó que le insulté al menos quince veces por el mal gusto que tenía en cuestión

de cine. Cuando nos despedimos le pregunté lo que hacía en la revista. Me dijo: “Soy Harold Hayes, el director”. Cualquiera otro hubiera tachado rápidamente el nombre de la revista de sus planes de futuro pero no Bogdanovich, quien de hecho sacó provecho de la situación. “Una semana después le llamé” -continúa- “para preguntarle si quería mi artículo sobre Hollywood. Se acordaba de mí. Me pidió leer el manuscrito. Le gustó, lo publicó y me pidió más. Fue mi primer golpe de suerte”. Durante los primeros años de la década de los sesenta escribió en “Esquire” una serie de originales artículos sobre actores y directores, y entre 1970 y 1972 tuvo a su cargo una sección titulada “Holly Food”. Su relación laboral con Hayes desembocó en amistad. Siguió escribiendo para “Esquire” hasta que Hayes dejó la revista, en junio de 1972. Su último artículo publicado se titulaba “Sex and Violence”.

El teatro continúa fascinándole. Durante la temporada de verano de 1961 presenta en Phoenixia una serie de cuatro comedias: “Camino Real”, de Tennessee Williams, “Once In A Lifetime”, de Kaufman y Hart, “Rocket To the Moon”, de C. Odets, y “Diez negritos”, de Agatha Christie, pieza ésta que considera su mejor ejemplo de dirección escénica. Para ser fiel a sí mismo, la dirigió como una película de Hawks o de Welles, llegando de hecho a tomar prestado de este último parte del diálogo de **Sed de mal** y dando a la función un ritmo muy rápido para personalizar un texto que, dentro del estilo habitual de Christie, tiene un desarrollo bastante lento: los actores “montaban” sus frases y el primer acto, de 45 páginas, solo duraba 26 minutos. (...)

En 1961 comienza también una importante colaboración con el MoMA neoyorquino, que le valdría notoriedad y prestigio dentro del terreno de la crítica de cine. El comisario de cine del Museo, Richard Griffith, había leído el texto compilado por Bogdanovich para el “New Yorker Theater” sobre el **Otelo** de Orson Welles. Impresionado por su competencia, le invita a escribir una monografía para una retrospectiva sobre dicho cineasta. Al año siguiente, de nuevo para el MoMA, prepara una monografía para un ciclo sobre Howard



Hawks. Bogdanovich confiesa que el verdadero motivo que le guio en estos trabajos fue que deseaba ver varias películas que no había podido ver hasta entonces: *“De las 27 películas que incluí en el programa, sólo conocía 11 ó 12. Las otras eran completamente inéditas para mí. Cuando anunciaron ¡Hatari!, decidí que iba a conseguir ver todas las películas de Hawks. Llamé a Saul Cooper, jefe de publicidad de la Paramount, y le dije: ‘Si consigo autorización del Museo para escribir una monografía sobre Hawks y organizar una retrospectiva que coincida con el estreno de ¡Hatari! ¿estaría dispuesto a correr con los gastos?’. Cooper respondió que sí. Entonces llamé a Dick Griffith, director de la sección cinematográfica del Museo, y le dije: ‘Si consigo que la Paramount corra con los gastos de montar un ciclo sobre Hawks, ¿te interesaría organizarlo y me permitirías escribir una monografía sobre el director?’. Griffith también me dijo que sí. Así fue como conseguí ver todas las películas de Hawks, y hasta que me pagaran por ello”*. Al año siguiente repite la operación con la Universal, preparando una publicación sobre Alfred Hitchcock con motivo del estreno de **Los pájaros** (*The Birds*, 1963).

[2021] *“(…) Mis entrevistas con Hitchcock o con Hawks, con Ford y con Orson Welles no solo me ayudaban a ganarme la vida, sino que aprendía a través de ellas cómo era hacer películas, y además era una forma de popularizar ciertos films que a mí me parecían importantes y que tal vez no eran muy apreciados por otra gente. (...)”* Las monografías sobre Welles (1961), Hawks (1962) y Hitchcock (1963) constituyen el primer trabajo crítico relevante de Bogdanovich. Se aprecian en ellas tres cosas: su sentido del cine, su interés por la faceta humana y profesional del director y su convicción de la necesidad de conocer la obra completa de un cineasta (análisis de cada película individual, en orden cronológico) para poder expresar un juicio sobre él. Siguiendo el modelo, aún no superado, que utilizó Truffaut en *“El cine según Hitchcock”*, los estudios sobre Hawks y Hitchcock constan de una breve introducción crítica y de una larga entrevista que constituye el cuerpo del texto: el director responde a las preguntas de Bogdanovich, película por película.

Aunque no parta de un encuentro personal con él, el estudio sobre Welles se estructura de forma similar. Bogdanovich se expresa con sencillez, sus impresiones no parecen forzadas, su prosa es limpia y directa y sus observaciones, precisas y agudas. Reconoce en Welles *“a un gran maestro de estilo, un poeta que ve al hombre como víctima trágica de la paradoja entre su sentido moral y su oscura naturaleza”*. Hawks es *“el más americano de los directores, el anti-intelectual, paradójicamente descubierto y amado por la crítica intelectual francesa, un hombre que prefiere hablar de cómo hace películas y no del por qué”*. Y en Hitchcock ve *“una personalidad que es una clara combinación de humor británico y vitalidad americana”*.

Pero más que insistir en la interpretación crítica de la obra, Bogdanovich se concentra en interrogar a los autores (siguiendo un método que luego continuaría utilizando en sus posteriores ensayos), favoreciendo preguntas de naturaleza técnica o bien de pura curiosidad. Las primeras revelan el deseo del futuro director de “robar” los secretos de su



trabajo a los grandes maestros; las segundas muestran la pasión del espectador que se siente defraudado por no ver la parte de la película que permanece fuera de la pantalla (su proceso de realización) y que quiere conocer eso también, para así poder apreciar más a fondo la obra que le ha fascinado.

Le pregunta a Hitchcock cuál es su método de trabajo, cómo rodó el formidable partido de tenis de **Extraños en un tren** (y Hitchcock le responde con una larga explicación técnica) y cuál fue la película en la que hizo su primera aparición -respuesta: **El enemigo de las rubias** (*The Lodger*, 1926)-. Le pregunta a Hawks por qué George Raft juega con la moneda en **Scarface, el terror del hampa** -respuesta: *“Había habido dos o tres crímenes en Chicago y en todos ellos encontraron una moneda en el puño de la víctima. Era un signo de desprecio. Cuando escogimos a George Raft para la película (como es bien sabido, Raft frecuentaba los bajos fondos en la vida real), nos pareció buena idea utilizar este gesto como símbolo del personaje. Era su primera película y el gesto se convirtió en su marca de la casa”*-. En una entrevista aparecida en “Movie” pregunta a Von Stenberg si había hecho él mismo los dibujos en la pizarra de **El Ángel Azul** (*Der Blaue Engel*, 1930) -respuesta: *“No, los dibujó el actor que interpretaba el papel”*-. O por qué en **Fatalidad** (*Dishonoured*, 1931) Marlene Dietrich se pintaba los labios al final de la película -respuesta: *“No lo sé”*-. Conviene subrayar el tono discursivo utilizado en estas entrevistas y la solvencia con la que Bogdanovich discute todas las películas de cada director. Resulta evidente que está familiarizado con las obras de las que está hablando, pero sin embargo parece que quiere conocerlas aún mejor. Resulta



curioso, también, el modo en el que habla de los personajes, casi como si se tratara de seres humanos cuya existencia se prolongara más allá de los límites del film y sobre los que cupiera incluso hacer preguntas personales. Por ejemplo, le pregunta a Hitchcock: “¿Cree que los dos protagonistas de *Yo confieso* hicieron el amor durante aquella noche de tormenta?”. Respuesta: “Eso espero. Pero, como jesuita, la idea de favorecer una conducta semejante está muy lejos de mí”. En realidad no es una pregunta tan gratuita como pudiera parecer, pues Hitchcock suscita deliberadamente la curiosidad del espectador para provocar una reacción moral que es indispensable dentro del contexto de la película. Esta actitud anuncia un tema que desarrollará luego Bogdanovich ya desde su primera película, **EL HÉROE ANDA SUELTO**: la relación entre el cine y la vida - [1974] “Para mí el cine es más importante que la vida. Bernard Shaw dijo: “Un escritor vendería a su madre por una buena frase” -.

Las monografías del MoMA son originales también desde un punto de vista más específicamente crítico. En el estudio sobre Orson Welles, a quien Bogdanovich conoció en 1968 (llegaron a hacerse amigos, y Bogdanovich supo hacer buen uso de su competente asesoramiento en **LA ÚLTIMA PELÍCULA**), su interés se centra no solo en cuestiones de estilo y temática sino también en sus técnicas de rodaje, sobre todo respecto a **Ciudadano Kane**, *opera prima* de Welles y obra revolucionaria desde una perspectiva expresiva y técnica. Bogdanovich ahonda en la invención de la “profundidad de campo”, producto

de la colaboración con el director de fotografía Gregg Toland, que ofrece la posibilidad de mantener en foco simultáneamente los detalles de objetos situados a distintas distancias de la cámara (varias escenas de interiores de **LA ÚLTIMA PELÍCULA** emplean esta técnica), así como en la utilización del claroscuro, de la luz y del sonido. No se priva de expresar su indignación por el incalificable tratamiento dispensado por productores y distribuidores a las películas de Welles, desde **El cuarto mandamiento** hasta **Mr. Arkadin**.

El ensayo sobre Hitchcock disputa la idea recibida de que las películas de su “periodo inglés” -los seis títulos que hizo entre 1934 y 1938, desde **El hombre que sabía demasiado** (*The Man Who Knew Too Much*) hasta **Alarma en el expreso** (*The Lady Vanishes*), además de **El enemigo de las rubias** y **La muchacha de Londres** (*Blackmail*, 1929)- son más valiosas que las que rodó años después en Estados Unidos. “*El origen de esta opinión*” -afirma Bogdanovich- “*está en que se trataba de las mejores películas jamás rodadas en Inglaterra. Pero las películas americanas de Hitchcock son, en todos los sentidos, más personales y maduras, más controladas, originales y artísticas*”.

Subraya que la grandeza de Howard Hawks se debe no tanto a que fuera un artista, sino a la facultad que poseía para comunicar con el público, y deplora que su reputación sea relativamente menor que la de otros “gigantes” de la pantalla como Griffith, Chaplin, Ford, Hitchcock y Welles. “*Personalidad singular, no ha tenido nunca instinto publicitario ni el reconocimiento de la Academia o del Film Critics Circle, y nunca ha merecido una portada del “Time”. Pero los espectadores recuerdan con afecto **Águilas heroicas, Solo los ángeles tienen alas o Río Rojo**. Cineasta sin compromiso social, pero con instinto artístico, tiene un estilo en apariencia simple que esconde una intensa profundidad emocional*”. Cabe señalar, de pasada, que esos mismos son los rasgos típicos de la obra cinematográfica del propio Bogdanovich.

Tras escribir estos tres ensayos regresa al teatro en 1964 para presentar en la doble función de productor y director la función “Once in a lifetime”, de Kaufman y Hart, que sin embargo resultó ser un fracaso. Pero incluso los episodios negativos parecían empujarle de manera imparable en dirección al cine: Frank Tashlin, director de muchas películas de Jerry Lewis, le aconseja instalarse definitivamente en Hollywood. Dispuesto a seguir este buen consejo -solo dos años más tarde se produce su entrada concreta en el mundo del cine a través de su trabajo en **Los Ángeles del Infierno** (*The wild angels*; Roger Corman, 1966), como director de la segunda unidad, y después de otros dos años más dirige su primera película, **EL HÉROE ANDA SUELTO**-, emprende viaje hacia la Costa Oeste acompañado por su esposa Polly Platt (que le dará dos hijas: Antonia, nacida en 1967, y Alexandra, en 1970) y su perro Puppy, y provisto de un aparato de televisión (para ver películas). Cruza Estados Unidos en un Ford amarillo descapotable del 51, comprado con los 125 dólares que le había dado Harold Hayes por un artículo que nunca llegó a escribir. Se instala en Van Nuys, en el valle de San Fernando, un pequeño suburbio de Los Angeles cercano a Hollywood. Luego rememorará este accidentado viaje en un coche que se negaba a andar por carreteras secas y polvorientas en **LUNA DE PAPEL**.

En 1967 realiza un programa para la BBC, **The Great Professional: Howard Hawks**, y escribe otro libro, **"Fritz Lang en América"** (1969).

En el ensayo sobre el alemán Fritz Lang, *"creador de pesadillas"* (que Bogdanovich dedica a su padre Borislav, que también se instaló en Norteamérica procedente de Europa), desarrolla la tesis de que las películas americanas del creador de **Metrópolis** (*Metropolis*, 1926), **M, el vampiro de Düsseldorf** (*M*, 1931) y **El doctor Mabuse** (*Doktor Mabuse, Der Spieler*, 1922), son superiores a éstas o, al menos, son más accesibles para el público. *"Al pasar de la figura del superhéroe alemán a la del americano medio"* -anota Bogdanovich-, *"Lang consiguió no sólo una mayor popularidad para su trabajo, sino también un mayor impacto emocional: un sector de público más amplio puede llegar a identificarse con los protagonistas de Furia* (*Fury*, 1936) *o Los sobornados que con los de Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924)". Se puede detectar un cierto prejuicio "americanista" en esta afirmación, y es cierto que llama la atención la casi total ausencia de títulos no americanos en su precisa enumeración de las mejores películas de la historia del cine. Pero no parece tratarse de un irracional sentimiento nacionalista, toda vez que Bogdanovich utiliza argumentos específicos y fundados. Existe además un artículo que escribió sobre una recepción dada por el Presidente de los Estados Unidos en honor del mundo del espectáculo en diciembre de 1972: es el primero en subrayar con ironía el carácter totalmente "anti cinematográfico" de los comentarios de Nixon (*"Me gustan las películas de Hollywood, me gustan las películas americanas. Y no creo que nunca pudiera llegar a gustarme una película extranjera, ni aunque estuviera bien hecha"*), sobre todo cuando el presidente comete el error, "imperdonable" para Bogdanovich, de creer que **La legión invencible** es una película juvenil de Ford, cuando se trata de una obra de madurez. Lejos de mantener una actitud de xenofobia, Bogdanovich ama el cine americano porque *"las películas extranjeras, sean dobladas o subtituladas, no producen el mismo impacto que una película en su lenguaje original"*: [1972] *"Confieso mi preferencia por las películas habladas en inglés. Esto se debe a que detesto los subtítulos. Son una intrusión que imposibilita recibir el impacto directo de la imagen, lo que constituye su principal fascinación"*. O quizá, más probablemente, está convencido de que, en términos cinematográficos, el cine americano es el mejor; ciertamente no es el único que piensa así.

Con la misma rotundidad con la que afirma que la "grandeza" de Welles no debe atribuírsele solo por **Ciudadano Kane**, o la de Ford por **La diligencia**, Bogdanovich insiste en que a la hora de estudiar seriamente a un cineasta deben contemplarse también sus obras "menores" (en el sentido en que los "periodos americanos" de Hitchcock y de Lang se consideraban menores) o infravaloradas, pues los componentes de una personalidad artística no se hacen evidentes solo a partir de sus obras más aplaudidas. Con este mismo espíritu defiende, en el interesante artículo "B Movies", el valor de ese cine "menor" al que se ha relegado injustamente a cineastas como Budd Boetticher, Samuel Fuller o Allan Dwan: [1972] *"La prueba de que la calidad de una película no puede medirse en función de su presupuesto viene dada por la existencia de obras clásicas en su campo como Los sobornados* (*The Big Heat*, 1953),



de Fritz Lang, *El beso mortal* (*Kiss Me Deadly*, 1955), de Robert Aldrich, *El merodeador* (*The Prowler*, 1951), de Joseph Losey, y *La casa de la colina* (*On Dangerous Ground*, 1950), de Nicholas Ray. Vienen a la mente los nombres de directores como Sam Fuller, Don Siegel, Budd Boetticher, Edgar G. Ulmer, Joseph H. Lewis o André de Toth. Se podría escribir un grueso volumen sobre ellos y otros más, y sobre su mal comprendido talento. Algunas de las mejores obras de Hollywood se han hecho sin fanfarrias ni apoyos ni mayor esperanza de conseguir dinero o reconocimiento. La única satisfacción para estos autores consistió en haber rodado sus películas (...).

Bogdanovich analiza la figura del mayor de estos cineastas minusvalorados en el ensayo "Allan Dwan: the Last Pioneer", que es, no solo la historia de un cineasta ("de obra expresiva pero sin adornos, dentro de la más clásica tradición americana"), sino, indirectamente, de los orígenes mismos del cine americano. "Seguir la carrera de Dwan es como observar la evolución de un arte; lo que ha olvidado será siempre superior a lo que cualquier otro pueda llegar a aprender. Dwan fue uno de los primeros y ciertamente es uno de los últimos supervivientes de esa raza afortunada que se inició en una actividad para la que ninguno de ellos había recibido instrucción alguna. Y cuando sucedió que, a pesar de los obstáculos, esa actividad se convirtió en un arte, Dwan estaba allí". En este libro, el único escrito sobre él hasta la fecha, nos enteramos de que, pese a su escasa notoriedad, Dwan fue el



más prolífico de los directores americanos: Bogdanovich estima que debe atribuírsele una filmografía de no menos de 400 títulos, además de otros 400 que produjo, escribió o supervisó (Georges Sadoul incluso eleva la cifra hasta 1.500). Grande e ignorado, aunque dirigió a estrellas como Douglas Fairbanks, Shirley Temple, Mary Pickford o Gloria Swanson, Dwan es la perfecta encarnación del espíritu pragmático americano y habla como un auténtico pionero cuando declara: *“Soy feliz siempre que trabajo. Los obstáculos solo suponen un reto a mi capacidad para superarlos”*. Más movido siempre por el puro deseo de rodar que por la esperanza de poder elegir las mejores oportunidades (*“prefería rodar lo que fuera en vez de esperar una “buena” idea*), Dwan dejó atrás su mejor etapa a partir de 1929, según Bogdanovich, y se avino a filmar los argumentos más escuálidos, tratando de convertirlos en algo menos humillante por medio de buenas dosis de sarcasmo: *“Dwan descubrió el camp con veinte años de adelanto”*.

En 1973 se publica una recopilación de sus artículos en “Esquire” con el título “Pieces of Time” (Ann Arbor House, Nueva York). Contiene ensayos sobre, entre otros, los actores Jerry Lewis, Humphrey Bogart, Cary Grant, James Cagney, John Wayne, Marlene Dietrich y Jimmy Stewart y los directores John Ford, Leo McCarey, Frank Capra, Preston Sturges y Ernst Lubitsch. El libro fue ampliado y reeditado en 1985. En 1993 aparece “This Is Orson Welles”, a cargo de Jonathan Rosenbaum, Oja Kodar y el propio Bogdanovich, basado en entrevistas y conversaciones con el cineasta efectuadas desde 1968. Este libro sufrió diver-



sas vicisitudes que narra Rosenbaum en el prefacio. La serie de entrevistas comenzó en el bungalow de Welles en el Beverly Hills Hotel, prosiguió al reunirse Bogdanovich con Welles en Guaymas (México), durante el rodaje de los exteriores de **Trampa mortal** (*Catch 22*; Mike Nichols, 1970), y continuó luego esporádicamente en diversos lugares de Europa y los Estados Unidos. Bogdanovich explica que, una vez transcritas las cintas, corregía y organizaba el material y proponía una versión nueva de algunas secciones a Welles. Meses después, Welles le reexpedía el manuscrito, reescrito a máquina o con correcciones a mano. Algunos capítulos sufrieron dos o tres revisiones de este tipo, y a veces Welles reescribía los comentarios de Bogdanovich además de los suyos propios. Con el rápido desarrollo de la carrera de Bogdanovich tras el enorme éxito de **LA ÚLTIMA PELÍCULA, ¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** y **LUNA DE PAPEL**, y los continuos, aunque fallidos, esfuerzos de Welles para tratar de rodar nuevos films, los meses se fueron convirtiendo en años. Después, los fracasos comerciales de **UNA SEÑORITA REBELDE**, **Por fin**, **el gran amor** y **Nickelodeon** hicieron que muchas propiedades del director, entre ellas los materiales relativos al libro, acabaran depositadas en un almacén. Posteriores peripecias, como el nuevo fracaso de **Todos rieron** y la muerte de Welles (el 10 de octubre de 1985), hicieron que el libro siguiera perdido otros cinco años. Por fin, en 1990, Rosenbaum recibe de Bogdanovich las cintas con 25 horas de grabaciones que había encontrado en 1987, así como varias cajas con miles de páginas. Con todo ello en su poder, Rosenbaum puede finalmente dedicarse a su sistematización definitiva.

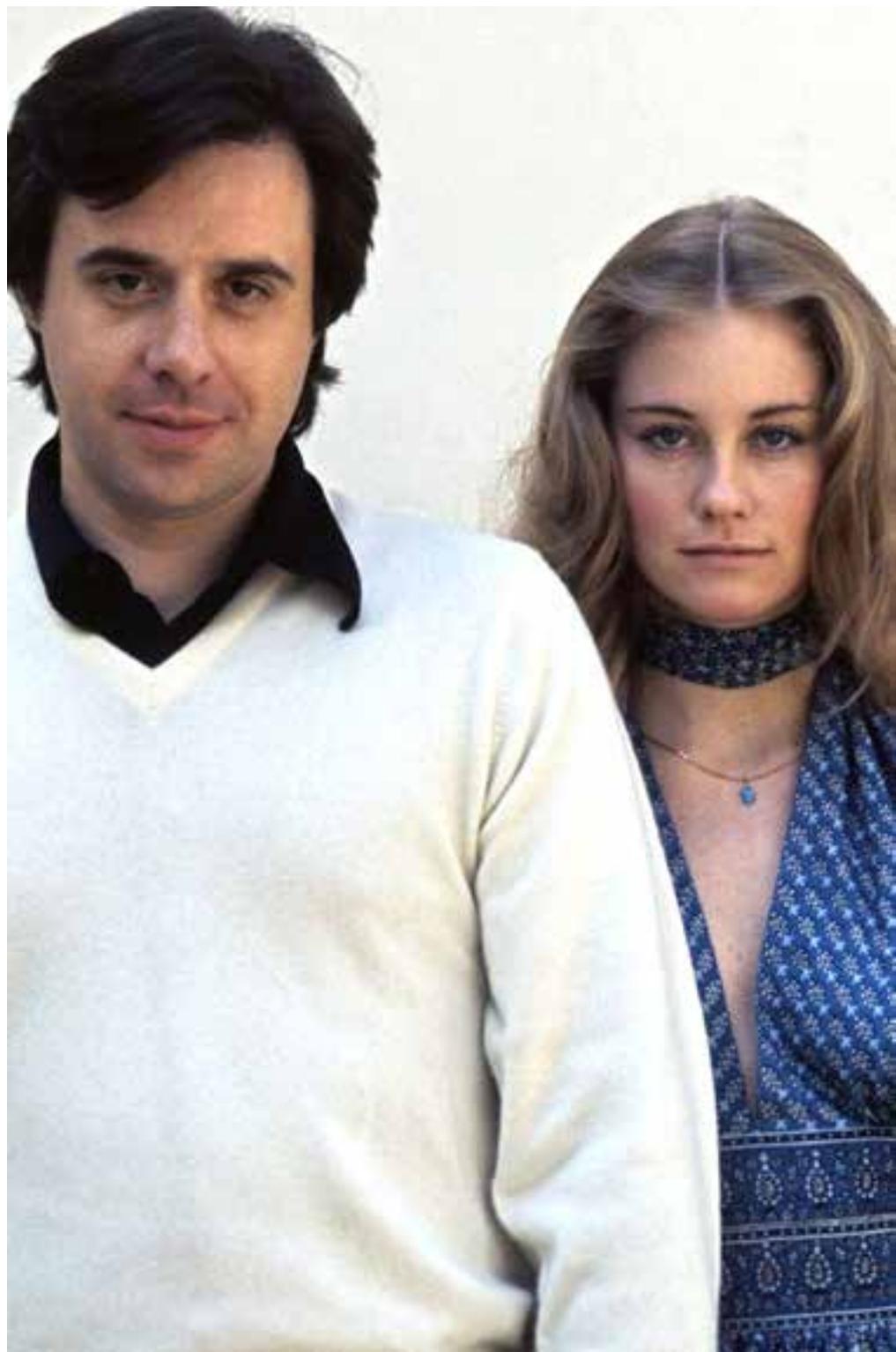


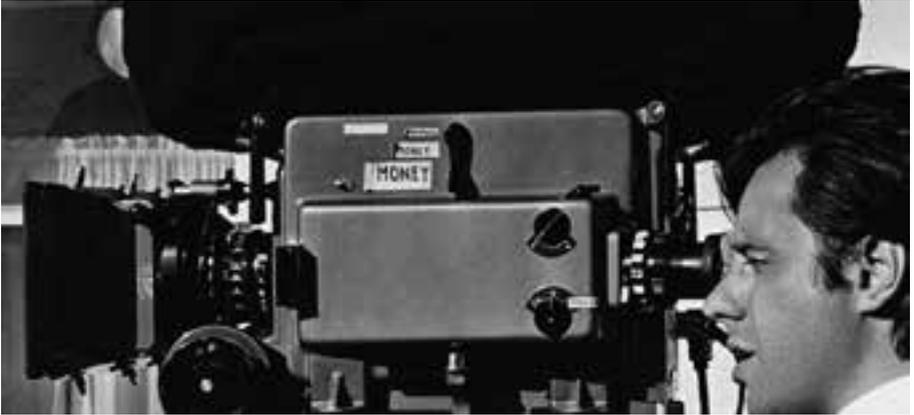
En 1997 Bogdanovich entrega a la imprenta otro libro, “Who the Devil Made It” (el título procede de una expresión de Howard Hawks: “H. H. me ayudó a dar nombre al libro cuando respondió a una pregunta mía sobre sus directores preferidos: “Me gusta casi cualquiera que te haga pensar quién diablos ha hecho la película...””). Contiene entrevistas hechas en el curso de todos estos años a 16 cineastas: Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Raoul Walsh, Allan Dwan, Otto Preminger, George Cukor, Robert Aldrich, Don Siegel, Frank Tashlin, Leo McCarey, Fritz Lang, Joseph H. Lewis, Edgar G. Ulmer, Josef van Sternberg, Sidney Lumet y Chuck Jones. La antología viene precedida de una amplia introducción -“The Lightning Art”- en donde Bogdanovich pasa a examen toda su vida y que concluye con un homenaje al arte de Ernst Lubitsch, “el director al que nunca conocí”. Escribe Bogdanovich: “En su día la expresión ‘el toque Lubitsch’ fue tan famosa como la de ‘Hitchcock, mago del suspense’, aunque quizá no fuera tan superficial. Es una expresión que connota algo ligero, extrañamente indefinible pero tangible; y al ver películas de Lubitsch -quizá más que en el caso de cualquier otro director- se puede palpar este cierto espíritu; no sólo en la elegante e impecablemente apropiada colocación de la cámara, en la sutil economía de sus tramas y en los diálogos oblicuos que sabían decirlo todo de forma indirecta, sino también -y especialmente- en la interpretación de cada uno de los actores, por pequeño que fuera su papel”. (...)











### **Bogdanovich, cineasta**

[1973] “Nunca he estudiado cine. Me limitaba a ver películas, y cuando empecé a dirigir descubrí que ya sabía lo que tenía que hacer (...).”

[1985] “(...) Atesoro las enseñanzas que recibí de los grandes maestros y siempre les estaré agradecido (...). [1997] (...) Cada uno de ellos ejerció algún tipo de influencia sobre mi vida -y alguno, un profundo impacto-, tanto en lo personal como en lo profesional. No existe forma de pagar esa deuda, salvo compartiendo su generosidad, conocimiento y experiencia, y ayudando a perpetuar sus mejores virtudes (...).”

[1974] “(...) No compito con mis contemporáneos: Robert Altman, John Cassavetes, Bob Rafelson, Francis Ford Coppola, Billy Friedkin, Arthur Penn, Stanley Kubrick, Mike Nichols... Solo me siento en competencia con los viejos maestros. Y es una batalla irrevocablemente perdida, porque sé que no estoy a su altura (...). [1989] (...) No me siento en competencia con nadie. No me gusta competir. Es un mortífero invento masculino. Me limito a tratar de hacer las películas tal y como me gustan (...).”

[1982] “(...) Un día me dijo Hitchcock: ‘Cuando se hace una película en Norteamérica, se hace para el mundo entero’. Le pregunté por qué. ‘Porque Norteamérica está llena de extranjeros. ¿Por qué no te apellidas tú Smith?’. Exacto. Así que yo hago películas americanas (...). [1974] (...) La fuerza del cine americano procede de que se concentra en el sentimiento y en el instinto. Cuando los directores de Hollywood se han dejado influir por el cine europeo, a menudo han creado obras estúpidamente intelectuales. El cine americano es un medio de masas; convirtámoslo por tanto en un cine para el mundo (...).”

[1973] “(...) No soy un fanático incondicional del cine con todo lo que esto conlleva, pero sí amo la tradición del cine de Hollywood (...). [1980] (...) Hollywood te detesta si tienes éxito y te detesta igualmente si tienes un fracaso. En Hollywood es imposible ganar (...). [1989] (...) El éxito me cogió completamente por sorpresa. **LA ÚLTIMA PELÍCULA** me parecía solo una pequeña película. Nunca imaginé que fuera a funcionar tan bien (...). [1974] (...) En sí mismo el éxito no es nada, depende de la persona. En realidad es tan peligroso como el fracaso. Si piensas demasiado en ellos, son dañinos ambos. En cualquier caso, el éxito me ha sido de gran utilidad. No digo esto irónicamente: me ha dado más fe en mí mismo. Sentirme aceptado me hace ser mejor. Me ayuda en mi trabajo. Y hacer la siguiente película resulta más fácil (...).”

[1974] “(...) Tiendo a ver la vida como una representación. Esto se debe también a que soy actor. Pienso que actores, directores y escritores tienen la tendencia de analizarlo todo como si fuera una representación, una función (...). [1997] (...) Desde que tenía cinco años todos daban por hecho que sería actor. Las crónicas familiares registran que en un viaje en tren de New London a Nueva York en 1944, me dediqué a simular conversaciones entre Roosevelt, Churchill y Stalin en un teléfono rojo de juguete que acababan de regalarme (...). Fui actor de teatro. Así que al empezar a dirigir el trabajo con los actores fue la parte que me resultó más fácil, porque ya estaba familiarizado con ellos. Como actor prefiero que me dirija otra persona, antes que dirigirme yo mismo (...). [1978] (...) Básicamente, creo que en cierto modo hay que ser actor para ser buen director (...). [1986] (...) Me gusta trabajar con gente que no ha actuado antes porque no saben lo que ‘no’ deben hacer ni lo que ‘deberían’ hacer. No han adquirido malos hábitos; son frescos (...). [1973] (...) Amo a los actores. Incluso a los que no me gustan. Yo mismo me considero actor y creo que un buen director debe haber sido también actor en algún momento de su carrera, aunque solo sea para saber el trabajo que los actores tienen que hacer. Me encanta trabajar con los mismos actores y con la misma troupe, si es posible. Es más divertido (...). [1975] (...) He llegado a la conclusión de que lo más importante que puedes hacer en una película es lograr interpretaciones realmente buenas; no hablo necesariamente de tener actores muy buenos sino de lograr interpretaciones muy buenas (...).”

[1980] “(...) Lo maravilloso, cuando se rueda una película, es que te absorbe totalmente desde que te levantas hasta que te vas a dormir. Es algo que consume todo tu tiempo, toda tu energía. ¡Y esto es maravilloso! ¿Qué más se puede desear? Por eso, si tuviera la posibilidad, no pararía nunca de rodar: rodaría una película, me tomaría tres semanas de vacaciones y luego comenzaría una nueva película (...). [1972] (...) El director debe estar siempre en primera línea para tomar decisiones cuando surja un problema, ocuparse de la organización, dirigir a los actores y moldear el trabajo creativo a través de la fuerza de su personalidad (...). [1974] (...) Dirigir significa hacer precisamente lo que la palabra quiere decir: dirigir una cierta cantidad de elementos. Pero lo mismo ocurre en



*cualquier expresión artística. Por eso considerar la dirección como un esfuerzo cooperativo, tal y como hacen ciertos realizadores, no tiene sentido; es una coartada para quien no está seguro de lo que quiere. Todo lo que aparece sobre la pantalla debería pasar por un único filtro, el cerebro de un hombre. Así es como se han hecho todas las grandes películas, así es como trabajaban Griffith, Ford y todos los grandes. Lo más difícil de la profesión de director es mantener el control de la película en el mayor grado posible. El director es responsable de cada acción, de cada palabra. De él depende que la película respire o no. Exactamente igual que sucede con un escritor. El director ha vuelto a convertirse en la figura principal, al menos para los críticos. Pero yo mantengo que el director ha sido siempre, con el guion, el elemento más vital en una buena película. El director debe hacer películas para sí mismo. Si tiene suerte, las hace para sí mismo y les gustan a los demás. Si no tiene suerte, las hace para sí mismo y no les gustan a nadie. Si es un mal director, las hace para los demás (...).”*

*[1974] “(...) Lo importante a la hora de rodar una película es no depender de la realidad, sino crear una realidad propia (...).”*

*[1974] “(...) Un rodaje en escenarios naturales es algo muy interesante de observar: ocupamos una ciudad, bloqueamos las calles, obstruimos el tráfico e incluso impedimos que la gente entre en su propia casa, cruce la calle o haga la compra. Y a pesar de esto, acuden todos a vernos con ojos llenos de encanto y fascinación (...). [1978] (...) Prefiero*



*rodar en escenarios naturales; concuerda con lo que el cine tiene de conspiración. Cuando ruedas en escenarios naturales, los actores están tan colgados como tú. La cosa se convierte en un maravilloso campamento mixto o en una fuerza de ocupación relativamente pacífica (...).”*

*[1982] “(...) La cámara se mueve constantemente en mis películas, pero no se nota: uno está ocupado mirando la historia (...). [1974] “(...) La gente piensa que el director de fotografía es quien suele determinar el estilo de una película, pero eso no es cierto. Es el director. El director de fotografía lo que hace es posibilitar la realización concreta de ese estilo. No puedo imaginar que el cámara me diga dónde colocar la cámara. Pero sí escucho las buenas ideas que a menudo me aportan, en especial sus sugerencias sobre cómo conseguir cierto efecto deseado o cómo hacer posible un plano imposible (...).”*

*[1980] “(...) Yo monto cuando ruedo, y esto es posible porque trabajo del mismo modo en que trabajaban Ford o Fuller. Cuando digo ‘corten’ no significa solo que la cámara debe detenerse, sino también en qué punto exacto, en la sala de montaje, debe cortarse (...).”*

*[1972] “(...) Si me llamaran para mediar en un conflicto entre un director y un productor, supongo que tendría prejuicios en contra de este último y a favor del director. Y eso que, en lo que a mí se refiere, hasta ahora he tenido pocos problemas con los pro-*



ductores; nuestras relaciones han sido siempre más que amistosas (...). [1980] (...) ¿Por qué los productores confían en mí? Porque les he demostrado que puedo hacer cualquier género de película. Los productores no confían en mí cuando ‘yo’ quiero hacer un film. Solo confían cuando son ‘ellos’ los que quieren que lo haga, porque piensan que es su historia, que yo les daré lo que ‘ellos’ quieren y que todo saldrá perfecto. Por el contrario, si les pido hacer lo que quiero, levantan los brazos y exclaman: ‘¡Quiere ir por su cuenta, que Dios nos ayude!’ (...)”

[1972] “(...) La desolación social que aparece en un par de mis películas no es lo más importante de ellas. No me siento socialmente comprometido. En **LA ÚLTIMA PELÍCULA** no pretendía decir que cualquier pueblo americano fuera como Anarene en 1951, de igual modo que cuando hice **EL HÉROE ANDA SUELTO** no pretendía decir que toda Norteamérica fuera como Los Ángeles en 1968 ni que todos fueran como el personaje del chico. Pero sí que había muchos así, y como yo estaba contando la historia de aquel chico, tuve que hacerlo de esa forma. No me gusta hablar de ‘microcosmos’ ni decir que las películas simbolizan la vida de todo el país. No las considero instrumentos críticos para analizar Norteamérica, aunque sea cierto que reflejen cierta desolación de la vida americana. Lo único que pretendo analizar críticamente es el segmento específico del país que estoy reflejando en la pantalla (...)”



[1982] "(...) Robert Graves ha escrito en uno de sus libros: 'Hay que volver sobre los propios pasos si no se quiere desaparecer'. Esto es cierto también para el cine. Hay que retornar a los orígenes (...). [1974] (...) Siempre tomo prestadas escenas y diálogos de otras películas, y creo que lo mismo les ocurre a otros directores. Pero soy uno de los pocos que lo admiten y por eso los críticos me lo echan en cara. No lo hago de forma intencionada, pero no temo declarar que solo 'robo' de los mejores. Todo director ha estado influido por otro: Hitchcock por Lang, Lubitsch por Chaplin, Hawks por Sternberg. Todos ellos se vieron influidos por Griffith, y Griffith estaba influido por Belasco (...). [1982] (...) Ya se han contado todas las historias. Lo interesante es el 'modo' de contarlas. En algunos casos me remito a las enseñanzas de los maestros; en otros ruedo simplemente mi película. Si funciona, el modo en que se ha rodado no importa (...). [1974] (...) Sé que todas las cosas buenas ya están hechas. Esto me da cierto sentido de humildad respecto a mi trabajo (...)."

\*\*\*

(...) Se ha dicho que el cine de Peter Bogdanovich es un remake apologético del cine del pasado, una presentación ahistórica y acrítica de una cierta época, un saqueo mimético de recursos cinematográficos ya alabados en su momento, se detecta en él una posición innatamente conservadora que le hace remontarse hacia atrás en el tiempo, le acusan de hacer reconstrucciones frías y formalistas...

Típicos de una actitud crítica que presta más atención a la película que al director, este tipo de juicios son de una evidente miopía: cuando falta una especificación de la continuidad y de la coherencia artística, moral y estética que definen el cine de Bogdanovich,

la interpretación de sus films no puede sino pecar de imprecisa. Un análisis crítico serio debería ser fruto de una reflexión sobre una visión de conjunto (tanto de la obra completa del autor como de ésta en relación con la de otros), dentro de la cual se puede “releer” cada una de las películas con una mirada distinta, siguiendo el mismo método que usaba el Bogdanovich crítico en su análisis de la obra de los grandes directores americanos. (...)

(...) La unidad temático-estilística que distingue a su cine está presente en los géneros cinematográficos y en los “medios del espectáculo” que el cineasta somete a una reconsideración crítica: del thriller y el cine de terror de **EL HÉROE ANDA SUELTO** al western de **LA ÚLTIMA PELÍCULA**; del *slapstick* de **¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** a la comedia social de **LUNA DE PAPEL**; de la comedia sentimental **UNA SEÑORITA REBELDE** al musical cómplice Por fin, el gran amor; del “itinerario fenomenológico y moral” de **Saint Jack, el rey de Singapur** al “dulce y doloroso lirismo” de **Máscara**; de la “visita cinéfila” de **Nickelodeon** a la “fábula sofisticada” de **Todos rieron**; de la *screwball comedy* de **Illegalmente tuyo** a la “memoria inmóvil” de **Texasville**; de la mirada sobre el teatro de **¡Qué ruina de función!** a la mirada sobre la música de **Esa cosa llamada amor** y la mirada sobre la televisión en el drama escolar **Rebelión en las aulas II**.

Esta consistencia rebate la acusación de que Bogdanovich se sitúa fuera de la Historia con proyectos que se repliegan estérilmente sobre el pasado: [1974] (...) *Estoy contento de vivir en el momento presente. No tiene sentido desear vivir en una época que no es la tuya. Pero si hago películas sobre el pasado es porque se puede tener una perspectiva mejor sobre el pasado que sobre el presente. Es también una forma de recrear una época que no conocemos y que nos gustaría conocer. No me gustan particularmente ni el presente ni el futuro, no me interesan desde un punto de vista cinematográfico. Estoy al tanto de lo que sucede en el mundo, pero no me interesa hacer películas sobre ello. La gente me pregunta por qué no hago películas que traten problemas contemporáneos. Lo hice en **EL HÉROE ANDA SUELTO**, mi primera película, pero he descubierto que las películas sobre el mundo de hoy caducan pronto si se limitan a tratar exclusivamente problemas de actualidad. Quiero hacer películas que me gusten. Y dado que me gustan mucho las películas del pasado, y no me gusta demasiado lo que se está haciendo ahora, el resultado es que deseo hacer películas como las de antes. Pero esto no significa necesariamente que mis películas sean imitación de otras. Solo ocurre que trato de recrear un cierto espíritu (...)*. Al contrario, demuestra ser bien consciente de la historia, cinematográfica y social, ya que resulta innegable que cada género (el discurso sobre el género) y cada medio (la mirada sobre los medios) representa un momento en la Historia. Quizá se podría discutir la fundamentación de un vínculo tan estrecho entre la vida y el cine de una época, o la función social de este medio de comunicación de masas. Consideremos lo que han escrito Galli y Rositi sobre las pautas de conducta electorales que en 1932 produjeron situaciones completamente diferentes en dos grandes países, Estados Unidos y Alemania, favoreciendo en el primero el impulso reformador y democrático de Roosevelt, y en el segundo la solución totalitaria nazi: “¿Acaso no es cierto que tan diversa conducta



*colectiva podría haber estado también determinada por una imagen diferente de la vida y las relaciones sociales, tal y como era percibida por millones de personas a través de la comunicación de masas, la entonces incipiente cultura de masas cuyo principal vehículo era, en aquella época, el cine ?” (Cultura di massa e comportamento collettivo, Bolonia, Il Mulino, 1967).*

Un componente fundamental de las películas de Bogdanovich es el tema del *loser*, el “perdedor”. Sus personajes son siempre seres derrotados, sea por la sociedad, por la época o por su propia incapacidad. (...) (...) Si la perspectiva temática en la que se mueven los personajes es la de la derrota, sus historias proporcionan el material para el discernimiento de un universo de fracasos. Resulta por tanto evidente la actitud crítica de Bogdanovich con respecto a ese optimismo evasivo que constituye el “modelo” típico de conducta de la sociedad y el “espectáculo” americanos. El de Bogdanovich es un cine de “padres”, padres “reales” que mueren demasiado pronto y padres “simbólicos” que no pueden morir, y de hijos a la búsqueda de ambos. Es un cine de la “coralidad”, en el sentido más fordiano del término, en la representación de una sociedad que busca su tierra y da origen a sus propias leyes y en la cual las experiencias personales se disuelven en las colectivas. (...)

(...) Cada una de sus películas constituye una referencia (cinematográfica) a una época, a sus gustos y costumbres, a su sentido de la vida. Es también un cine del “lugar” (...). Un “tiempo” y un “lugar” que, más que las connotaciones del argumento, son el propio “argumento”, es decir, el objeto de una “búsqueda iconológica” y “metafílmica” de un país y de su pasado, de su memoria y de su cine. La forma escogida por Bogdanovich para su



reconocimiento histórico-existencial es la recreación de las constantes culturales que pertenecen específicamente a la tradición literaria y al cine clásico: el tema del pueblo, la población rural que es una cárcel existencial (**LA ÚLTIMA PELÍCULA**, **Saint Jack**, **el rey de Singapur**, **Máscara**, **Texasville**, **Esa cosa llamada amor**), contrapuesto al tema de la errancia, el espíritu aventurero y viajero y la trayectoria a la deriva del vagabundo (**LUNA DE PAPEL**, **Nickelodeon**); el inicial optimismo de una nación que pronto se troca en el pesimismo de la muerte (**UNA SEÑORITA REBELDE**); el fracaso de la filosofía del individualismo, el impulso estructural del progreso y la expansión capitalista (de nuevo **LA ÚLTIMA PELÍCULA**). Pero todos estos temas no se proponen como “hechos” sino como “reflexiones” fílmicas; y esto significa, dicho sea de paso, que el cineasta es plenamente consciente del medio que utiliza, de sus posibilidades de empleo y de sus límites.

Bogdanovich realiza una operación de conciencia y de vida, haciendo suyo un legado estético que le permite, a través de continuas referencias a elementos formales (la cita, la recreación no repetitiva de momentos y atmósferas), sondear de manera incisiva en lo más profundo de la sociedad. Renueva el cine y se sitúa dentro de una tradición, verificando paso a paso sus estructuras y estilos, al mismo tiempo que anula su mitología. Este empeño es paralelo a otro: el deseo de recuperar la libertad estética de los directores del pasado; esto se expresa en una de las “opciones” más vinculadas hoy en día a las exigencias y tiranía de la producción, la que existe entre la utilización del blanco y negro y el color:

[1974] “Prefiero el blanco y negro como medio de expresión porque es más difícil que dé bien (...) [1975] (...) Tiene algo de más y de “menos” real. Menos real en el sentido de que es menos realista; después de todo, la vida es en color. Pero en cierto modo “parece” más real, quizá porque nos hemos criado viendo todas esas fotos en blanco y negro. Quizá porque es más duro, más rugoso, y por tanto más “real”; tiene menos glamour, es menos bonito. Las cosas tienden a parecer “bonitas” en color (...)”. En la época moderna la industria del cine, en su combate contra la invasión de la televisión, ha impuesto el color como requisito indispensable para el éxito de una película (llegando incluso a pretender imponer la “coloración” de películas rodadas en blanco y negro), con lo que se ha perdido esa libertad de expresión que hizo posibles los grandes films del pasado. Bogdanovich, hoy, intenta crearse las condiciones de trabajo más favorables, sin las cuales la Historia del Cine hubiera producido menos obras importantes y mucha más basura (ésta es la única razón válida que le ha llevado a unirse, para conseguir una producción autónoma, a “The Directors’ Company”, fundada en 1972, en compañía de los directores Francis Ford Coppola y William Friedkin, con los que artísticamente tiene poco en común). El director hace sus “elecciones” en función de motivos intrínsecos a su obra y no impuestos desde fuera por razones comerciales. Así nació **EL HÉROE ANDA SUELTO**, que intentaba expresar, a través del uso diversificado del color, los diferentes estados mentales que rigen las dos historias de que se compone la película. **¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?, Por fin, el gran amor, Todos rieron e ilegalmente tuyo** se rodaron en colores claros y brillantes, en la línea de las comedias de George Marshall, Frank Tashlin, Blake Edwards y Vincente Minnelli. **LA ÚLTIMA PELÍCULA** y **LUNA DE PAPEL** adquieren una dimensión más auténtica debido a la utilización magistral de un blanco y negro que las “envejece”. Y **UNA SEÑORITA REBELDE** viene expresada a través de colores suaves y mates, acordes con la gracia íntima de la narración y la “doliente” ternura del argumento.

El rigor de estas elecciones nace de un sentimiento de amor ilimitado por el cine, fruto de los años que Bogdanovich dedicó a estudiarlo y de su conocimiento como crítico del mismo. Cuando pasó a la dirección, Bogdanovich quiso impartir el mismo entusiasmo a sus películas para que fueran actos de amor y de homenaje, lo que permite definir las precisamente, si se nos permite el neologismo, más como ejemplos de “cine-crítica” que de cine convencional, “metafilms” que reflexionan sobre sí mismos y sobre las leyes de la composición cinematográfica tal y como han sido interpretadas y practicadas por los maestros. Son ensayos cinematográficos que estudian el “estilo” -y el “espíritu”- utilizando la “cita” como vehículo. (...) Bogdanovich no “inserta”, sino que “vuelve a transitar” por el *déja vu*, y el espectador que no le siga en esta relectura contextual (que, además, convierte “también” a la película en un objeto de consumo, fuente de placer y de provecho, sobre la base de un malentendido que revela, una vez más, su entidad “ficticia”) puede de todas formas entender la película como una obra autónoma. Pero el espectador alerta a este proceso encontrará, en cambio, una fuente de referencias y asociaciones o rimas que le proporcionarán una sensación más completa y estimularán su gusto y su memoria,



incitándole a una reflexión más general sobre el cine. Parafraseando a Gyorgy Lukacs, se podría decir que Bogdanovich se esfuerza por “*explicar el cine a través del propio cine*”: el instrumento de la cita, didáctico y sentimental al mismo tiempo, asume un doble valor, expresivo y cognitivo.

Pero además de incluir numerosas referencias a los grandes films del pasado, Bogdanovich tiene la extraordinaria capacidad de captar y reproducir la poética de un autor. Dejando aparte la experiencia todavía inmadura desde un punto de vista estético de **EL HÉROE ANDA SUELTO**, en donde conviven diversas influencias que van de Welles y Hitchcock a Griffith, las siguientes películas ilustran claramente el estilo del maestro al que están dedicadas: George Cukor (el director más “ginófilo” -admirador de la mujer- de Hollywood) en **UNA SEÑORITA REBELDE** y **Máscara**; John Ford en **LUNA DE PAPEL** y **Esa cosa llamada amor**; Howard Hawks en **LA ÚLTIMA PELÍCULA, ¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** y **Texasville**; Vincente Minnelli y Busby Berkeley en **Por fin, el gran amor**; David Wark Griffith en **Nickelodeon**; Blake Edwards, George Stevens y Stanley Donen, pero también Lubitsch y Renoir, en **Todos rieron** y **¡Qué ruina de función!**; Josef Von Sternberg y Jean Renoir en **Saint Jack**, **el rey de Singapur**; Edward Sedgwick y Leo McCarey, pero también Hawks y Renoir, en **Ilegalmente tuyo**; y Richard Brooks en **Rebelión en las aulas II**. De forma consecuente, el tributo se complementa con la minuciosa búsqueda del modo más típico de representar una época, lo que se consigue gracias al conocimiento que tiene Bogdanovich de la tradición cinematográfica hollywoodense y gracias a su sintonía, por asimilación cultural, con los espacios literarios más característicos de la cultura americana. Hay que subrayar que el director no incluye referencias literarias específicas, reservando sus citas exclusivamente para los “grandes” del cine. Pero resulta indudable que le resultan muy cercanos, bien de manera directa o a través del propio cine, escritores como Sherwood An-



derson, Lee Masters, Theodore Dreiser, John Steinbeck, Thornton Wilder, Henry James y Mark Twain. Los vínculos estrechos con la literatura son un rasgo típico del cine americano, en el que tanto la literatura como la vida se reflejan directamente, sin filtros.

El cine de Bogdanovich se caracteriza por una reconstrucción de fidelidad escrupulosa en lo material, pero también fiel a la atmósfera y al espíritu. Desde el punto de vista filmico, esta postura determina la elección de las técnicas expresivas: se favorecen los planos amplios, planos generales y primeros planos; los movimientos medidos, casi imperceptibles, de la cámara (*“mi mayor preocupación consiste en hacer que mi trabajo sea ‘invisible’”*); los fundidos; el uso frecuente de la grúa dolly y el rechazo al empleo del zoom y de la cámara-en-mano; la perfecta ejecución de los actores, lograda merced a una dirección que estimula su confianza en su capacidad (*“como dice Welles” -subraya Bogdanovich-, “todo buen director es un actor también. Y yo trato de conseguir que los actores se sientan capaces de hacer cualquier cosa”*); el cuidado con que se aborda cada escena, que se rueda con una única cámara y con poca película en el chasis, cuya utilización casi siempre apura al máximo.

Sus películas se caracterizan también por la ausencia de una partitura musical: ésta se reemplaza con música que proviene de fuentes reales, como la radio o un tocadiscos: [1972] *“Me gusta oír buena música en las películas de los demás, pero yo no la utilizo. Puedo enumerar diversos títulos con una banda sonora brillante, desde **Ciudadano Kane***

hasta las películas de Hitchcock, pero yo me sentiría embarazado de hacer una película con una partitura sonora. Una orquesta tocando al fondo no es una fuente natural de música. En cambio, cuando oímos música en **LA ÚLTIMA PELÍCULA** es porque alguien la está escuchando en su cuarto o en el coche o en algún otro sitio (...). [1978] (...) Creo que hacer que la música puntúe la acción es un engaño. Quiere decir que no has hecho bien tu trabajo como director. Con demasiada frecuencia la música se usa porque el director se ve incapaz de crear una emoción por medio de la imagen, o porque el actor no sabe cómo expresarla. Lo que me gusta es que la música suene contra la imagen. En otras palabras, contrapunto (...). [1986] (...) Siempre he preferido buscar la forma de ir un poco en contra de la escena con la música. Para que no sea demasiado obvio. La música debería ir en contrapunto con la escena. Creo que la banda sonora no debe explicarle una escena al espectador, darle un codazo, como diciéndole: “¿Lo pillas?” (...). Incluso en el musical **Por fin, el gran amor**, los actores cantan las canciones en “tomas directas”. Ésta es otra característica derivada de uno de sus cineastas favoritos, John Ford, que decía que no le gustaba usar música en las películas, “excepto un poco al principio y un poco al final”. En el cine de Bogdanovich la ausencia de música cumple una función definida: produce un mayor distanciamiento del material. Los silencios de sus películas subrayan, aún más si cabe, la distancia que nos separa de un cine tan lejano en el tiempo.

Entre los prejuicios de que suele ser víctima Bogdanovich, el más común es el de atribuirle una vena de “nostalgia”, una añoranza por algo que ya no existe y que se contempla amorosamente en su obra con una anacrónica actitud “retro”. En realidad ocurre lo contrario. El director no se deja ganar por la nostalgia, ni siquiera en los momentos más emotivos de sus películas, que expresan, más bien, un gran sentimiento de ternura y de tristeza: una tristeza “clásica” y consciente de la “destrucción”, objetiva, que causa en la sociedad el paso del tiempo y de la destrucción, subjetiva, provocada por el propio cineasta en un acto de amor que lleva inevitablemente a la muerte. En la historia de **LA ÚLTIMA PELÍCULA**, por ejemplo, resuena el momento histórico de la transición de una sociedad agrícola, asociada a un sistema de valores que forman parte de la más auténtica tradición del país, a una sociedad industrial. Dicha transición acarrea el final, a un nivel superestructural, de la cultura precedente en un contexto de vulgarización general causada por los modelos banales de la emergente sociedad de consumo. Todo esto tiene bien poco que ver con la nostalgia: si fuera ésa la verdadera dimensión de su trabajo, imposibilitaría la decodificación y la decantación de los esquemas y las categorías cinematográficas adquiridas, que es precisamente lo que caracteriza de forma constante a su obra. Estamos más bien ante una voluntad de referirse a la Historia reciente de su país, al trauma de la “nueva civilización” que se revela progresivamente como una nueva y aún más oscura Edad Media, a la angustia ante el futuro que sienten tanto Bogdanovich como el sector cultural más alerta de toda la nación. (...)



El “sueño americano” de pureza y grandeza garantizadas por los derechos naturales ha sido destruido; el mito de la riqueza y la felicidad esperando “a la vuelta de la esquina” para quien quiera buscarlas, como solía decir Hoover, el presidente de la Depresión, se revela imposible a causa de su obvia falsedad; y después de la Guerra de Vietnam, la Bahía de Cochinos, la intervención a cara descubierta o de forma clandestina en Latinoamérica, después del Watergate, se ha perdido toda ilusión sobre la legitimidad de Estados Unidos como líder de otros países en nombre de la “justicia” y la “libertad” (este argumento ha vuelto a ponerse de actualidad con ocasión de la crisis del Golfo). La cultura ha vuelto cada vez más su atención al recuerdo de una Norteamérica anterior, pre-urbana, en una búsqueda, vana pero quizá no inútil y desde luego comprensible, de la unidad y la prosperidad, de una razón para vivir, que quizá no se espere encontrar en la realidad pero que al menos se toma como un ideal para la redefinición del individuo y de su papel ante la agresividad del alienante “progreso”. Al rechazar el presente (o mejor, al mostrarse indiferente al estado actual del cine), Bogdanovich ciertamente no aspira a un pasado ensoñado ingenuamente, exhumado a partir de mitologías sedimentadas en el tiempo, ni aspira a reformular la proposición de un imaginario edén feliz. De hecho, de sus reflexiones sobre el pasado resulta su más implacable destrucción, pues reconsiderar un mito (la “nostalgia” queda inmersa en el mito), transgredir sus leyes y analizar sus componentes equivale de hecho a pulverizarlo.

Uno de los principales exponentes de la aborrecida “sociedad nueva”, la “sociedad aislada”, como la llama el cineasta, es la televisión, factoría de conformismo y excelente difusora de esa ideología del consenso que les resulta tan cara a los manipuladores de las



diversas “mayorías”. Para Bogdanovich la alternativa, ante el riesgo de una masificación total, sigue siendo el cine, el poder evocador de la imagen significativa, la emoción de una relación viva con la misma. En este sentido su declarado amor por el cine (dentro de la progresiva y general degradación de la teoría y la práctica fílmicas, sobresale su profunda coherencia, además del valor intrínseco de cada una de sus películas) asume el sentido de una elección positiva y no de un pasivo refugio. Y dentro de sus obras, una vez asumida su importancia y su belleza, Bogdanovich sabe mostrar sus límites, su artificialidad, sus falsas sugerencias. No es su intención reproducir una vez más mitos prefabricados sino restituir, antes de que sea demasiado tarde, una sensación casi olvidada, en contraposición a la nueva “no-imagen”. El deseo de regresar al cine de los “padres” -que es también un regreso a la sociedad de un pasado cercano- le lleva a realizar obras en las que el mito y su destrucción se presentan simultáneamente. Dentro de la perfecta reconstrucción cinematográfica de su cine (que debe entenderse no como una forma de realismo obsesivo sino como la representación metafórica y metafílmica de “otra” realidad), hay un destello inusual que ilumina los aspectos reales y reflejados de la época que se considera, su fachada y su trastienda, en un continuo proceso de identificación/transgresión.

La imaginación irreal y onírica de Bogdanovich no reproduce el “pasado de los contenidos” sino que revive “el pasado de las formas cinematográficas” de una época, trayéndolas a la luz intactas y polivalentes, antiguas y nuevas al mismo tiempo. El cine de Bogdanovich se ocupa también de la fascinación de la relación onírica que se establece entre imagen y espectador, y de ese imaginario fílmico cuya belleza reside en su “*inocencia, sen-*



*cillez e inmediatez*”, las cualidades del cine clásico. (...). De acuerdo con esta convicción, y tras definirse como “un director instintivo”, busca su expresividad en un cine narrativo de composición clásica rigurosamente creado. En realidad su revisión del material visual se convierte de hecho en un acto intelectual, valorado hasta sus últimas consecuencias, en el que la esencialidad de cada opción, la integridad del estilo, el carácter orgánico del diseño y la naturaleza crítica del proyecto producen, más allá de ese sentido de continuidad con el modelo de expresión “clásico”, obras en donde lo imaginario es desvelado como tal: trabajos caracterizados por la bivalencia de lo que se narra/se cita (ya hemos dicho que en Bogdanovich la cita es más que un tributo, es el cine mismo y es teoría fílmica), que provocan una discusión sobre el tema “realidad/ apariencia” (el cine, sistema representacional de la “ficción”) y sobre la misma relación entre la vida y el cine, sobre su “totalidad” en el espacio de la existencia. Trabajos que adquieren una dimensión dialéctica y se convierten en una reflexión sobre el cine como producto estético-social y sobre el espacio/tiempo histórico. O, dicho en términos fílmicos, una reflexión sobre “géneros caducados” (lo “ya vivido”, en un sentido fílmico), que se descubren en toda su relatividad. Todo esto es honestidad, madurez, consciencia.

Autor en el sentido más completo del término, fascinado por lo sugestivo de una comunicación cinematográfica cuya dignidad entiende siempre como artística, Bogdanovich demuestra -en su anhelo por la simetría, la narratividad equilibrada y el rigor- que ha sabido cosechar, con modestia y medida, el patrimonio legado por los grandes directores del cine americano, su sentido de la responsabilidad, su sabiduría y su honestidad intelectual (“*El artista*” -afirma- “*tiene una sola responsabilidad: ante sí mismo y su propia integridad*”). (...)

**Textos (extractos):**

*Vittorio Giacci*, **Peter Bogdanovich**,

45º festival de cine de San Sebastián & Filmoteca Vasca, 1997.

Gabriel Lerman, Entrevista con Peter Bogdanovich, rev. Dirigido, febrero 2022.









(...) La carrera como realizador de Peter Bogdanovich sufre un giro decisivo en 1965 cuando conoce al productor y realizador Roger Corman, famoso sobre todo por una serie de películas de terror inspiradas en Edgar Allan Poe. Un amigo mutuo los presentó en un estreno. Corman ya conocía a Bogdanovich por sus artículos en “Esquire” y poco después le propuso que escribiera el guion para una película del tipo **Lawrence de Arabia** (*Lawrence Of Arabia*, 1962) o **El puente sobre el río Kwai** (*Bridge On the River Kwai*, 1957), de David Lean, pero naturalmente más barata (...). Bogdanovich aceptó: la idea no le parecía demasiado complicada. Escribió con Polly Platt “The criminals”, un esquema argumental sobre un episodio de la Segunda Guerra Mundial ocurrido durante la ocupación nazi de Polonia. La película nunca llegó a hacerse, pero la suerte quiso que Bogdanovich colaborase con Corman en su nueva película, **Los Ángeles del Infierno**, con un contrato duradero para la totalidad del periodo de rodaje -que estaba calculado en dos semanas- y un salario semanal de 125 dólares. El rodaje se prolongó finalmente durante veintidós semanas debido a una serie de dificultades que surgieron, la menor de las cuales no fue la difícil convivencia entre el equipo artístico y la banda de auténticos “Ángeles del Infierno” (...). “Fue como dar un cursillo de veintidós semanas sobre cómo se rueda una película”. De Corman aprendí a rodar deprisa y a filmar solamente lo que me hacía falta”. El nombre de Bogdanovich no apareció en los créditos pero, como él mismo señala, su anonimato queda fácilmente desvelado por el regusto por las citas de películas famosas que se hace evidente en las escenas en las que trabajó (una tendencia que será una constante en sus obras futuras). Por ejemplo, frases como “Aquí nadie ha robado nada” o “Recordaré que ha dicho eso” están sacadas de **Río Bravo**, de su amado Hawks; y una persecución emula una escena similar de **El último refugio** (*High Sierra*, 1941), de Raoul Walsh.

(...) Después de esta experiencia Bogdanovich recibió el encargo de “arreglar” una película rusa de ciencia-ficción, **Storm clouds of Venus** (Pavel Klushantsev, 1962), que Corman había adquirido para distribuirla en los Estados Unidos. Para hacerla más comercial, Corman le pidió a Bogdanovich que insertara un elemento femenino, completamente ausente de la película original. Esta propuesta vino acompañada de la oferta para rodar a continuación una película propia (que sería **EL HÉROE ANDA SUELTO**). Bogdanovich aceptó hacer el trabajo, bajo el seudónimo de Derek Thomas. Más tarde comentaría con ironía este encargo (“¡Qué corrupto es el arte!”), que considera, correctamente, como lo peor que ha hecho nunca. Para resolver el complicado problema de insertar material nuevo en una historia ya estructurada y “ya filmada”, concibió esta idea: las mujeres podrían ver a los hombres pero permanecerían invisibles para ellos (...). La película se rebautizó primero **Gill Women of Venus** para recibir luego el título definitivo de **Voyage to the Planet of Prehistoric Women** (1968). Es fácil de imaginar el “tormento” de Bogdanovich por tener que realizar un trabajo tan comprometedor y tan “ofensivo” para su gusto y su conciencia cinematográfica. ¿Existe algo peor, para alguien que profesa el “culto” a las películas, y por tanto a su integridad, que tener que cortar y violar una de ellas, masacrando su sentido, su ritmo y su dimensión? Se aplicó a ello con buenas dosis de humor. De todas formas,



fiel a su pasión, ni siquiera en esta ocasión dejó escapar la oportunidad de insertar alguna cita. Hizo que la película terminara con una paráfrasis de **La dama de Shanghai**, de Orson Welles: *“Sé que ella está allí. Quizá algún día la encuentre. Quizá muera en el intento”*.

Según preveía el contrato, Bogdanovich podía contar, para **EL HÉROE ANDA SUELTO**, con unos veinte minutos de rodaje que Boris Karloff, actor famoso por **Frankenstein** (*Frankenstein*; James Whale, 1932) (...), le debía a Corman de su película precedente, **The terror** (1962). De esta cláusula nació la primera película de Bogdanovich (...). El joven cineasta pudo empezar a prepararla bajo las rígidas condiciones impuestas por Corman. No podía superar un presupuesto de 130.000 dólares (una cifra exigua para rodar una película) y debía efectuar todo el rodaje en once días, con la participación de Boris Karloff (...). Era un complicado pie forzado, pues la reducida posibilidad de utilizar a Karloff hacía necesaria la presencia de otro actor protagonista. Bogdanovich resolvió el problema de un modo original. Su solución, dictada por la necesidad, se convirtió en la mejor intuición de la película. En colaboración con su esposa y guiado por los consejos de un director consumado como Samuel Fuller, escribió un guión basado en dos historias paralelas con un solo punto en común inicial y que luego convergen en un final conjunto. La escalofriante historia de un muchacho, *Bobby Thompson*, que con determinación tan fría como repentina mata a su familia y luego dispara salvajemente contra una multitud -un caso similar había ocurrido realmente en Estados Unidos, en Austin (Texas): el estudiante Charles Whitman, tras matar a sus padres, empezó a disparar sobre la gente desde lo alto de un edificio universitario-, y el triste declive de una vieja estrella del cine de terror, *Byron Orlok*, cansado y desilusionado de su trabajo, que decide abandonar el cine tras haber aceptado con desgana hacer acto de presencia en el preestreno de su última película. Dos historias, en apariencia diversas, quedan íntimamente conectadas por el constante vínculo que establece



Bogdanovich entre el cine y la vida; y ambas avanzan hacia una solución conjunta cuando el muchacho, escondido tras la enorme pantalla de un autocine, abre fuego sobre los espectadores que están en sus coches. Es descubierto y capturado gracias a la intervención personal de *Orlok*, en un delirante final (“*fruto de una idea de Samuel Fuller*”, reconoce Bogdanovich) en el que realidad y cine se confunden en una experiencia alucinatoria.

Aun cuando Bogdanovich lo había planeado todo por adelantado para evitar el menor contratiempo (pero luego fue él quien provocó el primer inconveniente, al llegar tarde al plató el primer día de rodaje de su primera película), **EL HÉROE ANDA SUELTO** tiene las características de una obra filmada rápidamente y con gran economía (esto se nota especialmente en las escenas del episodio de *Orlok*, mientras que las de *Bobby* ya revelan una dirección firme y segura). En esta opera prima inusual y estimulante, inmediatamente apreciada por los críticos, Bogdanovich estableció las bases de su futuro enunciando claramente los temas que iba a desarrollar en películas sucesivas: el placer personal en la puesta en escena; la confianza en los mecanismos del relato y de la acción (que aquí incluso se desdobra, evocando el dualismo, presente en su personalidad, entre “emotividad” e “intelectualismo”, confesado por el propio cineasta); la relación entre la crítica y el cine, el cine y la vida; el discurso sobre los géneros fílmicos; la utilización expresiva del color; la película como ejercicio de dirección y como reflexión sobre el cine.

**EL HÉROE ANDA SUELTO** es algo mucho más complejo que la denuncia del fenómeno del “lunático”, el individuo que expresa su protesta irracional contra la sociedad empezando a disparar contra la gente indiscriminadamente. Por supuesto, este episodio posee una fuerza dramática fuera de lo común: recuerda esa pesadilla americana, la explosión individual de violencia que de manera tan frecuente como preocupante surge en aquel país -Luis Buñuel lo evoca en la única secuencia “americana” de **El fantasma de la libertad**



(*Le Fantome de la liberté*, 1974), y el fenómeno ha acabado dando lugar a un auténtico género, el llamado *serial killer*). Pero la historia de *Bobby Thompson* es inseparable de la segunda historia y de la figura de Karloff, que es siempre el centro simbólico de la película, esté o no esté físicamente en pantalla. Los distribuidores trataron de aprovechar el episodio criminal a la hora de lanzar su campaña de publicidad. **EL HÉROE ANDA SUELTO** se estrenó en Estados Unidos en 1968, después del asesinato de Robert Kennedy, con el subtítulo “¿Por qué controlar la posesión de armas de fuego?” y con este eslogan publicitario: “Una película que arroja un poco de luz sobre una oscura historia”. Aun reconociendo que la campaña era necesaria para el lanzamiento de la película, Bogdanovich rechazó un truco publicitario que reducía y oscurecía los otros aspectos de la película: “**EL HÉROE ANDA SUELTO**” -dice- “no arrojaba ninguna luz ni tenía intención de hacerlo; lo que quería mostrar era que lo más horrible de esa serie de homicidios era su falta de motivación”. En otras palabras, no pretendía analizar a un loco homicida sino representar el conflicto entre desolación y sentimiento. Quería sobre todo relacionar el “horror” de sus actos y el “terror” fílmico, establecer una relación de causa y efecto entre la vida y el cine, entre una realidad violenta y el final de un cierto tipo de cine; ése es el verdadero tema de la película.

Así ésta se abre a tres posibles lecturas (de las cuales es la tercera, en realidad, la que justifica a las otras dos): el acto “absurdo” que surge de motivaciones de tipo social, la relectura de un género cinematográfico y la relación entre la realidad y el cine. El muchacho vive en un mundo dominado por una esterilidad existencial y ambiental, en donde la gente se ve obligada a sobrevivir aislada dentro de estructuras represivas (o dentro de las estructuras teóricamente tolerantes del moderno sistema represivo). Completamente inmerso en una dimensión alienante de la que están ausentes la pasión, la cultura y la vida, *Bobby* vive muy alejado del cine del pasado porque sus gustos los ha moldeado el nuevo

medio de masas, la televisión. Tras su primer encuentro casual con *Byron Orlok* (el actor sale del estudio, el chico de la tienda en donde acaba de comprar municiones), cuenta el encuentro en casa, haciendo un comentario casual sobre la influencia del terror y la violencia del cine en la violencia social. Pero esa violencia social ya la lleva dentro de sí, nacida y cultivada en la “sociedad del bienestar”, y explota dentro del ambiente más aséptico y “tranquilizador”, en el seno de una estereotipada y conformista serenidad familiar, y en un aparente estado de confort material.

*Bobby* odia en realidad el entorno de clase media en donde vive su mediocridad. Su frustración encuentra una válvula de escape en su colección de armas, un verdadero arsenal, en conducir por la ciudad con la camioneta llena de rifles y munición, en las prácticas de tiro. En busca de seguridad personal, huye de la realidad y se introduce en un universo de armas, sustento irracional y símbolo de una afirmación fascista de sí mismo. Llega el momento en que la mera posesión de armas no le basta para controlar sus inclinaciones; el siguiente paso lógico es utilizarlas. Con la frialdad nacida de la “inevitabilidad” del gesto, mata en su propia casa, sin proferir palabra, a su mujer y a sus padres para después escribir a máquina el recuento de los acontecimientos, describiéndolos de manera objetiva y despojada de toda emoción (*“He matado a mi mujer y a mi madre. Sé que me pillarán, pero antes va a morir mucha gente”*). (...) Mención aparte merece esta escena de la masacre de la familia, donde Bogdanovich crea un efecto de extrañamiento, ayudado por la composición de los planos, el montaje rápido y la perspectiva subjetiva del criminal, que hace pensar en Hitchcock y su *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966); al igual que el contraste entre el rojo de la sangre y la frialdad azulada de la pared o bien el empleo de largas panorámicas y planos sostenidos que muestran a *Bobby* limpiando la sangre y recogiendo los cadáveres remiten claramente a *Psicosis* (*Psycho*, 1960). (...).

El joven rompe con su entorno, representado en toda su esterilidad por las casas del valle de San Fernando (el suburbio de Los Ángeles en donde se había instalado Bogdanovich al llegar a Hollywood); rompe con su frustrante situación doméstica; rompe con la sociedad de los *mass media*, los supermercados, el plástico, la publicidad, las luces de neón, las autopistas, los automóviles, los carteles de colores y la televisión. Esta ruptura se lleva a cabo mediante un acto extremadamente violento, que lo es también por la total ausencia de “gusto” por la violencia: Bobby evita la sangre y no puede soportar ver los cadáveres. Más que el homicidio, su acto busca comprobar el alcance con que se construyó su arma; su satisfacción reside sobre todo en la fascinación del disparo.

*Bobby* se identifica con el arma, se “convierte” en el arma. No siente odio ni quiere venganza, no son ésas las razones de su conducta. Su rebeldía consiste más bien en un exceso de “normalidad”, en una aplicación excesivamente sistemática de los principios de la sociedad en que vive (considérese por ejemplo *Little Murders* [Alan Arkin, 1971], “pequeños” crímenes precisamente por ser tan rutinarios dentro de la violencia que es norma en los homicidios). Su acto se convierte en una autodemostación de eficacia, de fe en el mecanismo del medio técnico, el rifle, que es en realidad un instrumento altamente preci-



so que le permite disparar sin error el tiro a gran distancia (*"No he fallado casi nunca"*, dice cuando le arrestan). Del gesto individual contra sus familiares, Bobby pasa al gesto social contra las masas anónimas, a las que nihilistamente quiere eliminar, disparando primero a la gente que pasa en coche desde lo alto de un depósito de gasolina y situándose luego detrás de la pantalla del cine para disparar a los espectadores absortos en el "espectáculo del terror": (...) una magnífica secuencia la desarrollada en las inmediaciones de la fábrica repleta de blanquecinos depósitos de gasolina, desde los cuales el francotirador dispara maquinalmente a los conductores de una autopista cercana. El empleo adecuado del silencio y la limpia planificación que despliega Bogdanovich (tan solo escuchamos el sonido de los disparos, el ruido de una sirena o el derrapar de los vehículos) confieren a la secuencia una perceptible sensación de soledad urbana, de vacío existencial, a plena luz del día (...).

Bogdanovich describe estos hechos como la representación de una conducta extrema, efecto de una situación inmersa en los modelos de vida de una sociedad. Así consigue ilustrar con mayor efectividad un carácter trágico que de hecho se deriva no tanto de la gravedad del acto per se, sino de la ausencia total de motivación: la absoluta gratuidad del acto impide un juicio de las razones que llevan al mismo (y es que al ver este episodio



se “sufre” tratando de encontrar la más mínima motivación, que resulta imposible de descubrir a lo largo de toda la historia) y lo convierte en un indicador inmediato de disolución social.

Mientras que la “normalidad” de *Bobby* se expresa llevada hasta sus últimas consecuencias, *Orlok*, símbolo del terror fílmico “clásico” y cansado ya de crear un pánico que es ficticio por haber sido sobrepasado por la realidad (“*Hay demasiados horrores auténticos en el mundo*” -dice- “*para que no me sienta ridículo con mis horrores de cartón-piedra*”), quiere recuperar su propia normalidad, esto es, quiere volver a ser un hombre y liberarse del personaje que interpreta. La relación entre los dos episodios es una “distor-

sión” de sus dos personalidades, según su criterio de “normalidad”. *Orlok* está condenado de por vida a encarnar el terror y *Bobby* tiene todos los rasgos del “buen chico”, pero en realidad se trata de sendas máscaras que la película hace caer: detrás de la respetabilidad de *Bobby* descubrimos el horror del vacío, detrás del terror crepuscular de *Orlok* está el hombre. La tensión de la película está en ese funcionamiento inverso de los dos personajes que los conduce inevitablemente hacia un destino convergente. En contraste con la completa falta de auto-interrogación de *Bobby*, *Orlok* se cuestiona, de forma profunda y patética, la influencia de su actividad cinematográfica. *Drácula*, *Frankenstein*, todos los falsos “horrores” del reino de la fantasía son, por tener la abierta ingenuidad de un sueño infantil, mucho más inocuos que la violencia cotidiana escondida bajo la respetable fachada burguesa. Esa violencia tiene sus raíces en la “sociedad de plástico”, como la define Bogdanovich empleando una expresión de Norman Mailer; esa sociedad violenta aunque aparentemente en orden es la que crea a los verdaderos monstruos, individuos de faz inexpressiva, sin espíritu y cuya humanidad ha sido destruida, pero que llevan la cara limpia y el cabello corto. Utilizando su amor por el cine para la paradoja, Bogdanovich da la vuelta a la opinión conservadora según la cual el cine genera violencia y monstruos como *Bobby Thompson*, y procede a crear un “manifiesto” fílmico para demostrar la inocencia del cine, en comparación con otras faltas de la sociedad.



Las consideraciones de *Orlok* tras ver el final de **The Terror** permiten ampliar el discurso sobre un tema que el cineasta quería tratar, aprovechando la oportunidad que le daba el disponer de Karloff: la relación entre el actor y su “papel”. De forma delicada y sensible, deja que el actor se confiese como hombre y hable con una profundidad e inteligencia que jamás se le había permitido expresar en la pantalla, amargado también por ese cliché que ha condicionado su existencia. La escena del despertar de *Sammy Michaels* (el director, interpretado por el propio Bogdanovich), tras haber pasado la velada anterior tratando de convencer a *Orlok* de que acepte trabajar en su nueva película, es tierna, irónica y trágica. *Sammy* abre los ojos, ve a pocas pulgadas de su nariz la cara de Karloff e instintivamente da un respingo, no porque esa cara sea mucho más terrible que tantas otras, sino por lo que esa cara ha llegado a representar para millones de personas. Aún es más tremendo el momento en el que el propio Karloff tiene idéntica reacción delante de un espejo: el énfasis es irónico pero denota, como en el caso del monstruo de *Frankenstein* que le dio fama, la condena de su otro yo que le obliga a tener que presentarse inevitablemente como lo que no es, como una máscara.

El tributo a Karloff no consiste en haber insertado en **EL HÉROE ANDA SUELTO** una escena de **The Terror**, ni en recordarle por una obra de juventud como **El código criminal** (*Criminal Code*, 1931), que contemplan juntos por televisión (*Michaels/Bogdanovich*: “*He visto El código criminal en el Museo de Arte Moderno. La dirigió Howard Hawks*”. *Orlok/Karloff*: “*Lo sé, gracias a él conseguí mi primer papel realmente importante*”), sino en haberle dejado espacio, generosamente, para que haga su reflexión/confesión. Los productores y los agentes de prensa de *Orlok* quieren que diga algo que meta miedo al público al presentar la película (es su deber como estrella de este género). El actor se dispone a contar su historia en un hermoso primer plano que Bogdanovich volverá a utilizar para otra

confesión importante, la de Sam en **La última película**. Orlok mira a cámara (se dirige por tanto a los espectadores de **EL HÉROE ANDA SUELTO**) y cuenta una “de miedo”, como los productores quieren que haga, pero, además de ser una historia sobre la Muerte y el Destino, es también una metáfora de su propia condición, de su imposibilidad para escapar del personaje que representa: *“Damas y caballeros, chicos y chicas, quisiera dejaros una pequeña historia para que penséis en ella en casa, en la oscuridad. Había un rico mercader de Bagdad que mandó a su criado de compras al mercado. Poco después el criado volvió, pálido y trémulo: ‘Amo, en el mercado recibí un empujón de una mujer. Me volví para mirarla y vi que era la Muerte. Me hizo un gesto amenazador. Oh, amo, préstame tu caballo para que pueda huir lejos de esta ciudad, y escapar a mi destino. Cabalgaré hasta Samara y allí la Muerte no podrá encontrarme’. El mercader le prestó el caballo, el criado montó en él y galopó hacia Samara. El mercader fue al mercado y vio a la Muerte entre la multitud. Le preguntó: ‘¿Por qué le has hecho un gesto amenazador a mi criado esta mañana?’. Y la Muerte respondió: ‘No le hice ningún gesto amenazador. Me quedé sorprendida. Me chocó verle aquí en Bagdad cuando tengo una cita con él esta noche en Samara’”*. La historia procede de una obra poco conocida de Somerset Maugham, citada al comienzo de la novela “Appointment in Samara”, de John O’Hara<sup>1</sup>.

El gesto de *Bobby* es también una huida de un personaje que rechaza; pero él no es consciente de esto y expresa la violencia de toda una sociedad en un acto homicida, repetido y mecánico. Hemos dicho que *Orlok* y *Bobby* ocupan polos opuestos en una discusión sobre la relación de causalidad entre el cine y la realidad. El final de la película, cuando *Bobby* dispara desde detrás de la pantalla a personas que mueren sin saber quién les mata ni de dónde les viene la muerte, es la expresión más manifiesta de esta relación (“*La realidad se introduce en la ilusión*”, apunta Bogdanovich): (...) Bogdanovich utiliza un zoom como remedo de la trayectoria e impacto de los proyectiles, en un no por tosco menos efectivo recurso visual. (...).

Considérese cómo está construida **EL HÉROE ANDA SUELTO**: comienza con las secuencias finales del film de Roger Corman (la huida del conde a través de las ruinas del castillo) y por consiguiente introduce al espectador en una “película”. A los pocos minutos el rótulo “The End” aparece en la pantalla, las luces se encienden y la imagen revela que nos encontramos en una sala de proyección: en este punto estamos en “el cine”, dentro del cine, con Karloff, el “actor” Karloff, que habla de sí mismo y de la crisis que atraviesa. Finalmente el cine sale a la calle, a la “realidad” cotidiana, a las calles habituales del director (su barrio), para registrar sus aspectos más crueles. Y allí, en donde la luz del día hace que Boris Karloff asuma el aspecto de un caballero viejo y distinguido (su personaje filmico necesita el concurso de la oscuridad para generar su ficticio terror), se encuentra

---

<sup>1</sup> Esta historia será retomada, en un registro no menos siniestro, por Brian De Palma para su excelente **Redacted** (2007). [CineClub Universitario/Aula de Cine, 2022].



con el asesino. El rostro de Karloff queda encuadrado dentro del visor del rifle: la lente de la cámara que enfoca la realidad para revivirla luego múltiples veces como apariencia en la pantalla es brutalmente reemplazada por la lente que enfoca la realidad para destruir la vida,

**EL HÉROE ANDA SUELTO** se basa en esta continua interferencia del cine y la realidad, hasta que ambas finalmente convergen (y el espectador, según un procedimiento típico de Hitchcock, es consciente de ello desde el principio) cuando *Bobby* es descubierto detrás de la pantalla y Karloff se enfrenta a él, en una secuencia paralela a la que se está proyectando en ese momento en la pantalla del cine: *Bobby* se queda desconcertado al ver que se le acerca desde dos lados distintos un doble Karloff/*Orlok*. Las dos imágenes se confunden, en un delirio, en su mente, *Bobby* se ve incapaz de disparar y *Orlok*, pronunciando una frase que se hizo célebre (“¿Era esto lo que me daba miedo?”), le abofetea, haciéndole caer al suelo. Dejando aparte el énfasis expresivo (pero esto es importante también, pues apunta, en ese gesto que hace asumir a Karloff/*Orlok* el aspecto de un “padre”, un tema que volverá a aparecer ampliamente en la obra del autor de *La última película*), el final postula la hipótesis de que el cine ha ganado por el momento, haciendo retroceder la violencia presente en una sociedad sin imaginación. Para Bogdanovich el “horror del mito”, que en realidad es derrotado a diario por el “amor a la realidad”, es claramente ficción, es decir, inocencia, y los espectadores mueren como blancos humanos porque están “delante” de la pantalla y no “detrás”, como *Bobby*, que se esconde tras ella

para expresar su propia violencia. Se trata todavía de una posición inmadura fruto de una entusiasta sobrevaloración del cine: Bogdanovich va a redimensionar esa posición en sus obras siguientes, en un proceso de progreso continuo hacia la esencialidad y el equilibrio, cada vez más consciente de la necesidad de una reformulación crítica. No es accidental que la conclusión de la historia tenga lugar en un autocine: Bogdanovich odia ese invento típicamente americano de ver cine desde el asiento de un coche: *“Una película es un acontecimiento público” -afirma-, “y por desgracia cada vez vivimos en una sociedad más aislada. En el autocine uno está encerrado en un cubículo, frente a una pantalla que apenas se ve, con un horrible sistema de sonido que procede de un pequeño altavoz. Es algo tan malo como estar en casa ante el televisor”. (...)*

Los espectadores de **The Terror**, una “multitud solitaria” encerrada en trampas mecánicas, no pueden darse cuenta con rapidez de lo que está ocurriendo; aislados en su pequeño mundo ya consagrado a la muerte, niegan el cine, un fenómeno de grupo, como espectadores, y niegan como seres humanos su capacidad para comunicarse. Bogdanovich reexamina el “horror cinematográfico” y contempla la pérdida de su carácter mítico: el horror surge de la pantalla, en donde tan solo era una representación del inconsciente colectivo, y se derrama en las calles y sobre los personajes que habían transmitido sus aspectos más míticos (el personaje autobiográfico de Karloff/*Orlok*, devuelto a la normalidad de una dimensión humana a la que también tiene derecho: un hombre de edad avanzada, con zapatillas y bastón), subrayando irónicamente la presencia de las estrellas de cine que lo han encarnado (*Sammy Michaels* le dice a *Orlok*: “*Si no aceptas este papel, se lo daré a Vincent Price*”, el gran “rival” de Karloff y uno de los actores favoritos de Corman). Además del discurso sobre el género, **EL HÉROE ANDA SUELTO** establece ya un rasgo personal de Bogdanovich: la cita. Aquí se inspira evidentemente en cineastas como Hawks, Welles y particularmente Hitchcock, desde **Vértigo** a **Psicosis** (*Psycho*, 1960), y sobre todo **Extraños en un tren**, para la escena en la que *Bobby* se agacha para coger la caja de munición (evocando la escena del encendedor que se cae por el sumidero), llegando hasta David Wark Griffith, de quien toma la estructura de “montaje alterno” de la película. Una cita muy importante es la que se “oye” desde un televisor que permanece invisible, en casa de *Bobby*. Se trata del anuncio de una película, y el comentario crea inmediatamente una conexión entre cine y realidad y entre las dos partes de **EL HÉROE ANDA SUELTO**: *“Esta semana, en ‘La película del sábado noche’, James Stewart, Lee Remick y Ben Gazzara” -actor que luego elegirá Bogdanovich para protagonizar Saint Jack, el rey de Singapur y Todos rieron, en donde encarnaba a una especie de alter ego suyo- “en la apasionante producción de Otto Preminger Anatomía de un asesinato (Anatomy of a murder, 1959) ... Stewart a Gazzara: ‘Es usted culpable de asesinato, teniente. La ley no escrita es un mito, y quien cometa un asesinato pensando que dicha ley existe, se hace una reserva a pensión completa en la penitenciada del Estado.’”*

Ya en su primer film Bogdanovich se plantea el problema del estilo, con particular referencia al uso del color. De sus declaraciones se desprende que en un principio pretendía



rodar **EL HÉROE ANDA SUELTO** en blanco y negro, pero Corman le convenció de que la película tendría mayor éxito comercial si era en color. Pero después de verla tal y como se filmó, resulta difícil imaginarla en blanco y negro; esto se debe a que Bogdanovich consiguió hacer de la necesidad virtud. De hecho, la película es original también por su empleo del color, que amplifica y explicita la personalidad de los personajes. La historia de *Orlok* está filmada en colores sombríos y cálidos (predominan marrones y amarillos), típicos de los escenarios “góticos” del cine de terror, mientras que para la historia de *Bobby* se emplea un espectro de colores fríos (blanco, gris, azul, verde claro). Según dice Bogdanovich, “parte de la eficacia de la película reside en su validez expresiva: ese azul plástico, tan americano, forma parte realmente de cierta cultura americana”. Hay otro motivo que reaparecerá en obras subsiguientes: la representación de los personajes se refleja en el entorno en el que viven. En **EL HÉROE ANDA SUELTO** los personajes son abstractos, simbólicos, mientras que su entorno, por el contrario, es extremadamente real (*Orlok* dice cuando va en coche camino del cine por los bulevares plagados de signos de neón: “¡Qué feo se ha vuelto este lugar!”).

Además de evocar a ciertos cineastas y ciertas películas e incluir alguna declaración de principios (“*Todas las buenas películas ya están hechas*”, dice *Sammy Michaels* viendo una de *Hawks* por televisión), Bogdanovich hace de **EL HÉROE ANDA SUELTO** uno de los más tiernos y sentidos tributos al cine en cuanto tal, un tributo que solo el Truffaut de **La noche americana** conseguiría expresar con una pasión similar. Un homenaje no solo al poder evocativo del cine como “visión” sino también al “medio técnico”, al objeto “material” que recrea la ilusión. Cuando *Bobby* se coloca detrás de la pantalla dispuesto a llevar a cabo la masacre, y la noche cae lentamente sobre el lugar, todavía desierto, el director, en una de las secuencias más intensas de la película, muestra el interior de la cabina del



autocine, deteniéndose en el proyector y en el proyeccionista, que inserta la película en la máquina con cariño, enciende el motor y pone en marcha el “sueño”. *Bobby* mata también al viejo proyeccionista, pero la película sigue corriendo, como animada con vida propia. Es un gran momento de cine, un acto de amor a su poder y su magia.

**EL HÉROE ANDA SUELTO** puede leerse también como una transparente descripción del “sistema del cine”, ya que en su doble argumento Bogdanovich enuncia los elementos que lo componen (la pantalla, el proyector, la película), los hombres que le dan vida (el director, el actor, el operador, el espectador) y los rasgos típicos de este medio de comunicación (su función simbólica, su existencia como sueño y como magia). La realidad y el cine de mitos quedan contrapuestos: la mirada fría y distanciada con la que se registra el horror real se relaciona con la pasión sin límites que Bogdanovich siente por el cine, que aquí se presenta como lo que es y como aquello en lo que se está convirtiendo, a través de sus hombres y de sus medios técnicos. **EL HÉROE ANDA SUELTO** es la formulación fílmica del sueño de que el cine puede ser “más fascinante”, “más humano” y “más verdadero” que la vida.

Cuando rechaza la realidad actual de su país, el director piensa en el pasado y en el pasado del cine, cuando el horror, también, se encontraba en la transparencia ilusoria de la imagen; y al registrar fríamente esta realidad, expresa también la imposibilidad de reproducir ninguna otra cosa en el presente. Con esta obra sincera e inquietante Bogdanovich expresa su angustia sobre el “hoy”, y es la primera y última vez que lo hace, si aceptamos que *¿Qué me pasa, doctor?*, *Todos rieron*, *Máscara*, *Ilegalmente tuyo*, *Texasville*, *Esa cosa llamada amor*, *¿Qué ruina de función?* y *Rebelión en las aulas II* son obras solo en apariencia sobre el presente. En sus siguientes películas, al menos hasta *Nickelodeon*, su realidad será, significativamente, el cine, elevado al nivel de una síntesis de la experiencia “dividida” de **EL HÉROE ANDA SUELTO** y su única dimensión, el pasado (...).



(...) Al final Bogdanovich nos deja para el recuerdo la contundente imagen del autocine desierto. El cine estaba cambiando. A pesar de estar más cerca de la fantasía personal y cinéfila (como tantas otras que filmó Bogdanovich a lo largo de su carrera), hay algo en este film de uno de los integrantes del “Nuevo Hollywood” que enlaza, si se quiere soteradamente, con otras obras maestras tanto de la generación anterior como de la venidera. Así se palpan ecos de la “Generación de la Violencia” en la secuencia de la masacre a la familia, aludiendo concretamente a la extraordinaria **A sangre fría** (*In cold blood*, 1967); la figura del francotirador que dispara indiscriminadamente comparece también en **Harry, el sucio** (*Dirty Harry*, 1971), del gran Don Siegel; y la fijación fetichista por las armas y la psique torturada de un ex combatiente del Vietnam estarán presentes también en **Taxi Driver** (*Taxi Driver*, 1976) . Por tanto, Bogdanovich supo estar en consonancia con el espíritu de la época, al menos en la atmósfera desoladora que, por momentos, comparte con las obras mencionadas, al tiempo que brindó a Boris Karloff la bella e inmejorable despedida que merecía un genio de su talla (...).

**Textos (extractos):**

Vittorio Giacci, **Peter Bogdanovich**,

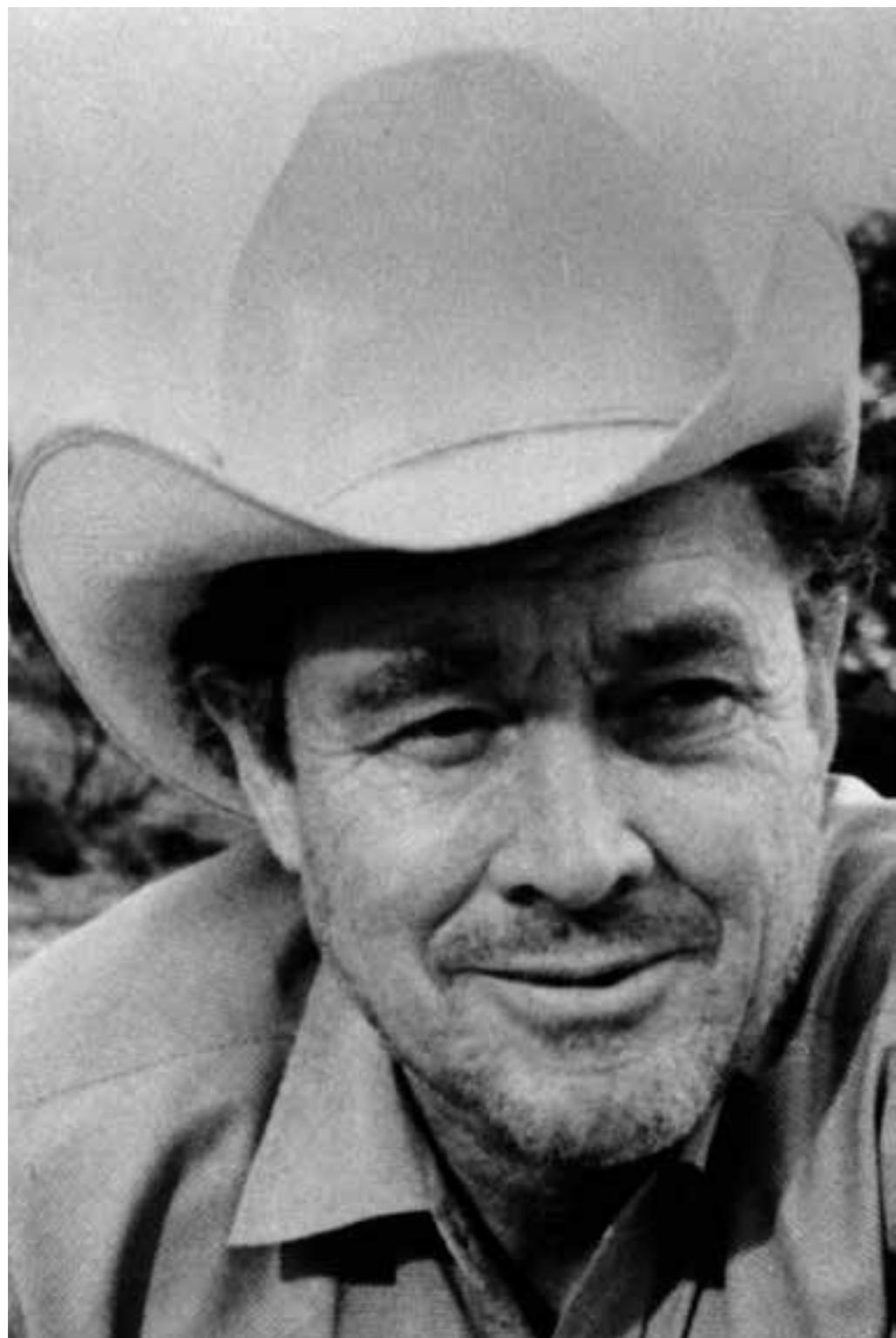
45º festival de cine de San Sebastián & Filmoteca Vasca, 1997.

Pablo Hernández, “El héroe anda suelto” en Antonio José Navarro (coord.)

**American Gothic: el cine de terror USA 1968-1980**, Donostia Kultura, 2007.







Viernes 7

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

**LA ÚLTIMA PELÍCULA** (1971) EE.UU. 120 min.

**Título Original.**- The last picture show. **Director.**- Peter Bogdanovich. **Argumento.**- La novela "Thalia" (1966) de Larry McMurtry. **Guion.**- Peter Bogdanovich y Larry McMurtry. **Fotografía.**- Robert Surtees (1.85:1 - B/N). **Montaje.**- Peter Bogdanovich y Donn Cambern. **Canciones.**- "Cold, cold heart", "Blue velvet" y "Solitaire" (Tony Bennet) y otras canciones de Lefty Frizzell, Pee Wee King, Frankie Laine y Hank Williams. **Productor.**- Stephen J. Friedman, Bob Rafelson, y Bert Schneider. **Producción.**- BBS Production. **Interpretes.**- Timothy Bottoms (*Sonny Crawford*), Cybill Shepherd (*Jacy Farrow*), Jeff Bridges (*Duane Jackson*), Ben Johnson (*Sam "el León"*), Ellen Burstyn (*Lois Farrow*), Cloris Leachman (*Ruth Popper*), Eileen Brennan (*Genevieve Morgan*), Clu Gulager (*Abilene*), Sam Bottoms (*Billy*), Sharon Taggart (*Charlene Duggs*), Randy Quaid (*Lester Marlow*), Jessie Lee Fulton (*Miss Mosey*), Bill Thurman (*entrenador Popper*), John Hillerman (*el profesor*), Charlene Ullrick (*Charlene*), Joe Heathcock (*el sheriff*), Frank Marshall (*Tommy Logan*). **Estreno.**- (EE.UU.) octubre 1971 / (España) julio 1976.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

2 Oscars: Actor de reparto (*Ben Johnson*) y Actriz de reparto (*Cloris Leachman*)  
6 candidaturas: Película, Director, Guion adaptado, Fotografía, Actor de reparto (*Jeff Bridges*) y Actriz de reparto (*Ellen Burstyn*).

*Película nº 5 de la filmografía de Peter Bogdanovich (de 33 como director)*

*Música de sala:*

Centenario del nacimiento de

**JERRY FIELDING**

(1922-1980)

**Grupo salvaje** (*The wild bunch*, 1969) de Sam Peckinpah

Banda sonora original de **Jerry Fielding**

(...) Sorprende conocer que el primer contacto de Bogdanovich con la novela de Larry McMurtry se lo proporcionó su amigo el actor Sal Mineo, quien lamentó ser demasiado mayor para interpretar a uno de sus protagonistas. Ya junto al escritor, pronto se planteó decidir qué conservar y suprimir, delimitando temporalmente la acción entre noviembre de 1951 y octubre de 1952 -la novela dejaba indeterminados los años cincuenta-, diluyendo personajes como el profesor y el hijo del predicador, añadiendo la secuencia de la graduación, modificando la escena del pantano, o añadiendo un frío encuentro entre *Sonny* y su padre retomado de un hecho similar sucedido entre Jerry Lewis y su progenitor. Para certificar su credibilidad cronológica, la banda sonora se elaboró escrupulosamente a base de éxitos musicales del momento. Al reelaborar los diálogos, Bogdanovich espoleaba a McMurtry, pero lo cierto es que siempre el interés se derivaba a los ya existentes en la novela.

Una faceta clave en la película vino dada en su reparto: *“No estábamos buscando estrellas, aunque en algún momento pensamos en contratar a un actor famoso para que interpretara a Samuel, el dueño del cine, la ferretería y el restaurante. Específicamente, hablamos para que James Stewart hiciera el papel que finalmente hizo Ben Johnson. Por un momento pensé que me encantaba Jimmy y que tal vez le hubiera podido convencer para que aceptara, pero íbamos a estar filmando en un pequeño pueblo de Texas y, si traíamos a Jimmy Stewart, todo se iba a complicar. No era una buena idea. Así que nos decidimos por Ben Johnson, que era muy auténtico, porque era tejano y un cowboy en muchas maneras”*. Bogdanovich vio a Cybill Shepherd en una portada del magazine *“Glamour”* y siempre tuvo claro que sería *Jacy*. La joven no se encontraba muy interesada en el cine, pero accedió a encarnar el papel iniciándose entre ambos un romance. Ben Johnson renunció hasta en tres ocasiones el encarnar a *Sam “El León”*. No le seducían los diálogos de su personaje. El director tuvo que recurrir a John Ford, e incluso le llevó a prometer, en un alarde de temeridad, que el personaje le proporcionaría el Oscar de la Academia. Así sucedería, con una presencia en pantalla de menos de diez minutos. Se sucedieron los “castings” durante nueve meses en Nueva York, Dallas, Houston y Los Ángeles. La mirada triste de Timothy Bottoms -entonces de plena actualidad con su protagonismo en **Johnny cogió su fusil** (*Johnny Got His Gun*, 1971, Dalton Trumbo)- decidió al director a proponerle el *Sonny* protagonista. Por su parte, la simpatía natural de Jeff Bridges brindaba un toque de humanidad al inicialmente más canallesco *Duane*. Y para los tres principales roles femeninos se partió de una lista de veinte actrices. Ellen Burstyn hizo la lectura de ambos y partió con la ventaja de elegir el que quisiera, optando por el de *Louis Farrow*. La casualidad de una presencia del casi niño Sam Bottoms para visitar a su hermano Timotty permitió que el director lo seleccionara para encarnar al inocente y mudo *Billy*.

Tras visitar varias ciudades, Archer City -natal de McMurtry- fue elegida marco del rodaje, permitiendo al equipo identificar muchos de los elementos de la novela, pero provocando el recelo de unos habitantes temerosos que se airearan sus trapos sucios. Escándalos sexuales que todos conocían pero que mantenían ocultos en su vida diaria. La



hipnótica impronta del magistral blanco y negro ofrecido por Bruce Surtees fue sugerida -unido a su contrastada profundidad de foco- por el veterano Orson Welles (...): *“Estuve hablando con Orson Welles sobre esa posibilidad. Nuestra conversación comenzó cuando le pregunté cómo podía lograr yo la misma profundidad de cámara que él consiguió en Ciudadano Kane. Y me dijo que nunca iba a conseguir lo mismo si la filmaba en color. Le expliqué que en ese momento se filmaba mucho más rápido, y él me repitió lo mismo, que nunca iba a lograrlo si filmaba en color. Le pregunté qué era lo que tenía que hacer, y él me dijo que la filmase en blanco y negro. Le respondí que me encantaba la idea, pero que no sabía si me iban a dejar. Y él me dijo: ‘¿Les preguntaste?’ Le dije que no, y me sugirió que lo hiciera. Y luego me dijo: ‘tú sabes lo que yo siempre digo del blanco y negro, ¿no?’, a lo que le respondí que no. Y me dijo: ‘es el amigo del actor’. Luego me explicó que todas las interpretaciones se veían mejor en blanco y negro (...). Así que me fui a hablar con el productor, Bert Schneider, y le dije que me gustaba la idea de filmar en blanco y negro. Y él me dijo que iba a hablar con su hermano, que era el presidente de Columbia en ese momento. Luego me confirmó que estaba todo aprobado. Tiempo después le pregunté por qué me habían dicho que sí sin discutirlo, y me respondió que Bert había pensado que iba a ser una novedad porque casi nadie estaba filmando en blanco y negro en ese momento. Y creo que parte del éxito de esa película tuvo que ver con que se filmó de esa manera”.*

(...) La filmación se extendió a unas once semanas durante el invierno de 1970, donde predominó un casi obsesivo acercamiento de Bogdanovich a sus actores -en las imágenes de rodaje se le ve en todo momento indicándoles el más mínimo gesto, dentro de un grado de implicación personal que, justo es reconocerlo, obtuvo un resultado asombroso-. Entre esta catarsis, Tim Bottoms estaba enamorado de la Shepherd sin ella corresponder-



le -la primera escena del pantano, en la que se abalanza sobre ella, era puramente documental por su parte-, mientras que Jeff Bridges se dedicó a dibujar a todos los personajes de la película.

Fue el trabajo de un equipo alojado en Wichita, donde no faltaron incidencias dentro de una relativa placidez. En la célebre secuencia del monólogo de Ben Johnson en el pantano, un deliberado retraso en la réplica de Bottoms obligó a Bogdanovich a introducir una panorámica de transición, para utilizar una toma que había resultado de perfecta iluminación. O resolver la filmación de los planos y contraplanos de la secuencia de la piscina donde Cybill Shepherd tenía que desnudarse, para lo que el cineasta ejecutó sus tomas ante un equipo reducidísimo. Más complejidad albergó la casi asfixiante pelea entre *Sonny y Duane*, que filmó sin utilizar plano máster y a través de más cuarenta posiciones de cámara diferentes, lo que proporcionó al episodio una extraordinaria tensión, aunque alertó a unos productores temerosos de que no se pudiera montar, quienes a punto estuvieron de despedir al director. También, de manera inesperada, falleció su padre, teniendo que reasumir el rodaje dirigiendo precisamente la escena del entierro de *Sam*, lo que imprimió al pasaje una especial emotividad. Aún quedaría por rodar en **LA ÚLTIMA PELÍCULA** uno de sus instantes más conmovedores; la secuencia en la que *Sonny* porta en sus manos el cadáver del recién atropellado *Billy*. Tim Bottoms ni siquiera había ensayado la escena, y la recreó en una toma única ante la emoción de los presentes, entre ellos un Bogdanovich

que se quedó sin palabras, hasta el punto que fue el propio intérprete quien tuvo que gritar: “¡Corten, montadla!”

Con un coste aproximado de 1.300.000 dólares, Peter Bogdanovich montó personalmente la película durante medio año -aunque renunció al crédito por dicha faceta-, dejándola en una duración inicial de 145 minutos. Después de varios reajustes quedaría en las dos horas que conocemos. Tuvo una carrera comercial de cerca de treinta millones de dólares -la mayor parte de ellos alcanzados en EE.UU. y Canadá- y una entusiasta acogida crítica. Ocho nominaciones a los premios de la Academia -entre ellos a mejor película y director- coronaron su éxito, obteniendo finalmente solo las estatuillas de mejor actriz secundaria para Cloris Leachman, y al ya citado Ben Johnson en su equivalente masculino. Todo ello, en una ceremonia donde la obra maestra de Bogdanovich quedó marginada por **Contra el imperio de la droga** (*The French Connection*, 1971, William Friedkin).

Pasan los años y **LA ÚLTIMA PELÍCULA** sigue apareciendo en una doble frontera. Una interior, al describir con afecto y desencanto un tiempo de cambio. De ruptura con el ayer, en una colectividad apenas receptiva a la felicidad. Al mismo tiempo, esta conmovedora creación de Bogdanovich transmite la frontera que estaba viviendo el propio cine norteamericano. Ambas vertientes se perciben, se sienten casi, en la adaptación de la novela de McMurtry, experto conocedor de los claroscuros del Sur. Una novela de matices casi biográficos que plasma un relato de tintes dolorosos provisto de numerosas capas, que habla de la llegada a la madurez, la frustración del fin de un tiempo y, sobre todo, y ese es su grado de universalidad, trascendiendo el localismo de su base argumental, del desencanto de la propia existencia.

Sucedará en Anarene, pequeña localidad de Texas, en el inicio de los cincuenta. Es un lugar envuelto en cierta somnolencia, dominado por vientos que arrastran polvo y matojos, como si en sus calles se detuviera el tiempo. Un pueblo mortecino, donde sus moradores desahogan su frustración en torno al sexo. Un rasgo que definirá de manera muy especial a los jóvenes que, al menos de manera superficial, proporcionan un grito casi agónico de vida. Entre ellos, *Sonny Crawford* y *Duane Jackson*, estrechos amigos, se erigirán como sus principales representantes. A su través, contemplaremos las rutinas y costumbres de sus habitantes, dentro de una creciente aura de insatisfacción, como si para ellos no existiera alternativa de vida. Sin embargo, entre la juventud pronto advertiremos una determinada subversión. Algo que se manifestará en el soterrado desarrollo de una sexualidad, que el atavismo del entorno nunca dejará de teñir como algo oculto y nunca liberador. El gran acierto de esta obra maestra estriba en que esa mirada crítica se imbrica en una textura tan dura como conmovedora. Tan áspera al describir un contexto hostil como esos exteriores casi perdidos en el fin de mundo, como emocionante hasta la lágrima en aquellos instantes en las que sus seres se despojan de la máscara a las que les ha condenado un entorno tan insatisfactorio.

Esa imbricación es la que produce la maravillosa alquimia de una película que supo transmitir con nostalgia, pero al mismo tiempo con distancia, una mirada colectiva, cercana



y sincera al espectador. Bogdanovich alcanzó con ello su temprana inmortalidad cinematográfica, con una obra total en la que sus personajes devienen humanos y creíbles, ya que el cuidado dispuesto acierta al trasladarlos de su base literaria buscando esa letra pequeña. Esas acciones cotidianas, esas miradas, esos desencantos, esos pequeños oasis de felicidad. Esos recuerdos de tiempos en los que la vitalidad suponía un referente lleno de fuerza – ejemplificado en la figura de Sam “El León”–, que se ha ido desgajando de un pueblo al que ni siquiera la presencia de ese relevo, vitalista e incómodo ante el contexto opresivo en el que viven, permite vislumbrar la más mínima esperanza.

Dura y sin concesiones, **LA ÚLTIMA PELÍCULA** posee, sin embargo, el hálito sincero de las historias pobladas por seres auténticos. No importa que su background sea remarcable. Lo realmente magnífico de su fauna humana es el intimismo con el que se plantea cinematográficamente, encarnados por sus actores con un asombroso grado de autenticidad. Ese tú a tú de todos sus personajes, incluso aquellos que puedan resultar más lejanos o incluso desagradables, permiten que la mirada de Bogdanovich aparezca tan cercana. Surgirá al mostrar una sexualidad revestida como elemento oscuro, aunque los habitantes de Anarene lo asuman como parte de sus vidas camuflándolo como algo vergonzante. Esa cercanía se certificará al vivir la amistad, el reconocimiento, el cariño que aparece en un momento determinado, o también la inmadurez y el resentimiento. Como buena parte de las grandes obras legadas por el cine, la película supone una mirada sobre las grandezas y miserias de la propia existencia. Por encima de sus peculiaridades, una visión más distanciada permitiría trasladarlos a cualquier ámbito, sin desvirtuar la esencia de su enunciado. Y es ahí, desde su discurrir en apariencia perezoso, prenderán de inmediato en el espectador esas andaduras



vitales desprovistas de la menor épica, pero quizá por ello más creíbles, unidas al milagroso acierto de la iluminación en blanco y negro de Bruce Surtees, una de las más pregnantes, evocadoras y físicas que recuerdo. Sirviéndose de esa vigorosa arma visual, su realizador articula una planificación crispada centrada en la fuerza de unos primeros planos que sirven para potenciar la expresividad de sus intérpretes, basando buena parte de la efectividad del drama en la fuerza de sus rostros. Algo extendido en presencias episódicas, donde abundarán rostros curtidos y avejentados, e incluso también presencias jóvenes incidiendo en esa generalizada sensación de autenticidad.

En cualquier caso, el eje de **LA ÚLTIMA PELÍCULA** es el deseo de amar y ser amado. Esa frustración en los afectos ligará el palpitar de cuantos pueblan sus imágenes. Desde *Sonny*, que prolonga su mundo interior y su tristeza, y que encontrará un inesperado asidero en *Ruth Popper* (Cloris Leachman), esposa del profesor de educación física, y mujer sensible abocada a una indeseada madurez. Amor como el que buscará *Duane* en su pasión por *Jacy*, quien provocará involuntariamente deseo entre los muchachos que la rodean, aunque sufra esa misma insatisfacción emocional. Esa sensación de relaciones no correspondidas se trasladará incluso al ayer de Anarene en el recuerdo de *Sam*, quien mantuvo una relación -oculta en vida- con *Louis Farrow* (Ellen Burstyn), la madre de *Jacy*. Si algo percibimos en este recorrido por una población casi fantasmagórica, se detiene en la letra pequeña. En los sinsabores que compartimos con unas criaturas deseosas de sentimiento y frustradas en sus existencias diarias. Un ámbito donde aparecerán instantes en los que lo confesional trasciende y dota de lirismo a sus imágenes, como en la célebre secuencia ante el pantano, en la que *Sam* se sincera ante *Sonny*. **LA ÚLTIMA PELÍCULA** adquiere una propia especi-

ficidad narrativa, funcionando paradójicamente ciertas imperfecciones que con el paso del tiempo enriquecen su expresión visual sumando una asombrosa sensación de veracidad. Es curioso señalarlo, pero nos encontramos ante una película que en numerosas ocasiones emociona o conmueve. Que deja en sus momentos más hondos un nudo en la garganta. Lo viviremos con el citado *Sam*, no solo en el ya señalado pasaje ante el pantano, sino en todos los que describen su relación con *Sonny*, incluido el último que mantendrá con él y con *Duane* cuando se marchen de juerga a México, despidiéndole la cámara con un leve *travelling* frontal que nos anunciará su muerte. Por ello, su funeral será descrito con pequeños planos impresionistas incidiendo en la compartida tristeza del momento.

Esa emotividad se extenderá en secuencias como el lamento de la cajera del cine que le ha legado *Sam* tras su muerte, que decidirá cerrarlo por ausencia de espectadores con la proyección de *Río rojo* (*Red River*, 1948. Howard Hawks). Nos encontramos ante un relato donde las referencias musicales, o la injerencia de la televisión en los ámbitos rurales aparecen como elementos determinantes. Estamos, acaso, con uno de los mejores repartos colectivos jamás alcanzados en la pantalla. Hay en todos sus intérpretes una rara y profunda sensación de identificación que se transmite al espectador, sin perder en ningún momento la efectividad en su engranaje dramático. Una casi sobrenatural labor colectiva que siempre he pensado alberga el auténtico corazón de **LA ÚLTIMA PELÍCULA** en la mirada triste y el alma noble de un asombroso Timothy Bottoms, quien ofrece una de las interpretaciones más libres y conmovedoras de la Historia del Cine. Su inusual relación con Leachman propondrá el que para mí supone el instante más memorable de una película pródiga en ellos -ese plano sostenido y con leve grúa ascendente en el exterior de la fiesta, cuando ambos se besan por vez primera-, como esa catarsis del reencuentro final, donde quizá se vislumbre tanta pesadumbre como una muy débil luz de esperanza, en medio del inclemente vendaval que envuelve Anarene.

En 1999, evocando los avatares de una filmografía atractiva pero llena de altibajos, Bogdanovich confesaba lúcido con respecto a su gran película y al conjunto de su obra: *“Cometí muchos errores. Al tener éxito tan pronto es difícil sobrellevarlo. No vuelves a hacer una película así. ¿Cómo iba a ser posible? Haces películas diferentes. Hicimos esa, no podíamos repetirla. Una vez hablé con Orson Welles. Hablábamos sobre Greta Garbo. A él le encantaba, y a mí, pero él estaba extasiado. Dije: “Estoy de acuerdo, pero es una pena que solo hiciera dos películas buenas de cuarenta”. Él me miró y me dijo: “Bueno, con una basta”. Gracias, Peter.*

**Texto (extractos):**

Juan Carlos Vizcaino Martínez, “La última película: En la frontera”, en sección “Cult movie”, rev. Dirigido, febrero 2022.

Gabriel Lerman, Entrevista con Peter Bogdanovich, rev. Dirigido, febrero 2022.



“Al principio estaba muy interesado en la reconstrucción del periodo a través de la televisión, las canciones y las películas. Pero luego me sentí cada vez más continuamente absorbido por el tema de la película: un grupo de personas”.

Peter Bogdanovich

(...) **LA ÚLTIMA PELÍCULA**, para empezar, merece un examen comparativo con otras películas estrenadas ese mismo año. 1971 fue el año de **Conocimiento carnal** (*Carnal knowledge*, Mike Nichols), **La naranja mecánica** (*A clockwork orange*, Stanley Kubrick; una película rodada en Inglaterra pero esencialmente americana), **Perros de paja** (*Straw dogs*, Sam Peckinpah) y **Contra el imperio de la droga** (*French Connection*, William Friedkin). Se trata de un momento particularmente significativo para el cine americano. Dentro de un panorama generalmente conservador no faltan tampoco las obras que reflejan agudamente la crisis que sacude a un país inmerso en un proceso definido por la pérdida de credibilidad de las instituciones, la incapacidad objetiva del sistema para encontrar soluciones y el recrudecimiento del complejo de culpa “americano”, tanto individual como colectivo. El cine, a través de sus autores más sensibles, testimonia el profundo malestar de la nación y del individuo. (...) En este panorama se inscribe **LA ÚLTIMA PELÍCULA**, una mirada lúcida y desesperada al cine como reflejo de una sociedad, de su crisis y muerte, o de su cambio. Tomada en sí misma, la película podría parecer solo la satisfacción narcisista



de alguien que conoce bien el cine y quiere demostrarlo, o como un producto “anómalo” cuya única razón de ser se encuentra en la imitación a nivel figurativo del pasado. En realidad, convoca los mismos problemas que las otras películas que hemos mencionado, ya que lo que se propone es un regreso cronológico, existencial y expresivo a los orígenes de dichos problemas. De hecho, Bogdanovich presenta un discurso político más directo, al centrarse en los efectos y repercusiones de uno de los principales espejos de la sociedad actual, que no en balde se ha llamado “la cultura de la imagen”. Busca la idea de América y la busca en las películas que ha producido y que componen la imagen más transparente de su historia y su ideología. De esta forma construye una suerte de Historia Crítica del Cine, en un intento por redescubrir la nación y el malestar que la aflige. (...)

(...) En **LA ÚLTIMA PELÍCULA**, una metáfora bañada en tristeza del fin de una sociedad y de un cine, los componentes temáticos de la obra de Bogdanovich encuentran su expresión completa. El film procede de la novela “Thalia”, de Larry McMurtry, autor también de “Horsemen Pass By”, a partir de la cual hizo Martín Ritt **Hud** (*Hud*, 1963). El libro se publicó en los Estados Unidos en 1966, Bogdanovich lo leyó en 1968 por indicación de Sal Mineo y en 1969 decidió llevarlo a la pantalla. Tras proponérselo a Bert Schneider (productor de **Buscando mi destino**), a quien le gustó mucho la idea, debió esperar un año más para obtener los derechos de la adaptación cinematográfica. El guión, fiel al texto, lo escribieron McMurtry y Bogdanovich. Tras emplear nueve meses en documentarse escrupulosamente sobre la época y su ambiente, el director comenzó el rodaje, que tuvo lugar entre 1970 y 1971 (“*Mientras hacía esta película*” -recuerda Bogdanovich-, “*ocurrieron dos cosas que alteraron mi vida para siempre. Mi padre murió de un ataque a mitad de rodaje y hacia la misma época Cybill Shepherd y yo nos enamoramos. Al acabar la película también se acabó mi matrimonio con Polly, un acontecimiento extremadamente triste*”). Se rodó



principalmente en una pequeña ciudad de Texas, Archer City (que recibe el nombre de Anarene, reminiscente, y no por casualidad, de Abilene, la ciudad de **Río Rojo**, de Hawks, que se evoca en la película), porque conservaba el aspecto no contaminado de “vieja ciudad rural” que resultaba necesario para representar el ambiente (1951) en el que transcurre la acción. La película está rodada en blanco y negro. Esta opción estilística, ya entonces poco habitual, fue posible gracias a la intervención de Orson Welles y de McMurtry cerca de los productores. Bogdanovich contrató al cámara Robert Surtees, en parte porque poco tiempo antes había comentado su talento con su padre, respecto a **Las minas del rey Salomón** (*King Solomon 's Mines*; Compton Bennett, 1950), que le había valido a Surtees un Oscar a la mejor fotografía -luego ganaría otros dos, en 1952 por **Cautivos del mal** (*The Bad and the Beautiful*), de Vincente Minnelli, y en 1959 por **Ben Hur** (*Ben Hur*) de William Wyler-. Los resultados de su colaboración fueron excelentes. La espléndida fotografía de Surtees, que se expresaba por medio de tonalidades contrastadas, le daba a la película ese aspecto tan cinematográficamente auténtico que es una de sus cualidades más evidentes. El director repartió los principales papeles entre una decena de actores, profesionales y no profesionales; los demás se los adjudicó a habitantes de la ciudad. Antes del rodaje, los actores convivieron unas dos semanas con la gente de la ciudad, para imbuirse de su mentalidad y costumbres. El resultado fue una película llena de caras anónimas que parecen pertenecer a una humanidad perdida; son diferentes en actitud, expresión y aspecto. **LA ÚLTIMA PELÍCULA** es el retrato de una población del Sudoeste americano cuyos jóvenes y mayores se consumen en una existencia sin propósito alguno, aburridos de un presente insoportable y resignados a un futuro imposible. (...)

(...) El último plano es una panorámica de la sala de cine, similar a la que abre la película, pero ahora está cerrada, simbolizando la muerte del pueblo. Toda la película está aquí.



Pero en esta trama sin argumento, en este argumento casi casual, en este microanálisis de una perezosa existencia cotidiana que se consume sin más ideales ni ilusiones, se puede redescubrir la historia, la vida, la literatura y el cine de Norteamérica.

**LA ÚLTIMA PELÍCULA**, aunque más condicionada por lo estricto de su metáfora que por una simple cronología histórica, se sitúa en un momento preciso de la historia, el principio de la década de los 50, un periodo sacudido, a pocos años del final de la Segunda Guerra Mundial, por profundos cambios en la estructura económica. Es la época de Truman y su "Fair Deal" (forzosa continuación del "New Deal" de Roosevelt en la década de los 30), que se caracterizó en política exterior por la guerra fría, que impulsó la carrera armamentística, el miedo a un conflicto nuclear y la estrategia del anticomunismo sin límites, iniciada en 1947 por el notorio senador Joseph McCarthy; la época de la expansión imperialista hacia el Oriente por medio de la Guerra de Corea. En el interior de la nación, el conflicto entre las viejas regulaciones agrícolas y la emergente sociedad industrial es tremendo: la huida a las grandes ciudades adquiere las dimensiones de un nuevo urbanismo; la brecha generacional se hace más aguda y la vieja cultura agrícola se ve obligada a ceder a los nuevos valores y a un progreso que derrumba prejuicios. El consumismo se hace fuerte, al igual que su medio de masas más adecuado, la televisión. Es una época de gran tensión, que se volverá a reproducir -con un paralelismo impresionante- a principios de la siguiente década, con la Guerra de Vietnam y el colapso del mito de la "Nueva frontera" kennedyana, sacudido por la muerte violenta del presidente. El sentido de la película es una evocación, que se amplía simbólicamente para incluir ambos momentos

históricos, ya que Bogdanovich, en esta revisitación crítica del pasado reciente de su país, no presenta hechos sino que subraya la inevitable crisis existencial, tanto individual como colectiva, que es lógica consecuencia de aquéllos; recrea así en la película el espectáculo de una Norteamérica en agonía.

La película se abre y se cierra, como ya hemos dicho, con el mismo plano. Dos imágenes iguales excepto por un detalle: al principio el “Royal Cinema” funciona y al final está cerrado definitivamente, no hay más sesiones, las vitrinas de los carteles publicitarios permanecen vacías en una población desierta recorrida solamente por el viento. El papel de Sam, centro moral de la película, como veremos más adelante, lo interpreta Ben Johnson, intérprete fordiano de **Tres padrinos** (1948), **La legión invencible**, **El gran combate** y **Caravana de paz**, una película coral sobre una comunidad que viaja hacia la nueva “tierra prometida”. Pero el espíritu de comunidad de aquella película ha sido sustituido por el egoísmo individual; a una época feliz en donde se expresaba a diario la esperanza de cara al futuro ha sucedido un momento de aislamiento privado y de colapso moral de la comunidad. Por tanto, no se trata de una elección accidental: **LA ÚLTIMA PELÍCULA** es una especie de **Caravana de paz** en negativo, al ser también una obra coral, pero sobre la muerte; al igual que la fundación de Tombstone, la ciudad erigida festivamente en **Pasión de los fuertes** ha dado paso a las ruinas de Anarene, la ciudad muerta. También se invierte el mismo orden cronológico que asumen las dos imágenes del principio y del final, según un proceso característico de toda su obra. En realidad es la imagen final la que pone en marcha la película, porque el de Bogdanovich es un “acto de arqueología” en busca de un tiempo pasado. Y el viento que levanta el polvo aposentado a lo largo de veinte años en las ruinas de una ciudad, ilumina una época que vuelve a la vida para narrar, como sucedía en la poesía de “Spoon River”, su vida y muerte. Durante un trágico y sugestivo instante una humanidad olvidada tiene la posibilidad de revivir; y al ser sincera en su trance de muerte puede volver a reflexionar sobre sueños rotos y esperanzas frustradas.

Bogdanovich selecciona la dimensión de la memoria y escoge como marco la *small town*, la ciudad rural, que es un recurso típico de la literatura americana, el fulcro de la insatisfacción existencial de la comunidad que allí vive. Esto enlaza con “Winesburg, Ohio”, de Sherwood Anderson, “The Story of a country town”, de E. W. Howe, y sobre todo “The Spoon River Anthology”, de Edgar Lee Masters, así como con toda la tradición que expresa el resentimiento de aquellos que afrontan la pérdida de su dignidad. El vínculo entre cine y literatura es, una vez más, perfecto. Pero para mostrar el fracaso que asola a jóvenes y viejos, Bogdanovich utiliza un estilo narrativo que cuanto más se acerca a lo convencional, más lo niega, evidenciándolo inmediatamente como lo que es. Los personajes adoptan posturas típicas de las películas del pasado, pero todo es diferente: a través de la asunción total de un modelo lingüístico se logra en realidad una crítica de su sentido, es decir, un examen morfológico que pronto acarrea la destrucción del sentido precedente. Bogdanovich se adhiere totalmente a la escritura fílmica de los grandes directores de Hollywood, pero no se trata de un acto de amor acrítico, porque el “amor”, que se aprecia en cada

secuencia (y hay que haber amado mucho para ser tan crítico), se compone también de “razón”.

Así, la sensación de autenticidad que destila **LA ÚLTIMA PELÍCULA** es tan fuerte que a primera vista se puede cometer el error de pensar que se trata realmente de una película rodada en la década de los 50. Pero una segunda visión más atenta hace que uno se dé cuenta de que no es y no podría ser una película de esa época. Se aprecia que el director ha recreado un pasado “intelectual” y no uno real, transfiriendo a través de la imagen del tiempo la expresión de una verdad diferente. Sin sentirse apresado por la sugestión del pasado en cuanto tal, inaugura un nuevo discurso que se sitúa, objetivamente, en contra de los valores transmitidos por esa forma de hacer cine del pasado, pero siempre manteniendo presente su amor por el cine “a la antigua”, cuya importancia y belleza nunca se han puesto en duda. Su trabajo supera la emulación apasionada del “cinéfilo” para convertirse en un acto crítico, un ejercicio de escritura que prescinde de la constatación directa de un contenido preexistente para asumir el aspecto prioritario de la disolución de un modelo lingüístico y de la ideología que éste esconde. Sin ser un traidor al cine, a sus leyes y a su armonía, sino más bien subrayando éstas y creando un perfecto ejemplo de cine/cine, Bogdanovich alcanza de hecho el punto en donde se elimina el mito, la mentira ideológica que ha sido el componente dominante de la cinematografía americana.

“*La mitología de-historifica el devenir*”, afirma Roland Barthes (“*Mythologies*”, 1957), o más bien elimina el hecho histórico para reinventar una fantasía épica no conforme con la realidad socio-histórica. El cine, sobre todo en su típica formulación mítica del western, “*género cinematográfico por excelencia*” (André Bazin, prefacio a “*Le western ou le cinéma américa in par excellence*”, de J.-L. Rieupeyrou, 1953) responde de forma ejemplar a esta definición, al haber ilustrado siempre empresas heroicas a cargo de héroes fabulosos para ocultar una brutal realidad de conquista en la que valores como el “progreso” y la “civilización” tienen como indispensables corolarios la violencia, la masacre y el genocidio. El western constituye “*una mitología que funciona, al mismo tiempo, como idealización, compensación y como sistema interpretativo*”, escriben Georges-Albert Astre y Albert-Patrick Hoarau en “*El universo del western*”, Editorial Fundamentos, Madrid, 1976), y Bogdanovich, enfrentado en **LA ÚLTIMA PELÍCULA** a una revisión del mito, desarrolla un discurso crítico sobre el western, ejemplificado en el personaje de Sam. Es cierto que la orientación del cine americano en los años 70 hace evidente el conflicto de la historia ante la superposición del mito, pero la actitud de Bogdanovich ante la “autoconciencia del mito” le permite ir más allá: al emplear las técnicas de identificación de la estructura narrativa del género, sobrepasa el limitado objetivo de una revisión crítica de los contenidos (una operación que trae consigo el riesgo de una formulación de aparente oposición pero en realidad casi idéntica a la misma posición que se quiere denunciar: indios buenos y blancos malos, por ejemplo) para producir una obra que es similar (no igual) al cine del mito, del que finalmente acaba siendo una lúcida reconsideración. Los westerns, como los mitos, “*se piensan entre sí*” (Robert Warshow, “*The Immediate Experience*”, 1962). Del



mismo modo, en Bogdanovich las películas se reclaman, conversan y entran en mutua interacción. No se trata de citas externas sino de un diálogo continuo entre máquinas interpretativas. Entre el ocaso de la sociedad antigua de Fenimore Cooper y el carácter otoñal de su representación, entre un film de Minnelli y un film de Hawks.

**LA ÚLTIMA PELÍCULA** es una revisión crítica del mito y su función afirmativa y compensadora. Y como el mito americano se perpetúa sobre todo a través de la imagen cinematográfica, es este mismo medio el que emplea Bogdanovich para tratar de introducir algunos cambios. Al hacer recaer toda la importancia sobre la imagen, logra en realidad, a través de esa misma imagen, una crítica de la imagen y de su sentido. De hecho, acomete una inversión estructural ideológico-lingüística (el uso “invertido” de la cita es el síntoma más obvio): sustituye la relación realidad/cine, que postula el lenguaje tradicional, por la relación cine/realidad. No se sirve de una realidad determinada para reproponerla, mitificada, en una película; es el cine, el cine que crea el *mito*, el medio para llegar a la realidad. Y en **LA ÚLTIMA PELÍCULA**, más allá de la adulteración del mito, ésta se representa a través de la desolación de las cosas pequeñas. La historia de esta pequeña ciudad provincial, para quienes quieran describirla fuera del contexto del “mito” y deseen situarla más cerca de la realidad, no es más que una triste crónica de adúlteros patéticos, intrigas juveniles banales, insatisfacciones conyugales, citas fugaces y clandestinas. Pero Bogdanovich no



es un moralista, y su propósito no es presentar un nuevo **Peyton Place** (melodrama sobre la vida en una pequeña población de Nueva Inglaterra llevado al cine por Mark Robson en 1957 y base luego de una serie de TV homónima), sino trazar un sombrío panorama de fracaso individual y colectivo, de autoengaño y futilidad, que los residentes de la ciudad (los jóvenes con el “magreo” en el cine o en los guateques, los mayores con sus “relaciones ilícitas”) tratan de paliar con una ansiosa búsqueda de satisfacción sexual que acaba revelándose como causa de una crisis ulterior.

En Anarene no existen salidas ni alternativas, ni convicción alguna, salvo el deseo de eliminar al precio que sea la sensación de abrumadora monotonía, pero hasta eso resulta imposible (“Aquí todo es plano, se muere una de aburrimiento. Todo se vuelve aburrido cuando lo has hecho unas cuantas veces”, dice la madre de *Jacy*). Los versos del poeta romántico John Keats (“La belleza es verdad, y la verdad belleza”), leídos a una clase distraída, contrastan con una realidad tan diferente que resultan incomprensibles (John Keats, “Ode on a Grecian Urn”, 1820: “La belleza es verdad, y la verdad belleza; Eso es todo / Lo que sabemos en la tierra y lo que necesitamos saber”). La única vía de escape de este aislamiento existencial está al alcance de los adultos (los jóvenes no tienen siquiera este consuelo, están perdidos y sin un pasado, como la población en donde viven): refugiarse en la nostalgia del recuerdo. *Sam* recuerda las carreras a caballo en el pantano con su mujer y la locura del amor pasado (“Si ella estuviera aquí, ¡en menos de cinco minutos yo empezaría a hacer locuras, como entonces!”), refiriéndose, aparentemente, a una persona alejada en el tiempo y en el espacio. Pero luego descubrimos que esa mujer es *Lois*, la madre de *Jacy*. *Lois* dice: “Si no estuviera *Sam* perdería todo lo bueno que tengo en el mundo y pensaría que el *bridge* es lo único que puede ofrecerme la vida”. Es pertinente recordar que *Bogdanovich* no se complace en esta nostalgia; la sienten sus personajes



pero no él. En vez de ello, la muestra como el síntoma definitivo de un fracaso existencial.

La única persona que lleva a cabo una acción concreta en vez de buscar consuelo en los recuerdos es *Ruth*, la esposa del profesor de baloncesto. Su relación con *Sonny* le da la ilusión de volver a sentirse joven y deseable pero, después del sentimiento inicial de felicidad, delicadamente representado por el director, no consigue aliviar su situación. Si se puede encontrar en esta unión, frente a la ruina generalizada, un apunte de algo positivo que nace de un acto de solidaridad, habría que verlo ciertamente en la imagen de *Ruth* y *Sonny* juntos, cogidos de la mano, después de que el muchacho vuelva a ella cuando termina su corta relación con *Jacy*. Queda una secuencia espléndida, desesperada, que, en un largo fundido encadenado con una panorámica de la ciudad, transmite toda la angustia y el temor de la soledad; simboliza un mundo que no sabiendo nada de su destino, se resigna y se rinde a él. La película enfrenta e invierte los dos temas fundamentales del cine de Hollywood, la “respetabilidad de la moral burguesa” y el “mito de la Frontera”, ejemplificados ambos cinematográficamente (el cine dentro del cine) por las dos películas que se proyectan en el “Royal”: **El padre de la novia** (*Father of the bride*; Vincente Minnelli, 1950) y **Río Rojo** (en este caso, las citas cinematográficas no evocan nombres sino secuencias: asumen la apariencia de “cine”, son imágenes en movimiento.) **LA ÚLTIMA PELÍCULA** emplea dos géneros para re-evaluarlos: la comedia sentimental y el western. En el origen del mito del Oeste se encuentra la imagen afirmativa y “paternal” del héroe,



en el mito de la comedia está la dimensión familiar con sus valores pequeño-burgueses. Los dos títulos elegidos tienen en común el tema de la relación padre/hijo como emblema de una sociedad en ascenso, que extrae su fuerza de su homogeneidad, segura de la continuidad de sus valores éticos.

**LA ÚLTIMA PELÍCULA** toma nota de sus finales (no es una película en donde “se desee con ansiedad el retorno”, como sostiene Sinibaldo Piro, sino que parte de la certeza de la imposibilidad de ese retorno): el encuentro de Sonny con su padre en la fiesta navideña es el doloroso signo de la ruptura irremediable de su relación. Más específicamente, el tono de comedia del primer título citado actúa como contrapunto de las uniones infelices (*Sonny* le pregunta a *Sam*: “¿Los que están casados son siempre infelices?”; *Jacy* le dice a su madre: “Eres rica y desgraciada y yo no quiero ser como tú”), los amargos dramas de vida conyugal (*Lois y Ruth*) y los frustrados intentos de adaptación. La película citada sirve también para reconocer una época: “Quería que además de antigua fuera buena. Elegí el film de Minnelli porque el público conoce muy bien a Liz Taylor, para que al verla dijera: ‘¡Mira, qué joven estaba!’ y sintiera de inmediato la sensación de la época. De no haber empleado este recurso, nadie se hubiera dado cuenta de ello durante toda la primera parte de la película”. Respecto a *Río Rojo*: “Quería una secuencia que fuera el comienzo de una aventura. Solo tenía *Río Rojo* y *Caravana de paz*. Elegí la primera porque la acción tiene lugar en Texas”. Por otro lado, hay un instante en el que se atisba en la puerta del “Royal” el cartel publicitario de *Arenas sangrientas* (*Sands Of Iwo Jima*, 1949), película de Allan Dwan protagonizada por John Wayne. *Río Rojo* cumple una doble función, positiva y negativa. Por un lado es una saga heroica que representa la exaltación del indómito espíritu de la Frontera y la épica de la conquista de la nueva tierra, en la persona y el “rostro



americano” de John Wayne, también protagonista y director de **Boinas verdes** (*The Green berets*, 1968). Wayne es símbolo del hombre de orden y representante oficial de la “mayoría silenciosa”, que denota, por identificación subjetiva, los vínculos íntimos entre los mitos del Oeste y la inclinación norteamericana a la expansión imperialista. El Missouri de hace un siglo (la secuencia elegida por Bogdanovich es aquella tan famosa en la que Wayne anima a Monty Clift a dirigir la manada con la expresión: “¡Llévalos a Missouri, Matt!”) es la Corea de los años 50 y el Vietnam de los 60 y 70. La relación es explícita: Duane ve la película la noche anterior a su partida hacia Corea. Lleva ya el uniforme militar. Por otro lado, como anota Michael Goodwin, “*el valor individual, la honestidad, la determinación y la responsabilidad también son virtudes revolucionarias*”. Y la secuencia elegida refleja sin duda un momento de tensión positiva, la formulación de una meta que debe ser alcanzada, lo que contrasta con la realidad de ese presente sin objetivos ni ideales. La única imagen que permanece en la pantalla es la luminosa polvareda de otra época, destinada a desvanecerse/morir porque ya no responde a la vida. El futuro de **Río Rojo** no se corresponde con el presente de **LA ÚLTIMA PELÍCULA**.

La figura más característica de la película es la de *Sam “el León”*, personaje significativamente encarnado por un viejo actor muy querido por John Ford, Ben Johnson (de él dijo Bogdanovich: “*Tener a Ben Johnson fue tener lo más auténtico*”). Todos los mitos del hombre del Oeste convergen en él. El lugar central que ocupa revela la necesidad que sentía el cineasta de tratar este tema, indispensable por estar tan densamente cargado de vida e ideología para comprender a Norteamérica. *Sam*, sólido y bueno, es el clásico “héroe positivo” predestinado a entrar en oposición con el mal: “*He tenido que tolerar estas cosas podridas toda mi vida. Y ahora ya estoy harto*” (es lo que les dice a los chicos cuando le gastan al pequeño *Billy* la cruel broma de llevarle con *Jimmie Sue*, una prostituta anciana-



na y monstruosa). Es la expresión de un hombre que se ve forzado a volver a enfundarse la pistola para restaurar el orden y la justicia. Recuerda al viejo *sheriff* de otras épocas, la autoridad moral en torno a la cual se congrega toda la comunidad, protegida por su mirada (el bar de *Sam* cumple de hecho la misma función del saloon, centro de la vida rural), y sin el cual no sería posible vivir con tranquilidad. *“Esto ya nunca será lo mismo. Aquí nada funciona como es debido desde que murió Sam”*, dice *Sonny* tras su desaparición. La disolución/interpretación de este mito evoca el tema hawksiano de la vejez, pero tocando un aspecto que el cine del mito no podía reconocer. *Sam* no es el “viejo héroe”, un hombre atacado por la tos y la fragilidad, así como por la melancolía, quizá un poco pesado para los demás cuando cuenta sus amores y aventuras del pasado, pero caracterizado siempre por una cierta estilización heroica. Por el contrario, aquí parece emerger la amarga verdad de un hombre que, incluso de joven, no alcanzó jamás semejantes dimensiones y que tras el cliché de su historia imaginaria esconde una realidad más mediocre. En última instancia la suya no es la soledad aristocrática de los “elegidos” sino la de los “fracasados”. Mira con nostalgia, quizá incluso con envidia, a los dos chicos que van a divertirse al otro lado de la frontera, a México (*“Si fuera más joven, me iría con vosotros”*); le avergüenza hacerse viejo (*“Envejecer es ridículo”*); y su muerte, repentina y no mostrada, es ciertamente símbolo de esa Norteamérica vieja que se desvanece rápida y silenciosamente, pero sugiere también la idea de una vida que ha sido una continua ocasión perdida.

La muerte de *Cable Hogue* en **La balada de Cable Hogue** (*The ballad of Cable Hogue*; Sam Peckinpah, 1970) era todavía mítica, y el director tejía una atormentada elegía sobre el fin de un mundo íntimamente añorado. Aquí, en cambio, no hay héroe ni añoranza: la épica del Lejano Oeste fue una historia de hombres y no de héroes, la mayor parte de las veces pobres y desesperados, sin siquiera conciencia de actuar movidos por las leyes del desarrollo capitalista que los determinaba, como muestra la película de Robert Altman **Los vividores** (*McCabe and Mrs. Miller*, 1972). Y *Sam* ha sido sin ninguna duda uno de esos hombres. De todas formas, a causa de esa bivalencia de la película representa siempre, aun en la forma de un mito sobrepasado, la imagen del “sabio”, cuyas historias aumentan en los jóvenes la impotencia de amar y cuya muerte genera en los adultos incertidumbre y dispersión. Un sentimiento que se hace más dramático y significativo por la inmediata referencia autobiográfica (la muerte de su padre durante el rodaje), que le une, en el terreno de la circunstancia personal, a Truffaut, cuyo padre espiritual André Bazin murió el día que comenzó el rodaje de **Los cuatrocientos golpes** (*Les 400 coups*, 1959).

La época del Oeste trae aparejados otros valores que Bogdanovich desarrolla para examinar su autenticidad. El tema de la “amistad viril”: los dos jóvenes pelean por culpa de la mujer que los separa, pero luego se reconcilian antes de que uno de ellos marche a la guerra; *Duane* encarna, sin gran convicción, el papel del “tipo duro” tan frecuente en la pantalla, y parte para defender unos ideales que, se podría decir, le resultan ajenos, empujado solo por la necesidad de escapar de la desilusión del amor (considera más adecuado pasar su última noche no con una mujer sino con el amigo recuperado). Y el tema de la misoginia, estrechamente ligado a éste, también típicamente hawksiano, de la amistad entre hombres. Sin emitir juicio alguno pero reproduciendo fielmente el tema del rol subordinado de la mujer (como decía André Bazin, “*en un western la mejor mujer no vale lo que un buen caballo*”), Bogdanovich presenta una tipología de personajes femeninos que forman parte de una larga tradición cinematográfica. Está la coqueta que es capaz de utilizar sus encantos solo para crear hostilidad entre los hombres (“*Jacy saca lo peor de los hombres*”), de conducta caprichosa e inconstante, a quien solo preocupa lo que digan de ella (“*se montaría un escándalo. Y nunca lo olvidarían*”), que despliega su exuberante adolescencia para sentirse mujer adulta (“*soy muy mayor para hacer el amor en un coche*”) pero que ya tiene edad para quitarle los amantes a otras, incluso a su madre. Está *Lois* (Ellen Burstyn), la madre de *Jacy*, típica representante del matriarcado, quien, tras haber destruido a su hombre, procura el “mejor” arreglo para su hija, es decir, para que sea tan desgraciada como ella. Está la madre de la niña secuestrada, que explota llena de histeria femenina, pidiendo venganza y linchamiento, sin preocuparse por la chica que ha aparecido indemne y dejándole sola. Las únicas cualidades positivas parecen ser las virtudes domésticas, ejemplificadas por *Genevieve* (Eileen Brennan), la camarera que le prepara la comida a *Sonny* y que aparece provista de un robusto sentido común; o las atenciones maternas de la criada a la que *Sam* le deja el cine y que se muestra incapaz

de desempeñar una función de naturaleza comercial y apenas llega a operar el negocio (de hecho, se ve obligada a cerrarlo): lo único que sabe hacer es darle consejos afectuosos pero indiferentes a *Duane*, el “buen chico” que se marcha lejos para combatir (“*Duane, cuidate cuando estés allí*”).

Lo que es válido para el western, el mundo mítico del ayer, puede ser válido también para problemas de la vida más recientes. **LA ÚLTIMA PELÍCULA**, punto ideal de encuentro de dos épocas, también otorga una nueva dimensión a la mitología del anti-héroe, el “rebelde sin causa”. Los jóvenes que presenta no tienen nada que ver con Marlon Brando o James Dean, pero son figuras sinceras que son presa de una auténtica pérdida. Van a la guerra sin motivo o se quedan en la ciudad sin saber por qué. *Ruth*, que es quien está más cerca de este estado de crisis, solo sabe repetir obsesivamente: “*No pienses en ello... No pienses en ello*”. La película es rica en anotaciones psicológicas y en observaciones efectivas y sutiles: la ira del hombre que anuncia a los dos jóvenes la muerte de *Sam* sin ocultar su rencor por haber sido excluido de las modestas disposiciones de su testamento (que *Sam*, significativamente, deja hecho en favor de *Sonny*); los primeros escarceos sexuales de los jóvenes en el cine o en la camioneta, con el chico que hace bruscos “avances” ante la oposición de la chica (“*Mamá me ha contado cómo acaba esto. Ciertas cosas solo las haremos cuando estemos casados*”); el entrenador del equipo que oculta en el deporte su fracaso humano y sentimental, utilizándolo como coartada para disimular lo lejos que se siente de su esposa, y que desprecia todas las actividades que no sean de tipo físico (“*Si acompaña a mi mujer al médico, dejo que te saltes la clase de educación cívica*”, dice, como si eso fuera una recompensa); la infelicidad de *Ruth*, que llora su soledad (“*Por un momento tuve miedo de estar sola. Perdona que haya llorado, quizá esté en la edad de tener miedo... Ya no sé hacer nada sin llorar*”), desgarrada entre la amargura de una vida en declive y la esperanza de una felicidad quizá demasiado intensa; el ambiente de los guateques juveniles, en donde los tímidos intentos de lograr una experiencia erótica más completa naufragan también en la banalidad y la decepción.

Bogdanovich afronta con particular atención el tema del sexo, colocándolo en la base de la insatisfacción común a sus personajes y filtrándolo también, a través de la codificación cinematográfica, para quebrar el aura mítica de que lo ha rodeado Hollywood en esos momentos en los que su cámara, con púdica reticencia, se retira o la luz se apaga o la puerta se cierra o la cortina se corre, para dejar a la imaginación del espectador lo que allí ocurra. Y luego vuelve a iluminar súbitamente una realidad menos color de rosa hecha de parejas envueltas poco elegantemente por sábanas o ropas, en camas que crujen o malamente abrazadas, para producir situaciones grotescas a mitad de camino entre la comedia y la tragedia. Ejemplar en este sentido es la escena que muestra la primera relación entre *Duane* y *Jacy* en el cuarto de un motel: la decepción ante lo insatisfactorio del acto no impide que *Jacy* finja un “éxtasis” que se siente obligada a exhibir ante los amigos que esperan en la calle. Bogdanovich no muestra el acto sexual porque va en contra de sus



principios estéticos; de forma más sutil, muestra las amargas consecuencias a que puede dar lugar. La combinación de todas estas observaciones hace de **LA ÚLTIMA PELÍCULA** un espejo de desazón, inseguridad y fatalismo que fuerza a los habitantes de Anarene a sentirse completamente inmersos en su drama individual, y colectivamente unidos por un destino común de desolación y trágica inmovilidad.

Esto vale para los mayores, superados por un entorno que ya no forma parte de su existencia, pero también para los jóvenes: el fin de una época no produce en ellos un recambio de valores sino tan solo la pérdida de los mitos de adolescencia más allá de los cuales está el vacío. Lo mismo ocurre con el cine de juventud -indica Bogdanovich a través de su ecuación cine/vida-, tras el cual no parece haber nada capaz de reemplazarlo. En esta dramática “comunidad” existencial el director atisba, más allá de la fundamental distinción generacional, una diferenciación de clase: *Duane y Jacy* pertenecen a distintas clases sociales, y escapar de la ciudad puede significar para el primero el alistarse voluntario para la guerra o trabajar en los pozos de petróleo, mientras que para la segunda, dado que sus medios se lo permiten, la huida coincide simplemente con la inscripción en la universidad. Pero esta diferencia hace variar sólo las razones de su decepción y no las causas del malestar que los afecta a ambos.

También *Sonny* trata de escapar. En el hermoso plano general de la camioneta que se detiene en la acera donde brillan las luces de la ciudad, para el inevitable cambio de marchas, se evoca la idea de una prisión que le encierra impidiéndole marcharse y obligándole



a volver con *Ruth*. Así este imperioso deseo de escapar, residuo del mítico “Go West” (“Ve al Oeste”) de Horace Greeley, es el equivalente de la apatía e impotencia del que está obligado a quedarse, esperando la transformación mortal. La espléndida escena en la que *Sam* recuerda el tiempo que pasó en la ribera del lago (un pantano ya seco: “*Es increíble lo que ha cambiado esta tierra*”) evoca dramáticamente una transformación que produce una separación de la naturaleza y de la vida; igualmente dramática y antinatural es la ausencia de animales, que jugaron un papel tan decisivo en el Oeste y que aquí en cambio aparecen solamente en el épico recuerdo fílmico de la migración del ganado (la “ruta de Chisolm” de **Río Rojo**) o aprisionados en la camioneta que mata a *Billy*. **LA ÚLTIMA PELÍCULA** es una película sobre la muerte de una ciudad, simbolizada por dos muertes individuales especialmente dolorosas y significativas: la de *Sam* y la de *Billy*, el “tonto” del pueblo, otro ejemplo de una tradición cinematográfica -de **Raíces profundas** (*Shane*; George Stevens, 1953) a **Rebelde sin causa** (*Rebel Without A Cause*; Nicholas Ray, 1955), que muere precisamente porque ha perdido a su “*Shane*” (y Ben Johnson actuaba también en dicha película), el guía ideal que marca el camino y a quien se confía la razón de vivir-. Una de las veces que *Billy* se encuentra dedicado a repetir su acto sin sentido de barrer la calle bajo las ráfagas de viento, llega un camión con prisas y le atropella. Con *Billy* desaparece el lado joven y puro de una América



rural sin futuro; con *Sam*, el símbolo de una nación “heroica” en decadencia. Figuras ambas destinadas a perecer, porque resultan anacrónicos.

En su “acto de filología” el director reflexiona, con piedad y a la vez sin ella, sobre la muerte física de sus personajes, la muerte existencial de una sociedad y la muerte “fílmica” de un cine que procede paralelamente a la vida. Y este concepto de muerte es “estático”, ya para la posteridad, porque la vida recreada cinematográficamente en un acto de ficción cómplice está muerta, ya desde hace mucho tiempo. Quizá es por este motivo que no vemos morir a nadie, sino que los encontramos, como a *Sam* y a *Billy*, un plano después, ya muertos, saliendo con naturalidad de un escenario en el que encarnaban el papel de fantasmas. Esta reflexión sobre una muerte ya acaecida empuja a Bogdanovich, paralelamente, a restituir, de un modo a la vez inteligente y culto, la expresión fílmica, también “muerta”, de esa época. El director quiere regresar a aquella libertad de elección del autor que era, según su comparación, “como la del pintor a quien no se puede obligar a usar temple si lo que desea es expresarse con acuarela”, y que le permitía a un Ford, en los años 50, rodar *Caravana de paz* en blanco y negro y luego *El hombre tranquilo* en color, y luego *El sol siempre brilla* (1953) en blanco y negro para luego regresar al color en *Mogambo* (*Mogambo*, 1953). De igual modo, la perfecta reconstrucción que es resultado de una investigación obsesiva sobre los objetos de una época para no mostrar en la pantalla nada disonante, no proviene de un deseo de fidelidad caligráfica ni de un exasperante “realismo” (que en realidad en la película se transfiere en metáfora), sino de la necesidad de reproducir exactamente la atmósfera de la época. Esto solamente se puede lograr si se rueda con autenticidad. Bogdanovich viste a sus personajes con ropa auténtica de ese periodo (para ser más precisos, con ropas utilizadas por actores de ese periodo y que se compraron en una subasta de la Metro Goldwyn Mayer). Se llega al extremo de utilizar la

etiqueta original de una cerveza tejana, “Pearl Beer”, cuyo diseño se cambió recientemente pero que insistió en recuperar (haciendo incluso que la compañía volviera a imprimir la vieja etiqueta) para no incurrir en un molesto anacronismo. Igualmente, el Chevrolet modelo 1941 utilizado por los jóvenes para desplazarse por el campo debía estar realmente destartado, mientras que el descapotable de *Jacy* debía ser nuevo y reluciente. Idéntico cuidado se prestó a la selección de canciones que sirven de fondo a la película: tras haber estudiado con atención ejemplares de aquellos años de las revistas “Cash Box” y “Billboard” para consultar las listas de éxitos de música country & western, Bogdanovich hizo una selección personal entre unos 500 temas probando el efecto que producían en una escena determinada en la sala de montaje, y escogió como tema recurrente la canción más popular del año, “Cold, Cold Heart”.

**LA ÚLTIMA PELÍCULA** es también un canto a la muerte del cine: toda una época termina cuando John Wayne deja escapar su grito y el proyector se detiene para siempre y deja de proyectar su rayo de luz sobre la pantalla. El cine que muere es sucedido por la televisión, nueva fuente de mitos más vulgares y banales, que señala el fin de una época un poco como el automóvil señalaba el fin de una era en **El cuarto mandamiento**. Y el programa que Bogdanovich cita se llama significativamente “Show of Shows”, el espectáculo de espectáculos, el que vence sobre todos los demás. Cuando *Duane* se entera de que van a cerrar el cine, dice: “*Ya no queda nada que hacer en este pueblo, sin el cine*”. Al final de la película, *Ruth* y *Sonny* se cogen de la mano mientras la presencia del televisor en el cuarto se oye sin ser vista, una imagen terrible del poder para cautivar sin imágenes. La ya señalada ambivalencia de la película se basa en una relación de amor y de crítica, lúcida y sufriente como la mirada amarga de un niño que, al haber querido satisfacer su curiosidad por descubrir los trucos de un mago, se encuentra de pronto privado de su





fascinante misterio. Un amor tan profundo que se deja llevar más allá de su intención. Un amor que significa muerte.

La película se inicia en un tono casi ligero, con acentos abiertamente humorísticos, como el detalle del desprecio que sufre el equipo por no saber “placar”, pero lentamente el tono se va haciendo más serio, abrumado de tristeza por la muerte del “León” y de pesar por la desaparición de *Billy* y su inocencia. **LA ÚLTIMA PELÍCULA** señala el pasaje de la adolescencia a la madurez, y la estricta correlación entre el cine y la vida también forma parte del itinerario trazado por el autor hacia una progresiva madurez; es como si la película, iniciada como un juego juvenil de habilidad imitativa, se transformara en una máquina de destrucción consciente y cruel. Bogdanovich se encuentra trágicamente a la deriva, como barrido por el mismo viento contra el que nada puede la ingenua obstinación de *Billy*, separado de lo que perteneció a su juventud, de sus sueños más queridos, para llegar a una severa reflexión sobre el final de un mundo, de una época y de un cine. Se requería coraje para hacer esto. Como tampoco debe haberle resultado nada fácil, desde un punto de vista emocional y cinematográfico, volver a sufrir esta misma experiencia en *Texasville*, que, de forma similar a **LA ÚLTIMA PELÍCULA**, revela que han pasado treinta años más y que todo ha cambiado. **LA ÚLTIMA PELÍCULA** le permite a uno volver a saborear por un momento el gusto de esas cosas perdidas, para concluir con amargura que se han ido para siempre, junto con un periodo de la existencia. Esto incluye y agota cualquier otra ilusión y produce la pesimista impresión de que se acerca una realidad de la que el cine ya no tendrá nada que decir. Se trata sin duda

de una visión totalizante y radical. Pero a partir de esta premisa Bogdanovich logra un “doble” milagro cinematográfico en el que la elaboración de una realidad desmitificada deviene valencia emotiva y transforma la película en una perfecta unión de cine, historia, vida y poesía. (...)

**Texto (extractos):**

*Vittorio Giacci*, **Peter Bogdanovich**,

45º festival de cine de San Sebastián & Filmoteca Vasca, 1997.





A black and white photograph of a man with dark hair, wearing sunglasses and a light-colored, long-sleeved button-down shirt. He is standing in profile, looking towards the right. In the background, there is a large, layered rock formation. To the left, a wooden sign on a post reads "JOHN FORB POINT". A wooden wagon wheel is visible in the lower-left foreground. Another person, wearing a cap and a light-colored shirt, is partially visible on the right side of the frame, looking towards the man in the foreground.

JOHN FORB  
POINT

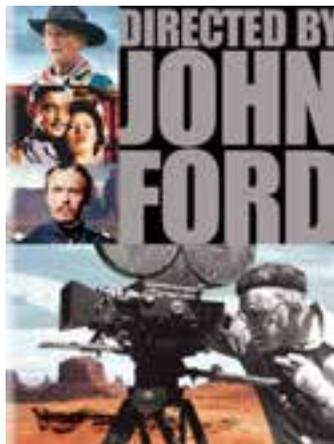




Martes 11                      21 h.  
Sala Máxima del Espacio V Centenario  
Entrada libre hasta completar aforo

**DIRIGIDO POR JOHN FORD** (1971-2006) EE.UU. 110 min.

**Título Original.**- Directed by John Ford. **Director.**- Peter Bogdanovich. **Guion.**- Peter Bogdanovich. **Fotografía.**- Lászlo Kóvacs, Brick Marquard, David Sammons y Gregory Sandor (1.37:1 & 1.85:1 - Technicolor). **Montaje.**- Mark Fitzgerald y Richard Patterson. **Productor.**- Frank Marshall, George Stevens Jr , David Shepard, Gregg Taylor y James R. Rilke. **Producción.**- California Arts Commissions - American Film Institute. **Intérpretes.**- Orson Welles (*narrador*) y las declaraciones (1969-1969) de John Ford, John Wayne, James Stewart, Henry Fonda y (2006) Peter Bogdanovich, Clint Eastwood, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Walter Hill y Harry Carey Jr. **Estreno.**- (EE.UU.) octubre 1971 / noviembre 2006.

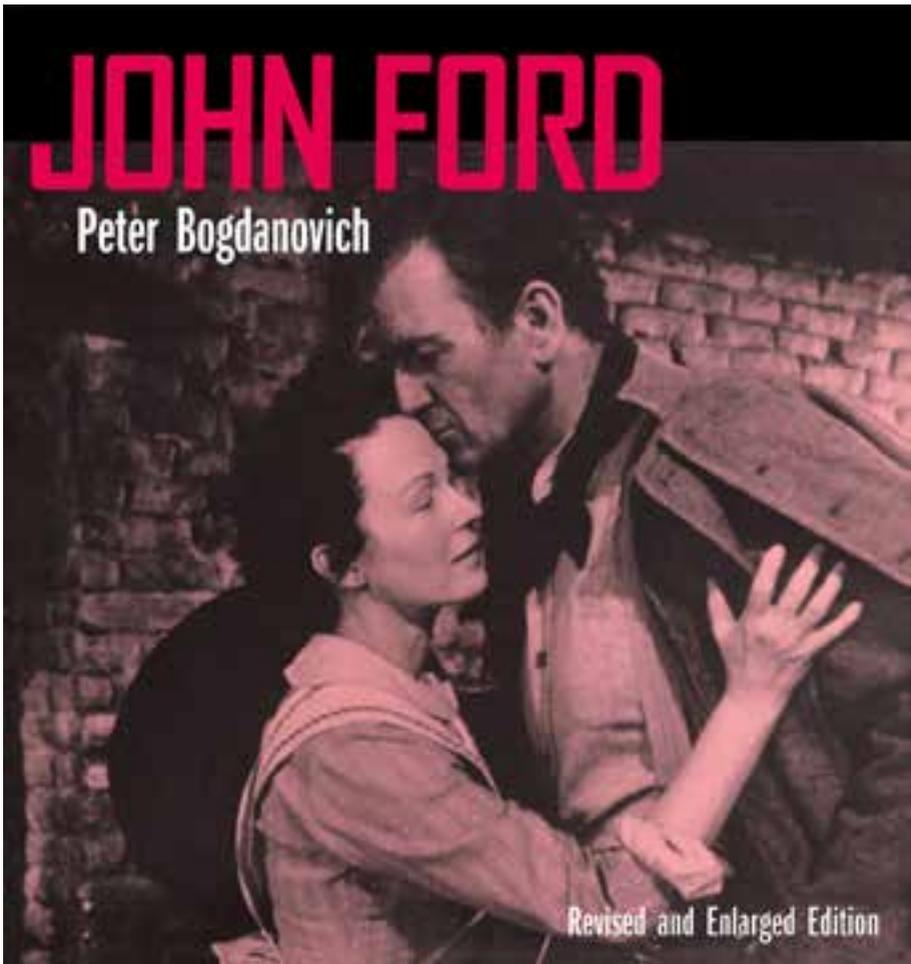


*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 4 de la filmografía de Peter Bogdanovich (de 33 como director)*

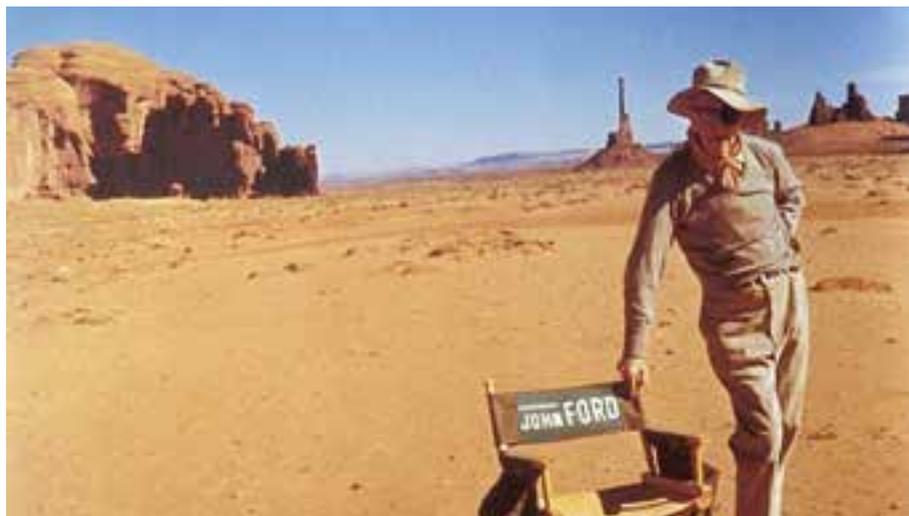
*Música de sala:*  
Centenario del nacimiento de  
**JERRY FIELDING**  
(1922-1980)

**Perros de paja** (*Straw dogs*, 1971) de Sam Peckinpah  
Banda sonora original de **Jerry Fielding**



(...) En 1968 comienza el segundo periodo importante de la actividad crítica de Bogdanovich. Ese año escribe un libro sobre “John Ford”, reeditado en una versión más amplia en 1978. (...) Aunque se mantiene la misma estructura que en sus escritos precedentes, consistente en una introducción crítica seguida de una larga entrevista, este ensayo [junto a los de Lang (1969) y Allan Dwan (1971)] revela una mayor profundidad.

Al igual que había hecho con Hitchcock, Bogdanovich se propone reexaminar ciertas ideas recibidas sobre Ford que repetía la crítica “oficial”, en el sentido de que su obra habría conocido un proceso de progresivo declive después de **El delator** (*The informer*, 1935) y **La diligencia**. Bogdanovich sostiene lo contrario: las últimas películas de Ford son las mejores, por su profundidad expresiva y por su madurez temática. Hace hincapié en



su sencilla personalidad de “poeta y comediante”, que se traduce en la pantalla en su mejor cualidad artística (“A Ford no le gusta teorizar sobre una balada. Simplemente, se limita a crearla”). Asimismo ilustra su tendencia natural hacia el western, ejemplificada por medio de la sintética expresión fordiana: “Mi nombre es John Ford. Hago westerns”, que figura como título del primer capítulo del libro. Bogdanovich afirma: “El amor que siente Ford hacia el western es -parafraseando un comentario de Hallie, personaje de **El hombre que mató a Liberty Valance**- por el cactus silvestre, no por los campos ahora ya casi transformados en jardines”.

El ensayo extrae las constantes de la poética de Ford: el antidogmatismo de sus convicciones, su versatilidad, su búsqueda de la verdad y su simpatía dirigida siempre “hacia los outsiders, hacia los que no pertenecen a ninguna parte”. Además, este volumen contiene la filmografía más completa de Ford, incluido el periodo mudo, periodo que Franco Ferrini (**John Ford**, Il Castoro Cinema, núm. 9, La Nuova Italia, Florencia, 1974) denomina “el Ford olvidado” y “el Ford perdido”. Dice Ferrini: “Si hoy disponemos de una filmografía tan exhaustiva de Ford, se lo debemos a Bogdanovich”. (...)

(...) Dentro de la actividad crítica de Bogdanovich se debería incluir el documental televisivo titulado **The Great Professional: Howard Hawks**, para el que solamente realiza las entrevistas, sin participar en la elección de los fragmentos de películas; y una antología de 14 minutos sobre Chaplin, **A Chaplin Montage**, presentada con motivo del Oscar especial concedido en Hollywood al gran cómico en 1972. Esta selección de secuencias constituye un interesante intento de fundir, en cierto modo, la crítica y el cine, para crear un método de “crítica en acción”, de crítica de cine hecha con los medios del cine.

Semejante proyecto encontraría su perfecta plasmación en **DIRIGIDO POR JOHN FORD**, un film compuesto de fragmentos de secuencias elegidas de las obras más sig-



nificativas del cineasta, entrevistas con el propio Ford y con los actores John Wayne, James Stewart y Henry Fonda, realizadas entre 1968 y 1969, y un comentario leído por Orson Welles.<sup>1</sup>

**DIRIGIDO POR JOHN FORD** podía haberse quedado en un simple collage y la participación de Bogdanovich podía haberse limitado a un hábil ejercicio de compilación, y entonces la película no habría pasado de ser una antología documental. En vez de eso, la cuidadosa selección de fragmentos y la sensibilidad con que se presentan acaban confiriendo al material la dignidad autónoma y la intensidad expresiva de una película original: la emoción con la que Bogdanovich relea las mejores páginas de la extensa historia de Ford se funde con el arte fordiano en un “mágico” encuentro en el que revive la maravillosa aventura del cine. Se trata de una verdadera “película”, aun cuando Bogdanovich solo filmase las entrevistas. Y aunque Ford sentenciara, después de verla: *“un buen trabajo sobre un tema aburrido”*, es un sentido homenaje a las películas de Ford, a su sencillez, a su *“sentimiento que jamás degenera en sentimentalismo”* y a su capacidad para *“mostrar lo*

---

<sup>1</sup> En 2006, Bogdanovich, con el apoyo de la Turner Television, amplió y completó el metraje original con entrevistas a Clint Eastwood, Steven Spielberg, Martin Scorsese o Walter Hill, además de participar también él mismo. Esta versión ampliada es la que se verá en el ciclo [CineClub Universitario/Aula de Cine, 2022].



que la gente siente y representar su conducta”. Los actores entrevistados recuerdan con singular emoción anécdotas unidas al rodaje de ciertas escenas famosas y dibujan, más que el retrato del artista, el del hombre en su trabajo. Henry Fonda repite el ejercicio de equilibrio en la silla de **Pasión de los fuertes**, John Wayne recuerda la escena de **La legión invencible** en la que se coloca las gafas para leer la inscripción en el reloj que le obsequia la tropa antes de su partida, y James Stewart narra el largo plano del diálogo con Richard Widmark a la orilla del río en **Dos cabalgan juntos** (*Two rode together*, 1961).

**DIRIGIDO POR JOHN FORD** se inicia con la puerta que se abre para recibir a John Wayne en **Centauros del desierto**, la mejor obra de Ford según Bogdanovich, y concluye con el último plano de la misma película, que muestra a Wayne que se aleja solo, enmarcado en un pequeño espacio que subraya su silueta antes de que la imagen funda a negro. Esa puerta se abre (y se cierra) sobre el mundo de Ford, sobre una visión del cine que ya pertenece a la historia, para recordar sus momentos más significativos: el baile en el solar de la iglesia en construcción de **Pasión de los fuertes**; la despedida de *Abraham Lincoln* ante la tumba de su amada *Ann Rutledge* en **El joven Lincoln**, y su célebre frase, que simboliza la paz entre Norte y Sur al final de la guerra de Secesión - “*Ahora que la guerra ha terminado, me gustaría pedirle a la orquesta que toque un tema que adoro, ‘Dixie’,* (famosa melodía sureña) en **Prisionero del odio** (*The prisoner of Shark Island*, 1936); la carrera de la diligencia en **La diligencia** y la aparición de John Wayne; la secuencia final de **El último hurra** (*The last hurrah*, 1958), en donde Spencer Tracy, el candidato político derrotado (“*victorioso en la derrota*”), regresa a casa para morir mientras la cálida voz en off de Orson Welles comenta que esta escena es una excelente muestra del tema de la soledad en la obra de Ford (“*Su héroe es casi siempre un hombre solitario que sobresale del tumultuoso entramado de la Historia*”); la escena arriba mencionada del capitán Na-

than Brittles en **La legión invencible**. Y hay más: el orgulloso sufrimiento de los granjeros en **Las uvas de la ira** (*The grapes of wrath*, 1940) y su apego a la tierra; el beso de John Wayne y Maureen O'Hara en **El hombre tranquilo** (*The quiet man*, 1952); la imagen del secretario de Interior Carl Schurz reflejada sobre un retrato de su "viejo amigo" Abraham Lincoln en **El gran combate** (*Cheyenne Autumn*, 1964). Cincuenta años de cine reunidos y reevaluados en un tributo al que quizá sea el más grande cineasta americano, rodado significativamente al pie de Monument Valley, el vasto "espacio abierto" de tantas de sus películas, "un lugar tan identificado con Ford que otros directores están convencidos de que incurrirían en plagio si lo utilizaran de fondo en sus películas".

**DIRIGIDO POR JOHN FORD** es mucho más que un documental. Es un ejemplo de una forma de practicar la crítica que se confunde con el propio cine, del mismo modo que la mejor crítica literaria puede llegar a convertirse en poesía. Representa un momento de síntesis entre las actividades de la crítica y la dirección, una experiencia que comprende a ambas mutuamente enriquecidas. Es también un testimonio de amor a un gran cineasta que se encontraba al final de su vida (Ford murió el 31 de agosto de 1973) por parte de un joven artista que aspiraba a aprender de él, antes de rodar su mejor film, *La última película*. No es casual que **DIRIGIDO POR JOHN FORD** y *La última película* estén hechas el mismo año (...).

**Texto (extractos):**

Vittorio Giacci, Peter Bogdanovich,

45° festival de cine de San Sebastián & Filmoteca Vasca, 1997.









**Viernes 14**                      **21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

**¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** (1972) EE.UU. 92 min.

**Título Original.**- What's up, doctor? **Director.**- Peter Bogdanovich. **Argumento.**- Peter Bogdanovich. **Guion.**- Buck Henry, David Newman y Robert Benton. **Fotografía.**- László Kovács (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.**- Verna Fields. **Música.**- Artie Butler. **Canciones.**- "You're the top" de Cole Porter y "As time goes by" de Herman Hupfeld, interpretadas por Barbra Streisand y Ryan O'Neal. **Productor.**- Peter Bogdanovich y Paul Lewis. **Producción.**- Saticoy Productions. **Intérpretes.**- Barbra Streisand (*Judy Maxwell*), Ryan O'Neal (*Howard Bannister*), Madeline Kahn (*Eunice Burns*), Kenneth Mars (*Hugh Simon*), Austin Pendleton (*Frederick Larrabee*), Sorrell Booke (*Harry*), Michael Murphy (sr. *Smith*), Stefan Gierasch (*Fritz*), Mabel Albertson (sr. *Van Hoskins*), Liam Dunn (*juez Maxwell*), Phil Roth (sr. *Jones*), John Hillerman (sr. *Kalterborn*), Randy Quaid (*profesor Hosquith*), George Morfogen (*Rudy*). **Estreno.**- (EE.UU.) marzo 1972 / (España) septiembre 1972.



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

*Película nº 7 de la filmografía de Peter Bogdanovich (de 33 como director)*

*Música de sala:*  
Centenario del nacimiento de  
**JERRY FIELDING**  
(1922-1980)

**Los últimos juegos prohibidos** (The nightcomers, 1971) de Michael Winner  
Banda sonora original de **Jerry Fielding**



[2021] “(...) Recuerdo que cuando dirigí **¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** la estrenamos en el Radio City Music Hall en Nueva York, que era entonces el cine mas grande de Estados Unidos, con 6.500 butacas. Las risas lo hacían vibrar todo, era verdaderamente increíble. Recuerdo que llamé a mi amigo Cary Grant y le dije que mi nueva película se iba a estrenar en el Music Hall. Él me respondió con esa voz tan especial que tenía que muchas de sus películas se habían estrenado allí, y me sugirió que me sentara en la última fila, porque cuando la gente se reía de algo que uno había hecho, el impacto iba a ser insuperable. Seguí sus consejos, y tenía toda la razón. Nunca en mi vida experimenté algo como eso (...).”

(...) Cuando Peter Bogdanovich asume la producción y realización de **¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?**, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que estaba considerado como la auténtica esperanza del cine norteamericano. Tras su excelente debut en **El héroe anda suelto** y la memorable **La última película**, se vislumbraba una carrera llena de fulgurantes éxitos que la industria no podía desperdiciar. Fruto de esta coyuntura se estableció esta apuesta de la Warner, en la que el director y crítico volcó una vez más su cultura cinematográfica, intentando revitalizar mediante esta película, el timing y los modelos de la lejana e inimitable *screwball comedy* tomando como referente especial la canónica **La fiera de mi niña** (*Bringing up Baby*, 1938. Howard Hawks). Ni que decir tiene que el producto resultante gozó de un considerable éxito, revalidando el buen momento de su artifice, aunque con el paso del tiempo su valoración haya sufrido no pocos altibajos -que discurrían de



forma paralela a la que vivió Bogdanovich en su zigzagueante andadura profesional posterior-. Como el paso del tiempo es el mayor elemento distanciador, uno piensa que **¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** no es ni la pretendida genialidad que se esgrimió en su momento ni, por supuesto, la mediocridad estipulada con posterioridad. Partiendo de la base del homenaje de no pocos elementos de la historia del género -e incluso del *cartoon*-, la película centra sus bases en torno al guion de Buck Henry, al que ayudaron poderosamente Robert Benton y David Newman, tomando como personajes centrales a *Howard Bannister* (Ryan O'Neal), un despistado profesor que acude a San Francisco al estar nominado para unos importantes premios que avalarían la investigación de su extravagante teoría sobre la musicalidad en las piedras del más remoto pasado, y su improbable encuentro con la insinuante *Judy Maxwell* (Barbra Streisand), joven que desde el primer momento que atisbe a *Howard*, intuirá que se trata del hombre de su vida, introduciéndolo dentro de una espiral de situaciones alocadas y en ciertos momentos inverosímiles, que socavarán el ámbito que iba a elegir para su futuro, uniéndose a la insoportable *Eunice* (Madeline Kahn). Todo ello quedará enmarcado en una serie de subtramas ligadas entre sí mediante el robo de cuatro maletines con el mismo aspecto exterior, cuya confusión irá provocando la necesaria e hilarante catarsis, centrada ante todo en el obligado reconocimiento de la chispa que se ha venido produciendo desde el primer instante en que se han conocido, entre los dos protagonistas.

Cinco décadas después de su realización, es justo reconocer que **¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** sigue funcionando, manteniéndose como uno de los títulos más solventes de su realizador -al que creo que los numerosos tropiezos sufridos con posterioridad, han impedido reconocer los hallazgos ocasionales de su filmografía-, aunque un visionado más o menos atento permite detectar que la película brinda numerosas ocasiones en su libreto,

que quizá a la hora de ser plasmadas en la pantalla no terminen de funcionar -la secuencia del incendio en la habitación del hotel, sería un buen ejemplo de ello-. Esa voluntad de efectuar una auténtica síntesis del género, a mi modo de ver malogra y proporciona un determinado mecanicismo a un conjunto que, en sus mejores momentos, brilla casi a la perfección. Y es que personalmente, creo que esa intención de resumir en su metraje tantas y tantas referencias, ese recurso a la búsqueda del gag como elemento vector, discurre en contra de sus intenciones. Esa querencia por la imposible evocación de la *screwball comedy*, por el contrario ofrece un perfil más valioso si entendemos sus imágenes como una prolongación tardía del modelo de comedia que el cine norteamericano había puesto en práctica en la década anterior -a mi modo de ver, el último gran periodo para el género-. En este sentido, nos encontramos con un “look” visual -obra del operador László Kovács- heredero del cromatismo y la luminosidad característica de la comedia de los sesenta. Pero ya en su propia formulación, más que los lejanos ecos de las muestras procedentes de la década de los años treinta -tan diferentes en concepción y marco social-, se puede apreciar una querencia por determinados aspectos del cine de Jerry Lewis, o incluso la sensación de asistir a una determinada continuación de uno de los grandes éxitos comerciales del género en el decenio precedente. Me estoy refiriendo a **El mundo está loco, loco, loco** (*It's a Mad Mad Mad Mad World*, 1963. Stanley Kramer), una muestra que sí lograba aunar en su larga duración esa mirada retrospectiva sobre el *slapstick*, que sentó cátedra en unas muestras bastante conocidas, algunas de las cuales cabría destacar por su especial interés -**La carrera del siglo** (*The Great Race*, 1965, Blake Edwards)-. Algo del film de Kramer se transmite en el aparato externo del de Bogdanovich, sobre todo en episodios como el de la larga y divertida persecución por las calles de San Francisco, en las cuales funciona a la perfección ese entramado de gags y situaciones cómicas. También lo logrará la química establecida entre la Streisand y el no suficientemente valorado Ryan O’Neal, cuyas miradas de resignación a la cámara y permanente estoicismo ante la serie de vivencias que alteraran la rutina de su existencia, no dejan de añorarme una versión atractiva del gran Oliver Hardy. A su alrededor se alternarán una diversidad de roles secundarios que funcionarán con desigual fortuna. Entre ellos, quizá resulte chirriante el investigador amanerado y competidor de *Howard* en la beca a conceder -interpretado por Kenneth Mars-, mientras que en su vertiente opuesta brilla la comicidad de Madeline Kahn encarnando a la castrante prometida del profesor. Sin embargo, ninguno mejor que ese veterano juez -impagable Liam Dunn-, de probables instintos psicópatas, medicado hasta extremos indecibles, y que alterna sus aparentes educados modales con un mórbido regusto por la violencia -véase al respecto la delectación con la que anota los supuestos delitos del conjunto de personajes retenidos en el juzgado-. (...)

**Textos (extractos):**

Juan Carlos Vizcaíno Martínez, “¿Qué me pasa, doctor?, en especial “40 aniversario  
Dirigido por: Lo mejor de 1972”, rev. Dirigido, septiembre 2012.

Gabriel Lerman, Entrevista con Peter Bogdanovich, rev. Dirigido, febrero 2022.



*“La gente dice que esta película es Mack Sennett. Pero no lo es y ni siquiera es tampoco Howard Hawks. Soy yo, tratando desesperadamente de recrear la comedia de Buster Keaton”.*

**Peter Bogdanovich**

(...) Tras el éxito de **La última película** Bogdanovich rueda un film que parece ser su contrario, una obra cómica muy alejada de la inquietante amargura de la anterior. En realidad, se nutre del mismo espíritu crítico. El proyecto no parte directamente de Bogdanovich, sino que le vino propuesto por John Calley, propietario de la Warner Brothers, y por Barbra Streisand, que habían visto **La última película** en moviola en mayo de 1971 y habían quedado entusiasmados. “Me pidieron” -dice el director- “que realizara un guion que había encargado la propia Barbra Streisand. Lo leí y les dije que no quería hacerlo porque era una especie de comedia dramática con un fondo de agitación social, y no me gustaba. Me preguntaron si tenía alguna idea. Respondí que me parecía que sería divertido trabajar con Barbra, pero con un tema completamente diferente. Les propuse un cruce entre la farsa al estilo Feydeau, con mucho movimiento dentro y fuera de las habitaciones y ruido de portazos, y la comedia screwball de los años 30 y 40”. Streisand aceptó de buen grado la contraoferta. Pero tanto ella como Ryan O’Neal (los dos actores principales) habían contraído otros compromisos previamente, por lo que se hizo necesario hacerlo todo muy deprisa, un poco como sucede dentro de la propia película; de todas formas, hasta **Una señorita rebelde**, ésta es la película de Bogdanovich rodada con más tiempo y con más medios financieros a su disposición. A partir de un argumento del propio director,



trabajaron en la escritura del guion Buck Henry -de quien recordamos **El graduado** (*The Graduate*, 1967), de Mike Nichols-, Robert Benton y David Newman -guionistas de **Bonnie y Clyde** (*Bonny And Clyde*; Arthur Penn, 1967)-. El resultado es una comedia *screwball*, tal y como deseaba Bogdanovich.

El título original de la película (*What's up, Doc?*, o sea, “¿Qué hay de nuevo, viejo?”) corresponde a la famosa frase del conejo *Bugs Bunny*, el personaje de los dibujos animados de la Warner al que de niño imitaba (y muy bien) Bogdanovich para ganar puntos con sus amigos; y es la pregunta que le hace Streisand a O’Neal al principio y final de sus conversaciones. Otro personaje de dichos dibujos, *Porky*, aparece en la película a bordo del vuelo que comparten Streisand y O’Neal, con la expresión “*That ‘s all, folks*” (“Eso es todo, amigos”), ritual fórmula de despedida de los dibujos de la Warner. Bogdanovich siente particular cariño por estos personajes animados. En 1972, el mismo año de **¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?**, la Warner Brothers decidió detener la producción de esta animación y Bogdanovich mandó una carta al estudio: “*Si supieran que por un par de miles de dólares podrían revivir a Bogart, Tracy, Lombard, Gable, Cooper y Monroe, ¿acaso no lo harían? Bugs Bunny y sus amigos son también estrellas. ¿Por qué dejarlos morir cuando podrían volver a la vida? No hagan enmudecer a nuestro moderno Esopo. Hagan que al menos este episodio de la Historia del Cine tenga un final feliz.*”



**¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** es la historia de un joven musicólogo terriblemente distraído, *Howard Bannister* (Ryan O’Neal), que ha elaborado una teoría propia sobre la música primitiva. Emprende viaje a San Francisco, acompañado por su prometida *Eunice Burns* (Madeleine Kahn) y sus inseparables “rocas ígneas”, para presentar los resultados de su investigación ante la “Asociación Americana de Musicología” (...). Pero la verdadera aventura de *Howard* comienza cuando conoce a *Judy Maxwell*, encarnada por una Barbra Streisand tan alocada como *Judy Holiday* -de quien toma el nombre- y que venía de interpretar **Vuelve a mi lado** (*On a clear day you can see forever*; Vincente Minnelli, 1970). *Judy* es totalmente irresponsable, tiene una cultura enciclopédica, un caso agudo de verborrea y un muy particular sentido del humor. Llena de una excelente y sincera buena fe, *Judy* mete a *Howard* en las situaciones más impensables (...). Ésta es la estructura narrativa de la historia, que por supuesto se complica mucho más, según las reglas clásicas de la comedia de equívocos, por la presencia de un misterioso maletín que contiene importantes documentos secretos y que continuamente es confundido con otros tres, casualmente idénticos, que contienen las piedras de *Howard*, la ropa de *Judy* y las joyas de una anciana. La búsqueda del maletín (la película tiene una introducción en clave de fábula: “Érase una vez un pequeño maletín escocés de viaje”), perseguido por sus dueños legítimos, ilegítimos y provisionales, provoca una serie ininterrumpida de desplazamientos por el interior del hotel Hilton de San Francisco, en el que se alojan todos los involucrados en la

peripecia. Puertas que se abren y cierran sin cesar, ascensores que suben y bajan, figuras furtivas que se esconden bajo la cama, hacen tratos en armarios o se escabullen de los cuartos de puntillas, sujetos misteriosos que andan continuamente de un lugar a otro: éstos son los ingredientes de un cóctel cinematográfico cuyo clímax viene marcado por la habitual pelea de tartas, una irresistible y complicada persecución por las calles de la ciudad (que ocupa más de 10 minutos de los 94 que dura toda la película), la reunión de todos los implicados ante un tribunal tras haber caído en tropel a las aguas de la Bahía y el *happy end* (...). En una primera lectura, la película parece poco más que una comedia alocada, el típico producto hollywoodense carente de profundidad más allá de su declarada intención de ofrecer una diversión total. De hecho, si hubiera que valorarla solo desde este punto de vista, habría que concluir que no carece de defectos: no siempre se consigue sostener el ritmo deseado, no todos los gags están logrados, los personajes son bastante convencionales y la trama tiene un desarrollo que resulta mecánico. Pero Bogdanovich tenía otras intenciones. Quería reconstruir, divirtiéndose en el proceso, un film sobre el género y glorificar sus mecanismos, sus leyes y constantes y las peculiares situaciones que genera. Más que una película, **¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** es el remake de un género, recreado intelectualmente para redescubrir los rasgos estéticos (y por tanto, de forma indirecta pero inevitable, sus motivaciones ideológicas) de uno de los géneros cinematográficos más representativos. Se trata en la práctica del mismo procedimiento aplicado al western en **La última película**. No se aprecia en el director una auténtica inspiración por la comedia ligera (aunque muy divertida, la película resulta un tanto fría); más bien se nota al académico que quiere aprender “haciéndolo”, uno de los aspectos más característicos del cine de Hollywood.

**¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** se expresa a sabiendas a través de la fórmula de la comedia “brillante” (revisa de manera divertida aquel género del que fueron maestros Frank Capra y Ernst Lubitsch: asume la forma, respeta sus convenciones y mantiene su elegancia), de la gran tradición cómica (de un Leo McCarey, “*aquel chiflado irlandés que entendía a la gente*”), del *slapstick* y del “*burlesque*” (de Sennett a Keaton, de Chaplin a Lloyd y Fields). Animada por un reparto excelente, es una película atravesada por citas y alusiones que, sin resultar fastidiosas ni ostentadamente “cultas”, recorren todo el cine cómico americano: su enumeración es, para el espectador que acepte el juego, un motivo suficiente de diversión. Indicaremos algunas de ellas, sin ocultar el placer personal que nos procura su búsqueda. La atmósfera general de la obra es la misma de la película de Howard Hawks (¿y no se llama el protagonista *Howard*?) **La fiera de mi niña**. Más allá del detalle de la chaqueta rota que constituye una referencia directa, existe una analogía evidente entre ambas películas, tanto en la trama como en su mismo título: la de Hawks la protagoniza también un académico, *David Huxley*, con gafas como nuestro *Bannister*, que encarnaba un Cary Grant peleado con una enérgica y radiante Katharine Hepburn. La pareja O’Neal-Streisand recuerda a la de Grant-Hepburn; lo que falta (como señaló irónicamente el mismo Hawks cuando leyó el guion de la película) es el dinosaurio del Museo de Historia Natural, del que



se enamora *Huxley* y sobre el que gira todo el enredo (“*No has sustituido al dinosaurio*” -le dijo el maestro- “*por algo igualmente efectivo*”). Pero hoy Bogdanovich rechaza esta comparación, lamentando haber sido el primero en establecerla. Entre todos los críticos que han ido en esa dirección (sin conocer el film de Hawks, subraya), declara preferir a uno del Medio Oeste que dijo que **¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?**, aun siendo inferior, recordaba a “*Bringing Up Father*” (título de un famoso comic creado por Geode Mae Manus en 1913). Recuerda también, por analogía narrativa, a **Las tres noches de Eva** (*The Lady Eve*; Preston Sturges, 1941), también construida sobre la relación entre una mujer dominante (Barbara Stanwyck) y un desprevenido profesor (Henry Fonda). Toda la película está imbuida de la comedia de Keaton y de la aplicación de las “leyes” por él inventadas. Específicamente, le debe: el juego de las puertas que se abren y cierran con perfecta sincronización -**El navegante**, 1924-; la procesión del dragón chino -**El cameraman** (*The cameraman*, 1928)-; los bidones que ruedan calle abajo -Las siete ocasiones-; la puerta del bar que se cierra en la cara del camarero -**El colegial**-; el camión que se desmantela completamente en un minuto -**Las tres edades** (*The three ages*, 1923)-. Entrando en detalles, se puede señalar que la hilarante escena del tribunal es un tributo a las películas de Capra **Caballero sin espada** (*Mr. Deeds goes to town*, 1936) y **Vive como quieras** (*You can't take it with you*, 1938); el episodio de los bomberos que entran en tropel en las habitaciones del hotel en llamas, destrozando las puertas a hachazos, es un irónico guiño a los Keystone Cops del glorioso cine cómico de Mack Sennett; la persecución por las empinadas calles de San Francisco es una mordaz parodia de **Bullitt** (*Bullit*, 1968), el film de Peter Yates construido todo él sobre este expediente emocional. Por encima de otras referencias particulares



están los modelos de **Loquilandia** (*Hellzapoppin*; H. C. Potter, 1941), con su comicidad libre y absurda; **El mundo está loco, loco, loco** (*It's a mad, mad, mad, mad world*; Stanley Kramer, 1963), por la acumulación de gags hasta el paroxismo final; y el humor nonsense de los diálogos de los hermanos Marx: “¡No puedo, no puedo! No puedo; Quizá sí pueda / Tengo un mensaje para ella de parte del equipo; ¿Cuál es?; Adiós. / ¿Te han dicho alguna vez que eres muy sexy?; Pues no; Ni te lo van a decir. / ¿Está claro?; No, pero es lógico. / ¿Qué te preocupa?; El futuro”.

Existen citas más sutiles, como la escena en la que Streisand se declara a Howard cantando, acompañada por O'Neal en un piano que casualmente aparece en la terraza del hotel, “As Time Goes By”, tema musical de la mítica **Casablanca** (*Casablanca*; Michael Curtiz, 1943), que escuchan la pareja Bogart-Bergman tras haber proferido la frase: “De todos los bares de esta ciudad, ¿tenías que haber venido a éste esta noche?”. O la explícita parodia del final, cuando Streisand, batiendo sus largas pestañas como una poco convincente bruja, sostiene que “amar es no tener que decir nunca lo siento” -frase publicitaria de **Love Story** (*Love Story*, 1971), de Arthur Hiller-, y Ryan O'Neal (que había protagonizado dicha película) replica, desconcertado: “¡Es lo más estúpido que he oído nunca!”. Aquí, prescindiendo de la consabida desmitificación de un tipo de cine falso y estúpido (vale la pena recordar que el mismo presidente Nixon, cuya contribución al cine nunca fue más allá de la persecución de películas de presunto contenido antiamericano, cuando era miembro activo del infausto Comité de Actividades Antiamericanas, había recomendado la película de Hiller a las “familias”), descubrimos la intención de liberar a O'Neal de la peligrosa trampa



de un desgraciado personaje que podría haber arruinado su carrera de actor. Bogdanovich admite haberse opuesto a la elección de O'Neal para protagonizar **¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** por ese mismo prejuicio, sin haberle visto actuar nunca. Por puro masoquismo fue a ver *Love Story*, encontrándola, obviamente, "horrible", pero esto le ayudó a apreciar la calidad de O'Neal como intérprete. Por tanto, la frase final de **¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** no es sólo un chiste. Es también la posibilidad de liberación que el director ofrece al actor, para que después éste pueda interpretar **Luna de papel** de forma madura y convincente.

**¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** señala una fase importante en el proyecto de Bogdanovich, el "viaje" a través de los momentos felices del cine americano. Pero además de estar llena, en sus pasajes más conseguidos, de gracia, inteligencia y finura, de "vis cómica" y de inventiva, y de su impecable desarrollo de una comicidad "ordenadamente desordenada" (y de haber tenido éxito también desde el punto de vista económico, al superar la recaudación de **La última película**), la película permite de hecho establecer algunas observaciones dignas de nota sobre el género que imita. Al mismo tiempo que desvela los mecanismos que gobiernan el artificio de la comedia, el director consigue sacar a la luz un componente latente de la comedia ligera americana: la misoginia como defensa frente al temor al matriarcado (basta recordar las "comedias rosas" de Doris Day). *Howard*, como el *David* de **La fiera de mi niña**, es un hombre torpe y tímido, provisto de una cultura que le sirve de bien poco en la lucha por la vida y en su disputa por librarse de los encantos de una mujer (aquí aflora otro tema: el pragmatismo de esa forma de pensar americana que se fía de la experiencia pero mira con sospecha la cultura y la teoría). Durante toda la



película *Howard* lucha angustiosamente con dos mujeres, intrigantes y exasperantes, que representan sendas caras de un mismo fenómeno: una, *Eunice*, odiosa y empeñada en tratar de aniquilar lo más posible su personalidad, y de quien es mejor desembarazarse, pues se revela incapaz de desempeñar las necesarias funciones públicas (la entrada de *Eunice* pegando gritos, con la camarera detrás suyo, en la sala de reuniones es la máxima ejemplificación de todo lo que “no” se debe hacer en sociedad); la otra, *Judy*, más simpática y eficaz en el desempeño de las relaciones sociales, pero también pesada y sofocante. El film es la representación de la guerra de los sexos en un caos que exageradamente concentra robos, identidades equivocadas, peleas a puñetazos, sustracciones de documentos, fraudes y arribismo, que es lo mejor que puede ofrecer el sistema de vida americano, sobre el que la película propone una eficaz reflexión. De hecho, la comedia es un género que sublima los rasgos más característicos de una clase social. Tiene el papel de mixtificar la realidad: la “comedia sofisticada” de Frank Capra, por ejemplo, respondía a una exigencia ideológica precisa de representar el mundo no como era sino como debiera haber sido según los principios rooseveltianos del optimismo reformista del “New Deal”, que en aquella época se estaba afirmando. El revival de Bogdanovich, su relectura como escritura y su redescubrimiento como lenguaje, ilumina todavía más, junto a los valores estéticos, los componentes ideológicos. Un ejemplo de esto es la escena del tribunal. El juez, que resulta ser el padre de *Judy*, es un enfermo imaginario que tiene la mesa cubierta de píldoras que tritura con el mazo que golpea nerviosamente para llamar al orden a los numerosos encausados. No consigue sacar nada en claro de las versiones contradictorias



de los mismos y mientras amenaza con las más espantosas penas a quienes considera, con la visión deformada de su profesión, un grupo de peligrosos criminales, juega nerviosamente con unas bolas de hierro que recuerdan el tic del *comandante Queeg*, magistralmente interpretado por Humphrey Bogart en el film de Edward Dmytryk **El motín del Caine** (*The Caine Mutiny*, 1954). En este caso la cita viene curiosamente invertida: en el film de Dmytryk era un tic del interrogado, no del interrogador, y era el gesto de un loco; además se trataba de una obra “altamente” dramática, mientras que aquí nos encontramos en un contexto cómico. Por tanto se trata de una cita anómala, y por eso mismo nada gratuita: **El motín del Caine** era de hecho un film “mccarthysta” rodado por Dmytryk para demostrar su lealtad al sistema, tras haber traicionado a sus antiguos amigos y colegas para evitar ser condenado en el tristemente célebre proceso a los “diez de Hollywood”. Film nacido en el clima de la “caza de brujas”, se constituye en uno de sus más tremendos testimonios. En la figura del excéntrico juez que, aun antes de conocer los cargos, pregunta con sospecha si los encausados trataban de entrar a nado clandestinamente en los Estados Unidos, Bogdanovich traza la caricatura del típico magistrado reaccionario de aquel periodo. Sería mejor, parece decir el director en esta divertida licencia cinematográfica, que se evaporara con todas sus fobias y aires de grandeza.

Aparte de esta digresión, **¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** es un ejemplo de *motion picture*, de película en movimiento, al derivar su comicidad más de lo “visual” que de lo “verbal”, según la mejor tradición cómica. Todo se desarrolla en interiores (sin que esto contradiga mínimamente el principio fundamental de la dinámica cada vez más acelerada de los desplazamientos) excepto la última parte, que está rodada en exteriores, con la excitante persecución automovilística múltiple. Esta precisa separación indica



que Bogdanovich no pretendía hacer una obra perfecta y completa basta pensar en cambio en la unidad de acción de **El guateque** (*The Party*; Blake Edwards, 1968), rigurosamente rodada, a partir del prólogo, en un mismo escenario-, sino que más bien quería hacer un excursus por el género, para incluir todos los lugares típicos. Las referencias para una lectura de este tipo no escasean, y ya se han indicado. Además está la canción que, con buen sentido del timing, canta Streisand durante la secuencia de créditos, “You’re the Top”, un tema de 1934 de Cole Porter (el compositor amado de Bogdanovich, a quien dedicará toda una película, **Por fin, el gran amor**). Entre intérprete (la cantante) y autor (el compositor) existe la misma distancia que entre Bogdanovich y la comedia. Se trata en ambos casos de la interpretación de algo que se ama, algo que pertenece al pasado y que se quiere revisar para descubrirlo, para entenderlo. A la vista de lo cual el mismo automatismo de la “pieza” ayuda a clarificar la posición del director y cuál debiera ser la del espectador. Evita en última instancia que se confunda **¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** con una auténtica comedia, del mismo modo que **La última película** no podía confundirse con una película de los años 50.

Se podría objetar que la información que da Bogdanovich no es clara y que presupone un conocimiento del cine que el público no está obligado a tener y que de hecho a menudo no tiene. Esto es cierto pero, como he tratado de indicar, el discurso de Bogdanovich es siempre “indirecto”, siguiendo las enseñanzas de Lubitsch; lo que le interesa (y este punto de vista puede ser objeto de crítica) es la superestructura, el espectáculo, el cine y el meta-cine. Y entender el cine significa en primer lugar conocer sus categorías, citar los momentos más característicos y hacer continua referencia a ello. Precisamente por esa razón, en **¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** no se habla del matriarcado, sino de las películas sobre

el matriarcado; ni de lo cómico, sino de los films cómicos. Pero sobre todo en la película están, ambientados en una realidad inverosímil, esa “locura” y ese “amor” enfrentados a la “lógica” y la “respetabilidad” que hicieron la grandeza de los films cómicos del pasado. Bogdanovich ha sabido volver a encontrarlos (...).

**Texto (extractos):**

*Vittorio Giacci*, **Peter Bogdanovich**,

45º festival de cine de San Sebastián & FilMOTECA Vasca, 1997.







Martes 18

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

**LUNA DE PAPEL (1973)** EE.UU. 102 min.

**Título Original.**- Paper moon. **Director.**- Peter Bogdanovich.

**Argumento.**- La novela "Addie Pray" (1971) de Joe David Brown.

**Guion.**- Alvin Sargent. **Fotografía.**- László Kovács (1.85:1 - B/N).

**Montaje.**- Verna Fields. **Canciones.**- Canciones de la década de los 30 interpretadas por Jack Benny, Hoagy Carmichael, Tommy Dorsey, Victor Young, Bing Crosby... **Productor.**- Peter Bogdanovich y Frank Marshall. **Producción.**- Saticoy Productions / "The Directors Company" (Bogdanovich-Coppola-Friedkin).

**Intérpretes.**- Ryan O'Neal (*Moses Pray*), Tatum O'Neal (*Addie Loggins*), Madeline Kahn (*Trixie Delight*), John Hillerman (*agente Jess Hardin*), P.J. Johnson (*Imogene*), Jessie Lee Fulton (*miss Ollie*), Noble Willingham (sr. *Robertson*), Randy Quaid (*Leroy*), James Harrell y Lila Waters (*el reverendo y su esposa*), Yvonne Harrison (*la viuda Bates*), Liz Ross (*la viuda Morgan*). **Estreno.**- (EE.UU.) mayo 1973 / (España) noviembre 1973.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

1 Oscar: Actriz de reparto (Tatum O'Neal).

3 candidaturas: Actriz de reparto (Madeline Kahn), Guion adaptado (Alvin Sargent) y Sonido (Richard Portman y Les Fresholtz)

*Película nº 8 de la filmografía de Peter Bogdanovich (de 33 como director)*

*Música de sala:*

Centenario del nacimiento de

**JERRY FIELDING**

(1922-1980)

**El fuera de la ley** (*The outlaw Josey Wales*, 1976) de Clint Eastwood

Banda sonora original de **Jerry Fielding**

*“En Norteamérica la mujer tiene relaciones con un hombre que no la entiende y que, fundamentalmente, no la quiere. En esta película son padre e hija, pero podían haber sido amantes”.*

**Peter Bogdanovich**

*“Es una película que surgió de la nada, porque yo iba a rodar un western que quedó aplazado”,* confiesa Bogdanovich. Sin embargo, siguiendo el principio de Allan Dwan (*“Siempre es mejor rodar algo que permanecer inactivo”*), se entregó de lleno al nuevo proyecto. Al principio sintió cierta desconfianza en torno al argumento (que de hecho se modificó notablemente respecto al texto original, la novela de Joe David Brown *“Addie Pray”*) y a los personajes, que no le parecían realistas, pero poco a poco fue interesándose por el proyecto hasta llegar a sentirlo muy próximo a él. Al final la película resultó del todo fiel a la opción temático-expresiva de Bogdanovich y, si **La última película** es su obra más apasionada, **LUNA DE PAPEL** es la más perfecta. La trama se apoya en la curiosa pareja formada por una niña de nueve años precozmente madura, *Addie Loggins*, y un hombre de treinta, *Moses Pray*, que la niña está empeñada en considerar su padre a causa de una relación que tuvo con su madre. El director quería como protagonistas a Ryan O’Neal, del que se había hecho amigo, y a su hija Tatum, cuyo talento juega un papel importante en el resultado final de la obra; tanto es así que por ésta, su primera, interpretación ganaría un Oscar. La historia está ambientada en 1936, en pleno “New Deal”. Para huir, al menos moralmente, del clima de la Depresión, la gente escuchaba la música de Tommy Dorsey, las canciones de Bing Crosby y temas como “Paper Moon”; y se divertía con la “niña prodigio” Shirley Temple, igual que unos años antes se habían conmovido con el diablillo Jackie Coogan (**El chico**, de Charles Chaplin).

**LUNA DE PAPEL** empieza con la secuencia del funeral de la madre de *Addie*, muerta en accidente de coche. *Moses*, que asiste al funeral como amigo pero también como afectuoso cliente de la mujer, que había llevado una vida bastante ligera, ve cómo los vecinos le encasquetan a la joven huerfanita, con el encargo de que la acompañe a casa de su tía en St. Joseph (Missouri). *Moses* es un tímido de provincias y enseguida trata de sacarle provecho a la situación, sableando al hermano del hombre que provocó el fatal accidente. Consigue sacar 200 dólares, pero, en vez de dárselos a *Addie*, se compra un coche. Fracasa sin embargo en su plan de deshacerse de la niña metiéndola en el primer tren. *Addie* resulta una interlocutora menos fácil de manejar de lo previsto. En una divertida escena en un bar, a través de cuya ventana se ve, al otro lado de la calle, un cine que proyecta la película de John Ford **Steamboat round the bend** (1935), que sirvió de inspiración a Bogdanovich aquí, la niña obliga a *Moses* (hay también un personaje en el film de Ford que se llama así) a que la lleve consigo, al menos hasta que éste se encuentre en posición de pagarle lo que le debe. **LUNA DE PAPEL** es la historia de este viaje.

*Moses* no deja pasar una ocasión para desarrollar su pequeña actividad criminal, que consiste simplemente en lo siguiente: lee las esquelas de los periódicos, luego imprime en letras doradas en la cubierta de una Biblia barata el nombre de la viuda reciente y se



presenta ante ella ofreciéndole el libro como un regalo de su difunto marido. Ninguna se resiste ante este regalo póstumo. El negocio comienza a marchar bien. *Addie* aprende rápidamente la lección. De hecho, demuestra estar más dotada que *Moses* para el oficio, que desempeña con un sentido personal de la justicia (y de los negocios), al aumentar o disminuir el precio de las biblias en función del nivel de vida de las víctimas del timo (que deduce a partir del mobiliario de la casa en la que viven y de su atuendo) y al inventarse trucos nuevos, como el “baile” con el cambio que utiliza para confundir a los tenderos. Posee también un innato sentido económico: lleva una contabilidad estricta del dinero guardado en la caja fuerte, mientras que *Moses* tiende a gastar con facilidad todas sus “ganancias”. A través de una serie de pequeñas aventuras se va revelando cada vez más la capacidad de adaptación de la niña, así como su superioridad en comparación con *Moses*, decididamente más “vulnerable”. Llegados (...) a su destino, *Moses* deposita a *Addie* ante la casa de su tía, sin poder ocultar su disgusto. Pero se trata de una separación provisional: tras una rápida evaluación de las ventajas de la vida doméstica, *Addie* sale por pies para volver a reunirse con *Moses*, cuya existencia es menos cómoda pero mucho más libre y fascinante. La pareja se reúne ante la “divertida” amenaza de *Addie* (“*Me sigues debiendo 200 dólares*”) y se alejan hacia el crepúsculo por una carretera polvorienta y sin meta aparente, como en **Tiempos modernos** (*Modern Times*, 1936), de Charlie Chaplin. *Addie Loggins* se convierte finalmente en *Addie Pray*.



Con esta película abstracta y tierna el director regresa de nuevo al cine perdido, aunque mitiga la amargura que se hacía evidente en **La última película** con una ironía desencantada y con la sorprendente presentación de sus dos protagonistas, padre e hija en la vida real, de relación más “incierta” en la reconstrucción cinematográfica, que disfrutaban reviviendo una experiencia discretamente “amoral” tras las huellas de una tradición cinematográfica superada con *happy end* incluido. Es una obra en apariencia más evasiva, rodada con más facilidad, en una palabra, más comercial, que el trabajo producido con anterioridad por Bogdanovich.

Sin embargo, **LUNA DE PAPEL** continúa, llevando a sus últimas consecuencias, el discurso de su obra previa. En **La última película** había una correlación entre el cine y la vida que llegaba a su compenetración en el trágico final (el cierre del cine del pueblo se correspondía con la muerte física o moral de sus habitantes); pero existía todavía cierta distancia entre la vida y el cine, pues los personajes de la historia vivían el mito cinematográfico y la disolución de este mito observándolo sobre la pantalla. En **LUNA DE PAPEL** este diafragma ha desaparecido: *Addie y Moses*, más espectadores en potencia que actores de una película de Shirley Temple (*Moses* podría ser el padre que lleva a su niña a ver dicha película), son ellos mismos artífices de una reconstrucción en la que les toca revivir, irónicamente, situaciones similares. Dicho en otras palabras, **LUNA**



**DE PAPEL** es un film autorreflexivo, es la refracción de una luz que del cine vuelve al cine, es la representación de una representación. La cultura y la sensibilidad del fenómeno filmico hacen posible esta identificación que es perfecta y que se diferencia de sí misma, haciendo de **LUNA DE PAPEL** una obra que se piensa como obra. “*El cine y su doble*” (por usar una expresión de Godard: “Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard”, Barral Editores, Barcelona, 1971): una copia “positiva” de gestos, rostros, acciones y movimientos vistos infinitas veces, recontados una vez más por el placer de redescubrir, re-narrar y reproducir, por el placer de la cita discreta sugerida al espectador más atento, por amor a la creación cinematográfica y también por la necesidad crítica de poner en evidencia su convencionalidad. En términos semiológicos, se podría hablar de un “meta-film”: un film que es el estudio -como segundo lenguaje- de un lenguaje primario, el cine. La (re)propuesta de Bogdanovich no es entusiasta, ni emotiva, ni contemplativa, y **LUNA DE PAPEL** es su trabajo más frío y “construido”. Esta actitud se ha entendido como manierismo, como una mecánica e insincera comunicación de elementos estériles exhumados, un inútil ejercicio con sabor a muerte.

En la aventura de *Addie y Moses* está ciertamente presente el sentido de la muerte (la película se inicia con un funeral y los mismos timos de *Moses* están basados en la muerte). Pero la muerte debe entenderse solo en sentido cinematográfico, como revelación de una no-vida también ficticia: ponerla en evidencia significa reflexionar sobre el proceso de mimesis que crea la realidad del cine. Es el rigor con que se sigue este propósito lo que genera la sensación de frialdad y produce esa distancia que, al impedir la identificación, nos mantiene entretenidos pero lejanos. Y esto da la medida del carácter “crítico” de la obra. El descubrimiento de un mito y su inmediata revocación en el interior de una estructura fílmica deliberadamente recreada, llevan a Bogdanovich a una doble postura de



comprensión y lúcida destrucción de los valores asociados a ese mito, a esas imágenes, a esa filosofía de la vida. Observador sutil del hábito de una época en su representación cinematográfica, Bogdanovich consigue explicar por vía indirecta la apariencia de una sociedad a partir de su tipología, de actitudes que han devenido estereotipos, de su música, de súbitos pasajes de imágenes vistas como rápidas citas de otras películas: la camioneta inmóvil en la cuneta es la de los granjeros de *Las uvas de la ira*, al igual que es fordiana la planificación de la escena inicial; la persecución policial del coche en la noche es como las de los *films noir* interpretados por Humphrey Bogart; la sabrosa caracterización del portero del “White Cloud Hotel” es una divertida evocación de los galanes de la época de Dick Powell. **LUNA DE PAPEL**, representación de una película, es la ilusión de la “luna de papel”, una realidad brillante y falsa como las luces de una película, que pueden ser reales solo si uno quiere creer en ellas, aun siendo consciente de su carácter ilusorio. Como dice la letra de la canción, *“Solo es una luna de papel que navega sobre un mar de cartón / Pero no sería una ilusión si tú creyeras en mí”*. Y la relación entre imagen e imaginación puede dar lugar a cualquier cosa, puede ser el símbolo del deseo frustrado de *Addie*, que quiere hacerse una foto en la luna de papel del parque de atracciones con su “papá” (pero él está con *Trixie*), o el momento de melancólica reflexión de *Moses* cuando descubre que *Addie* se ha hecho la foto sola. Papel y película: dos entidades ilusorias pero también dos instrumentos para comunicarse, para sentirse vivos en la muerte de un mundo reconstruido sobre la vida fugaz de la memoria.

De forma menos evidente, quizás, pero no menos presente que en **La última película**, Bogdanovich vuelve a reflexionar sobre un cierto periodo de la historia americana. Su caricatura del mito de Shirley Temple (el libro “Allan Dwan, The Last Pioneer” tenía en su primera página la reproducción fotográfica de una carta escrita por Temple al director)



comienza a partir de la función elusiva desempeñada por dicho personaje en un momento histórico crucial y preciso (1936 es el año de la triunfal reelección de Franklin Delano Roosevelt para la presidencia de su país pero también el de la disposición del Tribunal Supremo para invalidar las provisiones más “progresistas” del “New Deal”) y es la clave para acceder a un discurso de la superestructura (en este caso, el espectáculo caracterizante de una época) como reflejo de una estructura social a la que le resulta indispensable la producción de mitos o ideales más o menos engañosos. La perspicacia de *Addie* hace evidente que su pose de niña ingenua es fingida; en privado fuma y se pone perfume como una “adulta” y entiende perfectamente las posibilidades que le ofrece su privilegiada condición de niña. No estamos solo ante la representación de un aspecto secundario del pasado, está también la burla de toda esa lacrimógena e insulsa literatura sobre la inocencia infantil, falsa representación de un universo a redescubrir y que constituye un agudo índice de las reacciones de los “mayores”.

La gozosa interpretación de Tatum O’Neal, a mitad de camino entre Jackie Coogan y Shirley Temple -intérprete fordiana en *La mascota del regimiento* (*Wee Willie Winkie*, 1937) y *Fort Apache*-, instrumentalmente “mona” pero segura de sí misma y de sus actos, y la sátira de la mentalidad que quiere ver en el niño esa pureza de ideales que pierden los adultos a causa de la “madurez”, son estimulantes alusiones a un discurso que remite directamente a Norteamérica y uno de sus mitos más colosales, el de la juventud. La puesta en evidencia de los componentes de credulidad y conformismo que son corolario de dicho mito -cabe anotar que la venta de las biblias la realiza un individuo llamado *Moses Pray* (“Moisés reza”)-, la revelación de la falsedad de ese oasis lunar de inocencia cuando las duras condiciones de la vida determinan, desde edad muy temprana, la personalidad del niño -o más bien su capacidad para adaptarse al entorno-, todo ello contribuye, aun



dentro de los límites del “divertimento”, al desenmascaramiento de una filosofía construida sobre la suma de semejantes valores distorsionados. Y el hecho de que toda la película gire obstinadamente en torno al dinero demuestra el tipo de lección sobre la vida que Addie debe aprender para sobrevivir y para permanecer junto a *Moses*. En este sentido, **LUNA DE PAPEL** es también una película trágica.

Aunque pueda no ser consciente de ello (algunas declaraciones de Bogdanovich parecen contradecir esta interpretación), es éste el resultado de su trabajo; ocurre un caso similar con Truffaut, quien no por azar proviene también del campo de la crítica –recuérdense *Las dos inglesas y el amor* (*Les deux anglaises et le continent*, 1971) y *La sirena del Mississippi* (*La Sirene du Mississippi*, 1969)-: la minuciosa y analítica reconstrucción de un entorno y de una mentalidad devienen implacables y objetivos instrumentos de una crítica presente en cada plano, en cada secuencia y en el interior de cada imagen, cuya “trastienda” queda al descubierto. No se trata pues de academicismo, ni de un recorrido estéril por modelos gastados; es una búsqueda, sobre una base filológica, de la verdad que se esconde en las “formas” de una sociedad. Y es con un discurso sobre la superestructura como Bogdanovich puede alumbrar esa verdad.

Así, tras la impertinente relación de esta niña pecosa con *Moses* se puede atisbar ya la escuela del matriarcado (tema abordado también, como hemos visto, en **¿Qué me pasa, doctor?**), la conquista y aniquilación del varón, las relaciones de exclusividad, las acciones sutilmente castradoras; mientras que tras las simpáticas maquinaciones y pequeñas intrigas de la pareja hay una desesperada lucha por la supervivencia en una Norteamérica provinciana que trata de escapar de la tragedia de la gran crisis. Y todo está visto desde la perspectiva de los desheredados y su pugna diaria que no les sirve para elevarse sobre la relatividad de una existencia limitada, en un mundo en el que la delincuencia y la ley van



de la mano y el derecho coexiste con la violencia de modo indistinto e igualmente amenazador. Basta recordar la breve escena del intercambio del coche por la camioneta en la fábrica, cambio no regulado por las leyes comerciales sino por las leyes más prácticas de la utilidad contingente y negociado a fuerza de puños con el campeón de una numerosa familia rural según un código primordial, para iluminar las condiciones de la América profunda, habitada por grandes núcleos patriarcales -residuo decadente de la “mítica” epopeya de la frontera- que se han visto reducidos a una existencia de hambre y defensiva violencia: en esos pocos minutos de cine está el Caldwell de “La ruta del tabaco” (*Tobacco Road*), en la versión llevada a la pantalla por Ford en 1941.

Pero **LUNA DE PAPEL** es también la descripción, limitada pues se reduce a la pura exposición, de unos individuos que viven su “segunda humanidad” por medio de la representación cinematográfica. Actúan y se comportan sin transgredir aparentemente las reglas establecidas tras varias décadas de conducta cinematográfica, es decir, del modo más común, más repetido, mejor asimilado. Es por esta razón precisamente que en las películas de Bogdanovich no vemos el comportamiento “real” de un personaje, sino que descubrimos cómo se le ha inducido a comportarse: una mágica visión desvelada de los códigos de conducta que son correlato de las relaciones estructurales de una sociedad. Y en esta reformulación del lugar común se aprecia la crueldad de la verdad, la amargura del malestar existencial; la película se completa y se duplica en la duplicidad de su naturaleza convencional y en su carácter de negación a la vez programada y explícita. La superestructura en Bogdanovich ayuda a fijar la historia, y la historia de una época reciente está ligada también a las ondas radiofónicas que llevan por doquier las voces de showmen como Jack Benny y Fibber McGee y las melodías de moda, a las luces del cine, a la riqueza y la pobreza en las que vive la gente y que se percibe en el interior de sus hogares. Una película



de Bogdanovich puede ser muy útil para penetrar realmente en el espíritu de una época, para entender y respirar su atmósfera, para aprehender en el mito reducido a crónica la esencia de una realidad histórica. Quien afirme que no hay historia ni ideología en sus películas es que no entiende la riqueza de su intuición; antes al contrario, cada uno de sus planos, por sedimentación, como una roca, es testimonio de la edad del mundo. Piénsese en la firmeza seca y mesurada con que se enuncia, por ejemplo, la brutalidad de una ley que sanciona el daño hecho a la delincuencia protegida. Ciertamente, la historia en Bogdanovich no es el dato histórico sino su reflejo y su representación: el rodaje de **LUNA DE PAPEL** tuvo lugar en Hays, una pequeña población asociada a la famosa batalla de Little Big Horn (de Fort Hays salió en 1876 la caballería del general Custer para ser masacrada por los indios de Caballo Loco). Por supuesto la película no menciona esto, pero es como si el director lo hubiera utilizado sutilmente por una necesidad subjetiva de atemperar la ironía de la historia con el sentido inminente de la derrota que está todavía en el aire y en las cosas. La historia es por tanto el camino, el lugar, el pueblo, el nombre geográfico que se repite con insistencia: un marco necesario para que se comprenda la historia y que comprende a ésta.

El relato del itinerario a través de los Estados (de Kansas a Missouri, en la zona del Sur del país) es la forma literaria típica de la cultura americana, el viaje que no sirve para alcanzar un destino (en una película de Budd Boetticher se dice: *“La satisfacción está en el viaje, no en la meta”*), sino como medio de conocimiento para los personajes que lo emprenden. El gesto final de *Addie* consiste en elegir el viaje como medio de vida. Pero el viaje, precisamente a causa de esta capacidad para la revelación, no es geografía. Es historia y filosofía, y **LUNA DE PAPEL** (una *travel movie*, como la define Bogdanovich) viaja a través de la Historia y se erige en Historia, tanto de Norteamérica como del cine. Después



de verla no se sabrá más, cierto, de lo que se sabía antes sobre diversas nociones en torno a los años 30; pero sí se sabrá más sobre la vida en aquel periodo y sobre las representaciones que la reflejan. Porque **LUNA DE PAPEL** es una pequeña lección de historia revivida, de igual modo que cada película de Bogdanovich es historia del cine revivida. **La última película** afirmaba la ecuación cine-vida. **LUNA DE PAPEL**, la ecuación cine-historia. Esta obra frágil, quizá demasiado fácil de destruir por su expresa simplicidad, que vive de su redescubrimiento del pasado y de la interrogación de sí misma y de su estilo, consigue decir mucho porque exalta un procedimiento del recuerdo (entendido como un replanteamiento no-nostálgico de las emociones adquiridas en o a través del pasado) que, sin caer en la nostalgia acrílica (y no podría caer en ella porque Bogdanovich no lo expone como quien lo ha vivido sino como quien lo ha estudiado), concierne tanto a la memoria como a la razón, la ideología y la vida. De la superestructura a la estructura el camino es corto. Si *La última película* tenía el ritmo extenso y plácido de un drama en prosa (la inspiración provenía de la poesía de “The Spoon River Anthology” pero la dimensión era la prosística de “Wineburg, Ohio”), para **LUNA DE PAPEL** lo contrario es cierto: aun estando inmersa en el espíritu fantasioso y picaresco de Mark Twain (pienso en “Tom Sawyer” y en “Huckleberry Finn”, dos relatos de adolescentes), es similar a un corto poema, “abstracto” porque su significado va más allá de la contingencia de la aventura narrada, e “intenso” porque la sabiduría del autor hace que sea simple y complejo al tiempo. Y esta compleja sencillez se traduce en una multiplicidad de lecturas: **LUNA DE PAPEL** es la historia de dos vagabundos (el tema del *tramp*), de una pareja dispareja, una vaga caricatura de los más famosos *Bonnie y Clyde*, pero sin su dimensión romántica, que viven con fantasía un viaje por el “género” vagabundeando a través del cine, entre la ironía y la crítica, en paisajes rurales áridos y pobres detrás de los cuales hay una “segunda pantalla” (como en la



escena de la barbería) con el gran Ford de **Pasión de los fuertes**. Pero, dentro de la libertad interpretativa del espectador, puede ser la historia de dos personas que luchan de forma individualista para sobrevivir y que inevitablemente se aprovechan el uno del otro hasta que no pueden vivir el uno sin el otro y entonces se convierte, a su manera, en una historia de amor; es la obstinada búsqueda del padre (la confianza de *Addie* en las palabras de Roosevelt es síntoma de esta necesidad suya), pero no de una relación paternalista; es la búsqueda de la solidaridad contra la soledad, la rebelión como impulso espontáneo del alma y el rechazo de la comodidad doméstica a favor de la búsqueda despreocupada de la





libertad. Cada momento de la película tiene su desarrollo, su detalle oculto, su riqueza autónoma: es suficiente señalar la delicadeza con la que se representa el despertar de la feminidad de Addie en la escena nocturna ante el espejo, la sutil ambigüedad sexual de su relación con Moses y la alusividad “política” (buscada o solamente inconsciente) de la inclinación “rooseveltiana” de Addie, más sensible que Moses a las “cuestiones sociales”, aunque objetivamente y por necesidad tenga los mismos intereses. Pero el ejemplo de observación más penetrante es la escena de la discusión entre Trixie y Addie (cuando la segunda, molesta por la presencia invasora de la primera, se niega a proseguir el viaje): la lección de feminidad que Trixie promete impartirle no surte el menor efecto en Addie, mientras que sí lo hace su apelación a la solidaridad. Addie no quiere consejos sobre cómo maquillarse, pero se muestra sensible ante la confesión sincera de una condición humana: del capricho inicial de una niña puede nacer la posibilidad de un encuentro más sincero; y en el personaje grotesco de Trixie Delight (“delicia”), obligada a encarnar un “papel” para sobrevivir, pero que va revelando gradualmente su humanidad, encontramos ya la comprensión y el afecto por la mujer que tendrá su plena expresión en **Una señorita rebelde**.

Uno de los elementos más valiosos de la película es su fotografía, un estupendo blanco y negro lleno de luz y de opacidad y más incisivo que el de **La última película**. Es obra de László Kovács, director de fotografía de **El héroe anda suelto**, **¿Qué me pasa, doctor?**, **Dirigido por John Ford**, **Por fin**, **el gran amor**, **Nickelodeon** y **Máscara**; Kovács trabajó también en **Buscando mi destino**, **Un día frío en el parque** (*That cold day in the park*, Robert Altman, 1969), **Mi vida es mi vida** (*Five Easy Pieces*; Bob Rafelson, 1970) o **The Last Movie** (*The Last Movie*; Dennis Hopper, 1971). Ciertamente el sabor de época no resultaría tan efectivo sin esta búsqueda estética que no es decorativa, sino que deviene en sí misma un elemento signifiante del proyecto. La elección del blanco y negro, en la situación ac-

tual de inflación de películas que es mejor definir como “coloreadas” que “en color” (como decía Dreyer para indicar el mal uso de este medio expresivo), demuestra la voluntad del cineasta de volver su mirada hacia cierto cine y hacia cierta sociedad que se revisa a través de las formas expresivas que le eran habituales con una pureza de intención sorprendente. Esta forma “pura” de concebir el cine es la de los grandes maestros en los que se inspira Bogdanovich siempre, y de ellos ha aprendido la lección de la función “irrealista” del blanco y negro que ofrece las más amplias posibilidades estilísticas a quien sepa usarlo con gusto y habilidad. Y si el término “blanco y negro” ha asumido ya una connotación casi peyorativa se puede pensar en **LUNA DE PAPEL** como un poema en dos colores, una obra ejecutada no en ausencia del color sino con la armonía de una sugerente bicromía. *“La utilización del blanco y negro permite suprimir la dulzura de la historia y otorga inmediatamente a la película un aspecto más duro, más crudo”*, ha dicho el director respecto a **LUNA DE PAPEL**. Esta expresión es signo de la penetración de la opción estilística en la textura de la obra, un tributo al potencial del medio cinematográfico y un aviso sobre el peligro ideológico de abusivas y falsas seducciones estético-comerciales. Es una lección de teoría y un gesto de respeto por el cine y por su público. Por lo demás, un mundo en el que *“la felicidad está hecha de viento y de cine”* (por recordar la tierna expresión del crítico Giuseppe Turrone), sería inconcebible en color. Porque el cine ha presentado sus mejores obras en blanco y negro. Porque el cine “nació” en blanco y negro, los colores de la síntesis, la abstracción y la pureza. (...).

**Textos (extractos):**

Vittorio Giacci, Peter Bogdanovich,

45º festival de cine de San Sebastián & Filmoteca Vasca, 1997.









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

**UNA SEÑORITA REBELDE** (1974) EE.UU. 88 min.

**Título Original.-** Daisy Miller. **Director.-** Peter Bogdanovich. **Argumento.-** La novela “Daisy Miller” (1878) de Henry James. **Guion.-** Peter Bogdanovich y Frederic Raphael. **Fotografía.-** Alberto Spagnoli (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.-** Verna Fields. **Música.-** Obras de Bach, Mozart, Haydn, Schubert, Verdi, Boccherini y Johann Strauss. **Canciones.-** “Pop goes the Waysel” y “When you and I were Young, Maggie” (G.W. Johnson y J.A. Butterfield). **Productor.-** Peter Bogdanovich y Frank Marshall. **Producción.-** “The Directors Company” (Bogdanovich-Coppola-Friedkin) - Copa de Oro. **Intérpretes.-** Cybill Shepherd (*Annie P. Miller*), Barry Brown (*Frederick Winterbourne*), Cloris Leachman (*sra. Ezra Miller*), Mildred Natwick (*sra. Costello*), Eileen Brennan (*sra. Walker*), Duilio Del Prete (*sr. Giovannelli*), James McMurtry (*Randolph Miller*), Nicholas Jones (*Charles*), George Morfogen (*Eugenio*). **Estreno.-** (EE. UU.) julio 1974 / (España) agosto 1976.



*versión original en inglés con subtítulos en español*

*1 candidatura al Oscar: Diseño de vestuario (John Furniss)*

*Película nº 9 de la filmografía de Peter Bogdanovich (de 33 como director)*

*Música de sala:*

Centenario del nacimiento de

**JERRY FIELDING**

(1922-1980)

**Engendro mecánico** (*Demon seed*, 1977) de Clint Eastwood

Banda sonora original de **Jerry Fielding**

*“Mi primera película ambientada en una época anterior a la invención del cine”.*

**Peter Bogdanovich**

Parece que la idea de llevar a la pantalla la novela corta “Daisy Miller” (escrita por Henry James en 1878) se le ocurrió a Bogdanovich en la época de “The Apple Tree”, que también narra, en palabras suyas, “una historia de amor que habla de ocasiones perdidas, de diferencias de clase, de la falta de disponibilidad para involucrarse emocionalmente en algo nuevo”. Algunos años más tarde el cineasta diría: “Las razones por las que ahora pienso que hice la película son probablemente diferentes de las que me llevaron a hacerla en realidad. Si miro los últimos diez años descubro que hice muchas cosas sin saber por qué las hacía y descubro también que, de forma inconsciente, formaban parte de mi autobiografía. **UNA SEÑORITA REBELDE** es la historia de un hombre obsesionado por una mujer pero que es incapaz de decidir si es buena o mala, y se pasa todo el tiempo con ella tratando de juzgarla en vez de convivir con ella como un ser humano. Se podría decir que esto refleja mi relación con Cybill Shepherd cuando por culpa suya rompí mi matrimonio. Me obsesionaba el problema de saber si había hecho bien o no. En cierto sentido, **UNA SEÑORITA REBELDE** refleja esta confusión en mi vida”. Una vez más, la experiencia privada que irrumpe en la ficción. El proyecto empezó a tomar forma durante el rodaje de *¿Qué me pasa, doctor?*, al releer el libro de James, pero fue en 1973, después de haber hecho *Luna de papel*, cuando la idea pasó a tener una realización concreta.

La protagonista de la novela de James es una chica americana que pasa sus vacaciones de verano en Europa, en compañía de su madre, su hermano pequeño *Randolph* y *Eugenio*, el mayordomo que acompaña a la familia *Miller* a todas partes. *Daisy* es una muchacha de espíritu libre y entusiasta; no tolera las barreras de conducta de la moral victoriana, que rechaza instintivamente y que considera un impedimento para desenvolverse en la vida real. En *Vevey*, Suiza, conoce a *Frederick Winterbourne*, un americano instalado desde hace tiempo en Europa (vive en Ginebra, “la pequeña metrópolis calvinista”), que se enamora de ella, sintiéndose al mismo tiempo atraído y “escandalizado” por su comportamiento anticonformista (la define como “una graciosa coqueta americana”). (...) La novela de James tiene solo ochenta páginas, pero en ellas este maestro de la alusión consigue decir mucho sobre su protagonista femenina central y sobre la América que simboliza dicho personaje.

Se intuye que a la hora de traducir en imágenes las palabras de James había dos posibilidades: integrar con elementos añadidos libremente la sequedad del estilo y el “esquematismo” del argumento, o bien resolver lo “no dicho” por medio de la “interpretación”. Éste fue el camino elegido por Bogdanovich, que así se adhería de nuevo al principio welliesiano (“Cuando *Orson Welles* hizo *Otelo* no se preocupó del *Shakespeare* literario, sino de visualizar aquello que en el drama se recita”), sin privarse de modificar la dimensión o el aspecto de determinado personaje para permanecer fiel al espíritu de James y a sí mis-



mo. El relato porta el subtítulo “Un estudio”, y Bogdanovich se inspira en esta expresión que, en su opinión, tiene el mismo significado que el “boceto” que hace un pintor antes de realizar la obra definitiva. Bogdanovich clarifica así sus intenciones: *“Sé que van a hacerme un montón de preguntas sobre Henry James, pero eso no me preocupa. Al leer la historia me pareció muy interesante, muy ‘abocetada’. Él mismo la calificaba de ‘estudio’. Y lo decía de verdad. No se refería al estudio de una chica americana, sino que hablaba como lo haría un pintor al referirse a un boceto para un cuadro posterior. Creo que de hecho James hizo cuadros más completos sobre el mismo tema a lo largo del resto de su carrera. ‘Daisy Miller’ es realmente un boceto”*. Al elegir traducir a imágenes el “estudio” de James en vez de la obra más ambiciosa que publicaría el escritor sobre el mismo tema tres años después –“*Portrait of a Lady*”, llevada al cine por Jane Campion (**Retrato de una dama**) en 1996–, el director demuestra su disponibilidad para el examen íntimo y la descripción difuminada y alusiva. Esta opción creó no pocos problemas de guion. Bogdanovich se lo encargó a Frederic Raphael, pero no quedó satisfecho de la primera versión (*“Cuando leí el guión me di cuenta de que la delicada y escondida historia se había perdido en la adaptación. Volví a leer mejor el libro y comprendí que cualquier adición arruinaría la película”*). Volvió a escribirlo él mismo, teniendo en cuenta las observaciones de Raphael, pero procurando mantener el guion extremadamente despojado y sintético.

La película se rodó en color y, por primera vez, en condiciones realmente profesionales: el director tuvo a su disposición once semanas de rodaje y pudo contar con un presupuesto de más de cuatro millones de dólares, lo que le permitió rodar en los auténticos lugares en donde James había situado la historia, de Vevey, en Suiza (Hotel des Trois Couronnes, castillo de Chillon) a Roma (Pincio, el Coliseo). El papel de *Daisy* se lo dio a Cybill Shepherd, por cuyo amor había abandonado en 1971 a su mujer Polly Platt, quien de hecho



no se encargó de la dirección artística -corrió a cargo de Ferdinando Scarfiotti, responsable de la escenografía de *El conformista* (*Il conformista*, 1970) y *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, 1973), de Bernardo Bertolucci, así como de *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971), de Luchino Visconti, y *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (*Avanti!*, 1972), de Billy Wilder)-. El papel de *Winterbourne*, que había pensado inicialmente en interpretar él mismo, se lo dio a Barry Brown, a quien eligió por la palidez de su rostro y por carecer de una fuerte personalidad estelar. Para el personaje de *Giovanelli* recurrió a Duilio Del Prete. La película se presentó en el Festival de Locarno de 1974, en donde recibió una fría acogida por parte de la crítica italiana, que la consideró casi unánimemente como un fracaso, mientras que los críticos angloamericanos fueron mucho más positivos y algunos de ellos llegaron a calificarla como la más bella de sus películas.

**UNA SEÑORITA REBELDE** representa un momento decisivo en la obra de Bogdanovich, pues, además de ser su película más lograda formalmente, en el sentido de lograr una identidad total entre “los hechos” y “el estilo”, es también una significativa reflexión sobre el aspecto “internacional” del “mito americano”, un tema muy afín a su personalidad. Para no caer en severos errores de apreciación, fruto siempre de un análisis crítico limitado exclusivamente a la obra, es oportuno valorar la película también a la luz de una comparación quizá sintética con la obra literaria de James de la que procede, antes de pasar a individuar sus características específicas. Italo Calvino, en su prefacio a la edición italiana del libro (...) afirma: “*Daisy Miller se presenta como uno de sus relatos más claros, con un personaje femenino lleno de vida que aspira explícitamente a simbolizar la apertura mental y la inocencia de la joven América. Sin embargo se trata de un relato no menos misterioso que los demás de este introvertido autor*”. Ésta es la forma más correcta de penetrar en la adaptación cinematográfica. Se trata de hecho de un film simple, lineal y riguroso (de un rigor mayor que el del propio



James, quien, en la versión teatral de la historia que él mismo supervisó, no tuvo escrúpulos en dotarle de un irritante final feliz para complacer al público), realizado con sorprendente sobriedad y mesura, del que emana un aire de impalpable “misterio” y una desconcertante elusividad (evidente incluso en la muerte de *Daisy*, que solo se sugiere delicadamente), que apuntan a una más general “ambigüedad” estético-temática que encuentra su razón de ser en la posición artísticamente bivalente del cineasta, dividido entre el “amor” y la “crítica”. Lo que Bogdanovich muestra en sus películas “no está”. Parece solamente, como si fuera un reflejo distante, la imagen de otra imagen. Tampoco en **UNA SEÑORITA REBELDE** cuenta una historia (el leve argumento de la novela se adapta bien a esta posición), sino que cuenta “cómo” se narra una historia, exponiendo, en vez de un argumento, “modelos narrativos”. Debería señalarse también que aquí, por primera vez, no se refiere específicamente al cine, sino a la literatura del pasado y especialmente a la significativa representación del “tema internacional” que le interesaba estudiar. Según Leslie A. Fiedler (...), en la novela americana se encuentra el arquetipo constante del dualismo maniqueo entre la “muchacha rubia” y la “mujer morena”, simbolizando la primera inocencia y pureza y la segunda experiencia y corporalidad. La mujer clara constituye una presencia ideal que puede salvar al hombre de la miseria, la oscura posee una sensualidad que lleva a la aniquilación. Este tema se encuentra constantemente en los autores americanos -la “White Goddess” (Diosa Blanca) de Robert Graves, un texto que el propio Bogdanovich ha dado a la imprenta en calidad de editor en 1996; la “muchacha de piel luminosa, pelo rubio dorado y brillantes ojos azules” de Fenimore Cooper; la “chica de nieve” de Nathaniel Hawthorne; la “hermosa y pequeña criatura de ojos azules, pelo rubio recogido en dos largas trenzas y vestido blanco y ligero” de Mark Twain- y en particular en la obra de Henry James, de “Retrato de una dama” a “Las alas de la paloma”, de “La copa de oro” a “Daisy Miller”.



Bogdanovich, atento a la tradición cultural de su país, refleja este arquetipo en las figuras de *Daisy Miller*, belleza etérea y virginal (las dudas de *Winterbourne* sobre su pureza se las despeja el propio *Giovanelli*, y su prematura muerte la preserva en ese estado), y *miss Walker*, morena, sombría y sensual “contravirgen”. El tema se relaciona con una tendencia a la “necrofilia”, fruto de una bivalente misoginia/ginofilia (el mismo componente que, latente en James, explota en el delirio patológico de Edgar Allan Poe), que conduce a la identificación de la femineidad inmaculada en la muchacha muerta o agonizante. No resulta casual que una escena (luego eliminada) en la que *Winterbourne* hurga en el armario de *Daisy* evoque el film de Hitchcock *Vértigo*, esa obra maestra absoluta sobre el tema de la necrofilia. Coherentemente con esta interpretación, la película, que es la larga vigilia de la muerte de una muchacha siempre vestida de azul o blanco, solo muestra al hombre cercano sentimentalmente a la mujer después de su muerte, cuando en el cementerio (es éste el tercer funeral en la obra de Bogdanovich, después del de *Sam* en *La última película* y el de la madre de *Addie* en *Luna de papel*; a los que seguirá el más lírico de todos, el del “Ángel del Infierno” sepultado con su propia moto en *Máscara*) recuerda las palabras de su tía: “*Estás condenado a equivocarte. Has vivido demasiado tiempo en el extranjero*”, y se da cuenta por primera vez del amor que siente. El error de *Winterbourne*, en contra del sentido que le quiso dar a sus palabras *miss Costello* (Mildred Natwick), quien solo quería advertir a su sobrino del peligro de una relación contraria a la “etiqueta”, consiste en no creer en la “inocencia moral” de la muchacha, cuya pureza, típica de la “heroína rubia”, le impedía a priori acceder a la sexualidad. El tema de la película es por tanto la inocencia, en su doble aspecto individual y colectivo, real y

metafórico, de la chica así como del país del que procede. La provinciana, ingenua, caprichosa y brillante *Daisy*, que quiere superar el aburrimiento de su condición de “nueva rica” con la vida de sociedad, es el instinto vital golpeado por la realidad de la muerte, el símbolo de la libertad individual (que James admira y condena al mismo tiempo) contra la moral puritana que ve su conformismo confirmado por la implacable y punitiva muerte que siega la vida de la muchacha en su mismo comienzo. La comunidad de expatriados americanos en Europa considera la postura anticonvencional de *Daisy* demasiado ligera y turbadora del orden social; éste es el juicio que expresan tanto la americana europeizada *miss Walker* (Eileen Brennan), “caída al nivel del cinismo y la improvisación moral europea”, tal y como la define Fiedler, como *miss Costello*, en cuyas palabras (“*Los Miller son de una vulgaridad sin remedio. Si alguien que es vulgar sin remedio puede no ser considerado malo, es algo que debe resolver la alta metafísica. De todas formas, son lo bastante malos como para resultar desagradables, y eso ya es bastante para la corta vida de que disponemos*”) se formula el concepto típicamente jamesiano del final trágico vinculado al contraste entre el gusto y la vulgaridad.

Las dos mujeres reprochan a *Daisy* su “ordinariedad”, pero en realidad su crítica se dirige a su autodeterminación y a su abierto comportamiento. Más aún, lo que no aceptan de *Daisy* es su “descuido de las apariencias”, es decir, lo poco que le preocupan los malentendidos a que puede dar lugar su conducta. La falta de *Daisy* no consiste en la lesión de un principio ético, sino de una convención “formal” de conducta. El mismo *Winterbourne* no es menos ambiguo, pues, en vida de *Daisy*, no puede decidirse a romper con sus propios esquemas morales por miedo a participar en la vida, limitándose a “observarla”; no se encuentra en posición de distinguir entre lo que parece ser y lo que realmente es *Daisy*, y no logra resolver la ambigüedad de sus sentimientos inconfesos para acoger la felicidad que la chica puede ofrecerle (ver la ambigua conversación de los dos jóvenes entre las ruinas del Palazzo dei Cesari). Calvino observa: “*La mente de Winterbourne, esa construcción sintáctica llena de dudas, aplazamientos y auto ironía, tan característica de los personajes introspectivos de James, se encuentra dividida: por una parte ansía ardientemente creer en la inocencia de Daisy para poder admitir que la ama (y es la prueba post-mortem de esta inocencia lo que le reconcilia con ella, lo que muestra lo hipócrita que es); por otra, quiere ver en ella a una criatura desclasada e inferior a quien es lícito no respetar*”.

Los celos que siente *Winterbourne* por la conducta liberal de *Daisy* se ocultan tras una hipócrita tolerancia, y su intento de defenderla contra las acusaciones y el rechazo social peca de debilidad, pues es el primero en creer que aquéllos están justificados. Esta debilidad queda subrayada con finura introspectiva en la escena en el Pincio, la mejor de la película, cuando *Winterbourne* conoce a *Giovanelli*, ve cómo *Daisy* se marcha con él y sube al carruaje de *miss Walker* después de que ésta haya tratado infructuosamente de convencer a *Daisy* para que suba también, para no crear un motivo de escándalo. A partir de este momento comienza la transición del papel de *Winterbourne* de “enamorado” a



“observador del amor” -tema ya apuntado en la figura del criado *Eugenio* (George Morfogen), en cuya mirada silenciosa y severa se puede leer un sentimiento hecho imposible por la diferencia de clase, y que queda degradado a la pura contemplación visual-; y solo volverá a recuperar el amor después de la muerte de *Daisy*.

El personaje de *Daisy*, que para Bogdanovich tiene todavía un sentido actual (“*Ésta es también la historia de una chica de hoy, pues las mujeres aún no han obtenido la libertad para ser como Daisy*”), tiene un valor ideológico: en la figura blanca, dorada y azul de *Daisy* se representa de hecho el mito del optimismo inocente del “Nuevo Mundo” (la América noble de espíritu y de inocente corazón) en contraste con Europa; el valor de la vitalidad frágil y vulnerable frente al refinamiento enfermizo y decadente del viejo continente (con el abierto simbolismo de las ruinas del Coliseo, en donde se produce el contagio, filmadas por Bogdanovich en una secuencia nocturna deformada por el “ojo de pez”). Este mito no es sino la transfiguración del complejo de inferioridad de un país sin tradición y sin cultura que, temeroso de su falta de historia, proyecta al exterior, de forma imitativa, un ficticio conflicto “superestructural” entre la aristocracia y la clase media, que en realidad no ha conocido jamás. Es el tema internacional del “americano en Europa”, desarrollado por James también en “*The American*” (1877) y la subsiguiente “*Los europeos*” (1878), todavía en el interior, pues lo limita al continente, de la “frontera”, un mito fundado en la convicción de una pureza ética primigenia, en la inmunidad originariamente el mal, buscada desesperadamente por una nación que está iniciando la “conquista” del mundo. La elección del sofisticado escritor que narra obsesivamente en sus libros historias de viajeros americanos en el extranjero que encuentran una forma de civilización que les fascina y les angustia, y de “*Daisy Miller*” en particular, que constituye el testimonio más emblemático, no es algo extemporáneo para Bogdanovich: se trata de otro paso obligado en su discurso sobre el mito, del cual era impo-



sible omitir el aspecto particular del “mito exportado”, esto es, la legitimación idealizada de la influencia americana (cultural o no) sobre el mundo. El “mito exportado” tiende a aliviar el complejo americano de retraso cultural mediante la despreciativa identificación de la superior civilización europea con el “mal”, identificando recíprocamente el “bien” con la juventud y vitalidad de Norteamérica.

Más allá del mito, tras la afirmación de la imagen de inocencia originaria de la que se deriva la necesidad de autonomía cultural como salvación de la muerte (“*el rechazo del padre europeo*” lo llama Geoffrey Gorer en “*The American People*”), este sentido del “bien” y de la “no culpabilidad”, y por tanto de la “justicia”, cumple en realidad la función de afirmar la superioridad mundial del poder económico de la nación. Bogdanovich no llega a estas conclusiones, limitándose, como siempre, a exponer el tema en su aspecto “superestructural” y “metalingüístico”. Pero resulta sintomático el mayor espacio, respecto al libro, que ocupa en la película el hermano pequeño de *Daisy, Randolph*, sobre cuya figura puede ser simbólicamente reconducido este discurso. Además del sentido del estatuto existencial privilegiado para el hombre que reviste el tema del “adolescente” en la literatura americana, íntimamente ligado con el de la feminidad dividida en “virtud rubia” y “pecado moreno” (una concepción más madura de la mujer significaría de hecho el abandono de la infancia), la figura de *Randolph*, que abre y cierra la película y es testigo de los flirteos de su hermana, tiene un significado esencialmente ideológico cuando afirma: “*Los hombres americanos son los mejores*”. En esta frase se expresa toda una filosofía, esa violenta, vulgar y hostil filosofía de la América



que está expandiendo su propia potencia por el mundo y necesita semejantes “certezas”.

A Bogdanovich le movía también en **UNA SEÑORITA REBELDE** el deseo de reconsiderar la fuente de una pureza perdida; pero como de costumbre consigue desmontar la naturaleza mítica de la “leyenda” transmitida para poner en evidencia su inconsistencia real. El impulso de cantar las virtudes de su país natal (la actitud de los cineastas “clásicos” en los que se inspira) se torna en testimonio del disgregamiento social, en una continua poesía de la muerte. La novela de James es la representación del conflicto entre la cultura aristocrática mediterránea y la cultura burguesa atlántica (subrayado en el film también por la utilización de la música: “Rigoletto”, “Il Ballo in Maschera”, Mozart, Bach y Haydn en contraposición a la joven música americana, los temas populares “When you and i were young, Maggie” y “Pop goes the Weasel”, que *Daisy y Giovanelli* cantan al piano); pero es también, más específicamente, la colisión entre las dos naturalezas de Norteamérica, la pura de los “inocentes en el extranjero” (los “*innocents abroad*” de Mark Twain) y la contaminada de los americanos afincados en Europa. La película conserva esta perspectiva, pues la convencionalidad del personaje de *Giovanelli* (la seducción “latina” que corrompe) le impide asumir otro rol que no sea el de mera diversión de la relación auténtica, que es siempre la de *Daisy y Winterbourne*.

La secuencia final, resuelta en la forma explícitamente mítica del cine de Hollywood (un largo plano de grúa en retroceso a espaldas de *Winterbourne*, que se va haciendo más y más pequeño, en el cementerio protestante bañado en la cálida luz dorada de un atardecer romano), representa la traición completa de una clase que ha imitado grotescamente una cultura a la que no pertenece, pero es también una amarga reflexión sobre la disolución de un país que está perdiendo su propia identidad. En esta película “*ambientada en una época anterior a la invención del cine*”, están ausentes por primera vez las citas explícitas (aunque se aluda



sutilmente a **El cuarto mandamiento** de Welles, y en la tierna mirada del cineasta sobre la muchacha que muere no resulta difícil encontrar la sensibilidad “ginofílica” de Cukor), por una tendencia hacia un ideal de perfección formal que se resuelve en una mayor autonomía expresiva. Los vínculos, jamás olvidados ni negados, con el cine clásico americano, permiten, de hecho más que en sus obras anteriores, que en la “segunda pantalla” del cine del pasado en donde se refleja su práctica fílmica se pueda ver más nítidamente el rostro del autor. La sofisticación formal es el “signo” y el “sentido” de **UNA SEÑORITA REBELDE**. Al principio, la vibrante luz de la mañana que desciende desde el tragaluz para bañar los desiertos corredores del hotel, y sobre la que la cámara se detiene para revelar el lento despertar de la vida, no es caligrafía sino la anticipación consciente del tema de la muerte que trunca una existencia que está empezando a nacer e indica, como en **La última película**, la conciencia de la representación, de la “ficción” que reotorga momentánea “vida cinematográfica” a la muerte. En la secuencia de la fiesta en casa de los *Walker*, el juego de espejos tan fluido que confunde a las personas reales con sus reflejos (gracias a una excepcional profundidad de campo muy difícil de conseguir en color y que es mérito del director de fotografía, Alberto Spagnoli) no parece ser un vacío ejercicio de estilo, sino que está simbólicamente relacionado con el replegamiento a la condición de *voyeur de Winterbourne*, quien, en palabras de Bogdanovich, “*mira pero no toca, examina con los ojos pero no se moverá jamás para coger algo*”, y más en general sostiene un discurso sobre la “reproducibilidad” como práctica representativa. La escena del pequeño teatro de marionetas en Pincio, en donde un muñeco, ante una *Daisy* divertida e inconsciente, “mata a la Muerte”, mientras un organillo toca el aria de “La donna e mobile” del “*Rigoletto*” de Verdi, es otra tenue y dolorosa prefiguración de la muerte, el exorcismo del “arte” sobre la “vida” en una hipótesis imaginada en la que puede cumplirse el deseo inconsciente de rechazar el principio de realidad.



Otras dos secuencias merecen ser mencionadas. La muerte de *Daisy*, representada tan solo por la noticia que recibe *Winterbourne* de una camarera, tras los encajes de una puerta del hotel. Y el primer encuentro en *Vevey* de los dos jóvenes (un momento de excelente realización cuyo fascinante ritmo le hace a uno volver a saborear el gusto por el “puro” cine), que expresa sintética pero precisamente, como en las páginas del libro, las personalidades de los dos personajes (resuelto todo ello a nivel de la interpretación de los



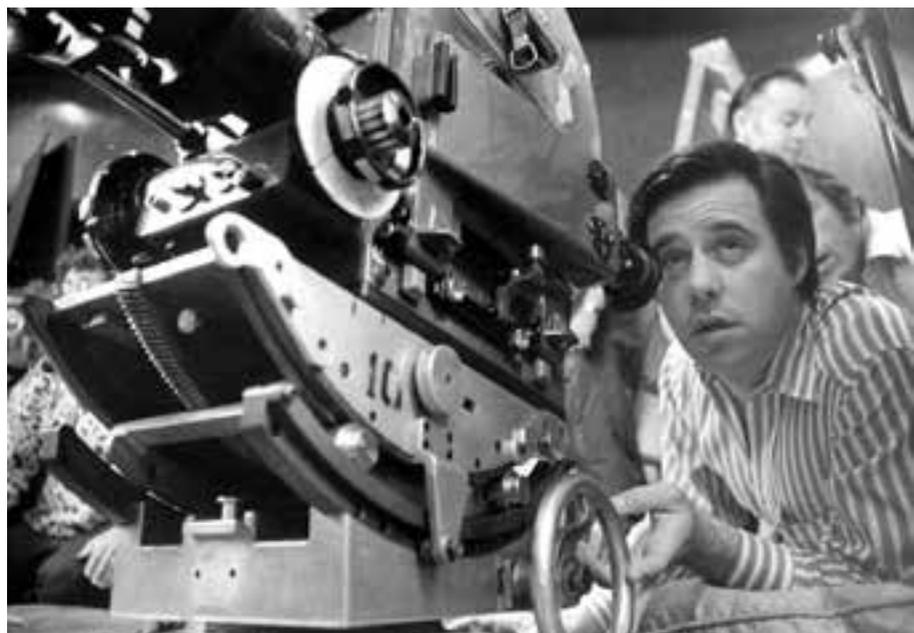
actores): franqueza y vivaz locuacidad en la chica; curiosidad frenada por la respetabilidad y atracción hacia la idea, más que la práctica, de una relación sentimental, en *Winterbourne*, figura indecisa en la que se refleja autobiográficamente Bogdanovich (así como su relación bivalente con el pasado y con su país), esa unión de intelectualidad e instinto que constituye su personalidad. El tono de la película, que consta de dos partes distintas (la más “romántica” de Vevey y la más “dramática” de Roma), también en lo que respecta al uso del color (más luminoso y ligero en la primera, más marcado en la segunda), está más cerca de la comedia sentimental que de la tragedia.

**UNA SEÑORITA REBELDE** no es de ningún modo un melodrama, sino una morbosa, elegante y homologada comedia “neoclásica”. En el cine de Bogdanovich hay siempre una distancia entre la película y el público, provocada por la relectura que hace el cineasta del material que expone. Esta distancia (causante de un sentimiento de frialdad que es quizá la principal razón de lo mal entendida que ha sido la película) permite una reflexión sobre las categorías fílmicas representadas y, más en general, sobre la conciencia de la ficción y su “reproducibilidad”. Su cine no es jamás un sueño sino un “discurso sobre el sueño”, tal y como se indicaba claramente en **Luna de papel**, en donde “Sueño” era el nombre del local cinematográfico, tal y como se podía leer, al otro lado del bar, dentro del plano. En **UNA SEÑORITA REBELDE**, una historia sobre la incomprensión y el remordimiento, la seducción y la muerte, el instinto y la inocencia, Bogdanovich habla siempre de América, de su ideología y de sus ilusiones, con una actitud en torno al pasado que, una vez más, conduce a la disolución mortal. Y en la evolución de una obra que, como en La última película, pasa del tono ligero del inicio al doloroso epílogo, vuelve a descubrir, tras el mito de la expansión despreocupada de una nación, el sentido dramático de la derrota. (...).

**Texto (extractos):**

Vittorio Giacci, **Peter Bogdanovich**,

45º festival de cine de San Sebastián & Filmoteca Vasca, 1997.



## PETER BOGDANOVICH

Kingston, Nueva York, EE.UU., 30 de julio de 1939  
Los Ángeles, California, EE.UU., 6 de enero de 2022

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

1967 **The Great Professional: Howard Hawks** [documental para TV]

1968 **Viaje al planeta de las mujeres prehistóricas** (*Voyage to the planet of pre-historic women*)

**EL HÉROE ANDA SUELTO** (*Targets*).

1971 **DIRIGIDO POR JOHN FORD** (*Directed by John Ford*) [documental, completado en 2006].

**LA ÚLTIMA PELÍCULA** (*The last picture show*).

1972 **Chaplin montage** [documental para ceremonia de los Oscars.]

**¿QUÉ ME PASA, DOCTOR?** (*What's up, Doc?*)

1973 **LUNA DE PAPEL** (*Paper moon*).

1974 **UNA SEÑORITA REBELDE** (*Daisy Miller*).

1975 **Por fin, el gran amor** (*At long last love*).

1976 **Nickelodeon**

1979 **Saint Jack, el rey de Singapur** (*Saint Jack*).

1981 **Todos rieron** (*They all laughed*).

1985 **Máscara** (*Mask*).

---

<sup>1</sup> [www.imdb.com/name/nm0000953/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_0](http://www.imdb.com/name/nm0000953/?ref_=nv_sr_srsrg_0) Vittorio Giacci, Peter Bogdanovich, 45º festival de cine de San Sebastián & Filмотeca Vasca, 1997.

- 1988 **Illegalmente tuyo** (*Illegally yours*).
- 1991 **Texasville**
- 1992 **¡Qué ruina de función!** (*Noises off*).
- 1993 **Esa cosa llamada amor** (*The thing called love*).
- 1994 **“Song of songs”** [episodio 5º de la 1ª temporada de la serie **Picture windows**].
- 1995 **Never say Goodbye AIDS Benefit by Yoko Ono** [cortometraje en video].  
**“A dime a dance”** [episodio 3º de la 2ª temporada de la serie **Fallen angels**].
- 1995 **Prowler** [telefilm].
- 1996 **Rebelión en las aulas 2** (*To Sir, with love II*) [telefilm].
- 1997 **Falsas promesas** (*The Price of heaven*) [telefilm].  
**Más allá del valor** (*Rescuers:stories of courage:two women*) [telefilm].
- 1998 **Ciudad violenta** (*Naked city: a killer christmas*) [telefilm].
- 1999 **“A saintly switch”** [episodio 14º de la 2ª temporada de la serie **The wonderful world of Disney**].
- 2001 **El maullido del gato** (*The cat’s meow*).
- 2004 **The mystery of Natalie Wood** [episodio 1º de la miniserie homónima].  
**“Sentimental education”** [episodio 6º de la 5ª temporada de la serie **Los Soprano**].  
**Hustle** [telefilm].
- 2007 **Tom Petty and the Heartbreakers: Runnin’ down a dream** [documental].
- 2014 **Lío en Broadway** (*She’s funny that way*).
- 2018 **El gran Buster** (*The great Buster*).  
**Al otro lado del viento** (*The other side of the wind*) [Dirigida por Orson Welles entre 1970-1976, completada por Bogdanovich].





**Selección y montaje de textos e imágenes:**

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2022

**Agradecimientos:**

Ramón Reina/Manderley

Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón, Juan Carlos Lara & Gema Rodríguez)

Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)

Redes Sociales (Isabel Rueda & Antonio Fernández Morillas)

M<sup>a</sup> José Sánchez Carrascosa

*In Memoriam*

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

Organiza: Cineclub Universitario / Aula de Cine

Síguenos en Redes Sociales:

Facebook, Twitter e Instagram

En anteriores ediciones del ciclo  
**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO**  
han sido proyectadas

( I ) **MARTIN SCORSESE** (enero 2009)

**Taxi driver** (*Taxi driver*, 1976)

**El último vals** (*The last waltz*, 1978)

**Toro salvaje** (*Raging bull*, 1980)

**El color del dinero** (*The color of money*, 1986)

**La edad de la inocencia** (*The age of innocence*, 1993)



( II ) JOEL & ETHAN COEN (enero & febrero 2010)

**Sangre fácil** (*Blood simple*, 1984)

**Muerte entre las flores** (*Miller's crossing*, 1990)

**Barton Fink** (1991)

**El gran salto** (*The Hudsucker proxy*, 1994)

**Fargo** (1995)

**El gran Lebowski** (*The big Lebowski*, 1997)

**El hombre que nunca estuvo allí** (*The man who wasn't there*, 2001)



( III ) **WOODY ALLEN** (octubre, noviembre & diciembre 2010)

**Toma el dinero y corre** (*Take the money and run*, 1969)

**Annie Hall** (1977)

**Manhattan** (1979)

**Zelig** (1983)

**Broadway Danny Rose** (1984)

**La Rosa Purpura de El Cairo** (*The Purple Rose of Cairo*, 1985)

**Hannah y sus hermanas** (*Hannah and her sisters*, 1986)

**Días de radio** (*Radio days*, 1987)

**Otra mujer** (*Another woman*, 1988)

**Delitos y faltas** (*Crimes and misdemeanors*, 1989)

**Balas sobre Broadway** (*Bullets over Broadway*, 1994)

**Poderosa Afrodita** (*Mighty Aphrodite*, 1995)

**Desmontando a Harry** (*Deconstructing Harry*, 1997)

**Todo lo demás** (*Anything else*, 2003)



( IV ) MICHAEL HANEKE ( noviembre 2013 )

**Funny games** (*Funny games*, 1997)

**La pianista** (*La pianiste*, 2001)

**El tiempo del lobo** (*Le temps du loup*, 2003)

**Escondido** (*Caché*, 2005)

**La cinta blanca** (*Das Weisse band, Eine Deutsche kindergeschichte*, 2009)

**Amor** (*Amour*, 2012)



( V ) WONG KAR-WAI (noviembre & diciembre 2014)

Cuando pasen las lágrimas (*Wangjiao kamen*, 1988)

Días salvajes (*A fei zhengzhuan*, 1991)

Las cenizas del tiempo (*Dongxie xidu*, 1994-2008)

Chungking Express (*Chongqing senlin*, 1994)

Ángeles caídos (*Duoluo tianshi*, 1995)

Happy together (*Chunguang zhaxie*, 1997)

Deseando amar (*Huayang nianhua*, 2000)

2046 (*2046*, 2004)

Eros (*Eros*, 2004) Michelangelo Antonioni, Wong Kar-Wai y Steven Soderberg

My blueberry nights (*My blueberry nights*, 2007)



(VI) CLINT EASTWOOD (noviembre & diciembre 2015 / marzo 2017 / abril 2018)

Escalofrío en la noche (*Play Misty for me*, 1971)

Infierno de cobardes (*High plains drifter*, 1973)

El fuera de la ley (*The outlaw Josey Wales*, 1976)

Ruta suicida (*The gauntlet*, 1977)

El aventurero de medianoche (*Honkytonk man*, 1982)

El jinete pálido (*Pale rider*, 1985)

Bird (1988)

Cazador blanco, corazón negro (*White hunter, black heart*, 1990)

Sin perdón (*Unforgiven*, 1992)

Un mundo perfecto (*A perfect world*, 1993)

Los puentes de Madison (*The bridges of Madison County*, 1995)

Poder absoluto (*Absolute power*, 1997)

Medianoche en el jardín del bien y del mal (*Midnight in the garden of good and evil*, 1997)

Space cowboys (2000)

Mystic river (2003)

Million dollar baby (2004)

Banderas de nuestros padres (*Flags of our fathers*, 2006)

Cartas desde Iwo Jima (*Letters from Iwo Jima*, 2006)

Gran Torino (2008)

Más allá de la vida (*Hereafter*, 2010)

Jersey boys (2014)

El francotirador (*American sniper*, 2014)

Sully (2016)



(VII) STEVEN SPIELBERG (marzo & octubre & noviembre 2016 / marzo 2017 / marzo 2018 / enero 2019)

El diablo sobre ruedas (Duel, 1971)

Loca evasión (*The Sugarland express*, 1974)

Tiburón (*Jaws*, 1975)

Encuentros en la tercera fase (*Close encounters of the third kind*, 1977/1980)  
1941 (1941, 1979)

En busca del Arca Perdida (*Raiders of the Lost Ark*, 1981)

E.T. (E.T. The extra-terrestrial, 1982)

Indiana Jones y el Templo Maldito (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984)

El color púrpura (*The color purple*, 1985)

El imperio del sol (*Empire of the sun*, 1987)

Indiana Jones y la Última Cruzada (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989)

Para siempre (*Always*, 1989)

Hook (1991)

Parque Jurásico (*Jurassic Park*, 1993)

La lista de Schindler (*Schindler's list*, 1993)

Amistad (1997)

Salvar al soldado Ryan (*Saving private Ryan*, 1998)

Inteligencia Artificial (*Artificial Intelligence, A.I.*, 2001)

Minority Report (2002)

Atrápame si puedes (*Catch me if you can*, 2002)

La terminal (*The terminal*, 2004)

La guerra de los mundos (*War of the worlds*, 2005)

Munich (*Munich*, 2005)

Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008)

Las aventuras de Tintín (*The adventures of Tintin*, 2011)

Caballo de batalla (*War horse*, 2011)

Lincoln (2012)

El puente de los espías (*Bridge of spies*, 2015)

Mi amigo el gigante (*The BFG*, 2016)

Los archivos del Pentágono (*The Post*, 2017)



**( VIII ) PETER WEIR (noviembre & diciembre 2017)**

**Picnic en Hanging Rock** (*Picnic at Hanging Rock*, 1975)

**La última ola** (*The last wave*, 1977)

**Gallipoli** (*Gallipoli*, 1981)

**El año que vivimos peligrosamente** (*The year of living dangerously*, 1982)

**Único testigo** (*Witness*, 1985)

**La costa de los mosquitos** (*The Mosquito coast*, 1986)

**El club de los poetas muertos** (*Dead Poet society*, 1989)

**El show de Truman** (*The Truman show*, 1998)

**Master and Commander: Al otro lado del mundo** (*Master and Commander: The far side of the world*, 2003)

**Camino a la libertad** (*The way back*, 2010)



( IX ) WERNER HERZOG (marzo 2019 / enero 2020)

Heracles (*Herakles*, 1962)

Últimas palabras (*Letzte Worte*, 1968)

Signos de vida (*Lebenszeichen*, 1968)

También los enanos empezaron pequeños (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970)

Los médicos voladores de África Oriental (*Die fliegenden Ärzte von Ostafrika*, 1970)

Fata Morgana (1971)

El país del silencio y la oscuridad (*Land des Schweigens und der Dunkelheit*, 1971)

Futuro limitado (*Behinderte Zukunft*, 1971)

Aguirre, la cólera de Dios (*Aguirre, des Zorn Gottes*, 1972)

El gran éxtasis del escultor Steiner (*Die grosse Ekstase des Bildschnitzers Steiner*, 1974)

El enigma de Gaspar Hauser (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974)

Cuánta madera podría roer una marmota... (How much Wood would a Woodchuck  
chuck... - Beobachtungen zu einer neuen Sprache, 1976)

Corazón de cristal (*Herz aus Glas*, 1976)

Stroszek (1977)

La Soufrière - Warten auf eine unausweichliche Katastrophe (1977)

Nosferatu, vampiro de la noche (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979)

Woyzeck (1979)



**( X ) PETER BOGDANOVICH (octubre 2022)**

El héroe anda suelto (*Targets*, 1968)

La última película (*The last picture show*, 1971)

Dirigido por John Ford (*Directed by John Ford*, 1971-2006)

¿Qué me pasa, doctor? (*What's up, doc?*, 1972)

Luna de papel (*Paper moon*, 1973)

Una señorita rebelde (*Daisy Miller*, 1974)



ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

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



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

[lamadraza.ugr.es](http://lamadraza.ugr.es)  
Síguenos en redes sociales  
facebook, twitter e instagram

MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (X):  
PETER BOGDANOVICH (1ª PARTE)

OCTUBRE 2022