



NOVIEMBRE 2023

MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (X): PETER BOGDANOVICH (2ª PARTE)

ORGANIZA

CINE CLUB UNIVERSITARIO UGR
/AULA DE CINE "EUGENIO MARTÍN"

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

tares

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

Avisos

ra con un spa-
R BAYOS X.



**El Cine - Club celebró
su primera sesión**

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «filma» 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 te
corruptos d
cias a todos
Igualmen
muy noble
sús que tu
en reverenc
a todos los
mente a la
lesianos, Te
gios de er
que no cit
han acudid
nuestros ac
Rendidas
granadina,
parroquiales
tísimas aut
muy especí
cuelas Norma
entusiasmo,
veterana A
rio, tan ca
dos
No quisie
mos colabor
tiguos Alun
día de este
ron el honor
lículas a n
lo hicieron.
Gracias a
molesto si
La Escue
Escuela Pie
ble recuerd
comunicado
Roma.
Y, junta
agradecimie
modo espec
Que se e
res esta de
que estudie
gía y, lo q
practiquen,
más que ul
colaborar de
geizadora
la Santa Ig
Gracias a
que han ve
que se ha
nas para d
dre. Tambié
tiane que e
turado de
A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2023-2024, cumplimos 71 (75) años.

NOVIEMBRE 2023

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (X):
PETER BOGDANOVICH (2ª parte)**

Martes 21 / Tuesday 21th 21 h.
POR FIN, EL GRAN AMOR (1975) [123 min.]
(AT LONG LAST LOVE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 24 / Friday 24th 21 h.
NICKLEODEON (1976) [124 min.]
(NICKLEODEON)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 28 / Tuesday 28th 21 h.
SAINT JACK, EL REY DE SINGAPUR (1979) [115 min.]
(SAINT JACK)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

NOVEMBER 2023

MASTERS OF CONTEMPORARY
FILMMAKING (X):
PETER BOGDANOVICH (part 2)

**Seminario “CAUTIVOS DEL
CINE” nº 63**

Miércoles 22 / Wednesday 22th 17 h.
EL CINE DE PETER BOGDANOVICH (II)
Gabinete de Teatro & Cine del
Palacio de la Madraza
Entrada libre hasta completar aforo /
Free admisión up to full room

Sala Máxima del Espacio
V Centenario (Av. de Madrid).
Entrada libre hasta completar aforo.

The Assembly Hall in the Espacio
V Centenario (Av. de Madrid).
Free admisión up to full room.

Organiza:
CineClub Universitario UGR /
Aula de Cine “Eugenio Martín

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

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

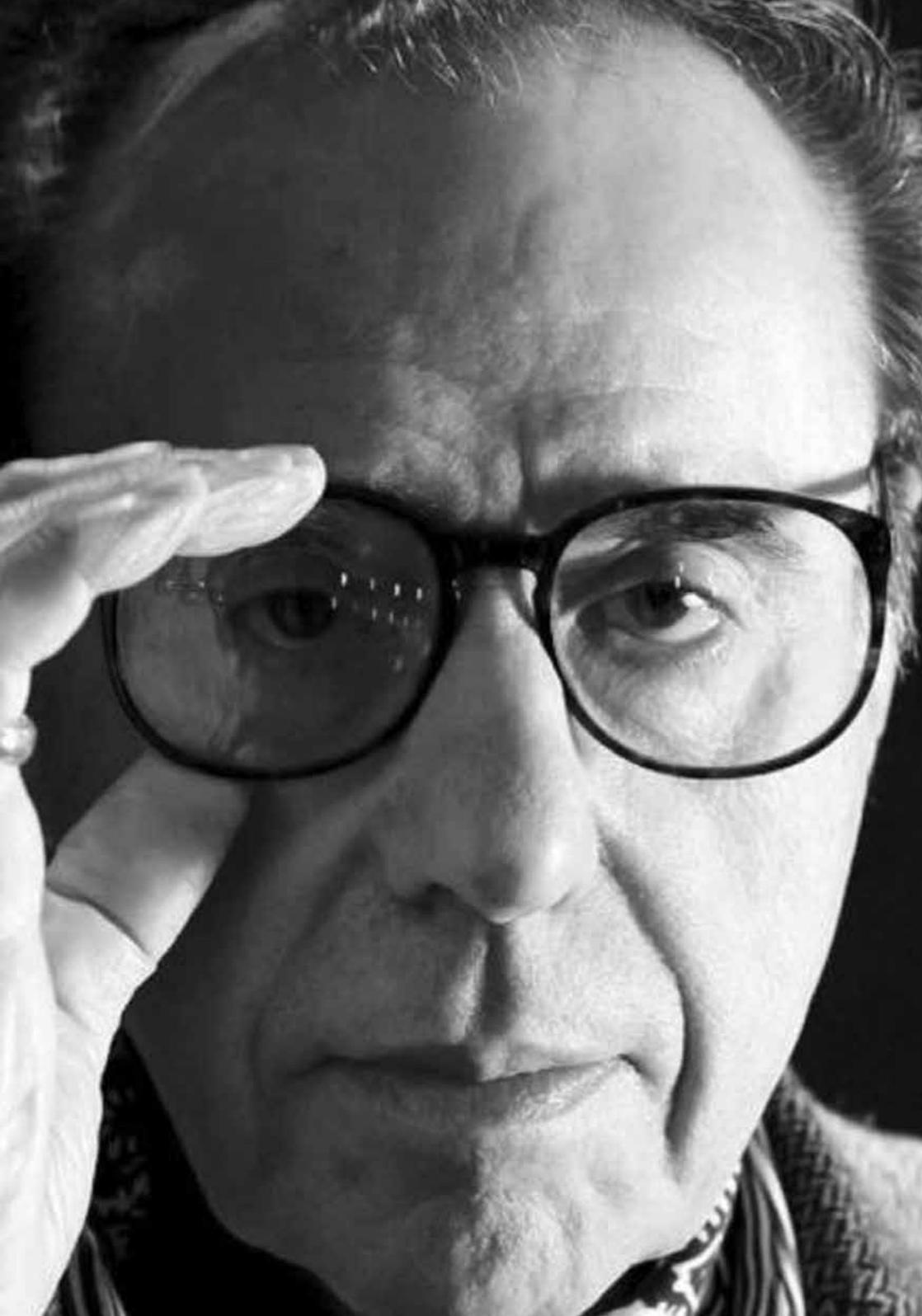
LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.

OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

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







“(…) Casi todos los directores han desarrollado una carrera larga y prolífica, y los criterios de selección son difíciles de establecer. En cualquier caso, para sortear tan embarazoso dilema de la forma más elegante posible, trataré de indicar mis directores más amados, así como los títulos de las películas que se cuentan entre mis favoritas:

John Ford: *El joven Lincoln*, *Qué verde era mi valle* (*How green was my valley*, 1941), *No eran imprescindibles* (*They were expendable*, 1945), *Pasión de los fuertes* (*My darling Clementine*, 1946), *Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948), *La legión invencible*, *Río Grande* (*Rio Grande*, 1950), *Caravana de paz* (*Wagon Master*, 1950), *Centauros del desierto*, *Escrito bajo el sol* (*The wings of eagles*, 1957), *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The man who shot Liberty Valance*, 1962).



Howard Hawks: **La escuadrilla del amanecer** (The dawn patrol, 1930), **Scarface, el terror del hampa** (Scarface, 1932), **La comedia de la vida** (Twentieth Century, 1934), **Águilas heroicas** (Ceiling Zero, 1936), **La fiera de mi niña** (Bringing up baby, 1938), **Solo los ángeles tienen alas**, **Luna nueva** (His girl Friday, 1940), **Fuerza aérea** (Air Force, 1943), **Tener y no tener** (To have and have not, 1944), **El sueño eterno** (The big sleep, 1946), **Río Rojo**, **La novia era él** (I was a male war bride, 1949), **Río Bravo**.

Orson Welles: **Ciudadano Kane** (Citizen Kane, 1941), **El cuarto mandamiento** (1942), **La dama de Shanghai** (The lady from Shanghai, 1948), **Otelo** (Othello, 1952), **Mr. Arkadin** (1955), **Sed de mal**, **Campanadas a medianoche** (1966), **Una historia inmortal** (Une histoire immortelle, 1968).

Ernst Lubitsch: **La locura del charlestón** (So This Is Paris, 1926), **El príncipe estudiante** (The student prince, 1927), **El desfile del amor** (The love parade, 1929), **Montecarlo** (Montecarlo, 1930), **El teniente seductor** (The smiling lieutenant, 1931), **Un ladrón en la alcoba** (Trouble in paradise, 1932), **Una hora contigo** (One hour with you, 1932), **La viuda alegre** (The merry widow, 1934), **Ninotchka** (Ninotchka, 1939), **El bazar de las sorpresas** (The shop around the corner, 1940), **Ser o no ser** (To be or not to be, 1942), **El diablo dijo no** (Heaven can wait, 1943), **El pecado de Cluny Brown** (Cluny Brown, 1946).

Alfred Hitchcock: **39 escalones** (The thirty-nine steps, 1935), **La sombra de una duda** (Shadow of a doubt, 1943), **Encadenados** (Notorious, 1946), **Extraños en un tren** (Strangers on a train, 1951), **Yo confieso** (I confess, 1952), **La ventana indiscreta** (Rear window, 1954), **Falso culpable** (The wrong man, 1957), **De entre los muertos**, **Con la muerte en los talones**.

Buster Keaton: **La ley de la hospitalidad** (Our hospitality, 1923), **El moderno Sherlock Holmes** (Sherlock Junior, 1924), **El navegante**, **Las siete ocasiones** (Seven chances, 1925), **El maquinista de la General**, **El colegial** (College, 1927).

David W. Griffith: **El nacimiento de una nación**, **Intolerancia** (Intolerance, 1916), **Corazones del mundo** (Hearts of the world, 1917), **La culpa ajena** (Broken blossoms, 1919), **Pobre amor** (True heart Susie, 1919), **Las dos tormentas** (Way down East, 1920), **Las dos huérfanas** (Orphans of the storm, 1922), **Isn't Life Wonderful?** (1924), **The Struggle** (1931).

Jean Renoir: **La golfa** (La chienne, 1931), **Boudu salvado de las aguas** (Boudu sauvé des eaux, 1932), **El crimen del señor Lange** (Le crime de M. Lange, 1935), **Una jornada de campo** (Une partie de campagne, 1936), **La gran ilusión** (La grande illusion, 1937), **La regla del juego** (La regle du jeu, 1939), **Aguas pantanosas** (Swamp Water, 1941), **Memorias de una doncella** (The diary of a chambermaid, 1946), **El río** (The river, 1951), **French Cancán** (French Cancan, 1955).

Ampliar la selección me resultaría algo realmente difícil de hacer. Me gustan mucho Fritz Lang, Charlie Chaplin, Josef von Sternberg, Max Ophuls, George Cukor, Otto Preminger, King Vidor, Preston Sturges, Kenji Mizoguchi, Friedrich W. Murnau y Erich von Stroheim. La lista es inacabable y puede variar (...).

Bogdanovich, crítico

"(...) Se hace un film. ¿Para quién? Para el público. Es necesario hacer films accesibles. Si no, se acabó. Shakespeare no escribía para una élite. Ni tampoco Dickens, Hugo o Dumas. Escribían para el público (...)." [1982]

"(...) Muchas películas recientes parecen innecesarias, sobre todo porque repiten algo que se ha hecho antes mucho mejor. Orson Welles dijo hace un par de años que los nuevos directores, la mayoría de los cuales proceden de escuelas de cine, se limitan a rehacer las películas que les gustaban de niños (...)." [1985]

"(...) El cine es el arte más joven, la más fantástica síntesis tecnológica de las demás artes, pero sigue siendo el más difícil de evaluar en términos de longevidad (...)." [1985]

"(...) Arte relámpago de magia blanca de la era tecnológica que ha registrado, influenciado y transformado el siglo XX como ningún otro medio ha hecho en la historia del planeta (...)" [1997]



Bogdanovich, cineasta

“(…) A los 34 años tenía seguridad financiera y mi futuro parecía asegurado. Menos de cinco años después todo esto se derrumbó y antes de acabar 1980 mi carrera estaba arruinada y mi vida personal era una catástrofe. El trágico asesinato de Dorothy Stratten, cuyas circunstancias he relatado en un libro de memorias publicado hace un año (The Killing of the Unicorn), convirtió en insignificantes todas las demás cosas que me habían sucedido. El fracaso de cuatro películas en seis años, la muerte de varios amigos y mentores, incluso la muerte por cáncer de mi madre, no podían prepararme para la explosión sísmica que se desató cuando mataron a Dorothy. Los éxitos y logros que había conseguido, el conocimiento profesional que había adquirido haciendo cine, la propia historia y técnica del cine, todo eso me parecía ahora algo vacío y sin valor. La lenta salida de ese abismo, que se describe también en The Killing of the Unicorn, ha alterado mi perspectiva sobre muchas cosas y ciertamente sobre el cine (…).” [1985].

Texto (extractos):

Vittorio Giacci, Peter Bogdanovich,

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





(...) PETER BOGDANOVICH descubrió la Arcadia del cine cuando era un niño, aceptó gozosamente una adicción que no permite el desenganche, se empapó hasta la extenuación de los mejores sueños y pedazos de vida que parió el cine norteamericano en su época dorada, conoció en carne y hueso a los venerables inventores de esos sueños (John Ford, Fritz Lang, Howard Hawks, Orson Welles) y les interrogó sobre la magia, el sentimiento y la imperdurabilidad de sus obras, escribió penetrantes análisis sobre las películas y los directores que le hicieron feliz.

Su amor al cine no se limitó a la condición de espectador apasionado. Quería expresar lo que sentía, su visión de las personas y las cosas, con la ayuda de una cámara. Roger Corman, mecenas de algunos de los cerebros y las sensibilidades más notables del cine americano actual, le ofreció la oportunidad soñada. Le prestó durante tres días a Boris Karloff y el negativo que había sobrado de la filmación de **Los ángeles del infierno**. Así nació la inquietante **El héroe anda suelto**, poderosa carta de presentación de un tipo con muchas cosas que narrar. **La última película**, crónica emocionante y emocionada del prematuro ocaso existencial que viven los frágiles y desamparados chavales del polvoriento pueblo de Anarene, reveló a un director en posesión de clasicismo, pulso narrativo, lirismo, desbarro y ternura. **¿Qué me pasa, doctor?**, actualización de los mecanismos y personajes que hicieron inolvidable a la gran comedia americana, hizo reír a medio mundo y otorgó millones de dólares y prestigio crítico al niño prodigio y correspondido cinéfilo.

El esplendor prolongó su vulnerable reino con **Luna de papel**. A partir de ahí el caprichoso e implacable destino decidió mostrarle el reverso más negro del fracaso al precoz y merecido triunfador. La sutil **Una señorita rebelde**, el arriesgado musical **POR FIN, EL GRAN AMOR** y el nostálgico y agradecido homenaje al cine mudo que supone **NICKLEODEON** se estrellan con demasiado ruido en la taquilla y en la apreciación de la crítica.

Bogdanovich empieza a figurar en la implacable lista de los apestados, los malditos, los gafes, su antiguo éxito le pasa sórdida factura. Rueda con medios exiguos e infinito talento las menospreciadas **SAINT JACK, EL REY DE SINGAPUR** y **Todos rieron**. Su novia Dorothy Stratten es asesinada por su ex marido. Bogdanovich pierde hasta el último dólar y hasta el último mueble de su casa. Amenaza el derrumbe, la crisis definitiva, el epílogo más sombrío. Pero logra sobrevivir (...) Y este cuento no ha acabado. Continuará (...).

Texto (extractos):

Carlos Boyero, "Bogdanovich sigue vivo: jamás fue un impostor", en "Cinelandia", nº 54, sábado 9 de julio de 1994 (suplemento de "El Mundo").







Martes 21

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

POR FIN, EL GRAN AMOR (1975) EE.UU. 123 min.

Título orig.- At long last love. **Director y**

Guion.- Peter Bogdanovich. **Fotografía.-**

László Kovács (1.85:1 - Technicolor).

Montaje.- Douglas Robertson. **Música.-**

Las canciones de Cole Porter. **Coreografía.-**

Albert Lantieri y Rita Abrams. **Productor.-**

Peter Bogdanovich y Frank Marshall.

Producción.- Copa de Oro - Twentieth

Century Fox. **Intérpretes.-** Burt Reynolds

(*Michael Oliver Pritchard III "MOP"*), Cybill

Shepherd (*Brooke Carter*), Madeline Kahn

(*Kitty O'Kelly*), Duilio Del Prete (*Johnny*

Spanish), Eileen Brennan (*Elizabeth*),

John Hillerman (*Rodney James*), Mildred

Natwick (*Mabel Pritchard*), J. Edward

McKinkey (*Billings*), John Stephenson

(*Abbott*), Liam Dunn (*Harry*), M.Emmet

Walsh (*Harold*), Quinn Redeker (*novio de*

Kitty). **Estreno.-** (EE.UU.) marzo 1975 /

(Francia) septiembre 1976.



versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 10 de la filmografía de Peter Bogdanovich (de 33 como director)

Música de sala:

"The Cole Porter Song Book"

(recopilatorio varios artistas, 1995)

*“No sé qué versión han visto ustedes pero al acabar el rodaje existía una que era mejor que la que después se estrenó. Se hizo un pre-estreno que fue muy mal e introdujimos algunos cambios. En un segundo pre-estreno la cosa fue mejor pero entonces cometí un terrible error. El estudio me impulsó a practicar algunos cortes y yo acepté. Fue un desastre y el film fue un fracaso. Tuve que volver a cortar algunas cosas y esta versión no está mal. La versión correcta comienza con Madeleine Kahn regresando a casa con su novio; está borracha y canta una canción. Después sigue una canción de Duilio del Prete y la siguiente con Burt Reynolds. Entonces es cuando aparece Cybill por primera vez. (...) Aunque usé actores no habituales en el musical, como hiciera Mankiewicz en **Ellos y ellas** [Guys and dolls, 1955], no pensaba en ella al hacerlo en ésta (de hecho es un film que no me gusta). La idea era que los personajes del film eran muy superficiales, no se hablaban entre ellos y expresaban sus sentimientos mediante postales de felicitación. Por eso cantaban. Mi idea era que sólo podían comunicarse mediante canciones. Se suponía que era una especie de imitación de los musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers, pero realmente era algo diferente; muy influido por los primeros musicales de Lubitsch. No obstante, había demasiadas canciones y la gente no acabó de entender el film”*

(...) Aunque no tuvo el éxito de público esperado, **Una señorita rebelde** sirvió para que Bogdanovich convenciera incluso a los más reticentes de sus virtudes como cineasta. La historia, el estilo clásico de la obra y su ambientación de época ayudaron a ello, y la película contribuyó a iniciar una nueva corriente cinematográfica cuyo más conocido y atento practicante sería James Ivory: **The Europeans** (1979), **Las bostonianas** (*The Bostonians*, 1984), **Una habitación con vistas** (*A room with a view*, 1985). Más que ninguna otra consideración, sin embargo, lo que agradó a todos fue su aparente distancia del cine, la ausencia de citas y referencias directas. Como si el director, después del “preciosismo” de sus ejercicios de estilo y de sus divertimentos de cinéfilo incurable, se hubiera arrepentido en cierto modo para pasar a integrarse en las aguas menos revueltas de un cine contemporáneo, autóctono y autosuficiente, sin recuerdos ni cultura. Un malentendido, naturalmente, pero que sirvió para que Bogdanovich encontrara más fácilmente la financiación necesaria para rodar, como productor y director, **POR FIN, EL GRAN AMOR** tan solo un año después... y casi como desquite. Se trata quizá de su trabajo más referencial: todo en él es homenaje al cine, una larga cita de principio a fin sobre un género, el musical de los años 30, del que quiere realizar un relectura personal y paródica.

La película se inspira en su vida privada: el director había dejado a su esposa Polly Platt por Cybill Shepherd, mudándose de su hogar familiar en Van Nuys al barrio más prestigioso y lujoso de Bel Air. Él mismo escribió el argumento y guió: *“Era algo muy personal, porque en aquella época mis sentimientos sobre mi matrimonio y mi relación con Cybill eran muy confusos. Era una especie de fantasía sobre mi propia vida, una fantasía del tipo: crees que deseas algo pero cuando lo consigues ya no estás tan seguro de seguir deseándolo”*. Una vez más Bogdanovich vuelve a mezclar la vida y el cine, poniendo en escena una comedia musical basada, a excepción del tema “Poor young millionaire” (escrito por él mismo y Artie Butler), en la música de su compositor favorito, Cole Porter, de quien se incluyen éxitos como “You’re the top” (que ya había sonado en **¿Qué me pasa, doctor?**) junto a temas menos conocidos o incluso inéditos.

La trama sigue el más puro estilo de la comedia sofisticada del cine americano de los años 30 y 40, época en la que también se ambienta la acción. *Michael Oliver Pritchard* (Burt Reynolds), millonario conocido con el apodo de *Mop*, se enfrenta al doble problema de cómo gastar su dinero y cómo matar el tiempo.



Un día, al regresar a casa al amanecer en uno de sus Rolls Royces blancos, conoce a una actriz de *music-hall* borracha en busca de un golpe de fortuna, *Kitty O'Kelly* (Madeline Kahn), de quien se hace amigo y acompañante. Al mismo tiempo, la joven heredera *Brooke Carter* (Cybill Shepherd) se entera por su doncella *Elizabeth* (Eileen Brennan) de que su cuenta bancaria está al descubierto y de que se ha quedado en la calle. Esto la lleva a ponerse en manos de un joven al que cree muy rico pero que resulta ser un jugador profesional perpetuamente arruinado, un italiano llamado *Johnny Spanish* y apodado *Giovanni Spagnoli* (Dulio Del Prete). A partir de este punto sus caminos paralelos comienzan a entrecruzarse, dentro de la mejor tradición cómica: resulta que *Johnny* es amigo de *Mop*, y *Kitty* y *Brooke* descubren que fueron al mismo colegio. *Elizabeth* se enamora de *Rodney James* (John Hillerman), chófer de *Mop*, y el propio *Mop* se enamora de *Brooke*, así que a *Kitty* y a *Johnny* no les queda más remedio que enamorarse el uno del otro. Llegados a este punto el caos sería completo si no mediara el destino, o más bien la interesada actuación de *Elizabeth* para que todo vuelva a su curso (es decir, para que se restablezcan las parejas originales). En suma, todo se arregla de modo muy provisional.



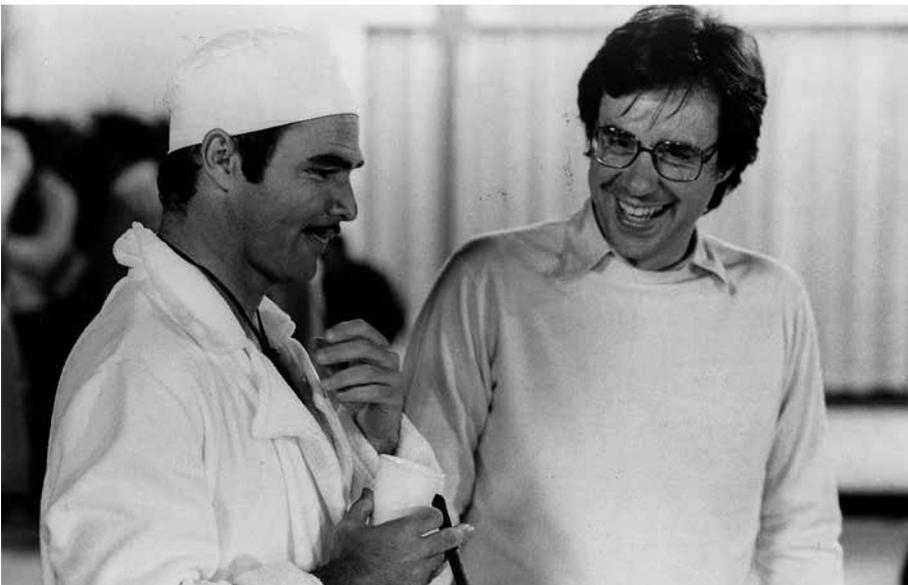
De la fotografía se ocupa, una vez más, Laszlo Kovacs, la escenografía es de Jerry Wunderlich, el vestuario de Bobbie Mannix, la orquestación de Gus Levene, la dirección musical de Artie Butler y Lionel Newman, y la coreografía de Albert Lantieri. Bogdanovich recurrió al sonido directo: *“El sonido pre-grabado es algo que va completamente en contra de mi forma de hacer cine. No me preocupaba conseguir una grabación perfecta, sólo quería que las emociones fueran auténticas e interesantes”*. Pese a esta opción tan rigurosa como difícil, que distingue a la película de la inmensa mayoría de los musicales pre-grabados, en algunos casos los actores fueron doblados por cantantes. Y pese al cuidado puesto en la reconstrucción de los escenarios, la *premiere* mundial, celebrada en el Radio City Music Hall en marzo de 1975, constituyó un colosal fracaso de crítica y de público que puso en suspenso la reputación del director durante una década, hasta el renovado éxito de **Máscara**.

El propio Bogdanovich se muestra crítico con la película: *“El gran error consistió en hacer cantar a Burt Reynolds: le daba tal pánico que nunca llegó a relajarse. Tuve que enseñarle todo, a cantar, a moverse; y se sentía muy incómodo. Con un actor más relajado todo hubiera sido más fácil. Duilio no tuvo ningún problema, Madeline y Cybill tampoco, pero lo de Burt fue una complicación que afectó el nivel de toda la película, muy difícil de realizar por culpa de su inseguridad. Si volviera a hacerla, sólo emplearía actores que se sintieran cómodos cantando y bailando; no necesariamente mejores actores pero sí más desenvueltos”*. Otra característica de la película, de influencia welliesiana, es el uso del “panfocus”, un objetivo que permite tener la imagen completamente enfocada en todos los planos de profundidad. Bogdanovich quería utilizarlo porque, dice, *“en la vida real lo vemos todo enfocado: yo miro y veo, al mismo tiempo, un objeto y el fondo. El ojo lo equilibra todo, pero la cámara no: no me gustan las películas en las que el fondo está fuera de foco o demasiado iluminado. Quiero verlo todo y de forma natural, si es posible”*. Este recurso representa no sólo una solución técnica sino también expresiva: permite “enfriar” aún más las emociones, dificultando el proceso natural de identificación con los personajes que se pone en marcha en el espectador cuando percibe al actor claramente en primer plano con respecto al escenario.

Dolido y amargado por el fracaso de una película hecha tan obviamente para agradar al público tanto como a su autor (de “desastre legendario” la califica Thomas J. Harris en su libro *Bogdanovich’s Picture Shows*, 1990), Bogdanovich la remontó muchas veces, eliminando y restituyendo escenas, colocándolas en

un orden diferente y modificando el propio ritmo de la película. *“El verdadero problema -continúa el cineasta- residía en la dificultad de hacer un musical desde el punto de vista técnico y en encontrar el equilibrio justo entre las partes cantadas y las demás. Cuando remonté la película por tercera vez para la televisión americana, corté 15 minutos e inserté otros 15 nuevos, todos ellos cantados pero en una proporción distinta: no es que hubiera demasiadas canciones, sino demasiado tiempo dedicado a cada canción, y eso rompía el equilibrio. También he desplazado la aparición de Cybill, haciendo que entre en escena más tarde. Empiezo por presentar a Madeline Kahn, luego a Duilio del Prete, luego a Burt Reynolds y después a Cybill. Así la estructura de la versión final es mejor que la original y lo que trataba de decir resulta más claro y mágico”.*

Habiendo visto la versión italiana, cortada a su vez, y luego la versión “auténtica” del autor, puedo confirmar que las separa una distancia tan vasta como para comprender, aunque no justificar, la forma clamorosa en que se subestimó la película. En su versión final resulta ser una agradabilísima comedia de enredo que aplica las lecciones de Maurice Jaubert, el gran compositor francés autor de la banda sonora de títulos como **Zéro de conduite** (1933) y **L’Atalante** (1934), de Jean Vigo; **14 de julio** (*Quatorze Juillet*, 1932) y **El último millonario** (*Le Dernier milliardaire*, 1934), de René Clair; **El muelle de las brumas** (*Quai des brumes*, 1938) y **Al morir el día** (*Le jour se lève*, 1939), de Marcel Carné (*“Le pedimos a la música que profundice en nosotros una impresión visual”*).



Eso sí, es una impresión siempre mediada -ninguna novedad en esto, pues es su rúbrica estilística- por la “frialidad” de una mirada que nos permite ver “más allá” de la trama, la escenografía y la fachada del género, revisado como siempre a la luz de una meditación crítica que muestra la belleza pero también las apariencias del “sueño” construido y rehecho. La opinión que tiene de su trabajo el propio cineasta es demasiado severa y no satisface las exigencias interpretativas, si bien tiene razón cuando opina que los “diálogos cantados” de los actores constituyen la causa principal de su fracaso. Esto constituía desde luego una opción muy arriesgada, pero haberla aceptado sin cambiar nada en el curso del rodaje, cuando podía haberlo hecho, indica que se trata más bien de un argumento a posteriori que de un verdadero razonamiento.

Los problemas proceden principalmente del propio género y de su explícita artificialidad, que demanda un máximo grado de complicidad por parte del espectador. Si es cierto que “*el musical es el espectáculo de evasión por excelencia*”, como escribe Lee Edward (...), resulta fácil de entender que desvelar ese “exceso de convencionalismo” equivale a perjudicar, de un modo u otro, su potencial comunicativo. Cumplir las leyes del juego del musical, hacer verosímil lo inverosímil como nos enseñaron las películas de Minnelli y Donen, aceptar las emociones alternantes entre escenas habladas y escenas cantadas, ya supone poner a prueba al espectador más que en ningún otro tipo de película. Si se añade a esto la distancia requerida por la relectura crítica del género, que se realiza por medio de una reescritura personal que altera provocativamente sus reglas básicas, vemos que nos encontramos ante un esfuerzo de dimensiones superiores a las previstas; y esto deben verlo quienes, como los críticos, poseen los instrumentos necesarios para decodificar toda la operación. Igual que dentro de la comedia dramática hemos podido encontrar afinidades y analogías entre Bogdanovich y Truffaut (nada sorprendentes pues ambos comparten su pasión por los mismos cineastas: Hitchcock, Renoir, Lubitsch), en el musical podemos encontrar la misma relación entre Bogdanovich y Jacques Demy, otro cineasta de la *Nouvelle Vague* a su vez cercano a Truffaut, que en el curso de su carrera desarrolló una revisión personal de los géneros y en particular del musical, que negocia “*las raíces del sueño*” -en apropiada expresión de Jean-Pièren Berthomé en su bello libro sobre el autor de *Lola* (*Lola*, 1960) y *Los paraguas de Cherburgo* (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1963)- , exactamente igual que el western, pero con más dulzura, magia y libertad.



En los filmes de Demy la cámara se mueve libre y locamente, divaga espaciosamente, da vueltas y vueltas sobre sí misma. Más que un aparato, parece ser un espíritu en busca de otros espíritus. Bogdanovich hace aquí algo similar –Corman y él se conocieron durante una proyección del film de Demy **La bahía de los ángeles** (*La Baie des anges*), en 1962-: su cámara se mueve como nunca lo había hecho, en su deseo de liberarse en el espacio del “sueño”, en esa dimensión mental en donde el deseo se hace realidad. Pero mientras Demy (afectuosamente recordado en la aparición del “marinero”) se mueve en un territorio en donde el homenaje al género resulta inmediatamente expresivo de un universo poético propio, Bogdanovich rehace el género incluso al nivel de un argumento que se despliega al ritmo de un recuerdo sedimentado: **El desfile del amor**, de Ernst Lubitsch. Aunque la pareja Shepherd-Reynolds, naturalmente, no es, no puede ser como la de Chevalier-MacDonald ni como la de Astaire-Rogers, la tentativa, dulce y frágil como un sueño de verano, nos transporta a su mundo de cine y de fantasmas, a una época irrecuperable e inimitable en la que todo era más grande, más hermoso y más puro. Emmanuela Del Monaco y Alessandro Pamini analizan el título mencionado, primer film sonoro del cineasta alemán, afirmando que estaba concebido precisamente como *“una especie de film-parodia de su propio cine, un divertimento musical en donde Lubitsch parece burlarse de su toque”*. Al revisarlo, Bogdanovich realiza una doble operación semiológica: acomete una parodia de la parodia.

He aquí la fascinante y terrible verdad que incluye siempre Bogdanovich en sus películas: la condición inamovible y trágica de no poder ya “crear”, sino sólo “recordar”, de encontrar más atractivo revisar el pasado que pensar el presente, de no saber disfrutar del hoy sin envidiar la felicidad del ayer, cuando directores, actores, espectadores y críticos tenían la admirable fortuna de poder convivir con el genio y el arte del cine, desplegados día tras día ante sus propios ojos. Por esta razón reflexiona sobre Busby Berkeley y sus extraordinarias coreo-escenografías, recordándole con una fotografía “coloreada en blanco y negro”. Y por esta razón la música refinada y sofisticada de Cole Porter vuelve a sonar como si fuera la única armonía posible; y vuelve a revisar (para hacernos volver a ver) el cine, demasiado rápidamente condenado al olvido, de Charles Vidor y Charles Walters, de Norman Z. Leonard y Gregory La Cava.

La película se abre y se cierra con la imagen de una caja de música, una estatuilla de porcelana de una bailarina que gira lentamente sobre sí misma, en una pequeña “ronda ophulsiana”, mientras en la banda sonora se oyen los estribillos de las canciones que se escucharán durante la película. En la nueva versión montada por el director, entra en escena primero *Kitty O’Kelly* (es el mismo apellido del actor que interpretaba al joven asesino en **El héroe anda suelto**): regresa de una actuación a su hotel, borracha, cantando “Down in the depths (On the 90th Floor)” (1936), del musical **Red, Hot And Blue** (1949), dirigido por John Farrow, con Betty Hutton y Victor Mature.





Aparece luego *Johnny Spanish*, que sale a la calle tras jugar una partida de cartas cantando “Tomorrow” (1938), de la comedia musical “Leave it to me”, y se detiene en un quiosco. Y después *Michael Oliver Pritchard*, que regresa a casa al amanecer cantando “Poor young millionaire” en su Rolls Royce blanco conducido por su fiel criado-mayordoma-chófer; está a punto de atropellar a *Kitty*, que mientras tanto ha vuelto a salir del hotel, y siente un flechazo por ella. Finalmente aparece *Brooke Carter*, en compañía de su criada *Elizabeth*; se dirige al hipódromo al ritmo de “It ain’t etiquette” y conoce a *Johnny*. A partir de este momento, presentados todos los protagonistas, Bogdanovich los hace hablar, cantar y bailar, al compás de las suaves melodías de Porter: “You ‘re the Top” (1934), de la película **Anything Goes** (1936), de Lewis Milestone; “Find me a primitive man” (1939), de **Du Barry was a lady** (1943), de Roy del Ruth, con Red Skelton, Gene Kelly, Lucille Ball y la orquesta de Tommy Dorsey; “But in the morning, no” y “At long last love” (1938), de **You Never Know**, la canción de la que toma su título la película y que será cantada en corro por todo el reparto.



Bogdanovich reúne para la ocasión a las actrices de sus películas anteriores: Cybill Shepherd (**La última película**, **Una señorita rebelde**), Madeline Kahn (**¿Qué me pasa, doctor?**, **Luna de papel**), Eileen Brennan (**La última película**, **Una señorita rebelde**) y la fordiana Mildred Natwick (aparecía en **Tres padrinos**, **La legión invencible** y **El hombre tranquilo**), que ya intervenía en **Una señorita rebelde** y que aquí interpreta el papel de *Mabel Pritchard*, madre de *Mop*. Los papeles masculinos corren a cargo de Burt Reynolds, con quien luego trabajaría también en **Nickelodeon**, aunque quedara insatisfecho de su trabajo en el musical; Duilio Del Prete, que ya intervenía en **Una señorita rebelde**; y John Hillerman, una presencia constante en **La última película**, **¿Qué me pasa, doctor ?** y **Luna de papel**.

Igual que la película es, en realidad, un meta-film sobre el musical, los actores son meta-actores, intérpretes no de papeles sino de “sombras” que rehacen y reinterpretan a Clark Gable, Humphrey Bogart, Garbo, Dietrich, Bacall y Dick Powell, imágenes replicantes de un mito consignado a la eternidad. Pasando de un teatro a un cine en donde se proyecta un film de terror al más puro estilo de la Hammer; de citas implícitas (la regla lubitschiana de los criados como “repetidores”, testigos y a veces co-autores de las vidas de sus señores) a homenajes declarados (como la despedida de **Casablanca**), los protagonistas de esta “partida a seis”

transitan por apartamentos y escenarios cada vez más abstractos y más en blanco y negro, bailando claqué y cantando incesantemente: “Well, Did You Evah?” -de **Alta Sociedad** (*High Society*, 1956), de Charles Walters, con Bing Crosby, Frank Sinatra y Grace Kelly-, “From Alpha to Omega” (1938) -de **You Never Know**-, “Let’s Misbehave” e “It’s Delovely” (1936) -de **Red Hot And Blue**-, “Just One of Those Things” (1935) -de **Jubilee**-, “I Get a Kick Out of You” -de **Anything Goes**-, “Most Gentlemen Don’t Like Love” (1938) -de **Leave It To Me**-, “I Loved Him”, hasta el tema final, “A picture of me without you” (1935) (de nuevo **Jubilee**), cuando las parejas se reconstituyen a ritmo de vals. Pero basta de recibir instrucciones del director de orquesta. Cambian de pareja porque es humano cambiar y el peligro de un nuevo giro emocional se reproduce, copiando un gesto que se ha repetido siempre, como la proyección de una película o su reescritura.

POR FIN, EL GRAN AMOR, película rodada en los años 70 como si estuviéramos todavía en plenos años 30, llena, en su evocación consciente, entre la felicidad y la tristeza, desgracia y maestría, es un musical romántico y consciente de sí mismo. Y precisamente en esta autoconciencia romántica reside la fuerza y debilidad de una obra que se hace y se autodestruye en el milagro mortal de un sueño que se expande hasta desaparecer en una dulcísima y extenuada irrealidad que deja de lado el significado para libramos, como en un musical de Minnelli, a la espléndida emoción del significante. (...).

Texto (extractos):

Vittorio Giacci, Peter Bogdanovich,

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







Viernes 24

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

NICKLEODEON (1976) EE.UU. 124 min.

Título orig.- Nickleodeon. **Director.-** Peter Bogdanovich. **Guion.-** W.D. Richter y Peter Bogdanovich. **Fotografía.-** László Kovács (1.85:1 - B/N). **Montaje.-** William Carruth. **Música.-** Richard Hazard. **Coreografía.-** Rita Abrams. **Productor.-** Robert Chartoff, Frank Marshall e Irwin Winkler. **Producción.-** British Lion Film Corporation - Columbia Pictures - EMI Films. **Intérpretes.-** Ryan O'Neal (*Leo Harrigan*), Burt Reynolds (*Buck Greenway*), Tatum O'Neal (*Alice Forsythe*), Brian Keith (*H.H. Cobb*), Stella Stevens (*Marty Reeves*), John Ritter (*Franklin Frank*), Jane Hitchcock (*Kathleen Cooke*), Jack Perkins (*Michael Gilhooley*), Brion James (*Bailiff*), Don Calfa (*Waldo*), Harry Carey Jr. (*Dobie*), James West (*Jim*), M. Emmet Walsh (*"padre" Logan*), Jeffrey Byron (*Steve*), Lorenzo Music (*Mullins*), Priscilla Pointer (*Mabel*). **Estreno.-** (EE.UU.) diciembre 1976 / (Francia) septiembre 1977 / (España) octubre 1978.



versión original en inglés con subtítulos en español

Película nº 11 de la filmografía de Peter Bogdanovich (de 33 como director)

Música de sala:

"Stardust" (recopilatorio, 1991)

Django Reinhardt & Stephane Grappelli

(...) Parece sintomático, además de casi profético, que Peter Bogdanovich, uno de los protagonistas más admirables y particulares del movido periodo EE.UU. 1967-1980, presente una comedia sobre el nacimiento de la industria cinematográfica un año y medio después del triunfal estreno norteamericano de **Tiburón** (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) y unos seis meses antes de la ruidosa irrupción de **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, George Lucas, 1977), precisamente los dos largometrajes que precipitan, *grosso modo*, el cierre del capítulo del New Hollywood provocando a continuación una serie de sustanciales mutaciones internas que derivan en una suerte de parcial reinicio en la singladura de la denominada “Fábrica de los Sueños”. En 1976 está a punto de comenzar el mandato de Carter, la guerra de Vietnam finaliza, o así, el Watergate es casi un fantasmagórico mal recuerdo, y Orson Welles abandona definitivamente el proyecto de **Al otro lado del viento**. El cineasta entonces parece en efecto augurar o intuir la proximidad del cambio y resuelve retroceder a los orígenes quizá con el propósito de precisar un paralelismo teórico entre tiempos. Tal vez, en realidad, y consciente de la imposibilidad de integrarse en el sistema venidero, tal y como lamentablemente se confirma aprisa, pretende viajar hasta las imágenes de un pasado ya lejano e idolatrado para perderse de una vez entre las desordenadas páginas de los primeros episodios de la Historia del Cine estadounidense, junto a los anónimos pioneros.



De todas formas, la fuga de Bogdanovich de su tiempo no comienza con la película **NICKLEODEON**. En el film inmediatamente anterior, el delicioso musical **Por fin, el gran amor** (1975), se traslada a los fantasiosos platós de los años treinta. Y es que al contrario que a sus, fortuitos, compañeros de generación, Friedkin o Coppola, el momento en que se mueve no le importa demasiado, tal y como persistentemente remarca en cada una de sus piezas, incluso en las que se desarrollan, al menos en apariencia, en escenarios coetáneos, como **¿Qué me pasa, doctor?** Bogdanovich es el nostálgico hijo de un cine ya extinto; mejor dicho, es una figura nacida a destiempo que sueña una y otra vez con cruzar al otro lado de la pantalla.

En **NICKELODEON** habla de nuevo, con conmovedora reverencia, de los grandes maestros: Ford, Walsh o Dwan. Una parcial recopilación de las andanzas de juventud de estos cineastas, conjugada con afables fotografías fantaseadas, sirve de base a un film que resume a la perfección cinco años decisivos del recorrido del cinematógrafo norteamericano, y la invención del oficio, de la guerra de patentes al estreno de la primera gran obra maestra, **El nacimiento de una nación** (*The birth of a nation*, D.W. Griffith, 1915). Para escribir la aproximación, o definir el itinerario, oportunamente recupera el tono de comedia enloquecida de **¿Qué me pasa, doctor?**, de la que también recoge al protagonista, Ryan O'Neal, a quien caracteriza de torpe clon de Harold Lloyd, y organiza un relato sentimental alrededor de *un ménage a trois*, con ecos de **Jules y Jim** (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1962). La divertidísima y emotiva **NICKELODEON** es por encima de casi cualquier otra consideración otra carta apasionada redactada por un hombre profundamente enamorado del cine (...).

Texto (extractos):

Ramón Alfonso, "Nickleodeon", en sección "Home Cinema",
rev. Dirigido, enero 2019

*(...) "Hubiera querido usar más componentes documentales, pero también fue un film muy comprometido porque yo no quería utilizar a Burt Reynolds y Ryan O'Neal y además pretendía rodar en blanco y negro. Como protagonista quería a Jeff Bridges porque Burt y Ryan ya eran demasiado mayores para sus papeles. Pero el estudio no quería rodar sin color y sin estrellas. Además también me impidieron contar con Cybill después del fracaso de **Daisy Millery Por fin, el gran amor**. El papel femenino había sido escrito para ella, y la chica que lo interpretaba no estaba mal pero carecía de incentivo sexual. Por otra parte, una vez finalizado el rodaje, el estudio me pidió que cortara algunas escenas substanciales.*

Entotal sumaban cuatro o cinco minutos de proyección pero eran muy importantes. Todo lo que daba un aire de profundidad fue cortado por el estudio y entonces, en color y sin escenas serias, el film parecía aquella biografía de **Valentino** [Lewis Allen, 1951 & Ken Russell, 1977]. El color le daba un falso aire de fantasía cuando todas las anécdotas eran reales. Estaban basadas en declaraciones de Allan Dwan, Raoul Walsh, John Ford o Leo McCarey (...) No inventé nada; sólo conté cosas que les ocurrieron a los directores que he entrevistado sobre este periodo histórico (...). Construí **NICKLEODEON** recogiendo todas las anécdotas que había oído, seleccioné las más interesantes y estructuré el guion en torno a ellas. Es una lástima porque había cosas muy buenas (...).”

(...) Tras el fracaso de **Por fin, el gran amor** Bogdanovich acomete la realización de un proyecto que tenía en mente desde hacía muchos años, una película sobre los orígenes del cine. Logra encontrar productores y financiación, pero al precio de ver reducida su autonomía creativa y de comprometerse a hacer considerables concesiones. Quería haberla rodado en blanco y negro y sin actores famosos para darle una mayor autenticidad. Pero debe hacerla en color y recurrir de nuevo a Ryan O’Neal y Burt Reynolds.

“Era un proyecto muy querido para mí -confiesa el director- y cuando llegó el momento tuve que hacerlo así, con los actores que tenía, etc.; pero no era así como lo quería haber hecho. Quería algo de menos presupuesto, en blanco y negro, con actores menos conocidos, quizá con Jeff Bridges en vez de Reynolds y John Ritter (que interpreta a un cameraman) en vez de O’Neal. Yo me hubiera reservado el papel de Brian Keith (el productor independiente) y Cybill hubiera interpretado el papel de Jane Hitchcock”.



A pesar de las dificultades Bogdanovich se lanzó a la nueva empresa, contento de poder volver a hablar de cine, y en esta ocasión no de forma indirecta, citando otras películas, sino contando el nacimiento de esta invención, cuando los primeros pioneros investigaban técnicas y lenguajes para expresarse por medio de la imagen en movimiento. Escribió el guión con W.D. Richter, y Raoul Walsh y Allan Dwan (a los que da las gracias explícitamente en los créditos) se prestaron a ayudarlo dejando que pusiera en escena recuerdos y anécdotas de su vida. Dice Bogdanovich: *“Todas las historias que se narran aquí me las contaron ellos mismos, tal y como realmente ocurrieron”*. La escena de la serpiente le sucedió a Allan Dwan, la del globo de aire caliente a Pearl White, el abogado que se convierte en director es Leo McCarey y la escena final se la contó Fritz Lang. Al realizar su película más explícita sobre el cine, Bogdanovich sintió que la verdad era necesaria, consciente de que era una historia lo bastante rica y llena de episodios extraordinarios como para tener que inventar nada. Pero al ser estrenada la película recibió virulentas acusaciones de ser una operación deshonesta y soportó el mismo tipo de ataques que había cosechado **Por fin, el gran amor** (*“un patético ejercicio de canibalismo”*, escribió Thomas Harris). Curiosamente, volvía a reprochársele a Bogdanovich su intención de autor que hace cine sobre el cine. Era evidente que los elogios que habían suscitado sus primeras películas se basaban en un equívoco interpretativo que confundía tema y proyecto.





Con **Nickelodeon Bogdanovich** rueda su “noche americana”, esa película sobre el cine (“*It’s a movie about the movies*”) que todo director quisiera incorporar a su filmografía, un testimonio explícito que no debiera interpretarse solamente en relación a sí mismo sino a la propia idea del cine. Y lo hace enfocando directamente “la aventurera historia del cine americano”. Entre 1910 y 1915 el cine americano, esa nueva forma de hacer espectáculo y ganar dinero inventada unos pocos años antes en Francia, era ya escenario de una batalla entre los grandes consorcios de productores (las compañías del monopolio, Edison, Biograph y Vitagraph, afiliadas en el *trust* de la *Motion Picture Patents Company*) y los pequeños productores independientes. Era una guerra en toda regla que no excluía golpes a mano armada, como las luchas entre bandas criminales que se enfrentan por la supremacía del mercado, tratando de eliminarse mutuamente pero, sobre todo, pendientes de borrar del panorama a las compañías pequeñas e improvisadas que operan en condiciones casi clandestinas. Las películas que producían duraban escasos minutos, los cines eran lugares incómodos y llenos de malos olores, y el público, que ya empezaba a mostrar sus primeros signos de fanatismo por las estrellas, acudía todavía más movido por la curiosidad que por el apasionamiento. Pero existía un potencial enorme, y los que habían invertido capital en el invento querían organizarse y proteger sus intereses en monopolio, así que toda la legislación americana sobre el sector fue un continuo sucederse de leyes antimonopolistas.

“Si hay algo que lamento en mi carrera” -afirma- “es haber tenido que hacer así un proyecto que me era muy querido, con concesiones en lo relativo al reparto y al presupuesto. Yo quería una película más íntima y sencilla. Y más realista: el blanco y negro le hubiera dado ese sentido de realidad, y los actores debieran haber sido menos conocidos. Un reparto más joven hubiera aumentado su realismo y habría resultado sin duda una película mejor”.

Un mayor realismo, pues: lo cierto es que el color, aunque bellamente resuelto por László Kovács en tonos monocromáticos (...) hace que la película dé la impresión de una historia de fantasía, a pesar de la minuciosa precisión anecdótica. Una mayor intimidad y sencillez, también: uno no puede dejar de abundar en los lamentos del director, pensando en el resultado logrado en **La última película**, donde logró llevar a cabo su propósito de trabajar con rostros poco conocidos y en la dimensión monocroma del blanco y negro. Sí, es difícil no estar de acuerdo con él -no olvidemos que es también un crítico sutil y sagaz- cuando dice: *“Tenía que haber sido más dura. Se iniciaba con una idea muy divertida, que progresivamente se iba oscureciendo. La tensión sexual entre la chica y los hombres tenía que haber sido mucho más fuerte y ambigua. El director tenía que haber resultado menos simpático, con un carácter más complejo, teniendo en cuenta su conducta: se acuesta con la novia del cameraman, se la ‘levanta’, no es el buen tipo que aparenta ser. En la versión original era un personaje diferente que al final moría. Toda la película era más seria y abarcaba conceptos más amplios. Por el contrario, el resultado final es un film demasiado dulce y nostálgico, lo que no es exactamente lo que yo deseaba”.*

Más allá de la legítima lamentación por lo que pudo haber sido, resulta más productivo analizar la película tal como es. En cine lo que cuentan son los resultados, no las intenciones. La película supone otra etapa en la carrera única del cineasta que, desplazándose del texto al proceso creativo y productivo que está en la base de este arte, despliega una reflexión coral, recapitulación y sumario de su oficio -del mismo modo que Truffaut, unos años más tarde, en **El amor en fuga** (*L'amour en fuite*, 1979)-. Es una obra conceptual que sistematiza una declaración sobre “su” cine y todo lo que ama. En **NICKELODEON** encontramos espacios, temas y situaciones de sus películas precedentes, del *saloon* de **La última película** a una Tatum O’Neal que, con sus juegos con los números que confunden a sus interlocutores, parece salida directamente de **Luna de papel**.

RYAN O'NEAL BURT REYNOLDS TATUM O'NEAL

en la más loca comedia de los primeros años del cine



de PETER BOGDANOVICH

NICKELODEON

(ASI EMPEZO HOLLYWOOD)

RYAN O'NEAL BURT REYNOLDS TATUM O'NEAL
BRIAN KEITH

UNA PRODUCCION DE ROBERT CHARTOFF-IRWIN WINKLER

"NICKELODEON" (ASI EMPEZO HOLLYWOOD) DE PETER BOGDANOVICH

CO-PROTAGONISTAS STELLA STEVENS JOHN RITTER PRESENTANDO a JANE HITCHCOCK
DIRECTOR DE FOTOGRAFIA LASZLO KOVACS ESCRITA por W.D. RICHTER y PETER BOGDANOVICH
PRODUCTOR ASOCIADO FRANK MARSHALL PRODUCTORA Irwin Winkler y ROBERT CHARTOFF
DIRIGIDA POR PETER BOGDANOVICH.



UNA PRODUCCION COLUMBIA/EMI

TECHNICOLOR

Burt Reynolds practica el tiro desde un tejado, como en **El héroe anda suelto**, y Ryan O'Neal vuelve a darnos el cambiazo con las maletas como en **¿Qué me pasa, doctor?** Los sentimientos son mutables como en **Por fin, el gran amor**, y la belleza femenina es diáfana como en **Una señorita rebelde**. Y Bodganovich tampoco olvida acordarse de Hitchcock (rodando en "cámara subjetiva"), Hawks (la amistad varonil puesta en crisis por una mujer) o Ford (una pelea digna de **El hombre tranquilo**).

La película se estructura en dos partes distintas entre sí. La primera, sobre el cine de los orígenes, anterior al "establecimiento de los códigos", el cine de los pioneros Porter, Blackton, McCutcheon, Olcott, Dawley, G. D. Baker, Ince y Dawn, el cine que busca soluciones expresivas en los procesos técnicos y el esfuerzo físico, en la fatiga de tratar de conjugar una maquinaria imperfecta con profesionales nuevos y necesariamente inexpertos. Guionistas, actores y directores van descubriendo, a través de los sudores y lágrimas de los primeros fracasos o las alegrías de los primeros éxitos, las reglas y los secretos del séptimo arte. Este periodo se caracteriza por el poder absoluto de los productores, que contratan y despiden a sus colaboradores y equipos creativos en función de un único criterio, el económico. Montan y remontan las películas, las venden y revenden, enteras o a trozos, como si fueran mercancías que se expenden al peso (o por bobinas). Existen tres poderes supremos. El poder intelectual del guionista (que tiene las ideas y a quien se paga por tenerlas, como el "encefalítico"). El poder técnico del cameraman: según afirma Gene Gauntier, escritora y actriz de aquel periodo, *"era el cameraman quien decía la última palabra sobre lo que debíamos hacer. En 1915 se vivía una fase en la que los cameraman controlaban todas las fases de la producción. Todo dependía de ellos: si decidían que la iluminación era correcta izaban un palo con un paño blanco con la palabra "rodar". Si esta bandera no estaba ondeando, nadie, ni el director ni el productor, conseguía que se pusieran a trabajar"*. Y el poder popular del público, destinatario pero también árbitro del éxito (si bien sólo del éxito de los actores y actrices que veían en la pantalla, no de quienes hacían las películas, como se ve en la hermosa secuencia de los "fanáticos"). Esta trinidad se caracterizaba por una actitud común: la completa infravaloración del director.

Desde el punto de vista expresivo, estamos ante el pleno dominio de los "two reelers" ("películas de dos bobinas"), los gags cómicos y el *slapstick*, el *burlesque* y el vodevil, Roach, Sennett, Keaton y Langdon, caídas, persecuciones y tartazos en la cara, una exasperada hilaridad vital que expresa la necesidad

del cine mudo de desarrollar un cine exclusivamente visual, drama y *pathos*, lágrimas y sonrisas pero sin psicología alguna. Bogdanovich describe todo esto con su habitual precisión afectuosa, en el colorista entreacto y con la música de acompañamiento de pianola, citando explícitamente al Keaton de **El maquinista de la General**, **Las tres edades** y **El cameraman**, las comedias de Ben Turpin y Harry Langdon, los golfillos de Chaplin, el humor *slow burn* (“a fuego lento”) de Stan Laurel y Oliver Hardy, y todos aquellos que fueron grandes sin tener conciencia de serlo.

En el segundo periodo se hace mucho más clara la distinción entre industria (con la producción “en cadena”) y arte, las dos “almas” del cine. Comienza a emerger la conciencia del cineasta en la transición de películas cortas a largometrajes y de la capacidad técnica al estilo; Bogdanovich sitúa esta fase en 1915, con la presentación de la película de Griffith **The Clansman** (doce bobinas: unas tres horas de proyección), basada en dos novelas de Thomas Dixon y que, tras la *premiere* en el “Clune ‘s Auditorium” de Los Angeles, se presenta el 3 marzo de 1915 en el “Liberty Theater” de Nueva York con el título definitivo de **El nacimiento de una nación**, con orquesta y “creador de efectos sonoros” en directo; así lo enseña, correctamente, Bogdanovich, mostrándonos la célebre secuencia de la muerte del oficial sudista que es herido de muerte tras atravesar las líneas enemigas y que antes de morir consigue introducir la bandera en la boca de un cañón, ayudado, en un gesto de extrema fraternidad, por el comandante federalista.



La película toma su título del nombre de la primera sala de cine, el Odeon, en donde se entraba por un “níquel”. Puede leerse en el “Views and Film Index” de Pittsburgh del 5 de octubre de 1907: *“En los barrios más populosos de la ciudad los llamados nickelodeons atraen a más público que los saloons, y el frenesí del pequeño níquel no parece atenuarse. En pocos años estos baratos lugares de esparcimiento serán más numerosos que los saloons”*. En 1908 ya había entre ocho y diez mil salas en todo el país. Joseph Mendill Patterson (“The Moving Picture World”, 11 de enero, 1908) escribía: *“El nickelodeon suele ser una sala muy pequeña, con 199 plazas. Se hacen entre doce y dieciocho proyecciones diarias, todos los días de la semana. Las paredes están pintadas de rojo. Los asientos son sillas normales de cocina, no fijadas al suelo. Por lo que respecta al rojo de la pared, la única variación procede de media docena de carteles en blanco y negro que rezan “No fumar”, “Quítense el sombrero” y, a veces, no siempre, “Quédense todo el tiempo que quieran”. El local había sido antes probablemente una tienda de ropa usada, un estanco o una casa de empeños. Ahora han quitado el mostrador, han puesto una taquilla donde antes estaba la ventana y en alguna esquina un megáfono automático grita a los peatones: “¡Este local es ahora una sala de cine!”*

El cine se lo debe todo al realizador de **Intolerancia** y **La culpa ajena**, al inventor del primer plano, el plano general, el *flash-back* y el montaje alterno. Dice Bogdanovich: *“Griffith lo inventó todo. Le dio al cine su primera expresión, su alfabeto y su vocabulario”*.



Le recuerda en la escena en la que aparece Burt Reynolds a caballo con el disfraz del Ku Klux Klan y blandiendo una cruz en llamas, imagen que reproduce exactamente el póster original de la película. También a través de diversas referencias directas en los diálogos (“Griffith no dice ¡stop!, sino ¡corten!”; “El gran Griffith, lo mejor que le ha ocurrido al cine desde que lo inventó Lumière”) y finalmente en la reescenificación del estreno del primer largometraje de la Historia del Cine, cuando el cineasta recibe el aplauso de un público entusiasta. Como en **El héroe anda suelto**, Bogdanovich nos hace asistir al rito mágico de la proyección, al sinuoso movimiento de la película en el interior del proyector, al rayo de luz que de forma misteriosa y fantasmal transforma las Sombras en Sueño. Con Griffith, Bogdanovich nos habla del cine en estado puro, del cine que supera la Aventura para llegar al Pensamiento y al Valor. Poder de la imagen y maestría de la planificación que, sin narcisismo ni complacencia, hacen vibrar una emoción perdida y recuperada el tiempo que dura la película. Según explica Bogdanovich, *“El Nacimiento de una nación fue el nacimiento del cine, del cine tal y como hoy lo conocemos, y Griffith fue el primero en hacer sentir su influencia por todo el mundo. Después, las películas perdieron su inocencia. El Nacimiento de una nación coincide con la Primera Guerra Mundial: al mismo tiempo que el cine perdía su inocencia dejó de haber niños jugando. Estados Unidos perdió su inocencia en la guerra y ya nada volvió a ser como antes. Estos dos acontecimientos coinciden entre 1915 y 1916. Por eso quería contar la historia de un grupo de gente que lleva una vida muy inocente y que poco a poco van dejando de ser inocentes para hacerse más maduros”*. Es esta inocencia perdida del cine lo que quiere recuperar Bogdanovich, apoyado en su cultura y sensibilidad; y consigue representarla, quizá no como hubiera querido pero aun así nos hace revivir ese periodo mejor que ningún otro cineasta.

La proyección de **El Nacimiento de una nación** consigue inquietar incluso a Harrigan y sus colegas: se dan cuenta de que han asistido a un acontecimiento único, una nueva forma de hacer cine que barre de un solo golpe sus ingenuas tentativas y mediocres ilusiones, pero que va a dar a la Humanidad una serie de obras extraordinarias. Es una “noche americana”, ciertamente. Pero es también algo más grande y más importante que un efecto de iluminación. Es una noche en la que descubrimos el cine, a Griffith, una noche en la que se encuentra el amor y la amistad. Una vez más, como en Truffaut, la ecuación entre cine y vida es absoluta, y vuelve a reinar la armonía. Bogdanovich pone en boca del productor independiente (el personaje que había querido interpretar) esta preciosa declaración, inspirada en un recuerdo de Jimmy Stewart: *“La más grande película*

jamás realizada la ha hecho un independiente. Hoy ha comenzado un nuevo mundo... El cine es un lenguaje que todos comprenden, como la música. Y si sois buenos, realmente buenos, podréis darles con vuestro trabajo unos momentos ("pieces of time", título que luego le puso a la recopilación de sus escritos críticos) y una felicidad que nunca olvidarán". Y enseguida le hace decir a Harrigan: "La película más hermosa que se hará jamás, ya está hecha". Una síntesis perfecta de todo su cine, una atormentada confesión de desarmante sinceridad. Bogdanovich se revela y se muestra al máximo, como el filósofo que reconoce que nada sabe; pero de esta lucidez procede el pensamiento moderno y el cine del mañana.

De regreso a casa, el equipo pasa ante un estudio en donde, a los acordes de "Pack up your troubles", un grupo de soldados desfila, en plano general, tras una ventana iluminada, ante la cámara. Todos se detienen a mirar, fascinados por una visión que parece, ya, reflejada sobre una pantalla, generadora de los platós del futuro y de las imágenes de Ford, Hitchcock, Renoir, Hawks, Lubitsch, Lang y Minnelli, del musical y del western, de la comedia y del cine de Serie B. La maravillosa aventura ha comenzado y Bogdanovich la ha puesto en escena, en una noche americana, con inocencia y estilo, emoción y maestría (...).

Texto (extractos):

Vittorio Giacci, Peter Bogdanovich,

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









Martes 28

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

SAINT JACK, EL REY DE SINGAPUR (1979) EE.UU. 115 min.

Título orig.- Saint Jack. **Director.-** Peter Bogdanovich. **Argumento.-** La novela homónima (1973) de Paul Theroux. **Guion.-** Howard Sackler, Paul Theroux y Peter Bogdanovich. **Fotografía.-** Robby Müller (1.85:1 - Color). **Montaje.-** William Carruth. **Productor.-** Roger Corman, Hugh Hefner, Lisa Lu y George Morfogen. **Producción.-** Copa de Oro - New World Pictures - Playboy Productions - Shoals Creek. **Intérpretes.-** Ben Gazzara (*Jack Flowers*), Denholm Elliott (*William Leigh*), James Villiers (*Frogget*), Joss Ackland (*Yardley*), Rodney Bewes (*Smale*), Mark Kingston (*Yates*), Lisa Lu (*sra. Yates*), George Lazenby (*senador*), Peter Bogdanovich (*Eddie Schuman*), Joseph Noël (*Gopi*), Elizabeth Ang (*Shirley*), Kian Bee Ing (*Hing*), Monika Subramaniam (*Monika*). **Estreno.-** (EE.UU.) abril 1979 / (Francia) diciembre 1979.



versión original en inglés con subtítulos en español

Premio Pasinetti de la crítica. Festival de Venecia

Premio mejor actor. Festival de Venecia

Película nº 12 de la filmografía de Peter Bogdanovich (de 33 como director)

Música de sala:

"Eastern sounds" (1961)

Yusef Lateef, Barry Harris, Ernie Farrow & Lex Humphries

“Pensé que probablemente había llegado el momento de demostrar que tenía algún tipo de relación con el mundo”.

Tras el fracaso de **Nickelodeon**, que siguió a los de **Una señorita rebelde y Por fin, el gran amor**, Bogdanovich decide tomarse un breve periodo de retiro para pensar en su futuro y preparar proyectos del menor presupuesto posible. Descarta la idea de hacer una película sobre Bugs Malone con Cybill Shepherd -luego la haría Alan Parker con Jodie Foster, **Bugsy Malone, nieto de Al Capone** (*Bugsy Malone*, 1976)-. Después de **Una señorita rebelde y Por fin, el gran amor**, se consideraba a Shepherd “*box-office poison*” (“veneno para la taquilla”).

1977 es un año de transición y depresión, que pasa tratando de comprender en qué se ha equivocado y qué dirección debe tomar. En una entrevista con David Denby (“The New York Times”, 30 de enero de 1977), confiesa tristemente: *“Estoy cansado y quiero descansar. He rodado una película tras otra y quiero tener más tiempo para preparar la siguiente, para descubrir quién soy y qué debo hacer. He hecho ocho películas y creo que finalmente estoy preparado para hacer cine en serio. Nickelodeon es una especie de summa, con elementos de todas mis películas, y es eso lo que debe ser, pues es una película sobre el cine. Para bien o para mal, señala el final de un capítulo para mí. Ahora voy a hacer otra cosa. No sé lo que será, pero es como volver a empezar”.* Como confirman estas palabras, el cineasta es víctima de la misma depresión que ha afectado a directores incomprensidos por crítica y público, como Rossellini o Welles, a la caza perpetua de productores que comprendieran sus intenciones, impacientes con los resultados, buscando incansablemente una poética discutida por todos y por ellos mismos en primer lugar.

Del propio Welles provino, a principios de 1978, la sugerencia de leer la novela de Paul Theroux “Saint Jack”, historia de un italo-americano que dirige un burdel en Singapur: *“Un año, o quizás año y medio, antes de rodar la película Orson Welles nos habló de ese libro. Cybill y yo lo leímos. Creo que había querido adaptarlo él mismo, pero le fue imposible. Después de rodarla, hablé con él: no sé si la había visto pero sí sé que lo que tenía en mente era una película completamente diferente, una especie de aventura mucho más grotesca. Yo, en cambio, quise que fuera aún más realista que el libro”.* El director se siente fascinado por lo que ve como una especie de viaje esotérico y liberador (todo el film se rodó en Singapur, muy lejos de Hollywood), que señalaría el comienzo de una nueva fase en su actividad profesional. Escribe el guion con Theroux y Howard Sackler, guionista del primer Kubrick -**Miedo y deseo** (*Fear and desire*, 1953) y **El beso del asesino** (*Killer's Kiss*, 1955)- y de Spielberg -**Tiburón** (*Jaws*, 1975)-, pero luego, una vez en Singapur, lo modifica completamente con Ben Gazzara, el actor que encarna a *Jack*.



El de Gazzara es un “rostro” asociado al cine de acción de los años 50 y 60: **The strange one** (Jack Garfein, 1957), **Anatomía de un asesinato**, **Cuatro convictos** (Convicts 4; Millard Kaufman, 1962). Luego le redescubre John Cassavetes, cineasta independiente revelado con **Sombras** (*Shadows*, 1960) y luego con **Rostros** (*Faces*, 1968), y unánimemente considerado como el mejor exponente del llamado “New American Cinema”: Gazzara actúa para él en **Maridos** (*Husbands*, 1970), **El asesinato de un corredor de apuestas chino** (*The killing of a chinese bookie*, 1976) y **Noche de estreno** (*Opening Night*, 1977). Es de la segunda de estas tres películas de donde emerge el boceto del personaje que interpreta en **SAINT JACK, EL REY DE SINGAPUR**, su mejor papel. Bogdanovich continúa: *“La película es muy diferente de la historia original. A decir verdad, cambiamos completamente el libro, lo único que queda es la línea narrativa (el libro, y no es éste un detalle irrelevante, terminaba con la marcha de Jack). Una vez le preguntaron a Renoir si al empezar una película sabía cómo iba a acabar. Renoir contestó: ‘No, porque si lo supiera no la haría’. Y así fue como empezamos SAINT JACK, EL REY DE SINGAPUR, sin saber lo que iba a ocurrir. Pero había suficientes elementos y complicaciones, como Vietnam, la guerra, y me excitaba la idea de sacar algo de todos estos elementos”*.

El film es una producción independiente de Bogdanovich con la participación de Hugh M. Hefner, el propietario de la revista “Playboy”, y sus viejos amigos Roger Corman y George Morfogen. Para ocuparse de la fotografía

llamó al operador de Wenders, Robbie Müller (...) que coloreó en suaves tonos el drama interior de esta historia de inanidad y redención. Continúa explicando Bogdanovich: “Creo que es la película más difícil que he rodado nunca, por el lugar en el que trabajábamos y también por las condiciones en las que nos vimos obligados a trabajar. Por ejemplo, el Gobierno se hubiera puesto en contra de la película si hubiera sabido lo que era, porque el libro no les gustaba nada y menos su autor. Así que tuvimos que ocultar al Gobierno de Singapur lo que estábamos haciendo. A fin de conseguir que nos dieran permiso para rodar debimos entregarles una sinopsis completamente falsa que no tenía nada que ver con la película, y que ni siquiera tenía el mismo título. En vez de **SAINT JACK, EL REY DE SINGAPUR** la llamamos ‘Jack of Hearts’: Es un tratamiento de 7 u 8 páginas que no tiene nada que ver, una larga mentira que sin embargo debía hacer referencia a todos los lugares de Singapur en donde queríamos rodar. Lo escribí en un día, tirado en la cama, pensando en otras cosas que tenía que hacer. Encontramos numerosas dificultades técnicas: en Singapur no hay industria cinematográfica, no hay técnicos expertos, ni actores, aparte de los que trabajan en la ópera china, y la televisión es prácticamente inexistente. Por este motivo usamos camareros y camareras, modelos, prostitutas, etc. Ninguno era profesional, ni tampoco los técnicos. Ninguno de los que trabajó con nosotros había hecho cine antes, ni el director artístico, ni los decoradores, ni los técnicos de rodaje en exteriores. Eso acarreó grandes dificultades para la producción. Para mí no fue tan difícil porque yo había trabajado al principio de mi carrera sin toda la parafernalia de Hollywood: **El héroe anda suelto** era una película de presupuesto inexistente, rodada con un equipo técnico compuesto por tan solo cinco personas”.



Se mantuvo fiel a la promesa que se había hecho a sí mismo después de **Nickelodeon** de hacer una película sin pensar en el cine y evitando las citas explícitas, si bien no es difícil encontrar trazas de Von Sternberg y Renoir. En el Singapur de Bogdanovich no hay salas de cine, nadie va al cine, no se ven ni se citan películas. Bogdanovich lo subraya: *“Lo que tiene de nuevo **SAINT JACK, EL REY DE SINGAPUR** es que carece de toda referencia explícita al cine del pasado. Ya estaba cansado de oír decir a la gente que mis películas eran nostálgicas, del pasado”*. La película obtuvo el premio de la crítica en Venecia, y el premio al mejor actor fue a parar a Ben Gazzara. Obtuvo una acogida positiva por parte de la crítica, quizá porque ésta siempre ha parecido apreciar sus películas en proporción inversa al número de referencias fílmicas que contengan. Pero tuvo una efímera carrera comercial que no le permitió amortizar la inversión, aunque su presupuesto había sido el de una modesta producción independiente. La carrera de Bogdanovich seguía desarrollándose bajo el signo del fracaso económico, mitigado en este caso por el éxito de crítica.

Singapur, a comienzos de la década de los 70. *Jack Flowers* (Ben Gazzara), un italo-americano nacido en Buffalo, veterano de la guerra de Corea, vive con lo puesto; echa una mano en el negocio del sr. Ying, pero practica también la poco noble profesión de congresador de prostitutas para los turistas. La competencia con las bandas mafiosas que controlan el mercado del sexo es feroz, pero *Flowers* consigue tener una relación humana y normal con todo el mundo, con las prostitutas sobre todo, lo que le ha valido el apodo de “Santo”.

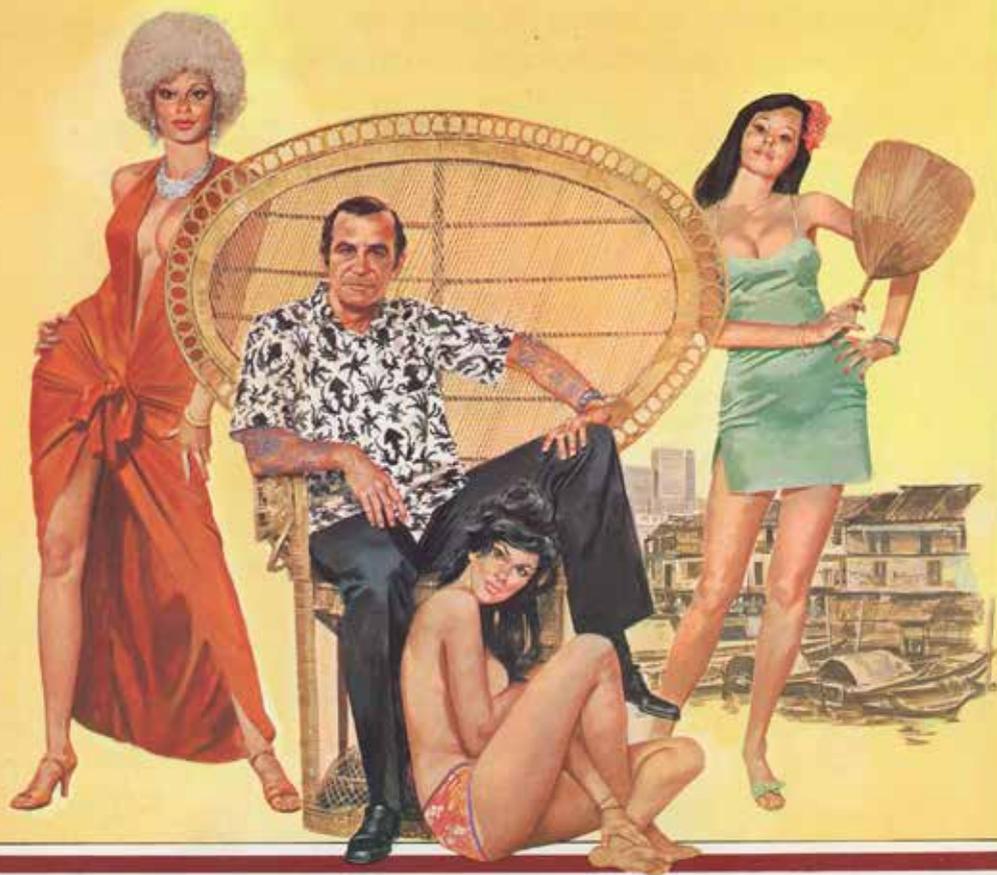


Conoce a *William Leigh* -Denholm Elliott- un inspector inglés enfermo del corazón que ha venido de Hong Kong para llevar las cuentas de las sucursales del sr. *Ying*. Los dos hombres se hacen amigos. *Flowers* conoce también a un tal *Eddie Schuman* (que interpreta el propio Bogdanovich), un agente de la CIA. Bogdanovich explica así por qué eligió encarnar a tan desagradable personaje: *“Por varias razones. En primer lugar, porque la prensa americana me ha presentado como una persona antipática. Los periodistas no han sido nada cordiales conmigo en estos últimos años. Así que pensé que si me reservaba un personaje antipático estaría interpretando exactamente lo que el público piensa que soy, si se fían de la prensa”*.

Es una obra tensa y poco convencional, completamente alejada de los clichés del género, nada moralista pero sustentada por una fuerte tensión moral. Película sobre la amistad y la muerte, el fracaso y la redención, tiene el sabor amargo de una desolación sin límites en una ciudad auténticamente desesperada por su imparable descomposición (la policía hace redadas en los burdeles sólo cuando éstos se retrasan en el pago de los sobornos). Es un lugar donde uno se pierde en la repetición de una continuada inanidad mientras al fondo se desarrolla, como una “guerra suspendida”, la tragedia de la intervención americana en Vietnam, infausto testimonio del fin del mito de la frontera. La moral se ha estancado, coagulado, en Singapur; pero también en el club de los británicos o en los “centros recreativos” de los soldados americanos, en los espacios de la nostalgia colonial o de la expansión imperialista.



La gente hace el amor
por muchas razones...
¿Por qué el dinero no puede
ser una de ellas?



UNA PRODUCCION
PETER BOGDANOVICH

SAINT JACK

◦ EL REY DE SINGAPUR ◦

con BEN GAZZARA



ROGER CORMAN Presenta UNA PRODUCCION PETER BOGDANOVICH "SAINT JACK" Con BEN GAZZARA · DENHOLM ELLIOTT
JOSS ACKLAND · JAMES VILLIERS · RODNEY BEWES · MARK KINGSTON · GEORGE LAZENBY
guion de HOWARD SACKLER, PAUL THEROUX, y PETER BOGDANOVICH Basada en la novela de PAUL THEROUX
Productores Ejecutivos HUGH M. HEFNER, EDWARD L. RISSIEN Productor ROGER CORMAN Director PETER BOGDANOVICH

Un film distribuido por ORION PICTURES
a través de Warner Bros. y una Compañía Warner Communications

Jack Flowers, anti-héroe solitario en un mundo sin héroes, ha dejado atrás su título en Literatura y una guerra para embarcarse en una vida a la deriva, llena de personajes sórdidos, a quienes no juzga sino que los acepta en su fragmentada fenomenología (le dice a Leigh: *“La gente hace el amor por muchas razones estúpidas, y el dinero no es de las peores”*), presenciando conductas de vulgar supervivencia que son preludio de una autodestrucción ya en curso.

Jack parece el más perdido de todos; ya ha aceptado en silencio su propio fin, una vida aniquilada en tierra de nadie. Pero algo imprevisible ocurre: una inesperada amistad (de nuevo, la Europa de Henry James encontrada en un amigo inglés), prematuramente truncada por una muerte repentina. Viene luego la propuesta de una indigna salida a su situación. Y es ahí, en la respuesta interior que puede traer la luz a quien sepa buscarla, donde encuentra *Jack* la base de una humanidad escondida en el rincón más profundo de su alma y la fuerza para salir a flote. Deja de ser el aventurero que vaga por el mundo, el escritor fracasado por carecer de imaginación, el canalla a quien se le pide que *“redimensione”* a un político que *“está tocando las pelotas”*: ofendido por su complicidad en un lenocinio político, que le parece mucho más grave que su actividad pues se ejecuta apelando a supuestos intereses superiores,



consigue decir, simplemente: “No voy a hacerlo”. Arroja las fotos del chantaje al mar y regresa a su vida habitual rodeado de una humanidad que ahora le parece más digna y respetable. Respetabilidad y honor, valores reencontrados entre los residuos de una moral adormecida por los estragos del tiempo, en la periferia de un imperio violento (magistralmente representado en la figura del soldado paranoico que golpea a la prostituta), valores sin los cuales su cine, simplemente, no existiría.

Dice Bogdanovich: “**SAINT JACK, EL REY DE SINGAPUR** se basa en la opción de poder decirle a quien sea que se vaya al infierno. Decirle a quien sea que se vaya al infierno y hacer sólo aquello en lo que uno cree, sean cuales sean las consecuencias”. Esta película de personajes -que comienza con una amplia panorámica que descubre a *Jack* caminando por la ciudad y concluye del mismo modo, aunque al final es un hombre diferente y más rico que antes- es un continuado retrato de estados de ánimo que se modifican gradual e imperceptiblemente, un retrato hermoso, delicado y efímero como una flor. *Flower* es el nombre original de la ciudad natal de *Jack* en Buffalo, que no es sino la distorsión americana de la expresión francesa *Beau Fleur*; *Flower* es su apellido; *Flower* lleva las camisas; y tiene flores tatuadas en los brazos. Todo son referencias semánticas a la “noble flor”, a la renovación espiritual de una moral coagulada, exactamente igual que *il fiore* (florilegio), composición literaria en vernacular, servía para cantar a la santidad en la Edad Media. Siempre hay un poco de Bogdanovich en sus actores, y más en el caso de Ben Gazzara, el actor con el doloroso semblante de quien oculta un impenetrable secreto.



Pero en esta ocasión también hay algo de Bogdanovich en la personalidad de *Flowers*, según él mismo explica: “América es un estado imperialista que en los últimos años, debido a los escándalos de Washington, ha perdido el sentido del honor, sobre todo en el terreno político. Todo esto es muy interesante y en última instancia te lleva, en el terreno personal, a crear algo que sea válido en sí mismo. Creo que el gesto final de Jack corresponde a una sensación que yo mismo he sentido: verme en un callejón sin salida y obligado a hacer algo que me repugna para sobrevivir. Me he sentido así varias veces en los últimos años, cuando me pedían que hiciera películas caras y bien pagadas que yo no quería hacer en absoluto. He tenido bastantes ofertas de este tipo, que me hubieran resultado muy provechosas, pero las he rechazado. Es lo mismo que hace Jack Flowers cuando se enfrenta al dilema de entregar las fotos a esos hombres. Podría haberlo hecho, pero no lo hace porque se da cuenta de que después no volvería a ser el mismo hombre”. **SAINT JACK, EL REY DE SINGAPUR** es un elogio de la autonomía e independencia del individuo, del artista, del cineasta; y es su película más política. No tiene cine pero sí la reflexividad y la emoción moral sin las cuales no existiría el cine (...).

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)*¹

- 1967** **The Great Professional: Howard Hawks** [documental para TV]
- 1968** **Viaje al planeta de las mujeres prehistóricas** (Voyage to the planet of prehistoric 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** **NICKLEODEON**
- 1979** **SAINT JACK, EL REY DE SINGAPUR** (*Saint Jack*).
- 1981** **Todos rieron** (*They all laughed*).
- 1985** **Máscara** (*Mask*).
- 1988** **Illegalmente tuyo** (*Illegally yours*).

¹ www.imdb.com/name/nm0000953/?ref=nm_sr_srgs_0

Vittorio Giacci, Peter Bogdanovich, 45º festival de cine de San Sebastián & Filmoteca Vasca, 1997.

- 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 UGR / AULA DE CINE "EUGENIO MARTÍN". 2023

AGRADECIMIENTOS:

RAMÓN REINA/MANDERLEY

IMPRENTA DEL ARCO

ÁREA DE MEDIOS TÉCNICOS ESPACIO V CENTENARIO (ANTONIO ÁNGEL RUIZ CABRERA)

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN & BELÉN MARTÍN LIROLA)

OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)

REDES SOCIALES (ISABEL RUEDA & ANTONIO FERNÁNDEZ MORILLAS)

M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,

ALFONSO ALCALÁ, JUAN CARLOS RODRÍGUEZ,

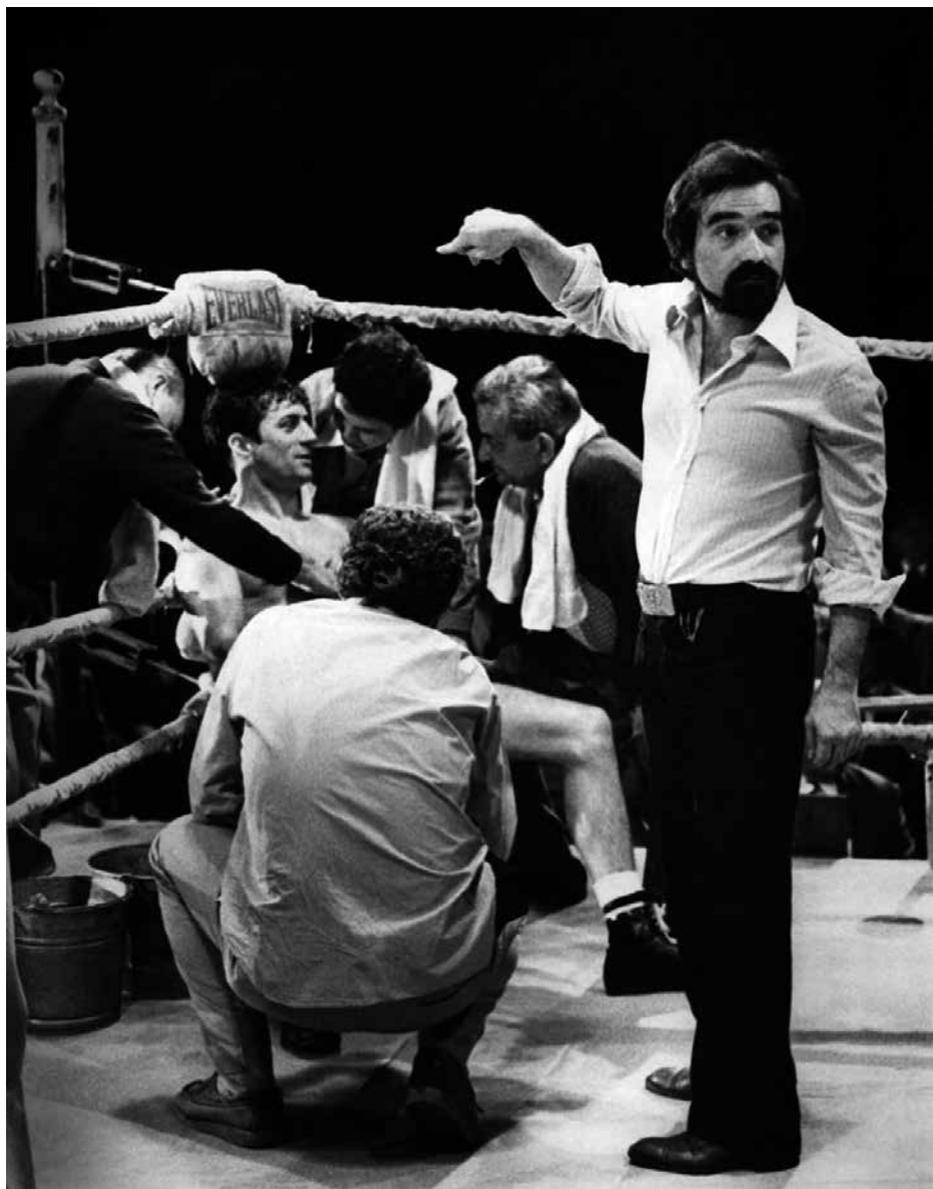
JOSÉ LINARES, FRANCISCO FERNÁNDEZ,

MARIANO MARESCA & EUGENIO MARTÍN

ORGANIZA:

CINECLUB UNIVERSITARIO UGR / AULA DE CINE "EUGENIO MARTÍN"

SÍGUENOS EN FACEBOOK, X (TWITTER) E INSTAGRAM



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

(1) 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)

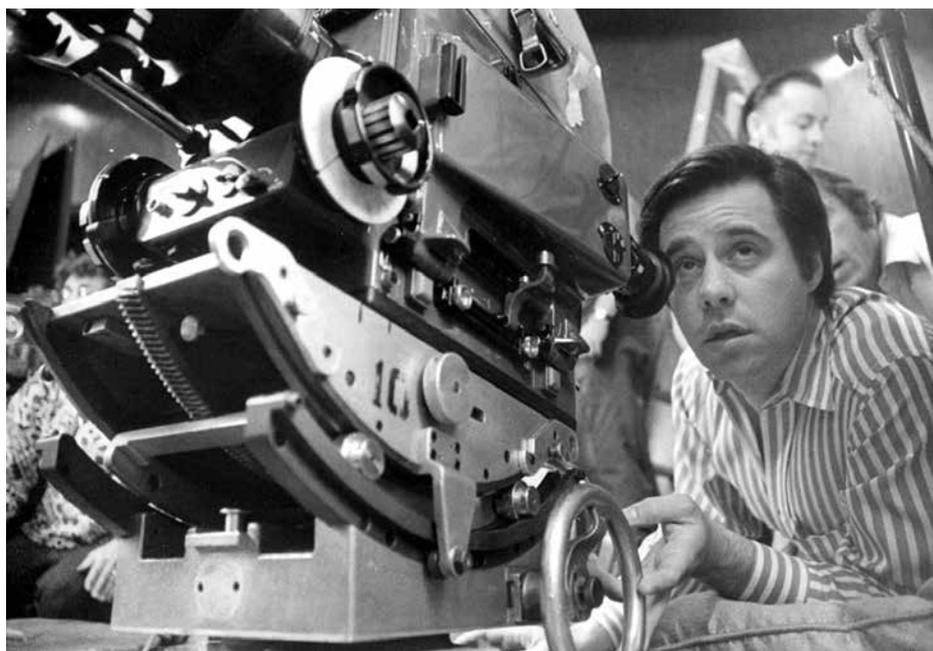
Corazón de cristal (*Herz aus Glas*, 1976)

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 / noviembre 2023)

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)

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

Nickleodeon (*Nickleodeon*, 1976)

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

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

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



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

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

MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (X):
PETER BOGDANOVICH (2ª parte)

NOVIEMBRE 2023