

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



MAYO 2018

CINEASTAS DEL SIGLO XXI (III)

JAMES GRAY

ORGANIZA,

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



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

tares

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

Avisos

rá con un apa-
R BAYOS X.



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

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

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

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

Imposible el mero de es han sido te corruptos d cías a todo

Igualemen muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Tu gios de er que no cit han acudid nuestros ac

Rendidas granadina, parroquiale tísimas au muy especi cuelas Norr entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos

No quise mos colabor tiguos Alur día de este ron el honi líquulas a n lo hicieron

Gracias s molesto si

La Escue Escuela Pi ble recuerd comunicado Roma.

Y, junta agradecimie modo espec

Que se a res esta de que estudie gía y, lo q practiquen, más que ul colaborar d geilizadora la Santa Ig

Gracias a que han vc que se ha. nas para d dre. Tambié tiene que e turado de

A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

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

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

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

Así pues en este curso 2017-2018, cumplimos 64 (68) años.

MAYO 2018

CINEASTAS DEL SIGLO XXI (III):
JAMES GRAY

MAY 2018

FILMMAKERS OF THE 21st CENTURY (III):
JAMES GRAY

Viernes 4 / Friday 4th 21 h.

LA OTRA CARA DEL CRIMEN (2000)

(*THE YARDS*)

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

Martes 8 / Tuesday 8th 21 h.

LA NOCHE ES NUESTRA (2007)

(*WE OWN THE NIGHT*)

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

Viernes 11 / Friday 11th 21 h.

TWO LOVERS (2008)

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

Martes 15 / Tuesday 15th 21 h.

EL SUEÑO DE ELLIS (2013)

(*THE IMMIGRANT*)

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

Todas las proyecciones en
la Sala Máxima de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (Av. de Madrid).
Entrada libre hasta completar aforo
All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" n° 24

Miércoles 9, a las 17 h.

EL CINE DE JAMES GRAY

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



“ (...) Mi abuelo y mi abuela son de origen ruso. Llegaron a Ellis Island en 1922 y 1924 y se instalaron en Brooklyn. Mi padre no habla ruso, habla yiddish. Yo no lo hablo, pero es una lengua que da la impresión de sonar como lo que significa. Es un idioma que está muriendo, tendría que haberlo aprendido cuando era niño. Desde el punto de vista cultural, mi padre es muy ruso. No muestra mucho sus emociones, todo lo contrario de la cultura italiana. Me gusta esta idea de personas luchando contra sus propias emociones. Para mí el mayor y menos reconocido valor es la inteligencia emocional. A menudo se dice que alguien es un genio de las matemáticas, pero nunca se habla del genio emocional. Esto sin embargo, es lo que hace buenos artistas. (...)

(...) Estudié en la USC (University of Southern California). Fue un golpe de suerte, porque no era muy buen estudiante. Crecí en el Queens, pasaba el tiempo en el cine, faltaba a clase, hacía el tonto. Los profesores pensaban que era lento y querían meterme en un colegio especial. Tuve que pasar un examen, contra todo pronóstico tuve muy buenas notas y, tres años más tarde, conseguí una beca para la USC. Me salvó la vida. Hoy toda la gente con la que estaba en clase está muerta o en prisión... Allí cursé Producción y Estudios Críticos. En Producción aprendíamos cosas técnicas y aburridas que se asimilaban rápido. Las ideas son más importantes. La verdadera educación procede de las películas. En los Estudios Críticos veíamos las mejores películas: el primer año vi **Shonen**, de Oshima, algunos Mizoguchis... todo eso era nuevo para mí, aunque a principios de los años ochenta todavía existían cines de repertorio en Nueva York. Cogía el metro para ir a Manhattan, iba todo el tiempo. Recuerdo haber visto **Apocalypse Now** y después haber leído que Coppola reconocía estar en deuda con **Aguirre, la cólera de Dios**, de Herzog. Una película condujo a la otra. A los doce años, en 1981, y durante varios años después veía alrededor de diez películas por semana (...).

(...) No me interesa la experimentación formal, lo que no quiere decir que no preste atención a la forma. He visto miles de películas. Todas, desde la vanguardia hasta John Ford (...).

(...) Tengo la suerte de conocer a Francis [Coppola]. Lo adoro. Es una persona de gran honestidad emocional. Es mi héroe. Gracias a **Apocalypse Now**, en 1979, y a **Toro Salvaje**, de Scorsese, en 1980, comprendí lo que era un cineasta. Antes de eso me gustaban **La guerra de las galaxias**, **Supermán**, **Tiburón** que es un film muy bello por cierto. **Apocalypse Now** cambió mi visión del cine (...).

(...) Recuerdo las críticas publicadas tras el estreno de las películas que me gustan. ¡Nunca son unánimemente positivas! Incluso **El Padrino**, que reportó toneladas de dinero, fue tratada como un buen divertimento. Hicieron falta al menos diez años para que comprendiésemos lo que Francis dice del capitalismo americano. Pasa lo mismo con **Toro Salvaje**: Pauline Kael, adúlada hoy en día, escribió cosas horribles sobre este film. Se equivoca tanto que resulta chocante. Todavía sucede algo parecido con Kubrick: adoro **Barry Lyndon**, **2001, ¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú...** pero son películas tan desestabilizadoras que no resulta fácil amarlas de entrada. Y, además, un cineasta genera expectativas: tras **2001** y **La naranja mecánica**, ¡nadie esperaba una película de época de tres horas con Ryan O’Neal! Siempre se es prisionero del contexto. Recuerdo el estreno de **LA OTRA CARA DEL CRIMEN**. Había algunos partidarios pero también

muchos detractores. Intenté no prestar mucha atención porque sé que no es importante a largo plazo. Una vez que se hace una película ya deja de ser tuya (...).

(...) Veo el cine como un maratón, no como un sprint. Una carrera de fondo sobre una distancia muy larga. No me interesa la moda. Mi sueño sería hacer películas que se pudieran ver, comprender y sentir en cincuenta años. Los clichés y los efectos de moda desaparecen con los años, una vez borrado el contexto cultural. Alguien le preguntó un día a Duke Ellington qué tipo de música escuchaba. "What kind? There's the good kind, and then there is the other kind". Lo único que importa es la autenticidad de las emociones. La película que más me gusta de Tarantino es **Jackie Brown**: se siente que ama a Pam Grier, admiro esa toma de posición ética y estética. El "factor experimental" sólo afecta a la superficie y no a aquello de lo que habla un film, al fondo (...).

(...) Mis películas tienen una apariencia muy conservadora. Lo que no significa que yo sea un conservador. Pero es verdad que mis filmes son bastante clásicos en su forma. Es una de las razones por las que no estoy seguro de que sea bueno para mí volver a Cannes, a pesar del extraordinario apoyo de Gilles Jacob y Thierry Frémaux. A un film americano le resulta muy caro ir y, sobre todo, creo que los americanos que van (la prensa) buscan ante todo una cierta experimentación formal. Mis películas no son así. (...) En mi caso, la apariencia es deliberadamente convencional. En consecuencia, mis películas parecen pasadas de moda. Además, los críticos que me defienden nunca van a Cannes. Pero también es preciso reconocer que el entorno americano no es bueno para los críticos: no cuentan para nada. Los estudiantes ya no se apasionan por las películas... (...)

(...) Hasta la fecha ninguna de mis películas ha sido financiada íntegramente por un estudio. Imagino que sería una situación muy diferente. Con el tiempo me he convertido en un obseso del control. No puedo soportar que alguien cambie lo que tengo en mente (...).

(...) Creo que puedo llamar amigos a Francis F. Coppola, Billy Friedkin, pero son más mayores. Me siento muy próximo a David Fincher, y Paul Thomas Anderson es un amigo cercano. Incluso Wes Anderson, aunque ahora viva en París. Conozco a Paul desde hace veinte años, nos conocimos cuando no habíamos hecho más que cortometrajes. Le quiero mucho, realmente le apasiona el cine. A David le conozco desde hace quince años, desde la época de **Alien 3**. (...) Tenemos los mismos gustos. Estamos de acuerdo en las películas que nos gustan. Aunque hay que decir que no creo que David se interese por el cine europeo. Paul sí: es un verdadero cinéfilo y Wes también. Los dos son muy curiosos (...).

(...) Jean-Pierre Melville dijo algo muy bello: hacen falta más agallas y talento para hacer una película clásica que para rodar una moderna. Eso fue en 1970 (...)

Texto (extractos):

Emmanuel Burdeau, "El hijo pródigo: Entrevista a James Gray", en sección "Gran Angular", rev. Cahiers du Cinema España, mayo 2010.

Gabriel Lerman, "Sin disciplina no hay arte: Entrevista a James Gray", en sección "Entrevista", rev. Dirigido, marzo 2008.



¿Por qué las películas de **JAMES GRAY** nos afectan tan profundamente? Ésa es la primera pregunta que se me ocurre tras pensar en los largometrajes que ha dirigido (...), quizá porque nada en ellos parece suscitar cuestiones de ese tipo. En primer lugar, todos se ofrecen como películas puramente de género: el cine negro para **Cuestión de sangre** (*Little Odessa*, 1994), **LA OTRA CARA DEL CRIMEN** (*The Yards*, 2000) y **LA NOCHE ES NUESTRA** (*We own the night*, 2007); el melodrama para **TWO LOVERS** (2008) [y **EL SUEÑO DE ELLIS** (*The immigrant*, 2013)]. Tampoco son muy originales en aquello que cuentan, pues acuden al territorio de la familia para desenredar sus tramas, para explicar historias de personajes jóvenes e inestables que pierden su identidad en un proceso de maduración nunca suturado. Y todo ello, en fin, culmina en un cierto tono de tragedia que ha menudeado abundantemente en el cine americano desde sus inicios, trátese de Stroheim o Sirk, de Lang o Ray, de Scorsese o Coppola. El cine de James Gray sería, pues, el heredero natural de esos grandes nombres, pero incluso esa condición podría ponerse en duda a la vista de los resultados, una extraña mezcla de discreción y ostentación que ha conseguido dejarlo prácticamente sin público: conservador y predecible para algunos, pretencioso y pompiere para otros, Gray semeja todavía un enigma por descifrar.

Veamos, por ejemplo, en **Cuestión de sangre** (sobre un asesino a sueldo que regresa a su barrio natal para realizar un “trabajo”), la escena en que se ven involucrados el protagonista, el exterior de una casa y algunos fogonazos de pistola a través de una sábana tendida en el jardín. He ahí, resumida, una buena parte del universo de Gray: el poder vampírico de la familia, la soledad del hijo pródigo que siempre regresa donde no debería, el choque violento que se produce cuando esas tensiones llegan al límite, pero también la duda entre la textura y la metáfora, entre quedarse en la superficie de las cosas para describir el poder de lo visible y ahondar en ellas para rescatar lo oculto, entre la banalidad del procedimiento (el thriller clásico está lleno de escenas de este tipo, sean sábanas o espejos) y el impacto que provoca en el espectador, como si el motivo se utilizara por primera vez. Pues bien, pocos cineastas actuales son capaces de nadar con tal soltura entre esas dos aguas, y menos aún disponen de esa asombrosa capacidad de encarnar las cosas en apariencia más simples, o los sentimientos más complejos, hasta el punto de que nos traspasen de tal manera que acabemos comprendiendo todo aquello que esconden.

Pienso en varios de sus compañeros de generación (David Fincher o Paul Thomas Anderson), pero sólo en algunas de sus películas me veo capaz de ver ese don, por mucho que los aprecie: en **Zodiac**, por ejemplo, o en la primera parte de **Pozos de ambición**. La razón es que, en el caso de Gray, no se trata de fijarse un objetivo y conseguirlo sino de otra cosa, de un impulso sostenido en el tiempo, de una especie de empeño ingobernable que lo lleva a mantener esa capacidad de tensión de película en película y en un alto grado de concentración, de manera que el sentimiento de fascinación nunca cede. El cine de Gray fuerza las escenas hasta que reverberan, y encuentran ecos en el camino, y nos evocan otras escenas, otras películas, otras épocas de la Historia del Cine. Nos reconocemos en el trabajo de Gray porque él se reconoce en el de otros y nos lo hace saber. Y a la vez porque convierte



todo eso en algo propio, que no debe nada a nadie. Curiosa paradoja: sentirnos atraídos por una labor tan personal y a la vez tan relacionada con un cierto cine que se ha hecho y un cierto cine que se está haciendo. Quizá sea ésa la esencia de nuestra relación con las imágenes en movimiento: el deseo de encontrar lo particular en lo general, lo único en lo reconocible.

Tomemos ahora **LA OTRA CARA DEL CRIMEN**, sobre otro joven descarriado que sale de la cárcel para enfrentarse a un turbulento universo familiar. Para empezar, hay en ella un aroma *seventies* que se percibe de inmediato, empezando por la presencia de actores como Faye Dunaway o James Caan, o un cierto claroscuro fotográfico que recuerda al estilo de Gordon Willis. El reconocimiento nos obliga a entrar en la película como si se tratara de nuestra propia casa, pero luego debemos adaptarnos a pasillos, habitaciones y muebles que nos son extrañamente desconocidos. Por eso todo empieza con una lúgubre celebración filmada en un interior inquietante que a la vez nos parece haber habitado alguna vez. Y de ahí se desprende el propio concepto de lo familiar en el cine de Gray, muy parecido al de lo siniestro freudiano. Por un lado, las personas y las cosas que nos rodean cotidianamente son reconfortantes, nos evitan el conflicto con el exterior. Por otro, son también como una cárcel, nos atraen fatalmente hasta atraparnos en sus redes. Cuando los héroes de Gray regresan al redil, se trata de una claudicación parecida a la del espectador de sus películas, siempre atraído por esa ambivalencia entre lo conocido y lo desconocido, lo que procede de un cierto cine del pasado del que es cautivo y lo que se desprende de aquello que un cineasta contemporáneo está haciendo con ese material. Esa suspensión siempre oscilante está en el corazón de su cine y quizá sea lo que lo haga único, lo que explique su perversa tenacidad. Por eso tampoco se trata de un simple reflejo, de un destello tardío del Nuevo Hollywood de los setenta, como



se acostumbra a afirmar. Es algo que va más allá, y que precisamente **LA OTRA CARA DEL CRIMEN** deja en evidencia con ambigua sutileza: lo que queda de aquella época se traspasa al presente y se deja en absoluta libertad, para que interactúe con nuestra memoria cinéfila y los referentes que alberga. Gray nunca filma simples fantasmas, sino su reaparición en un entorno a medio camino entre el pasado y el presente, entre las viejas maneras y las nuevas formas. Por eso su elegante sensualidad procede de un contacto con lo real que ha pasado ya por el filtro de lo mítico y ha destilado su esencia.

En **LA NOCHE ES NUESTRA**, el ambiente de un club nocturno en el Nueva York de los años ochenta se ofrece primero a modo de metonimia, toma la forma de dos cuerpos, los de Joaquin Phoenix y Eva Mendes, para recrear no sólo una época sino también un momento de goce. De ese instante de transgresión pasaremos progresivamente a un ambiente familiar claustrofóbico, el de la dinastía de agentes policiales a la que pertenece el libertino Phoenix, que acabará desplomándose sobre él como si se tratara de una casa en ruinas. Al igual que ocurría con la sábana de **Cuestión de sangre** o la celebración de **LA OTRA CARA DEL CRIMEN**, pasamos de una situación concreta a un modelo general, de un momento observado con estricto realismo a una abstracción ambivalente sobre los límites del bien y del mal, sobre las fronteras del deseo. En otro inicio, el de **TWO LOVERS**, un cuerpo -de nuevo el de Phoenix, que interpreta a un aprendiz de suicida fascinado por una figura femenina inalcanzable- se lanza al agua de una bahía, permanece sumergido varios segundos y luego es resucitado en el muelle. Podemos pensar en **Vértigo**, por supuesto, pero se trata del anuncio de algo más, pues toda la película va a girar en torno a ese resucitado que querrá reintegrarse a la realidad sin conseguirlo. Su vacilación entre la vida y el ideal será la responsable de ese fracaso. Y en

ese punto vuelve a entrar Gray con otro tipo de suspensión –entre el género y su fractura, entre sus referentes y sus dudas respecto a ellos, entre la tragedia y su posible reactualización– para dejar bien claro que sus propias películas alcanzan sus mejores momentos cuando nos dejan experimentar esa misma perplejidad que corroe a sus personajes: ¿cómo volver atrás sin dejar de ser uno mismo?

He aquí, en fin, una última pregunta que responde a la primera. La sábana flotante de **Cuestión de sangre**, la reunión espectral con que se abre **LA OTRA CARA DEL CRIMEN**, los transgresores condenados a una muerte en vida de **LA NOCHE ES NUESTRA** y **TWO LOVERS** demuestran que, en el cine de Gray, personajes y situaciones, formas y estructuras, son una sola y misma cosa. Todos ellos muestran una condición flotante, como entre dos mundos, que se corresponde con la situación del propio Gray, cineasta en el éter de un estilo ingrávodo, a medio camino entre el pasado y el futuro, que sólo puede filmar un presente inestable.

Texto (extractos):

Carlos Losilla, “James Gray: el cine en suspensión”, en sección “Gran Angular”, rev. Cahiers du Cinema España, mayo 2010.

(...) En un famoso artículo publicado a mediados de los años 80 del siglo pasado, Alain Bergala detectaba una tendencia cinematográfica (caracterizada en esa época por Quentin Tarantino, Oliver Stone y Roger Avery) que llamaba manierismo. Según afirmaba, estos cineastas se caracterizaban por tener conciencia de “*que el cine tiene 90 años, que su época clásica se sitúa 30 años atrás y que su época moderna acaba de terminar a finales de los 70*”¹. Parece que algo parecido podemos decir de una parte del cine actual. Pensamos evidentemente en este lastre de la Historia que aún existe en el cine francés (Desplechin, Assayas u Honoré) pero también en cierta mirada retrospectiva del cine norteamericano (el último Paul Thomas Anderson o Shyamalan) o asiático (Park Chan-wook o Hong Sango-soo). Y, por supuesto, en James Gray, quizás uno de los mejores representantes de esta corriente. Seguramente sea su personal e inclasificable manera de visitar las formas pasadas lo que más divide a la crítica y transforma su cine en un producto borroso y resbaladizo. Porque nadie duda a estas alturas de que Gray pueda ser calificado de neoclásico, barroco o incluso manierista. La única pregunta sin resolver sigue siendo el valor (o el sentido) de su propósito.

En este sentido, no es erróneo afirmar que sus películas se encuadran paradójicamente dentro de la posmodernidad más actual. Si seguimos a Umberto Eco cuando se pregunta “*si el posmodernismo no será el nombre moderno del manierismo*” o cuando explica que “*la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse, lo que hay que hacer es volver a visitarlo*”², vislumbramos aquí las principales preocupaciones de Gray. Algunos cineastas indagan en este pasado mediante

¹ Bergala, Alain, “D’une certaine manière” en Théories du cinéma. Cahiers du cinéma, París, 2001

² Eco, Umberto, **Apostillas a El Nombre de la Rosa**, Lumen, Barcelona, 2000



la ironía o las novedades formales mientras que otros, como Gray, prefieren llevar hasta los últimos límites el uso de los formatos o los referentes clásicos. Es la razón por la que se ha podido hablar de un arte académico en el que Gray reinterpreta los géneros más conocidos como la tragedia (griega y shakespeariana) o el cine negro.

Tanto **Cuestión de sangre**, su primera película, como **LA OTRA CARA DEL CRIMEN** o **LA NOCHE ES NUESTRA** ahondan en las aporías trágicas más conocidas. La primera nos cuenta el retorno de un hijo (*Joshua*, interpretado por Tim Roth) al barrio neoyorkino donde nació, para llevar a cabo un asesinato que le han ordenado. Una vuelta que intentará aprovechar para volver a ver a su madre, que se está muriendo, y salir de una espiral de violencia y muerte. Pero, como en toda buena tragedia, la fuerza del Destino será más grande. Un Destino que también guiará los pasos de *Leo* (Mark Wahlberg), en **LA OTRA CARA DEL CRIMEN**, cuando pretenda reintegrarse en la sociedad después de su paso por prisión. Pero, de nuevo, su libertad individual se verá negada por unas fuerzas superiores que le llevarán por el camino de la delincuencia, la corrupción y la delación. Lo mismo pasa con *Bobby* (Joaquin Phoenix) en **LA NOCHE ES NUESTRA**. Un acontecimiento exterior (la muerte de su padre) le hará considerar de nuevo su vida y le traerá de vuelta al núcleo familiar, del que nunca tuvo que alejarse. Dejando de lado la ambigüedad moral, ampliamente comentada, y los diversos enfoques de estas obras, las estructuras principales son casi idénticas.

Una fatalidad individual irremediable, un peso familiar sofocante, una fuerza todo poderosa y ciega o una endogamia evidente son algunos de los temas que acercan claramente el cine de Gray a las grandes tragedias clásicas. Como le pasa a *Edipo* o a *Orestes*, los personajes de Gray carecen de toda libertad individual. Sus intentos por conseguir lo que quieren (ya sea bueno



o malo, en esto si que se diferencia el cine de Gray de sus referentes modernos) siempre se saldan con un estrepitoso fracaso. El retorno de *Joshua* acaba con la muerte de su inocente hermano, la integración de *Leo* con la muerte de su querida prima y la desarticulación del “negocio” de su tío y la huida de *Bobby* con la muerte de su padre. Sin olvidar los dramas familiares que acechan a los protagonistas: padre ausente o autoritario, dependencia infantil de la madre, celos o admiración desmesurada entre hermanos... Unos recursos narrativos que remiten a otros grandes relatos fundacionales como la Religión o el Psicoanálisis. Como dicen Jordi Balló y Xavier Pérez, “*las chacras que sufren muchos protagonistas habituales de las tragedias griegas, sus males irremediables, nacen de su origen familiar*”³. La sensación que transmiten las obras de Gray son que “*formar parte de la familia no implica, así, vivir en el paraíso sino precisamente rozando la muerte*”⁴.

Las luchas fratricidas, el regreso del hijo pródigo o los diferentes adulterios con culpa, que siempre aparecen en sus tres primeras obras, acaban de enmarcar a James Gray en una corriente aparentemente académica siempre pendiente de las raíces narrativas de las que se nutre. Un interés por la epopeya más negra que se alimenta de su filiación, claramente aceptada, del cine de Coppola o de Scorsese. Pero si el cineasta utiliza, por ejemplo, las partes tradicionales de la tragedia enumeradas por Aristóteles en su Poética (como el Prólogo, los Episodios o el Éxodo) siempre será ligeramente a contracorriente. No para transgredirlas o

³ Balló Jordi & Pérez Xavier, *Yo ya he estado aquí*, Anagrama, Barcelona, 2005.

⁴ Op.cit., p.87, acerca de la saga *El Padrino*, ejemplo paradigmático del cine en el que se mira Gray.

destruirlas, simplemente para darles un uso desproveído de cierto idealismo imposible hoy en día. Ya no hay héroes griegos (o shakespearianos) cuyo sino aparezca como un ejemplo a seguir, aunque sea con su infortunio o sacrificio. Sólo quedan antihéroes de carne y hueso cuya trayectoria ya no tiene razón de ser y cuya moralidad varía irremediabilmente según las situaciones. La primera (y quizás más importante) consecuencia de esta pérdida de los referentes es la tan contemporánea ausencia de catarsis o *pharmakon*, en el sentido aristotélico.

Ya no puede existir una purificación final que permita al espectador liberar las emociones ya que no existe el Bien y el Mal en las películas de Gray. O, mejor dicho, ya no existe la posibilidad de la elección. Al final de **Cuestión de sangre** y **LA OTRA CARA DEL CRIMEN**, volvemos literalmente a ver a *Joshua* y *Leo* en el punto donde los encontramos. Pero, ¿qué ha pasado entre medio? Un desastre del que da la impresión de que no podían escapar aun habiendo escogido otra alternativa. Una desgracia que parece ser una herencia, “*una cadena de sangre que podría extenderse hasta la eternidad, mientras quedara un solo superviviente de la familia maldita*”, como explican Balló y Pérez.

Lo mismo pasa con los Prólogos, que el cineasta asocia mucho a la fiesta familiar (de bienvenida para *Leo* o de felicitación para *Joseph*), y que tienen tintes de reunión forzada y desesperada. Ya no hay casi nada que esperar en el cine de Gray a diferencia de la tragedia en la que la búsqueda de una justicia posible seguía existiendo. Un ambiente un tanto decrépito y desencantado que ejemplifica muy bien su relación ambigua con la tradición. Un indiscutible respeto por el cine, los maestros o las formas narrativas pero “*en una época en que la inocencia se ha perdido*” como define muy bien Eco la posmodernidad. De ahí nace la recuperación que hace Gray de los referentes ancestrales para mostrar, de alguna manera, su caducidad. La cena organizada por el *pater familias* James Caan en **LA OTRA CARA DEL CRIMEN** aparece como una caricatura de **El Padrino**, verdadero espejo en el que se miran las obras del cineasta. Lo mismo pasa con los tonos grisáceos de **Cuestión de sangre** o el claroscuro, inspirado de Caravaggio y De La Tour, de **LA OTRA CARA DEL CRIMEN**. Como Gray afirmaba en una entrevista al diario “*Libération*”: “*La belleza plástica y musical es un medio en sí para comentar el sistema*”.

Si es cierto que las temáticas más universales tienen su sitio en la estética del cineasta norteamericano también lo es que, cuando se le pregunta, Gray huye de esta etiqueta de cineasta contemporáneo. Para él, una parte importante de lo que se ha dado en llamar corriente posmoderna se caracteriza por el sentimiento cínico del cineasta de sentirse superior a su historia. Una postura condescendiente diametralmente opuesta a lo que ofrece el cine del artista norteamericano. Al rodar (...) **TWO LOVERS**, el deseo de Gray era “*hacer una película en la que no hubiese distancia entre nosotros y los personajes que la componen, en la que no se les juzga*”. Una posición teórica y estética que nace de la ya citada admiración del cineasta por sus predecesores (el Nuevo Hollywood de Scorsese y Coppola, el cine europeo de posguerra o las películas japonesas) y de su incapacidad en ver en la apropiación posmoderna un aumento real del nivel artístico. No hay en Gray una voluntad de transgredir el lenguaje

clásico mediante un distanciamiento sino una fascinación de lo más respetuosa hacia los formatos, historias y técnicas que han marcado la Historia del Séptimo Arte. Pero, en ese caso, ¿es el cine de Gray un profuso y esmerado perfeccionamiento de los temas más conocidos o una novedosa reinterpretación de lo que ya conocemos? Es decir, ¿en qué medida el cineasta puede considerarse un autor posmoderno? Como casi siempre en estos casos, todo depende de la definición que se le dé al término. Hemos visto que la respuesta de Eco a las paradojas de la modernidad era volver a visitar el pasado. Pero el teórico italiano añade que esta relectura debe hacerse “*con ironía, sin ingenuidad*”. Una definición parecida a la de Juan Martín Prada cuando habla de la “*radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística posmoderna*”⁵. Pero ese alejamiento que debería liberar al espectador de las ilusiones metafísicas de la modernidad es algo que Gray parece aborrecer. Si la ironía aparece, como dice muy bien Vladimir Jankélévitch, cuando “*se relaja la urgencia vital*”, entonces el cine de Gray está lejos de esta corriente tan contemporánea. Al contrario, sus obras se toman muy en serio los dramas que están narrando. No existe ningún atenuante narrativo, tan propio del uso de las referencias por parte de cierto cine actual. “*No existe un muro de ironía entre el personaje y el actor, el personaje y la historia o el director y la película*”, como explica el propio James Gray. **Cuestión de sangre, LA OTRA CARA DEL CRIMEN y LA NOCHE ES NUESTRA** no juegan con los conocimientos y los códigos previos que el espectador pueda haber heredado del cine negro sino que ahondan en la tragedia y el *pathos* sin dobles sentidos y significados escondidos. Lo mismo pasa con **TWO LOVERS**, que se toma en serio las problemáticas de una comedia romántica hasta llevarlas a sus últimas consecuencias. Por ello se puede decir que Gray es un cineasta posmoderno pero con una visión ambigua de lo que la posmodernidad puede implicar (superficialidad, falta de compromiso, altanería..). Su arte se alimenta de las referencias modernas, como casi todo el cine actual, pero no las utiliza como un material preexistente con el que transmitir una idea o un sentimiento o con el que ganarse la complicidad del espectador. Las sigue considerando como modelos que pueden seguir vigentes hoy en día mediante un trabajo de renovación y simplificación. En un sentido, el cine de James Gray es una excepción en el panorama posmoderno ya que en lugar de dar por caduco el legado moderno, y aprovecharse de ello para crear un cine referencial o metaléptico, indaga hasta las últimas posibilidades las técnicas de sus antecesores.

De esta forma, no es extraño constatar que su cine está lleno de guiños a los grandes maestros del séptimo arte. La primera escena de **LA OTRA CARA DEL CRIMEN**, por ejemplo, es un homenaje a **La bestia humana** de Jean Renoir. Lo mismo pasa con **LA NOCHE ES NUESTRA**, que Gray hace evolucionar, como **Rocco y sus hermanos** de Luchino Visconti, de una historia realista y cercana a un drama con tintes míticos. El cineasta no se esconde y explica que el final de la película, en el que Joaquin Phoenix sale de un prado lleno de humo,

⁵ Prada, Juan Martín, **La apropiación posmoderna**, Fundamentos, Madrid, 2001.



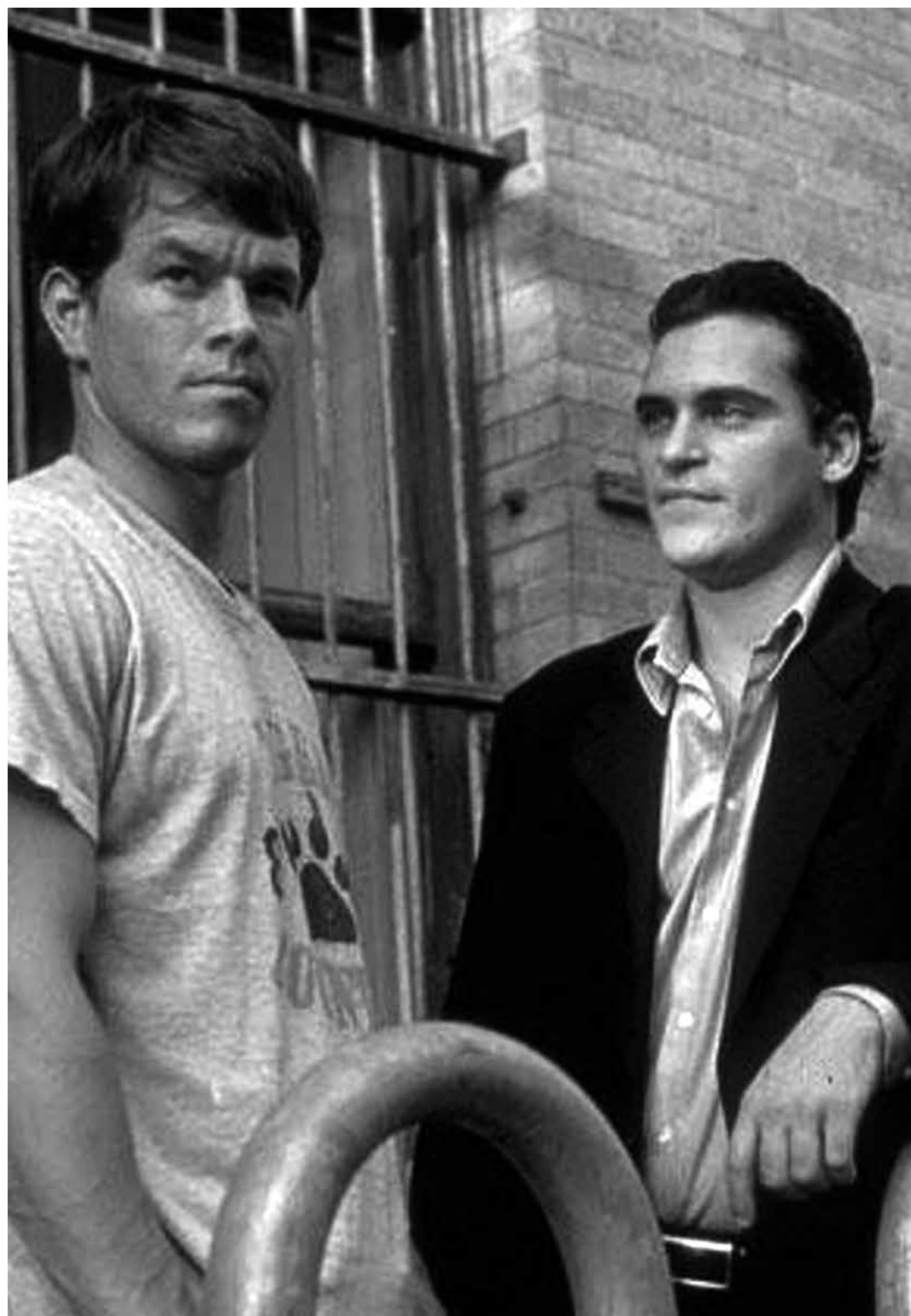
no es realista sino una imagen que quiere acercarse a la mitología. “La idea viene directamente de *Ran*, de *Perro Rabioso* (los dos de Akira Kurosawa) y de *Soy Cuba* de Kalazatov. Cuando un cineasta es cinéfilo, coge ideas de todas las películas que le gustan”. Pero, además de la gran pantalla, las influencias de Gray se extienden a todos los relatos universales: *Joseph*, el personaje interpretado por Mark Wahlberg, saca su nombre de la Biblia y los enfrentamientos familiares nacen del interés del cineasta por “Enrique IV”, de Shakespeare. Esa misma obra ofrece una escena paradigmática de las paradojas y los dilemas en los que están encerrados la mayoría de los personajes de Gray. El cineasta recuerda siempre la última parte de la obra, en la que *Falstaff* se presenta ante el nuevo rey, como si nada, para irse de fiesta con él, pero el príncipe ya no le reconoce o no quiere reconocerle. Y es que, al transformarse en la figura que el destino parece haber elegido para cada uno, hay que olvidarse de sus deseos y de sus libertades individuales. Eso es exactamente lo que les pasa a los protagonistas de las tres primeras películas de Gray pero también a *Leonard*, en **TWO LOVERS**, de una manera diferente. Esa disyuntiva imposible, que caracteriza a los dilemas morales, es lo que acerca al cine de Gray a los grandes relatos universales o mitológicos. Sus películas ofrecen personajes que se encuentran frente a problemas sin solución que el artista filma sin ningún juicio orientativo. Gray deja al espectador ante las propias dificultades y dudas de los personajes sin implicarse en la interpretación de lo que muestra. La linealidad en el relato, la claridad narrativa y el trabajo sobre la psicología de los personajes son aspectos que podrían acercar al cineasta a un cierto neoclasicismo pero la suspensión del juicio, y la impresión de que no existe solución alguna para las historias contadas, hacen de él un artista actual. Y es que nunca

sabemos si la decisión de los protagonistas es fruto de la necesidad, la cobardía, la tradición, el entorno o la libertad personal. Como nunca sabremos si la alternativa hubiese sido mejor. Por ello sus obras permiten varias lecturas y despiertan las valoraciones más antinómicas. Con esa revisión desencantada de las problemáticas más universales y eternas (es decir, de algún modo, clásicas), Gray crea una corriente posmoderna que trabaja de nuevo el legado histórico pero sin hacerlo desde la superioridad sino más bien asimilando cierta apatía que puede nacer del final de lo que ha dado en llamar los Grandes Relatos. Quizás algo parecido a lo que ya avanzaba Roland Barthes cuando decía que *“las mejores películas (para mí) son las que suspenden mejor el sentido”*.

El cineasta mantiene, en sus tres primeras obras, una visión irreconciliable y maniquea del Bien y del Mal. Si bien es cierto que la línea que delimita las dos posiciones morales es fluctuante y muy discutible (la misma familia, tradicionalmente protectora, está llena de paradojas), no cabe duda de que existe tal dicotomía. Y es que, aunque sea de manera tangente, la trascendencia sigue estando presente en estos largometrajes. Volver a ver a la madre, entrar en la vida normal o vengar la muerte del padre son oscuros motores que dan sentido a las angustiosas elecciones de los antihéroes. Una voluntad siempre contrarrestada por un ente superior (sociedad, barrio, familia) que hace del protagonista una marioneta en manos del destino. No es el caso en **TWO LOVERS** que da un paso más en esta relectura inteligente de la tragedia clásica. Pasando del género del cine negro al de la comedia romántica, Gray no abandona las temáticas propias de su universo sino que las perfecciona para darles un rol más discreto pero no menos importante. (...)

Texto (extractos):

Aurélien Le Genissel, “James Gray: ¿tragedia neoclásica o melodrama posmoderno?”, en sección “Estudio”, rev. Dirigido, mayo 2010.



Viernes 4, 21 h.

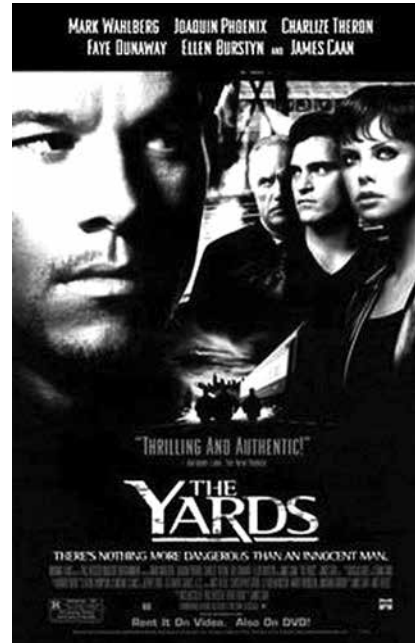
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

LA OTRA CARA DEL CRIMEN

(2000) EE.UU. 116 min.

Título Orig.- The Yards. **Director.-** James Gray.

Guión.- James Gray & Matt Reeves. **Fotografía.-** Harris Savides (2.35:1 Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** Jeffrey Ford. **Música.-** Howard Shore. **Productor.-** Nick Wecksler, Paul Webster y Kerry Orent. **Producción.-** Paul Webster Productions - Industry Entertainment para Miramax Films. **Intérpretes.-** Mark Wahlberg (*Leo Handler*), Joaquin Phoenix (*Willie Gutierrez*), Charlize Theron (*Erica Stoltz*), James Caan (*Frank Olchin*), Ellen Burstyn (*Val Handler*), Faye Dunaway (*Kitty Olchin*), Chard Aaron (*Bernard Stoltz*), Tony Musante (*Seymour Korman*), Tomas Milian (*Manuel Sequeira*).
versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 3 de la filmografía de James Gray (de 9 como director)

Música de sala:

“Breezin’ ” (1976)

George Benson & Claus Ogerman

“Mis películas son muy autobiográficas. LA OTRA CARA DEL CRIMEN procede directamente de historias que mi padre me había contado, por ejemplo, la escena en la que dos hombres se desvisten entre la hierba para asegurarse de que no están siendo escuchados. Era una forma de subrayar el ambiente homo erótico del film. En esa época estaba obsesionado por Rocco y sus hermanos, la veía al menos una vez por semana. Mucha gente encontró la escena inverosímil y, sin embargo, no inventé nada. ¡Nada!”

James Gray



He aquí una película que no tendrá la suerte que sin duda merece. Distribuida como uno más de esos rutinarios thrillers hollywoodienses que llegan por toneladas a nuestros cines, exhibida en salas habitualmente destinadas a productos de consumo rápido e indiscriminado, (...) retitulada en busca de un público amplio y no demasiado exigente, se trata, sin embargo, del segundo largometraje del norteamericano James Gray, responsable de una de las películas más interesantes de la pasada década, la negrísima **Cuestión de sangre** (1994), que dirigió con sólo 25 años. El laconismo del título original, **The Yards**, es un equivalente perfecto de lo que pretende: como en una película de Jean-Pierre Melville, el silencio y la soledad, el claroscuro y la bruma, constituyen los emblemas más reconocibles de su estilo. La irresponsable grosería que se desprende del título español, en cambio, es todo un aviso para navegantes: mientras las salas de arte y ensayo estrenan cosas como **Salir del armario, Los otros o Lucía y el sexo**, el trabajo de Gray nunca podrá atraer la atención de nuestra progresía cinéfila -ni siquiera de determinada crítica- por una simple cuestión de estética publicitaria.

Y, no obstante, a nadie debería extrañar que una película titulada aquí **LA OTRA CARA DEL CRIMEN** sea algo muy parecido a una obra maestra, seguramente una de las mejores películas americanas de los últimos años. Ya cuando hablé de **Cuestión de sangre** -véase el número 247 de esta misma revista, correspondiente a abril de 1996- me referí a su “*calculada mezcla de realismo y estilización*” y la definí como la “*historia de una decadencia familiar*” que acababa inscribiéndose en “*la inagotable cadena de las grandes tragedias americanas*”, todo ello en el marco de “*uno de los más extraños y absorbentes thrillers de los últimos años*”. **LA OTRA CARA DEL CRIMEN**, una especie de edición revisada y ampliada de **Cuestión**



de sangre, confirma con creces esas intuiciones: empieza y casi termina con dos celebraciones familiares de signo por completo opuesto, pero su sinuoso discurrir -por otra parte de una diáfana transparencia- la conduce por derroteros que acaban reconvirtiendo continuamente el melodrama en film noir y viceversa, consiguiendo de este modo un relato aún mucho más compacto a pesar de su aparente evanescencia. Porque si **Cuestión de sangre** era una película sobre el desmoronamiento de una familia, **LA OTRA CARA DEL CRIMEN** añade a eso un afilado análisis sobre el sistema político que la sustenta. En aquella, el asesino a sueldo interpretado por Tim Roth volvía a casa sólo para cerciorarse de que todo regreso está condenado al fracaso. En ésta, la vuelta de Mark Wahlberg a su hogar tras pasar una temporada en prisión supone el choque definitivo no únicamente con sus demonios familiares -la pobreza, su madre viuda y enferma (Ellen Burstyn), el recuerdo atormentado de un romance adolescente con su prima (Charlize Theron)-, sino también con un contexto degradado y turbulento que parte del nuevo marido (James Caan) de su tía (Faye Dunaway), un industrial corrupto, y termina en las más altas esferas políticas.

Esta ampliación de la perspectiva desde la que Gray contempla las cosas supone también un cambio de registro a partir de cierto momento de la película. El espectador ve frustradas sus primeras expectativas respecto al destino de Wahlberg y asume poco a poco que éste -en un giro de la trama tan radical como arriesgado- va a cambiar su papel de víctima por el de vengador e incluso delator. Pero eso, en lugar de conducir a la habitual componenda del *happy end*, acentúa aún más la desolación final, sitúa en primer plano el conflicto moral del personaje y lo inserta en una tradición que va desde el Marlon Brando de **La ley del silencio** (1954) hasta el Robert De Niro de **El cazador** (1978), de manera que, como en **Cuestión de sangre**, la poetización del material otorga su verdadero significado al trasfondo realista. En **LA OTRA CARA DEL CRIMEN**, sin embargo, los espacios sombríos, los rostros en perpetua

penumbra, la violencia a la vez brutal y contenida, los personajes condenados, todas ellas figuras de estilo ya reconocibles en el cine de Gray, no terminan en sí mismos, sino que también interrogan directamente al pasado del que provienen.

En efecto, el hecho de que el reparto combine algunos de los más destacados nombres de la nueva generación -Wahlberg, Theron, Joaquin Phoenix- con ciertos iconos del cine americano de los setenta -Caan, Dunaway, Burstyn, incluso Tony Musante- parece insistir en un aspecto ya presente en **Cuestión de sangre**, en la que Roth compartía protagonismo con Maximilian Schell y Vanessa Redgrave: la identificación de Gray con determinada época del cine de su país. En **LA OTRA CARA DEL CRIMEN**, esa relación va aún más allá y se manifiesta tanto en las citas constantes como en una cierta manera de hacer: preocupación por el plano como elemento lingüístico primordial, por la función simbólica de la iluminación o por el relato “clásico” como mecanismo en continua evolución, valores hoy en día ignorados incluso por quienes hicieron bandera de ellos hace treinta años. Con lo cual puede decirse que, si Scorsese y Coppola no se recuperan, si el imprevisible Cimino no lo remedia, si Malick no se prodiga un poco más, quizá James Gray se erija en el único heredero, por ahora, de una cierta tendencia del cine americano.

Texto (extractos):

Carlos Losilla, “La otra cara del crimen: de familias y tradiciones”,
en sección “Críticas”, rev. Dirigido, noviembre 2001.

Una reunión familiar abre y cierra **LA OTRA CARA DEL CRIMEN**: en una se celebra la salida de *Leo Handler* (Mark Wahlberg) de la cárcel; la otra es con motivo de la muerte de la prima de éste, *Erica Stoltz* (Charlize Theron). Son imágenes definitorias de un film que se ocupa de la institución familiar como espejo de una sociedad corrupta. La excarcelación de *Leo*, recibida con alborozo en las primeras imágenes, no tarda en desencadenar un drama familiar cuyas raíces están en el pasado, en la ilegalidad de los negocios de su tío (*Frank Olchin*: James Caan) y en la corrupción política y policial de la ciudad en la que viven. Aclaremos los parentescos, importantes para comprender mejor el sentido y el alcance de la tela de araña tejida en la trama, obra de Matt Reeves y del propio realizador, James Gray. *Leo* es el hijo de *Val* (Ellen Burstyn), una mujer que padece una grave cardiopatía y por ello se encuentra a menudo al borde de una crisis. *Kitty* (Faye Dunaway), hermana de *Val*, está casada en segundas nupcias con *Frank*, el hombre que ha prometido dar un trabajo a *Leo* y cuyo negocio se apoya sobre la ilegalidad y se mantiene a partir de ella. *Erica*, hija de *Kitty*, mantuvo en su adolescencia un romance con *Leo* y ahora está enamorada de *Willie Gutierrez* (Joaquin Phoenix), el hombre de confianza de *Frank* -éste le ha entregado incluso la llave de su casa- y el mejor amigo de *Leo*. A su alrededor pululan otros personajes: el hijo menor de *Kitty*, matones, policías y políticos, pero todos existen en función de aquéllos. El conflicto, que ya aparece sugerido en



las imágenes iniciales -rebotantes de falsa cordialidad y de risas postizas-, se dispara cuando Leo deposita su confianza en su tío Frank -y con él en su amigo Willie- para llevar a cabo su propósito de cambiar de vida. La naturaleza de los negocios de Frank y el azar convierten a Leo en un hombre buscado por la policía y, al mismo tiempo, en alguien peligroso para la estabilidad familiar, por lo que deberá ocultarse de unos y protegerse de otros, incluso de Willie, a quien Frank encarga que lo elimine (la forma de conseguir que Willie, un joven celoso, inmaduro y violento, acepte la conveniencia de la muerte de Leo es ponerle en antecedentes de la relación que éste mantuvo años atrás con Erica; Frank sabe que su reacción no puede ser otra que la violencia). Cada secuencia tiene la función de ir haciendo cada vez más explícito ese complejo entramado familiar, así como sus proyecciones al exterior, y efectuar un retrato de los personajes poniendo el acento sobre sus relaciones de dependencia, las cuales deben buscarse en el dinero y en el poder, a los que todos se subordinan, y en la idea misma de la familia; un retrato hecho con sentido de la progresión dramática, algo que se echaba en falta, en general, en el cine estadounidense de los últimos años, poco o nada preocupado por cuestiones narrativas de este tipo. Carlos Losilla entendió muy bien la película y sus peculiaridades al detectar en ella una estrecha relación con el cine estadounidense de los setenta: “el hecho de que el reparto combine algunos de los más destacados nombres de la nueva generación -Wahlberg, Theron, Joaquin Phoenix- con ciertos iconos del cine americano de los setenta -Caan, Dunaway, Burstyn, incluso Tony Musante- parece insistir en un aspecto ya presente en *Cuestión de sangre*, en la que Tim Roth compartía protagonismo con Maximilian Schell y Vanessa Redgrave: la identificación de Gray con determinada época del cine de su país”. En efecto, la sombra de cineastas como Coppola, Cimino, Scorsese,

Schatzberg o Ashby (algunos de ellos olvidados, o casi, y otros en días de decadencia) se hace notar en **LA OTRA CARA DEL CRIMEN**: no sólo en su mirada hipercrítica sino también en el uso dramático de la iluminación, en la suciedad del color (tanto en exteriores como en interiores, marcados por tonos amarillentos, crepusculares), en los encuadres opresivos, en el aire pucciniano de la música... Y no sólo esa época y esos cineastas: las últimas secuencias, construidas sobre el tema de la delación, hacen pensar en Kazan y **La ley del silencio**. Si no vieron el film cuando fue estrenado y no se han animado todavía a verlo (...) recomiendo que estén atentos a sus futuros pases (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “La otra cara del crimen: negocios sucios”,
en sección “Última sesión”, rev. Dirigido, junio 2004.



Martes 8, 21 h.

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

LA NOCHE ES NUESTRA

(2007) EE.UU. 117 min.

Título Orig.- We own the night. **Director.-** James Gray.

Guión.- James Gray. **Fotografía.-** Joaquín Baca-Asay (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.-** John Axelrod. **Música.-** Wojciech Kilar. **Productor.-** Nick Wechsler, Marc Butan, Mark Wahlberg y Joaquin Phoenix. **Producción.-** Nick Wechsler Productions - 2929 Productions para Sony Pictures. **Intérpretes.-** Joaquin Phoenix (*Bobby Green*), Mark Wahlberg (*Joseph Grusinsky*), Eva Mendes (*Amada Juárez*), Robert Duvall (*Bert Grusinsky*), Antoni Corone (*Michael Solo*), Moni Moshonov (*Marat Bujayev*), Alex Veadov (*Vadim Mezshinski*), Tony Musante (*Jack Shapiro*), Danny Hoch (*Jumbo Falsetti*).
versión original en inglés con subtítulos en español

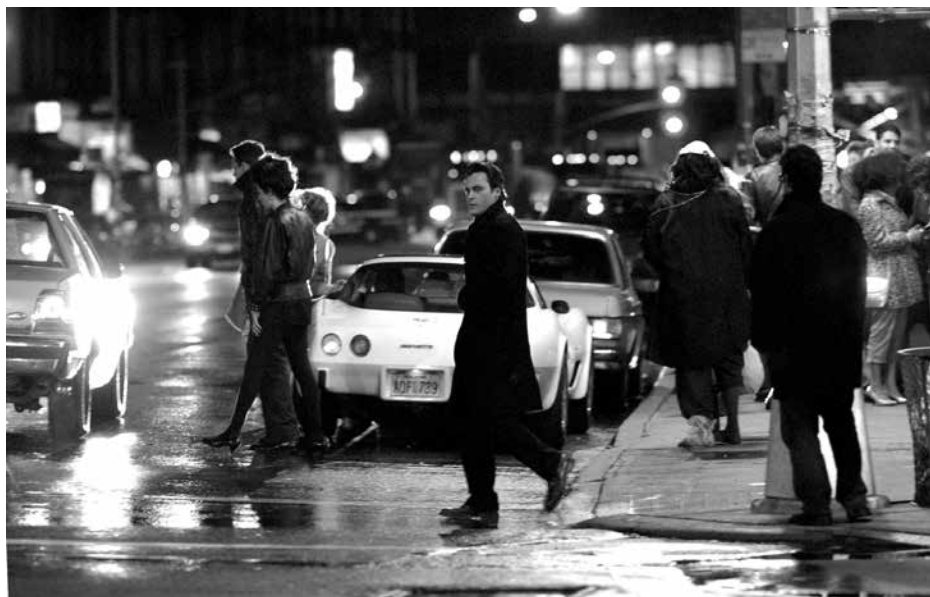


Película nº 4 de la filmografía de James Gray (de 9 como director)

Música de sala:

Billboard Top Pop Singles of 1979

-incluye "Heart of Glass" interpretada por Blondie-

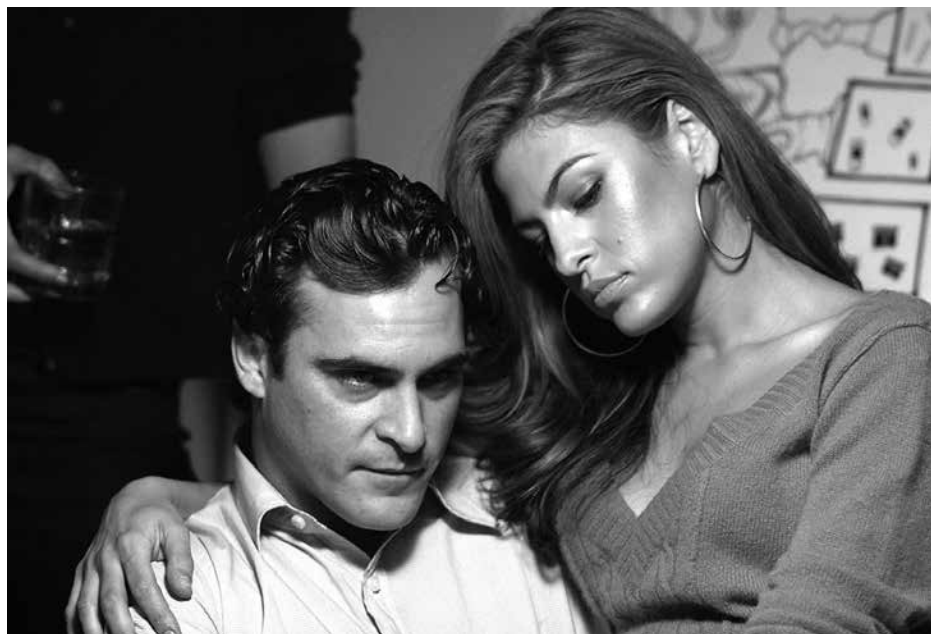


“Para **LA NOCHE ES NUESTRA** me dieron una premisa, pero era totalmente amplia, es decir, básicamente me indicaron que debía tratarse de policías y tenía que tener persecuciones automovilísticas. Esa amplitud fue la que me decidió a aceptar el trabajo. Desde un principio me dije a mí mismo, y se lo comenté también a mi esposa, que realmente no tenía importancia qué historia escribiera ni qué película filmara porque, en definitiva, siempre había alguien que se iba a arrepentir de haber pagado para verla y que iba a decir que debía haberse quedado en su casa viendo **Policías de Nueva York** por televisión. Hablando en serio, simplemente quería hacer un largometraje que fuera lo contrario de las películas posmodernas sobre policías. De modo que no iba a contar una historia sobre un policía que en realidad fuera un chimpancé con cabezas intercambiables, ni cualquier otra cosa extraña ni ridícula como las que se suelen ver en estos días en las películas policiales. Es decir, lo último que me interesaba era hacer cualquier innovación en el género. De hecho, quería que la película tuviera cierto estilo anticuado. De alguna manera, esa es mi reacción ante ese tipo de presión constante en donde todo el mundo quiere ser diferente, quiere ser único o busca revolucionarlo todo. Creo que la mayoría de las veces terminan siendo únicos solamente para ir a contracorriente y no parecerse a nada de lo que se ha hecho antes, pero no porque tengan algo nuevo para decir. En definitiva, esas películas que buscan ser distintas terminan perdiendo impacto y repercusión emocional. Por ejemplo, no creo que **Toro Salvaje** se haya convertido en un clásico porque tenga un punto de vista diferente sobre el mundo del boxeo, porque no lo tiene. Si bien puedo decir que soy uno de los pocos que puede afirmar que reconoció lo maravillosa que era esa película cuando sólo tenía doce años, al

verla ahora me doy cuenta de que el largometraje de Martin Scorsese va mucho más allá de las escenas de pelea que maravillaron al público en el momento en que se estrenó. Recuerdo que cuando era niño la gente decía que la película no era muy buena pero que las peleas eran excelentes, pero ahora creo que esas peleas es lo menos interesante que tiene esa película. Es cierto, Scorsese mueve la cámara de una manera especial, es un gran director, uno de los mejores. Pero lo mejor que tiene ese film es cómo maneja los detalles íntimos de la vida de Jake LaMotta, que son presentados de una manera sutil, y de una forma no muy diferente a como había sido tratado ese aspecto en todas las películas de boxeo que se habían hecho antes. Es decir, de alguna manera la película se volvió mítica sin dejar de ser convencional. (...) En cierta medida, sin disciplina no hay arte, si se me permite usar esa sucia palabra. Y la disciplina fue el único tipo del extraño límite con el que tuve que trabajar con los productores del film. (...)

(...) Mientras preparaba **Cuestión de sangre**, Maximilian Schell me preguntó cuánto tiempo iba a tomar la filmación y yo respondí que nos iba a llevar veinticinco días. Y él, con su voz grave tan característica, me dijo que eso iba a ser problemático, porque la genialidad lleva tiempo. Es cierto. Parte del trabajo del director es poder resolver una situación inmediatamente, y muchas veces quieres hacer algo interesante pero no logras hacerla en ese momento y no se puede hacer nada para solucionarlo. Por esa razón, el tiempo se pierde con mucha facilidad en la realización de una película. Por ejemplo, la escena de la persecución automovilística en **LA NOCHE ES NUESTRA** era muy elaborada y requería diez días de filmación, pero yo sólo contaba con cuatro. Lo mismo me pasó en la escena del club, en donde necesitaba miles de extras pero sólo contaba con quinientos. Además, la ambientación de época iba a ser muy minuciosa, pero luego tuvimos que filmar prestando mucha menos atención al detalle. Pero al final, ninguno de esos contratiempos tiene verdadera importancia. Mientras se narre la película con algo de alma, si se me permite la expresión, y se cuente la historia con honestidad, las cosas salen bien con suerte. En definitiva, ¿qué te da tener dinero cuando haces una película? Sólo te permite contar con el lujo de tener un poco más de tiempo (...) Donald Rumsfeld, el ex secretario de Defensa de los Estados Unidos, declaró alguna vez que cuando vas a la guerra tienes que salir a pelear con el ejército que tengas. Es una pena que hubiese estado hablando de sí mismo y no del cine, porque en esta industria la situación es la misma. Uno no puede meterse en la trampa de ponerse a pensar en las cosas que no tiene para hacer la película como quisiera y obligarse a tratar de crear de todos modos la película que no puede hacer porque no cuenta con los medios (...).

(...) Hay dos maneras de filmar una película que transcurre en Nueva York en 1988. Una de ellas es filmarla como si fuera un episodio de **Corrupción en Miami**, utilizando los colores pastel y todo lo que la caracterizaba. Pero mi propia experiencia creciendo en Nueva York en 1988 me decía que la realidad de aquella época no tenía nada que ver con **Corrupción en Miami**. Quiero decir que los neoyorquinos eran más pobres de lo que solemos creer, hasta que hubo una especie de explosión de prosperidad, en



particular en Brooklyn y Manhattan, que ahora son lugares totalmente diferentes de como eran hace veinte años. Por supuesto que esa renovación no alcanzó la zona del Bronx, que aún sigue siendo una tierra olvidada y por eso filmé allí muchas escenas de la película. Mi director de fotografía y yo tomamos la decisión de que queríamos crear un largometraje que se viera como si hubiese sido una película de hace treinta años que ha sido descubierta y restaurada. Intentamos todo tipo de locuras, como llevarme la película a casa y meterla en el horno, lo cual no funcionó a pesar de que en **La otra cara del crimen** hicimos cosas por el estilo. Pero quise probar cómo quedaba en esta película, pero la calidad del celuloide que se usa hoy es completamente diferente. El representante de Kodak me explicó que podía dejar la película en el horno todo lo que quisiera, que igual se iba a ver bien. (...) En cualquier caso, queríamos que el film tuviera el aspecto de una pintura, es decir, el estilo de las películas antiguas en las que hay una falta de contraste que casi parece palpable, en donde las personas de raza negra aparecen con la piel de un tono marrón barnizado. (...) estábamos decididos a reflejar un aspecto mucho menos brillante de la vida en Nueva York. Las películas de época representan un gran desafío, porque generalmente le dices a tu director artístico que la película transcurre en 1988 y te consiguen todo lo que pueden encontrar de esa época: los autos, la música y el vestuario. Pero uno tiene que aclararles que eso no es suficiente, porque la Historia es una acumulación de detalles. Es decir, para recrear el año 1988 es necesario encontrar todas las cosas de ese año y también las de los años anteriores (...).

(...) Cuando eliges una historia lo que buscas es una perspectiva dramática básica.



La mafia es fantástica para ese fin, porque es el equivalente moderno de las bandas rivales que aparecían en las obras de William Shakespeare. En la actualidad no existen los reyes y las reinas, sino que vivimos en un mundo democrático, por lo que es necesario buscar paralelos para esos arquetipos antiguos, y la mafia los tiene. Por otro lado, dicen que uno debe escribir sobre lo que conoce, y yo pude conocer a los integrantes del crimen organizado cuando era adolescente y vivía en el vecindario de Brighton Beach, un lugar donde nunca te pedían el carnet de identidad y uno podía emborracharse siendo menor sin que a nadie le importara. Por eso me atreví a intentar contar la historia de esta gente, a la que conocí personalmente, sobre todo después de haber tenido que soportar varias representaciones muy malas de esta gente en otras películas que he visto. En esas películas los supuestos rusos hablan con un acento peculiar y hacen cosas que los que no los conocen creen que hacen los rusos. Entonces quise aportar cierta verosimilitud o, al menos, mi propia experiencia, a la historia. (...)

*(...) Con respecto a la sensación de claustrofobia que transmite la película, debo decir que es intencionada, y eso se nota especialmente en la parte en que encierro a uno de los personajes en una habitación de hotel por un largo tiempo, porque quería que la audiencia pudiera entender el punto de vista de Eva Mendes, que considero muy importante. Porque una de las cosas que no muestra **El padrino**, a pesar de ser una de las mejores películas norteamericanas junto a **Ciudadano Kane**, es el punto de vista femenino. En **El padrino** Diane Keaton es mostrada deliberadamente desde la perspectiva de los demás. Yo quise añadir ese enfoque a mi película. Tal vez no lo haya logrado, pero quería que hubiese una observación sobre el patriarcado para que la*

posición de Eva fuera al menos justificable dentro de los límites del film (...).

(...) **LA NOCHE ES NUESTRA** es un film terriblemente sombrío. Recuerdo las entrevistas de Cannes, a los periodistas diciendo que es un film “propolicia”, todo ese bla, bla, bla... No digo que no tuvieran razón, debí meter la pata en algún sitio. Pero pretendía lo contrario. Quería mostrar que, a ojos de la sociedad, se puede hacer lo que se debe sacrificando lo que uno es en el fondo. Joaquin quería que diésemos la vuelta al final, consideraba que ese aspecto en particular era demasiado evidente. ¡Y de repente la gente me dice que el film es demasiado propolicial! A Joaquin le entristeció mucho. La considero mi película más oscura (...).

(...) En **LA NOCHE ES NUESTRA** quería hacer un film mitológico. Quería que hubiera ecos del cine bélico. No necesariamente de Irak, aunque... Cuando el padre, interpretado por Robert Duvall, dice: “O estás con nosotros o estás con los traficantes”, eso es una paráfrasis evidente de George W. Bush hablando de los terroristas. Quería que resultase claro que al final, cuando Joaquin mata al traficante, todo se hace sin alma, sin alegría: no hay catarsis alguna. Me inspiré mucho en **Ran**, de Kurosawa, para la escena de los juncos, el humo... Quería filmar un renacimiento mitológico. Discutí mucho sobre esto con el director de fotografía: recurrir a una imaginería guerrera fue deliberado. Vimos juntos imágenes de la batalla de Wei, en Vietnam, para la escena en la que la policía asalta el lugar en el que se comprueba la droga. En el fondo, la policía era mi coartada para hacer una película de guerra, un film mitológico (...).

James Gray

En una entrevista publicada en la revista “Cahiers” Francia (...), James Gray lanza una curiosa idea en la que nunca había pensado: en el actual cine estadounidense, solo los cineastas que no escriben personalmente los guiones de sus películas pueden encadenar con cierta regularidad el rodaje de sus films. Y si repasamos la andadura de algunos de estos directores-guionistas, comprobaremos que Gray tiene razón: Jim Jarmusch, Paul Thomas Anderson, Terrence Malick, David Lynch y Abel Ferrara acostumbran a escribir sus guiones y entre una y otra de sus películas no pasan menos de tres años (cinco en los casos de Lynch y Anderson, por no hablar de los extensos periodos de deriva y reflexión a los que se entrega Malick). Los hermanos Coen, al menos en su última etapa, también se encuentran en la misma situación. Puede que sea una idea perversa, porque al fin y al cabo David Cronenberg y Tim Burton, por poner solo otros dos ejemplos, no acostumbran a firmar los guiones de sus films y, sin embargo, no por ello dejan de ser menos “autores” que los anteriormente citados. Pero una cosa es cierta: Burton y Cronenberg no tardan tiempo en materializar sus proyectos. Martin Scorsese dejó de participar en los guiones de sus películas y con solo cuatro años de diferencia levantó tres superproducciones, **Gangs of New York**, **El aviador** e **Infiltrados**. Sin embargo, uno de sus compañeros de



generación, Francis Ford Coppola, ha estado diez años sin dirigir, los que separan **Legítima defensa** (un encargo, de acuerdo, un film de subsistencia, también, pero con guión suyo) de la reciente **Youth without youth**, una producción bien distinta, de marcado carácter independiente, también escrita por él mismo en solitario. A los números, pues, debemos remitirnos, aunque hay excepciones, claro: Woody Allen sigue dirigiendo sus guiones y no hay un año sin una película suya, aunque ya hace bastante tiempo que debe buscar financiación fuera de su país de origen.

Gray ha escrito sus tres películas, y esta es la razón que daba para justificar los años que separan su anterior y segundo largometraje, **La otra cara del crimen**, de **LA NOCHE ES NUESTRA**. Siete años, pues -seis transcurrieron entre el primero, **Cuestión de sangre**, y el segundo-, para materializar un proyecto que empezó a fraguarse poco después de finalizar **La otra cara del crimen** y cuyo guión quedó ultimado a mediados de 2003. Gray afirma en la entrevista citada que le encantaría tener lista una película cada dieciocho meses, pero ese tiempo es una quimera cuando, como en su caso, se pasa año y medio escribiendo el guión, nueve meses documentándose sobre todo lo concerniente a la policía en la década de los ochenta y la forma de vida de los neoyorquinos de origen ruso, y, según sus palabras, dos años enteros más para encontrar a los actores adecuados y la financiación. Sorprende esto último, ya que **LA NOCHE ES NUESTRA** cuenta con los mismos protagonistas masculinos de **La otra cara del crimen**, Mark Wahlberg y Joaquin Phoenix, por lo que sería lógico pensar que tienen más de una afinidad con Gray y estuvieron involucrados en el proyecto desde el principio. Pero ni así. Wahlberg y Phoenix son coproductores de



la película, pero el rodaje debió esperar a que terminaran otros y posiblemente mejor lucrados films. Gray parece, así, un cineasta de paciencia franciscana, como Malick o Erice, cuando en realidad le gustaría trabajar tanto como lo hacían los directores en la era de los estudios. En todo caso, puede permitirse esos espaciados lapsos temporales entre film y film porque, hasta la fecha, es la única manera posible para rodar las historias que le apetece. Van tres y en todas se explica lo mismo desde distintos ángulos y posiciones morales: la relación entre hermanos y la descomposición de una idea del núcleo familiar a partir de severos y arquetípicos antagonismos.

Cuestión de sangre relata la historia de un asesino profesional que debe regresar a su barrio natal y reencontrarse así con su familia, su hermano pequeño y la fuerte comunidad de inmigrantes rusos entre los que creció. **La otra cara del crimen**, el film más logrado de Gray, es una especie de resituación en clave de melodrama criminal de la viscontiniana **Rocco y sus hermanos**, y narra igualmente un regreso al hogar, el de un individuo que ha pasado una temporada en prisión por no delatar a sus amigos, y la manifiesta imposibilidad para escapar de las actividades delictivas a las que el propio contexto familiar le aboca. La familia, la rivalidad entre hermanos y los ambientes neoyorquinos que pertenecen a los inmigrantes rusos, en este caso narcotraficantes, se dan cita de nuevo en **LA NOCHE ES NUESTRA**, una película que podría verse como un compendio de todo lo poco, pero intenso, realizado por Gray hasta la fecha. El film se inscribe, además, en esa especie de relectura nada melancólica que el cine norteamericano contemporáneo ha emprendido con el género policiaco de los setenta y ochenta, aunque aquí se trata más bien de atmósferas que de gestos, de formas de pensar antes que de reconversiones

estilísticas: es lo que diferenciaría **LA NOCHE ES NUESTRA**, que tampoco se parece ni intenta parecerse a los thrillers de Sidney Lumet, de títulos recientes como **16 calles**, de Richard Donner, y **Plan oculto**, de Spike Lee.

Gray invierte el proceso más o menos habitual en los policíacos nihilistas de las últimas décadas. Los policías son intachables, en cuanto son profesionales que cumplen con su trabajo, mientras que aquí es un individuo que pertenece a ese otro lado del crimen el que, debido a una serie de motivos esencialmente de deuda familiar, cambia su papel y colabora con la policía en la desarticulación de un gang ruso. Estamos en el terreno de los afectos y enfrentamientos familiares sobre el que Gray ha cimentado su obra hasta el momento: el personaje encarnado por Joaquin Phoenix ha crecido deprisa en los ambientes de las discotecas nocturnas donde se trafica y se consume droga, y esa ha sido una situación más o menos tolerable por su hermano, Mark Wahlberg, y su padre, Robert Duvall, dos miembros respetados del cuerpo de policía neoyorquino (tratado más como una comunidad en el estricto sentido de la palabra que como un cuerpo profesional). Las dudas y las contradicciones llegan al cebarse la violencia de manera casi ritual en esta familia dividida. Es entonces cuando el personaje de Phoenix debe tomar una drástica decisión. Pero no interesa tanto el resultado como el proceso, y como este proceso, el del pequeño pero inofensivo mafioso que acaba situándose al lado de los que son verdaderamente los suyos (Gray explora la geografía familiar casi como lo hacía John Ford en sus melodramas rurales y films de caballería), se transforma en la radiografía de una ciudad, Nueva York, y una forma de vida, la de finales de los ochenta. La secuencia de apertura es un modelo de ejercicio de restitución en sintonía con logros similares efectuados por Scorsese: una vieja sala de cine del Bronx, construida en 1921 y restaurada recientemente, se convierte en el decorado de esa gran discoteca filmada sin efectos de luces estroboscópicas ni nada parecido, y las panorámicas alzadas de Gray capturan la esencia de una época, el movimiento lúdico pero inútil, las sensaciones rápidas y evanescentes mientras resuena de fondo una de esas canciones que pueden llegar a definir por sí solas una época entera, "Heart of Glass", el tema de Blondie que aquí adquiere la notoriedad de una crónica sentimental; la misma canción utilizada por David Lynch en su reciente spot para una fragancia de la firma Gucci, "Gucci by Gucci", se convierte simplemente en la máxima expresión del hedonismo y la voluptuosidad.

LA NOCHE ES NUESTRA tiene algo de documento de una época más que de restitución del tipo de thriller o drama policial que se realizaba en aquella época. No es para nada un film ambiguo, en cuanto al retrato del estamento policial, aunque muy posiblemente sea tildado de conservador o, incluso, de apología del funcionamiento de la policía. Al igual que hiciera el citado Ford en la ya mencionada trilogía de la caballería (o en **Cuna de héroes**), mostrando el quehacer cotidiano en los acuartelamientos, Gray procede a mostrar la vida diaria, rutinas, reuniones, decisiones, pactos, estrategias y momentos de distensión de los policías que protagonizan su relato, sirviéndose de ellos, también, para conformar enfrentamientos generacionales y distintas ópticas dentro de un mismo

cometido. **LA NOCHE ES NUESTRA** es más un fresco familiar (como **Cuestión de sangre**, pero bastante menos sombrío) que un melodrama criminal, aunque haya una intriga, unos antagonistas, la tristeza por los amigos muertos, una persecución con coches filmada y montada con una autoridad rotunda y un tiroteo en unos maizales donde los rivales se difuminan entre neblinas, humos y espigas de oro. Lo que importa, lo que finalmente queda, es esa concatenación de momentos de extrema y pura intensidad en los que los miembros masculinos de una misma familia, ya rota antes de iniciarse el relato, se enfrentan entre sí incluso al margen de las posturas sociales que representan. Hay, en cierta forma, mucho respeto entre los dos hermanos situados a ambos lados de la ley. La figura paterna, favorecida de una composición triste y mesurada de Duvall, ejerce de bisagra en esta nueva gran tragedia americana. Al fin y al cabo, Gray recordaba que quiso realizar esta película después de ver en el periódico la fotografía del funeral de un policía caído en acto de servicio. Gray aceptó el cliché (la emoción y las lágrimas en los rostros de los compañeros del agente muerto) y empezó a trabajar en la idea de mostrar la vida policial, y la vida delictiva, desde ese ángulo, el de las lágrimas vertidas y las emociones contenidas. Eso es en definitiva **LA NOCHE ES NUESTRA**, una exploración (...) en torno a aquellos desajustes que nos impiden alcanzar la felicidad plena.

Texto (extractos):

Quim Casas, “La noche es nuestra: lazos familiares, tercera entrega”,
en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, marzo 2008.

Después de dos largometrajes en los que profundizaba en la vida criminal de los distritos más masificados de la ciudad de Nueva York, **Cuestión de sangre** y **La otra cara del crimen**, James Gray quiso dinamitar las expectativas creadas cambiando radicalmente de enfoque, y construyendo una narración desde el otro lado de la Ley, sumergiéndose, como bien subrayan esos títulos de crédito contruidos a base de fotografías de Leonard Freed, en la vida cotidiana, miserable y angustiada de la Policía. El retrato que hace de ellos en **LA NOCHE ES NUESTRA** no anda tan alejado del de la propia mafia rusa -como ellos, conspiran en secreto, no dudan en recurrir a la violencia, y se rigen por unos códigos internos similares- porque, de forma similar, se trata de oficios vocacionales que, en algunos casos, sus miembros han mamado desde su más tierna infancia, así que puede decirse que hay en ellos un cierto *destino marcado*, una herencia a honrar. De ahí que el arco dramático de *Bobby* (Joaquín Phoenix) no sea tanto un proceso de autoafirmación moral como, inspirándose en el *Príncipe de Gales* del “Enrique IV” de Shakespeare -igual que aquél, también gusta de vivir de noche, entre el lumpen-, de aceptación de su sino y de reintegración, vía crucis mediante, dentro del cerradísimo círculo familiar que forman su padre *Burt* (Robert Duvall) y su hermano *Joe* (Mark Wahlberg). Una transformación



que Gray expresa, por supuesto, a través de la interpretación del propio Phoenix –que pasa de la actitud altanera, expansiva de los primeros compases, a andar encorvado, diríase que envejecido, cuando empieza a notar sobre los hombros el peso del mundo–, pero también a través del trabajo del director de fotografía, Joaquín Baca-Asay, con los colores del encuadre, que van haciéndose más y más fríos a medida que el protagonista se concienta y se aleja del mundo de glamour y de excesos al que se había habituado, y que representa, de forma poderosamente carnal, el personaje de Eva Mendes. No hay, por lo tanto, idealización alguna de la figura del policía, sino una concepción realmente trágica y angustiosa: que *Bobby* crea verla entre el público durante la secuencia final supone una proyección del sacrificio, de las renunciaciones, que ha tenido que aceptar para estar a la altura de la figura de su padre.

Precisamente para remarcar esa sensación de *destino marcado* de forma inevitable, Gray construye **LA NOCHE ES NUESTRA** a base de rimas constantes, que dotan a la narración de una estructura repetitiva que subraya, por un lado, lo trágico de la historia de sus protagonistas, pero también el proceso de evolución del personaje de Phoenix: así, de la misma manera que el atentado contra la vida de *Joe* se repite, con resultados mucho más amargos, contra *Burt*, también se producen sendas redadas sobre los negocios relacionados con el narcotráfico de *Vadim Nezhinski* (Alex Veadov). La primera está rodada casi como una película de terror, jugando muy bien con la segmentación de los encuadres y con el uso de las sombras para mostrar a un *Bobby* asustado, superado por las circunstancias –algo que el director enfatiza por su seca concepción de la violencia,

que convierte a los tiroteos en un auténtico caos de fognazos y salpicones de sangre-; en cambio, la segunda, planteada como un hermosísimo homenaje al clímax entre los juncos y la niebla de **El demonio de las armas** (*Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, 1950), tiene un tono mucho más mítico, más heroico, sobre todo al mostrar a su protagonista emergiendo de su enfrentamiento con *Nezhinski* como un hombre nuevo, casi una reencarnación moral de su progenitor. Lo que Gray contrasta con la evolución de *Joe* que, a partir del atentado, y a medida que su hermano se responsabiliza y se integra en el cuerpo policial, va perdiendo más y más autoridad, y actuando de forma más pusilánime -tanto es así, que Wahlberg estuvo a punto de renunciar a interpretarlo-. No es casual, en ese sentido, la elección de su nombre: la tensa relación con *Bobby* se refleja en la que mantenía el *José* bíblico, hijo de *Jacob*, con sus hermanos, que se plantearon matarlo y acabaron vendiéndolo a los ismaelitas -como de alguna manera, ocurre con el personaje de *Phoenix* cuando, al principio del relato, se niega a colaborar con su hermano para atrapar a *Nezhinski*-.

Texto (extractos):

Tonio L. Alarcón, “La noche es nuestra: familia de policías”,
en sección “Dossier: Cine Policiaco americano (2): 1995-2016”, rev. Dirigido, febrero 2017.



Viernes 11, 21 h.

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

TWO LOVERS

(2008) EE.UU. 110 min.

Título Orig.- Two lovers. **Director.-** James Gray.

Guión.- James Gray & Ric Menello. **Fotografía.-** Joaquín Baca-Asay (2.35:1 Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** John Axelrad. **Productor.-** Donna Gigliotti, James Gray y Anthony Katagas. **Producción.-** 2929 Productions - Tempesta Films. **Intérpretes.-** Joaquin Phoenix (*Leonard Kraditor*), Gwyneth Paltrow (*Michelle Rausch*), Vinessa Shaw (*Sandra Cohen*), Isabella Rossellini (*Ruth Kraditor*), Moni Moshonov (*Reuben Kraditor*), Elias Koteas (*Ronald Blatte*), John Ortiz (*José Cordero*), Julie Budd (*Carol Cohen*).

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 5 de la filmografía de James Gray (de 9 como director)

Música de sala:

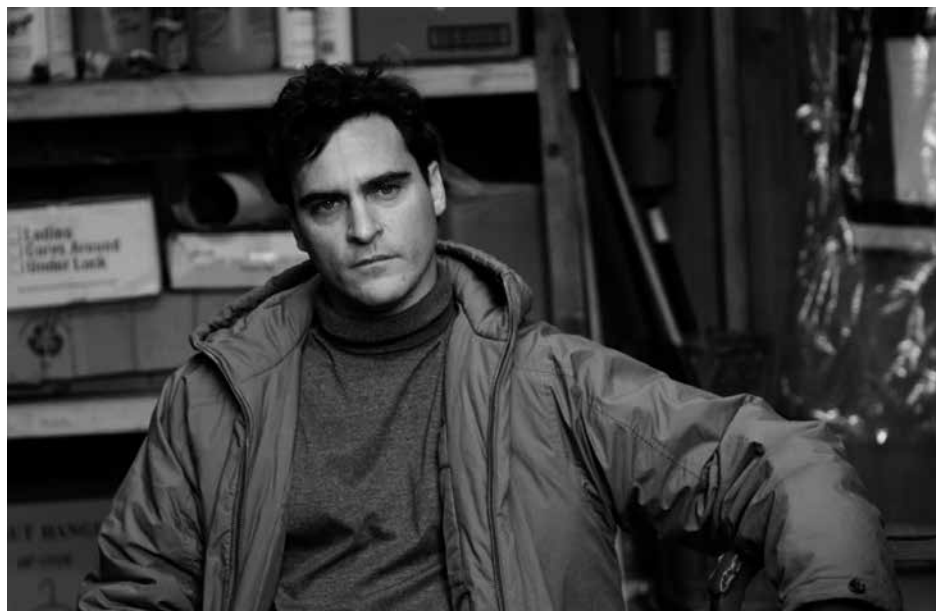
“ Ella swings gently with Nelson” (1961)
Ella Fitzgerald & Nelson Riddle’s Orchestra

“(…) **TWO LOVERS** es un largometraje muy diferente a todos los que he filmado hasta ahora, ya que es una pequeña y trágica historia de amor, en la línea de lo que escribía Philip Roth hace treinta años. No es un film muy ambicioso. Es un film un tanto arriesgado porque es muy difícil tratar el tema del amor con seriedad, dadas las características propias de cualquier romance. Cuando uno se enamora todo resulta muy divertido, por eso la combinación de dramatismo y diversión es un poco absurda, pero de todos modos valía la pena arriesgarse (...)”.

“(…) Me gusta el melodrama, pero no necesariamente lo que se conoce como “melodramático”: no es lo mismo. Siempre se subestiman los melodramas en su estreno. Crecen con el tiempo. El melodrama apunta hacia una verdad superior, no hacia una verdad literal. Una verdad emocional (...)”.

“(…) el título de **TWO LOVERS** es mi homenaje al neorrealismo italiano, un título muy simple, en bruto. Los años 1945/1970, en Italia, son mi período preferido del cine, de Rossellini a Visconti, Fellini (mi cineasta preferido), Rosi, Bellocchio, las tres cintas de Lina Wertmüller... Fellini es verdaderamente el mejor. ¡Hay tanta ternura, amor y pasión por la vida en sus películas! El período que más me gusta de él es el principio, **Almas sin conciencia** (¡Broderick Crawford!), **Los inútiles**, **Las noches de Cabiria**. Hablamos mucho de esto en **TWO LOVERS**. Giulietta Masina se cae al agua al principio, igual que Joaquin phoenix. La película la acepta y la “válida”, aunque sea una prostituta. Y robé la mirada a cámara del final de **Las noches de Cabiria**. Joaquin Phoenix hace lo mismo sobre el sofá. Michelle también, en el tejado, cuando Leonard le murmura al oído: “Me voy a ocupar de ti”. La mirada a cámara sugiere, a mi parecer, que es sin duda la octava vez que un tío le dice eso. De paso, es también un homenaje a **Vértigo** (...)”. (...) Estaba en el hospital para una pequeña intervención quirúrgica cuando volví a ver **La ventana indiscreta** de Hitchcock en TCM, el film se emitió justo después de **El apartamento** de Wilder. Me chocó mucho. Quizás haría falta que insistiera sobre Hitchcock. Hacía unos veinte años que no veía **Vértigo**, cuando se la puse al equipo, justo antes de rodar **TWO LOVERS**, por el personaje de James Stewart, que se enamora de una imagen idealizada... hacia los dos tercios del film, se encuentra con Kim Novak en la calle y la reconoce, van al hotel y ella se gira hacia la cámara, justo antes del flashback explicativo. No sé por qué, en ese momento me deshice en lágrimas. Una de las razones por las que **Vértigo** es tan grande y tan precisa emocionalmente, es porque el film la “válida”, a ella, como persona. Se convierte en una persona tan importante como él. Esto es un aspecto aún más importante cuando se sabe que Hitchcock considera ese flashback como un error. Pero es brillante: es una película que trata tanto de ella como de él. Volver a ver **Vértigo** antes del rodaje de **TWO LOVERS** fue un verdadero shock. Antes de cada rodaje nuestro algunas películas al equipo. Extrañamente, casi siempre **El conformista**, aunque el film de Bertolucci no tiene relación con **TWO LOVERS** (...)”.

“(…) **TWO LOVERS** nació con el descubrimiento de ‘Anna Karenina’. De Tolstoi pasé a Dostoievski, al que había leído mucho en la universidad. Volví a leer alguna de sus novelas,



entre ellas **Noches blancas**, adaptada al cine por Visconti, que cambió un poco la idea, lo que no quiere decir que no me guste su film. Marcello Mastroianni interpreta a un tipo que vive solo, pero no es un perdedor: es Mastroianni... Yo quería hacer una adaptación más cercana a Dostoievski. Hoy existen términos psicológicos para describir los males de sus personajes: bipolares, maniaco depresivos... Estarían bajo tratamiento. En cierto sentido, he querido hacer una actualización de 'Noches blancas'. Muy inteligentemente, Visconti hizo de la novela un pretexto para desarrollar una experimentación formal en Cinecittá: reprodujo toda la ciudad en un plató. Se convirtió en algo teatral. Yo no podía hacer lo mismo, por eso decidí partir del esquema de una comedia romántica para ir hacia una mayor honestidad emocional. Tenía ganas de hacer una película en la que todas las emociones fueran válidas: no existe un distanciamiento entre la película y usted. Creo, o más bien sé, que algo así perturba a más de uno. Lo sé. Resulta muy difícil hacer una película en la que alguien diga "Te quiero" y lo piense (...)"

"(...) Para mí, el arte es un compromiso emocional completo. Es lo que he intentado conseguir con esta película. Joaquín, Gwyneth y yo lo discutimos mucho: no hay necesidad de un muro para juzgar a estos personajes. Tan sólo intentar contar, lo más sinceramente posible, la historia de personas que creen que aman. Me burlo de los que creen que los diálogos son dignos de un culebrón... Para mí se trata de emociones auténticas. Y para volver sobre la apariencia, no quiero decir que me burle, evidentemente no lo hago, pero ésta debe estar al servicio de la emoción. Ahora bien, el cine de autor tiene sus propios clichés, aunque tan sólo los percibamos raramente: el estilo pseudodocumental, la cámara al hombro, una mala imagen, un poco desenfocada... Yo me esfuerzo en ir contra



la moda, para escapar del gueto del cine de autor. Sabe, si Douglas Sirk hiciera películas hoy en día todo el mundo le encontraría ridículo. Sé que Fassbinder le adoraba, entre otras cosas, por su distancia, pero creo que es falso, a pesar de lo muy grande que sea el propio Fassbinder. ¡Sirk creía en ello! Creía en sus historias y en sus personajes, eso es lo que me conmueve y creo que eso es lo que perdura. Hice la película pensando en eso. En eso y en la idea de Lacan, según la cual el amor de alguien es siempre real para él, en la medida en que responde a una carencia en él mismo y en que es el resultado de una proyección (...).”

“(...) no puedo decir que haya en el film algún tipo de intencionalidad respecto a la guerra. Pero lo que yo piense importa poco, porque la película se hizo en ese contexto, en una cierta atmósfera nacional. La idea que barajaba para **TWO LOVERS** era la de coger un guión clásico de comedia romántica, un poco estúpido, y ponerlo patas arriba para transformarlo en una historia increíblemente sombría. Una visión melodramática de lo que son habitualmente las comedias. Ese era el desafío, pero una observación sobre Irak es interesante. Se podría pensar que Leonard sufre de estrés posttraumático (...).”

“(...) La vida es buena y mala, alegre y triste. Ese cierto fatalismo, más que pesimismo, que encontramos en **TWO LOVERS** fue deliberado (...).”

James Gray

Todo empezó con **Amanecer** (*Sunrise*, 1927) de F.W. Murnau. Un hombre busca la felicidad junto a dos mujeres. La primera simboliza la luz del día, la promesa de una apacible vida familiar, la calma que implica la seguridad. Ella es la esperanza de una felicidad plácida basada en la aceptación de cierta monotonía existencial, en el reconocimiento del peso de esa cotidianidad que apacigua la fuerza de todo deseo. La segunda mujer es la nocturnidad. Ella ejemplifica la tentación del riesgo, es una fabricación fantasmagórica del deseo, su existencia supone la aceptación de algo extraordinario que transgrede los límites de la moral para conducirnos hacia otras fronteras. Su promesa de felicidad es marcadamente efímera y, a veces, lleva implícita la idea de caída final en un incierto abismo.

Eric Rohmer asimiló la lección de Murnau y decidió que ese esquema triangular fuera la base de sus seis **Cuentos morales**. En ellos, un hombre (el narrador) conoce a una primera mujer, pero cuando está a punto de consolidar su amor se siente tentado por la seducción de una segunda mujer. Al final es incapaz de aceptar la posibilidad del cambio para regresar a la estabilidad del primer encuentro. ¿De dónde surgía la moral de esos cuentos rohmerianos? Es evidente que no residía en la apuesta final por la seguridad ante el riesgo que implica la caída. Si fuera así, la lógica del relato caería en una cierta obviedad. Para el cineasta francés, la brecha moral surge de reconocer cómo el juego donjuanesco de la seducción no es más que un reflejo de los fantasmas mentales de sus narradores masculinos, que no cesan de estrellarse ante una realidad que no se ha articulado desde la fuerza transgresora del deseo.

Si tuviéramos que continuar la genealogía sobre la bipolaridad masculina en la pantalla, después de unos cuantos rodeos, desembocaríamos inevitablemente en **TWO LOVERS**, de James Gray, una de las mejores exploraciones que nos ha ofrecido el cine americano reciente sobre la trágica vulnerabilidad de la figura del enamorado. De forma aparente nos hallamos ante una comedia romántica que retoma el dilema de un hombre ante la tentación del riesgo amoroso y la promesa de una calma plácida. Sin embargo, James Gray decide dar una curiosa vuelta de tuerca al esquema y va del cuento moral (la fábula de Rohmer sobre la frontera entre el ser y el devenir) hacia la afirmación de lo trágico. *Leonard* (Joaquin Phoenix) se afirma como un joven melancólico, con todo lo que supone la aceptación de la melancolía en un mundo del que ésta ha sido expulsado. Al inicio, se encuentra al borde de un suicidio provocado por amor. La vieja herida lo convierte en un ser solitario, atrapado en un enfermizo entorno familiar que pretende calmar las tensiones de su alma. Una mujer, diseñada por su familia como la esposa ideal, surge para ofrecerle esa estabilidad capaz de aplacar la tensión. En un momento dado, se cruza con otra mujer espectral, fantasmagórica, que contempla desde la ventana de su casa. Con ella compartirá secretos y emociones, y con ella sublimará la fuerza de su deseo. La mujer posee una apariencia nocturna, pero en el fondo es un ser diurno, pues está atrapada en la aparente seguridad de su relación con otro hombre.

James Gray no filma una comedia romántica en la que los encuentros amorosos se

desarrollan al son de los violines. Su puesta en escena se basa en un notable ejercicio de depuración. El uso de una fotografía semioscura ensombrece un relato en el que las pasiones siempre están interiorizadas. El modo en que Gray pone en escena las conversaciones telefónicas de ventana a ventana o los encuentros en la azotea de un edificio neoyorquino es sorprendente. Los lugares de comunicación reflejan un extraño clima de limbo existencial. Por otra parte, **TWO LOVERS** no es el resultado de una apuesta conservadora que reivindica la necesidad de regresar al útero familiar, subterfugio de la tradición étnica, para garantizar la estabilidad frente a la tentación del riesgo. James Gray nos recuerda que el incumplimiento del deseo siempre desemboca en lo trágico y que la promesa de seguridad familiar no esconde más que la afirmación de un tenso juego de apariencias entre lo que pretendimos ser y lo que hemos acabado siendo. No es ninguna casualidad que esta curiosa película se inspire libremente en un texto corto de Dostoievski titulado 'Noches blancas'. En su cuento, Dostoievski nos relata la historia de un soñador atrapado en su soledad que encuentra una mujer espectral frente a la que siente un deseo irrefrenable de confesarse, pero con la que nunca puede llegar a desarrollar un proyecto vital. Ella está atrapada por la seguridad que le ofrece el matrimonio. La metáfora de las noches blancas me parece muy significativa para entender el tono que busca James Gray. En San Petersburgo, durante el solsticio de verano, la noche casi no existe, por lo que no hay ninguna posibilidad de que surja una figura lunar -como la mujer de **Amanecer**- que introduzca a los personajes en el mundo de la nocturnidad. Los espectros que surgen en el relato son los de un día sin noche, son espectros evanescentes, atrapados en la estabilidad de la luz solar. El melancólico amante de **TWO LOVERS** tiene la desgracia de encontrarse, en plena noche, con una figura excesivamente atrapada por el día.

Texto (extractos):

Carlos Losilla, "James Gray: el cine en suspensión", en sección "Gran Angular", rev. Cahiers du Cinema España, mayo 2010.

Si Georges Steiner ya vaticinaba hace unas décadas "La muerte de la Tragedia", en una de sus obras más conocidas, y Jean-Marie Domenach hablaba de "*el fracaso de todo lo que daba consistencia a la tragedia: carácter, transcendencia y afirmación*", **TWO LOVERS** demuestra lo contrario. Y lo hace adaptando los factores esenciales del género al pensamiento y la estética cinematográfica contemporáneos. Ya no hay una dimensión trascendental o épica contra la que luchar ni tampoco ese fátum asfixiante proveniente del exterior. Pero, pese a ello, el personaje principal, *Leonard* (Joaquin Phoenix), parece estar encerrado en su vida y ser incapaz de cambiar el rumbo que le imponen sus propias dudas. Una tragedia banal e insignificante donde el Destino se juega entre dos chicas y las fuerzas celestiales se limitan a ser incertidumbres amorosas. Pero una tragedia al fin y al cabo.



Porque lo que de verdad importa es esa interiorización imperceptible del drama más universal. *Leonard* es un treintañero introvertido y bipolar (o depresivo del todo), asfixiado por una familia empalagosa, y que no ha conseguido superar la separación con su antigua novia. En este ambiente opresivo, la alternativa no será entre el Bien y el Mal (como era el caso en el cine de Gray hasta la fecha), sino entre dos modos de vida, entre una rubia extrovertida e inestable (*Michelle*, interpretada por Gwyneth Paltrow) y una morena cariñosa y clásica (*Sandra*, interpretada por Vinessa Shaw). Una dualidad de lo más previsible pero con la que el cineasta juega sin tapujos para ilustrar simplemente la alternativa ante la que se encuentra *Leonard*. Siguen apareciendo algunas de las temáticas esenciales del autor, como es el caso de un padre emocionalmente rígido y de una madre sobreprotectora que expresan el deseo de que la elegida sea *Sandra*, la hija de un socio de la familia. Pero ya no existe esa presión por intentar formar parte de un núcleo que pueda ser salvador. *Leonard* podrá elegir con toda libertad lo que quiere ser, como lo demuestra la conversación que tiene con su madre (Isabela Rossellini) cuando decide macharse con *Michelle*. “*Sólo quiero que seas feliz*” le dice su madre desde lo alto de la escalera antes de verlo desaparecer. Pero quizás sea justamente ese el problema profundo de *Leonard*, que tanto lo acerca a los otros personajes. No parece saber lo que quiere y menos lo que necesita para ser feliz. Como *Leo*, *Joshua* y *Bobby*, *Leonard* lucha por intentar escapar de lo que es al tiempo que no sabe lo que puede ser más. Pero, a diferencia de los otros, él no lo hace a través de unos actos que parecen predefinidos por un entorno incommovible sino preso de una pasividad que también lo convierte en esclavo. Sin duda, parece ir tambaleándose por la existencia,

esperando los acontecimientos para intentar llegar a comprenderse.

Por eso la interesante escena inicial, en la que le vemos tirarse del pontón neoyorkino de Brighton Beach, nos aprende tanto sobre el personaje. Un intento de suicidio fallido, casi ridículo, del que comprenderemos poco a poco que es un ejemplo claro de su incapacidad de controlar su vida. Así lo muestra su reacción violenta al ser rescatado por unos transeúntes molestos. Y así lo corrobora también la parsimonia con la que los padres le acogen después de un acto que tendría que ser traumático o escandaloso. Pero lo que nos dice Gray es que, por mucho que se esfuerce, parece predestinado a un cierto fracaso.

Una fatalidad que ya no afecta a las grandes gestas del mundo del crimen sino a la vida corriente de un judío de la Gran Manzana pero que Gray integra en su relectura personal de la comedia romántica de siempre. Lejos de un cierto barroquismo visual y de una *mise en scene* un tanto pomposa (criticable sobre todo en **La noche es nuestra**), **TWO LOVERS** apuesta por una sencillez de guión y un intimismo estético muy adecuados para retratar los problemas cotidianos de *Leonard*. Y el principal de ellos será elegir entre *Michelle*, la vecina que se encuentra por casualidad en su edificio, y *Sandra*, el apaño familiar que podría salvar los negocios. La película juega con estas dudas y con las consiguientes escenas de casi toda comedia romántica: la fiesta con las amigas de *Michelle*, la cita cancelada con *Sandra*, la cena con el novio casado de *Michelle*, la discusión con el padre de *Sandra*, la llamada de auxilio de *Michelle*, las mentiras a *Sandra*... Una constante indecisión que mezcla con acierto la mejor hermenéutica del deseo heredada de Woody Allen y Alfred Hitchcock. Pero todo ello con un impalpable sentimiento de inutilidad (quizás por esa primera escena). Las cosas no avanzan en el cine de James Gray, sólo empeoran. Y en este caso más que los demás, con un *Leonard* incapaz de tomar una decisión y cuya visión de la realidad se ve distorsionada por su neurosis. Su actitud pasiva y sumisa (a medio camino entre el “*I would prefer not to*” de *Bartleby* y el fatalismo ciego de *Josef K.*) le lleva casi a la negación de los eventos de su propia vida. Si la tragedia era, en definitiva, la muestra del sufrimiento ante una alternativa casi siempre dolorosa, en este caso, Gray filma el desamparo ante la falta total de elección. Quizás el reverso de la desaparición de la trascendencia o quizás únicamente la visión pervertida de la incapacidad del hombre contemporáneo de dar sentido a su total libertad. En todo caso, una problemática posmoderna donde la ligereza de la contingencia tiene el mismo valor (y el mismo rol) que el peso insoportable del destino. La última escena ejemplifica muy bien el problema al ver cómo *Leonard* decide mantener las dos opciones hasta el final (la reunión familiar con *Sandra* y la fuga con *Michelle*). Como era de esperar, los factores exteriores decidirán por él, transformando sus posturas en una cierta filosofía del reciclaje fatalista.

La película puede verse más como un paso adelante dentro del universo de Gray que como una simple repetición de sus problemática más conocidas. El cineasta ha decidido salir de la tragedia neoclásica de sus tres primeras obras para intentar crear una película más arriesgada contemporánea y oblicua. Todo ello sin dar la espalda a un estilo muy definido y a unas temáticas características (la familia, el barrio, la soledad..). Si hay que



ser optimistas, **TWO LOVERS** puede marcar un momento de transición, quizás la apertura de un nuevo ciclo después de lo que podríamos llamar su “Trilogía del Destino”. **TWO LOVERS** puede aparecer pues como una obra simple, sencilla, superficial y cotidiana frente al lirismo y la grandeza de sus tres obras anteriores. Quizás sea cierto pero siempre si escuchamos a Nietzsche cuando afirmaba ser “*superficial por profundidad*”.

Texto (extractos):

Aurélien Le Genissel, “James Gray: ¿tragedia neoclásica o melodrama posmoderno?”, en sección “Estudio”, rev. Dirigido, mayo 2010.

(...) En la crónica del festival de Cannes del año pasado escribí, a propósito de **TWO LOVERS**, que las películas de James Gray deben resultar incómodas para los jurados de un certamen como el francés, ya que no son ni clásicas ni radicales, ni consensuadas ni diferentes. **TWO LOVERS** no obtuvo ningún premio, como tampoco lo hizo **La noche es nuestra** en la edición anterior de Cannes, pero es que además sus propuestas no acaban de convencer a la crítica norteamericana que se persona en el festival (a la europea, en líneas generales, sí), ansiosa de platos fuertes o de rupturas. Sin embargo, Gray es un cineasta americano que gusta a los responsables del festival: lo han incluido a competición dos años seguidos, algo que sólo está a la altura de los tótems del cine de autor. Sobre el teórico clasicismo formal de sus películas -y **TWO LOVERS** parece la más clásica-, que a veces se confunde por conservadurismo, y la situación extraña que vive en Cannes, ahonda el director, de los más reflexivos del actual cine estadounidense, en una entrevista



reciente con Emmanuel Surdeau (...)

¿Dónde situamos entonces a James Gray en el actual panorama cinematográfico norteamericano? Evidentemente, no pertenece a los experimentalistas (de Van Sant a Lynch), ni a los formalistas (Malick), los independientes (Jarmusch, Ferrara) o los integrados (Scorsese, Burton y, cuando le toca, Van Sant), ya que sus películas, como las de David Fincher, Paul Thomas Anderson y los hermanos Coen, acostumbran a utilizar los géneros de manera en apariencia ortodoxa para dinamitar más de una de sus convenciones: que sus películas partan de un modelo clásico de cine de autor europeo, concretamente Fellini y, sobre todo, Visconti (**Rocco y sus hermanos** y **Noches blancas** están detrás de **La otra cara del crimen** y **TWO LOVERS**, respectivamente), no es ninguna casualidad, ya que a veces Gray filma “a la americana” aunque el tono, la composición y la graduación tengan mucho que ver con aquel tipo de cineastas desaparecidos. Pero, a tenor de otra de sus declaraciones en la citada entrevista, también podríamos emparentar a Gray con el núcleo duro de los directores hollywoodienses de la generación de la violencia, los que también dinamitaron las normas desde dentro yendo paso a paso. Dice Gray: *“Yo veo el cine como una maratón, no como un ‘sprint’. Una carrera de larga distancia. No me interesan para nada las modas”*.

Efectivamente, **TWO LOVERS** está aún más lejos de las modas (de todas las modas actuales) que las anteriores tres películas de su director. Aquella trilogía de melodramas criminales -**Cuestión de sangre**, **La otra cara del crimen** y **La noche es nuestra**- no tiene conexión argumental con **TWO LOVERS** más allá de mostrar de manera tan severa

como ecuaníme las fisuras de la unidad familiar; se trata de un melodrama romántico interpretado, eso sí, por el actor fetiche de Gray, Joaquin Phoenix. En lo que si se parece, y mucho, a los otros films es, precisamente, en su manera de encarar el género clásico y en el reposo (nada démodé) de su puesta en escena (...). Y más aún cuando el esquema de personajes y situaciones partía de 'Noches blancas': el otro desafío para Gray era adaptar la novela de Dostoievski más fielmente de lo que lo hizo Visconti pese a que sus personajes y experiencias, así como la época y el lugar (substituyendo tapices por tintorería), sean tan distintas, hurgando mejor en la definición del hombre subterráneo que caracteriza la obra del escritor ruso, todo ello salpicado con sugerencias y atmósferas, más que referencias explícitas, tomadas de **Vértigo**, otro de los films que habitualmente cita Gray; en este caso, la idea de enamorarse de una imagen femenina idealizada, aunque sin recurrir al elemento obsesivo y necrófilo de reconstruir a la amada muerta como en la cinta de Hitchcock.

TWO LOVERS transmite también otro tipo de libertad, el de la película pequeña que se hace con cierta rapidez -veintinueve días de rodaje- y que, pese a esa "superficialidad" que se le achaca a Gray, se sale de cualquier consideración del cine *mainstream* y busca en realidad un nuevo tipo de público partiendo de los teóricos clichés genéricos. Mientras esperaba la aprobación del presupuesto de **La noche es nuestra**, Gray pergeñó el guión de **TWO LOVERS** pensando en "*un film pequeño en el que pudiera implicarme a fondo, una historia de amor como ya no se hacen en la actualidad, en el límite del melodrama*". Esa es una de las grandes virtudes de esta película de título sintético -"*un homenaje al neorealismo italiano, un título muy simple, muy tosco*": ecos de **Europa 51**, **Umberto D**, **Vanina Vanini** o, en la versión española de *La ciociara*, la similitud con **Dos mujeres**, que con su apariencia de melodrama sentimental con pocos personajes, retrato de gentes ordinarias en situaciones nada extraordinarias, se coloca siempre en extremos límite: del relato, del género y del propio cine norteamericano del momento. **TWO LOVERS** tiene a veces algo de la frialdad de los cines del este más en su manera de filmar que de exponer los conflictos, mientras que en otros momentos sabe mostrar con maestría, y sin ningún tipo de artificio o aditivo, las emociones más interiorizadas. En otra de sus referencias más o menos explícitas, Gray cita como inspiración estética para su última película el estilo de la televisión polaca de los ochenta, y en concreto al Kieslowski de **Una breve historia de amor**, film que proyectó a su director de fotografía antes de iniciarse el rodaje. **TWO LOVERS** tiene colores fríos, una disposición neutra de las sombras y un gran aprovechamiento de los decorados más simples: una pequeña habitación, una sala de estar, el reservado de un restaurante e, incluso, una discoteca, filmada de modo bien distinto al de la secuencia de apertura de **La noche es nuestra**; esos, y no pueden ser otros, son los elementos que definen a los personajes en una apropiación cruda y a la vez estilizada del concepto de realismo. Pero Gray también explica que elaboró el guión escuchando a Amalia Rodrigues, ilustre cantante de fados, y el film posee, sobre todo en su media hora final, la melancolía impenetrable de la triste canción portuguesa historias de



amores rotos y decisiones imposibles, de caminos que se han cortado y rutas emocionales por las que ya resulta imposible volver a transitar.

Los dos amantes del título no están condenados a encontrarse, pero una vez lo han hecho, una vez se conocen e intiman, están condenados, esta vez sí, a fracasar en una relación imposible. Puede que el desenlace se intuya de antemano, aceptando de entrada que va a sortear el *happy end* y sabiendo que Gray rehúye las convenciones siempre que sea posible hacerlo, pero la forma irremediable en que concluye la historia está escrita también en las miradas de los personajes (que dicen mucho y engañan poco) y en la propia evolución de una experiencia sentimental que aparece cuando ninguno de los dos esperaba encontrarse ante una situación igual. *Leonard* es un joven de origen judío. Tiene tendencias bipolares y suicidas que se han enfatizado tras una traumática ruptura sentimental. Su única vía de escape es la fotografía y vive medio recluso en la habitación que tiene en casa de sus padres. *Michelle* (Gwyneth Paltrow) ha alquilado un apartamento en el mismo bloque de pisos que *Leonard*, sale por las noches con sus amigas y lleva una vida aparentemente festiva mientras espera, con amarga resignación, que el hombre casado al que ama (Elias Koteas) cumpla la promesa dada, pero nunca ejecutada, de abandonar a su esposa.

Gray no engaña a nadie: una barriada gris en Brighton Beach, cerca de Brooklyn, unos personajes ordinarios -porque nada extraordinario acontece en sus vidas desde hace tiempo-, una relación condenada al fracaso -aunque *Michelle* la aliente en algún momento porque realmente cree en ella, aunque es incapaz de dar el paso y provocar la ruptura con su solitario presente-, una mente inestable y un reguero de dudas e inseguridades que

afectan tanto a uno como a otra. Y aunque en el título de la película aparecen sólo dos personajes, **TWO LOVERS** es una historia triangular delineada, y delimitada, de manera distinta a la acostumbrada. Con todo, el afecto que a *Leonard* le profesa *Sandra* (Vinessa Shaw), la hija de unos amigos de sus padres con la que todos quieren casarle, no es suficiente para desvanecer el idilio imposible con esa mujer idealizada, *Michelle*, a la que *Leonard* descubre, en otro guiño hitchcockiano, contemplándola desde su habitación a través del objetivo de la cámara fotográfica. *Sandra* entra y sale así del relato, titubea -porque la fuerzan inicialmente a relacionarse con *Leonard* y porque éste no quiere relacionarse con ella- pero también comprende, se enamora en silencio, sin demostrarlo, aparece en momentos puntuales para replegarse como personaje y permanecer en la sombra hasta el acto postrero del film, aquel que nos revela la última decisión, la más definitiva que haya tomado jamás Leonard. Y puede que entonces, con el plano que cierra la película, vuelva a pesar sobre Gray la consideración, injusta e inútil, de director convencional o conservador. Pensemos mejor que es un cineasta fuera de tiempo; del tiempo cinematográfico que le ha tocado vivir.

Texto (extractos):

Quim Casas, "Two lovers: en los límites del melodrama",
en sección "En primer plano", rev. Dirigido, mayo 2010.



Martes 15, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

EL SUEÑO DE ELLIS

(2013) EE.UU. 119 min.

Título Orig.- The immigrant. **Director.-** James Gray.

Guión.- James Gray y Ric Menello. **Fotografía.-** Darius Khondji (2.35:1 Panavisión - DeLuxe). **Montaje.-** John Axelrad y Kayla Emter. **Música.-** Christopher YOUNG.

Productor.- James Gray, Anthony Katagas, Greg Shapiro y Christopher Woodrow. **Producción.-** Worldview Entertainment - Keep Your Head - Kingsgate Films.

Intérpretes.- Joaquin Phoenix (*Bruno Weiss*), Marion Cotillard (*Ewa Cybulski*), Jeremy Renner (*Orlando/Emil*), Dagmara Dominczyk (*Belva*), Angela Sarafyan (*Magda Cybulski*), Jicky Schnee (*Clara*), Yelena Solovey (*Rosie Hertz*), Robert Clohessy (*oficial de inmigración*).

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 6 de la filmografía de James Gray (de 9 como director)

Música de sala:
"Book of leaves" (2009)
Rachel Grimes



(...) El título original de la nueva película de James Gray (que anteriormente fue conocida como “Lowlife” y como “Nightingale”) podría considerarse un guiño al cortometraje **El emigrante** de Charles Chaplin, con el que comparte el retrato de la emigración en barco desde Europa hasta Estados Unidos y el plano icónico de la Estatua de la Libertad. Ambas obras transcurren en una época similar (la de Chaplin en 1917, la de Gray en 1921), pero el tono cómico de la primera es muy distinto al de la segunda, que se trata del melodrama más clásico de la trayectoria del responsable de **Cuestión de sangre**.

La recreación con colores apagados del Nueva York de los años veinte, el estatismo en la planificación y la preeminencia de interiores dan a **EL SUEÑO DE ELLIS** una pátina de antigüedad, que se aleja radicalmente de la espectacularización posmoderna del pasado a la que tiende buena parte del Hollywood actual (léase, sin ir más lejos, **El gran Gatsby** de Baz Luhrmann). Este anacronismo formal no debería sorprender a los seguidores de Gray, que ha cimentado su carrera en referencias estéticas añejas, como son el thriller mafioso (**La otra cara del crimen**), el cine policíaco de los setenta (**La noche es nuestra**) o el melodrama romántico (**Two Lovers**). Sea como fuere, **EL SUEÑO DE ELLIS** (*The Immigrant*) plantea un triángulo amoroso (dos hombres -Renner y Phoenix- tras una emigrante polaca -Cotillard-) desde una sobriedad que nos hace pensar antes en **The Deep Blue Sea** (Terence Davies) que en la pasión desaforada de **Two Lovers**.

La fe juega un papel esencial en el relato a través de una protagonista que cree en Dios (es católica) y en el sueño americano (el que le venden los dos personajes masculinos). Sin embargo, sus ideales se pondrán en duda con una calculada ambigüedad, que la lleva a debatirse entre la rectitud moral y el instinto de supervivencia. La sexualidad y los vínculos familiares acaban por completar un cuadro que se resuelve en una última media hora brillante en la que Gray se sobrepone a la excesiva languidez de la que adolece la parte central de su película. De este modo, y pese a su falta de intensidad y a un desarrollo

argumental plano, **EL SUEÑO DE ELLIS** acaba resultando un film notable, donde podemos deleitarnos con una precisa iluminación de los interiores (cercana a la de **Flores de Shanghai** de Hou Hsiao-hsien) y con grandes detalles de puesta en escena, como son el trabajo con espejos en que se refleja Cotillard y como un bello encuadre que nos remite a **Centauros del desierto** de John Ford.

Texto (extractos):

Carles Matamoros, "The immigrant", en reportaje "Cannes 2013: imágenes que faltan, imágenes que sobran", rev. Dirigido, junio 2013.

(...) La filmografía de James Gray (...) es una de las más coherentes, insistentes y obsesivas del panorama cinematográfico actual. Una gigantesca catedral construida meticulosamente en la que cada piedra interioriza la grandeza del conjunto al tiempo que se pone al servicio de la monumentalidad general. Un tanque cuya evolución parece tan lenta como inexorable. Una especie de continua reactualización en la que cada nueva película se presenta como un nuevo esbozo o borrador (mejorado o empeorado) de la anterior... y de la siguiente, en búsqueda de ese arquetipo inalcanzable. Lo que se dice de una de las películas de Gray puede valer, casi exactamente, para cualquier otra. Los cambios son mínimos y, por ello, aún más representativos. Una insistencia temática y formal en la que reside, según algunos (entre los que me incluyo), el valor de su obra o, según otros, los límites de su genio.

En un artículo titulado "James Gray: ¿Tragedia neoclásica o melodrama posmoderno?", publicado en Dirigido por..., en mayo del 2010, escribía que **Two Lovers**, la última película del realizador norteamericano, se presentaba como "una tentativa de reinventar un universo propio muy marcado por el uso de la tragedia clásica, el destino individual y la reclusión familiar y social". Una historia de amor en la que destacaban, al igual que en sus anteriores **Cuestión de sangre**, **La otra cara del crimen** o **La noche es nuestra**, "una fatalidad individual irremediable, un peso familiar sofocante, una fuerza todopoderosa y ciega o una endogamia evidente" que "remiten a otros grandes relatos fundacionales como la Religión o el Psicoanálisis" (añadiendo la tragedia griega o el drama shakesperiano). Lo mismo podemos decir de **EL SUEÑO DE ELLIS**. En esta película, Gray sigue ahondando en sus temas de predilección, como son la lucha entre la libertad individual y el destino, la guerra fratricida, la ambivalente (necesaria y/o enfermiza) relación con el núcleo familiar y el dicotómico enfrentamiento moral cuya frontera, tan claramente delimitada, se divierte en desdibujar. El realizador teje de nuevo un drama en el que la protagonista, **Ewa Cybulska**, una inmigrante de origen polonés interpretada por la magnífica Marion Cotillard, se ve envuelta en un torbellino de acontecimientos externos que parecen abocarla a padecer su vida más que a gobernarla. Como **Joshua** en **Cuestión de sangre**, que volverá a caer en un espiral de muerte y violencia de la que quería escapar, como



fábula agrídulce y ambigua sobre el sueño y la esencia americana. No es casualidad que el referente absoluto se encuentre en Francis Ford Coppola y, más concretamente, en la escena de apertura de **El Padrino II** que el realizador homenajea sin complejos. La película de Coppola *“aprueba el sueño americano al mismo tiempo que lo destruye”*, explica Gray en una entrevista. *“Por muchas razones, Coppola y **El Padrino II** son los mejores profesores de cine que he tenido”*, explica, sin muchas sorpresas, el cineasta. *“Pese a su negrura, esta película muestra un bello y sincero reconocimiento de nuestra humanidad -una verdadera compasión por las luchas que nos consumen a lo largo de nuestra vida-”*, insiste Gray en una definición que se aplica perfectamente a **EL SUEÑO DE ELLIS**.

En este sentido, el torpe y tosco título español sí tiene el mérito de indicar el simbolismo de la famosa isla neoyorkina, lugar de confluencia de las salvadoras esperanzas y de la desesperación más absoluta, un claroscuro visible en casi todos los personajes del cineasta. Aunque, como él dice, sus obras estén basadas en la *“amplitud del relato”*, en esa especie de opera macroscópica en la que los personajes parecen fagocitados por los acontecimientos; Gray nunca se olvida y, en realidad, siempre se acerca, a las vivencias más personales e íntimas de sus protagonistas. Por ello, el título original *The Immigrant* (El inmigrante), en tanto que fusión de personaje individual y de paradigma sociológico e histórico resulta mucho más acertado, por no decir perfecto, para su cine. En su total soledad ante un ambiente hostil y un paisaje completamente desconocido, decidido a lograr su objetivo pese a todas las barreras, obstáculos y dificultades que se le presenten, el inmigrante es la personificación de los personajes de Gray. O, por lo menos, de las fantasías de esos personajes. En el artículo citado anteriormente, ya explicaba que *“las*



cosas no avanzan en el cine de James Gray, solo empeoran”. De alguna manera *Leo*, *Joshua*, *Bobby* y *Leonard* no han conseguido ser inmigrantes. Sueñan con serlo como lo fueron sus padres y sus abuelos. Pero se han quedado encerrados en una familia y comunidad que los absorbe, incapaces de alejarse de una espiral de sentimientos y destrucción que no les deja ser otra cosa que lo que quieren que sean. En este sentido, *Ewa* y *Magda* son el “negativo” de los demás. Han dejado atrás a su familia en Polonia y llegan a los Estados Unidos para conseguir ser lo que quieran ser, cumplir el sueño americano. La libertad está en la orilla.

Pero ¿de verdad está ahí? Como si de un cínico marionetista se tratase, Gray va a mostrarnos que no es tan fácil. Empezando por *Magda* que, como hemos dicho, no llega ni a tocar la tierra prometida, encerrada en Ellis Island. Pero a *Ewa* no le va mucho mejor. Acusada de conducta inmoral durante la travesía, su futuro parece encontrarse entre rejas. Todo cambia con la llegada providencial de *Bruno*, una especie de director de cabaret/proxeneta interpretado por Joaquin Phoenix, que soborna al guardia para llevarse a la joven inmigrante. *Ewa* tendrá que decidir entonces si quiere hacer un pacto con el Diablo. Y cuánto está dispuesta a pagar para poder realizar su sueño e intentar liberar a su hermana. Como era previsible, el precio será elevado y *Bruno*, embaucado por un amor/deseo no correspondido, hará todo lo posible para controlarla. Prostitución, chantaje, violencia, miedo y traición familiar son algunas de las cosas que tendrá que afrontar la piadosa *Ewa* para sobrevivir. “¿Es un pecado querer ser feliz?”, se pregunta la protagonista al final de la película, resumiendo la imposible contradicción en la que se encuentran siempre los



personajes de Gray. Con la aparición de *Orlando*, el despreocupado y alegre hermano de *Bruno* interpretado por Jeremy Renner, la película plantea las problemáticas habituales del cineasta: el mal contra el bien, los celos y la violencia, las falsas vías de escape, la fatalidad y la (quizás) imposible redención... Y, como siempre, no hay una respuesta unidireccional y evidente. Gray juega en el registro tan contemporáneo de la “indecidibilidad”, borrando las pistas y dejando al espectador sin saber si *Magda* estaba de verdad enferma, si *Bruno* es el salvador o el verdugo de *Ewa* o si *Orlando* la quería de verdad o solo pretendía molestar de nuevo a su hermano...

EL **SUEÑO DE ELLIS** se presenta como una obra amplia, llena de sentimientos matizados, emociones contenidas y sutil lirismo. Visualmente excepcional, en sus claroscuros renacentistas y su negror de cine clásico hollywoodiense, la película se acerca (sin tanto histrionismo ni profundidad) al dramatismo de **Cuestión de sangre** o **La otra cara del crimen** manteniendo la delicadeza de **Two Lovers**. “*Es mi película más ambiciosa, la mejor realizada y, espero, la más emotiva*”, explica el realizador. Por mi parte, no creo que sea su mejor película pero sí un paso más en una carrera que promete convertirse en una de las más interesantes de las últimas décadas.

“*Al final de Cuestión de sangre y La otra cara del crimen, volvemos literalmente a ver a Joshua y Leo en el punto donde los encontramos. Pero, ¿qué ha pasado entre medio? Un desastre del que da la impresión de que no podían escapar aun habiendo escogido otra alternativa*” escribía ya en el texto citado. Lo mismo pasa con **Ewa** y **Magda**. ¿Dónde se encuentran al final? Exactamente en el mismo lugar en el que las descubrimos. *Ewa* ha vivido un drama del que da la impresión que no podía escapar. Pero Gray propone

entonces una nueva alternativa. Sin renunciar a esa suspensión del sentido tan barthiana que caracterizan las aporías morales, políticas y existenciales de sus obras, el realizador ofrece un extraordinario plano final en el que el barroquismo geométrico de los reflejos, los dobles y la *mise en abyme*, las fantasías y la realidad, el sueño y la razón, el bien y el mal, brindan una nueva interpretación (una más) a sus repetidas y reiteradas problemáticas y dudas. Una brillantísima sublimación estética del sentimiento trágico de la vida, por citar al célebre filósofo.

Texto (extractos):

Aurélien Le Genissel, “El sueño de Ellis: cine del primer al último plano”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, junio 2014.

Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2018

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Patricia Garzón & Antonio Collados (Área de Recursos Gráficos y de Edición.UGR)

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

In memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

JAMES GRAY

Nueva York, Nueva York, EE.UU., 14 de abril de 1969

FILMOGRAFÍA (como director)¹

- 1991 Cowboys and angels [corto].
- 1994 Cuestión de sangre (*Little Odessa*).
- 2000 LA OTRA CARA DEL CRIMEN (*The Yards*).
- 2007 LA NOCHE ES NUESTRA (*We own the night*).
- 2008 TWO LOVERS.
- 2013 EL SUEÑO DE ELLIS (*The immigrant*).
- 2014 Arise my love, shake off this dream [episodio de la serie de tv *The Red Road* (2014-2015), creada por Aaron Guzikowski].
- 2016 Z, la ciudad perdida (*The lost city of Z*).
- 2019 Ad Astra.



¹ www.imdb.com/name/nm0336695/?ref_=fn_al_nm_1

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



(I) DAVID FINCHER (febrero 2016)

Seven (*Seven*, 1995)

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

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

Zodiac (*Zodiac*, 2007)

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

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

Perdida (*Gone girl*, 2014)



(II) WES ANDERSON (mayo 2017)

Los Tenenbaums (*The Royal Tenenbaums*, 2001)

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

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

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

Moonrise Kingdom (*Moonrise Kingdom*, 2012)

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



(III) JAMES GRAY (mayo 2018)

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

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

Two lovers (*Two lovers*, 2008)

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



MAYO-JUNIO 2018

UN ROSTRO EN LA PANTALLA (V):
MICHAEL CAINE (1ª parte: los años 60)
(celebrando su 85 cumpleaños)

MAY - JUNE 2018

A FACE ON THE SCREEN (V):
MICHAEL CAINE (part 1: the 60's)
(celebrating Caine's 85th birthday)

Viernes 18 mayo / Friday 18th may 21 h.

ZULÚ (1964) Cy Endfield
(ZULU)

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

Martes 22 mayo / Tuesday 22th may 21 h.

IPRESS (1965) Sidney J. Furie
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 25 mayo / Friday 25th may 21 h.

ALFIE (1966) Lewis Gilbert

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

Martes 5 junio / Tuesday 5th june 21 h.

LA CAJA DE LAS SORPRESAS (1966) Bryan Forbes
(THE WRONG BOX)

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

Viernes 8 junio / Friday 8th june 21 h.

FUNERAL EN BERLÍN (1966) Guy Hamilton
(FUNERAL IN BERLÍN)

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

Todas las proyecciones en
la Sala Máxima de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (Av. de Madrid).
Entrada libre hasta completar aforo
All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE
DESCARGA NUESTRO CUADERNO DE ESTE CICLO EN: lamadraza.ugr.es/publicaciones

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



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

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