

ABRIL-JUNIO 2022

EL ESCRITOR Y SUS MONSTRUOS: STEPHEN KING, 75 AÑOS

ORGANIZA

CÁTEDRA FEDERICO
GARCÍA LORCA

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-
 lesee con la
 ridad q ue
 lará satisfeco
 ntezuelas, 14

tares
 A GRANADA.
 Inserta en el
 o del Ejército»
 o el 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 tecnicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

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

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

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

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

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

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

ABRIL-JUNIO 2022

EL ESCRITOR Y SUS MONSTRUOS: STEPHEN KING, 75 AÑOS

Lunes 25 abril / Monday, April 25th 21 h
LA MITAD OSCURA [121min.]
(EE.UU., 1993) George A. Romero
(THE DARK HALF) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Lunes 9 mayo / Monday, May 9th 21 h.
LA ZONA MUERTA [104min.]
(EE.UU., 1983) David Cronenberg
(THE DEAD ZONE) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Lunes 16 mayo / Monday, May 16th 21 h.
LA NIEBLA [126 min.]
(EE.UU., 2007) Frank Darabont
[version especial en blanco y negro del director]
(THE MIST) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Lunes 23 mayo / Monday, May 23th 21 h.
CADENA PERPETUA [142min.]
(EE.UU., 1994) Frank Darabont
(THE SHAWSHANK REDEMPTION)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Lunes 30 mayo / Monday, May 30^h 21 h.
VERANO DE CORRUPCIÓN [111 min.]
(EE.UU., 1998) Bryan Singer
(APT PUPIL) v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Lunes 6 junio Monday, June 6th

18:30 h.
LA REBELIÓN DE LAS MÁQUINAS [98 min.]
(EE.UU., 1986) Stephen King
(MAXIMUM OVERDRIVE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

21 h.
CUENTA CONMIGO [99 min.]
(EE.UU., 1986) Rob Reiner
(STAND BY ME)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

APRIL-JUNE 2022

THE WRITER AND HIS MONSTERS:
STEPHEN KING, 75 YEARS OLD

CONFERENCIA

Miércoles 11 de mayo / Wednesday,
May 11th 20 h.
STEPHEN KING: UNA POÉTICA DEL
TERROR José Manuel Ruiz Martínez
(director de la cátedra “Federico
García Lorca”) Palacio de la Madraza-
Salón de Caballeros XXIV
Entrada libre hasta completar aforo /
Free admission up to full room

Organizan:
Cátedra “Federico García Lorca”
CineClub Universitario / Aula de Cine

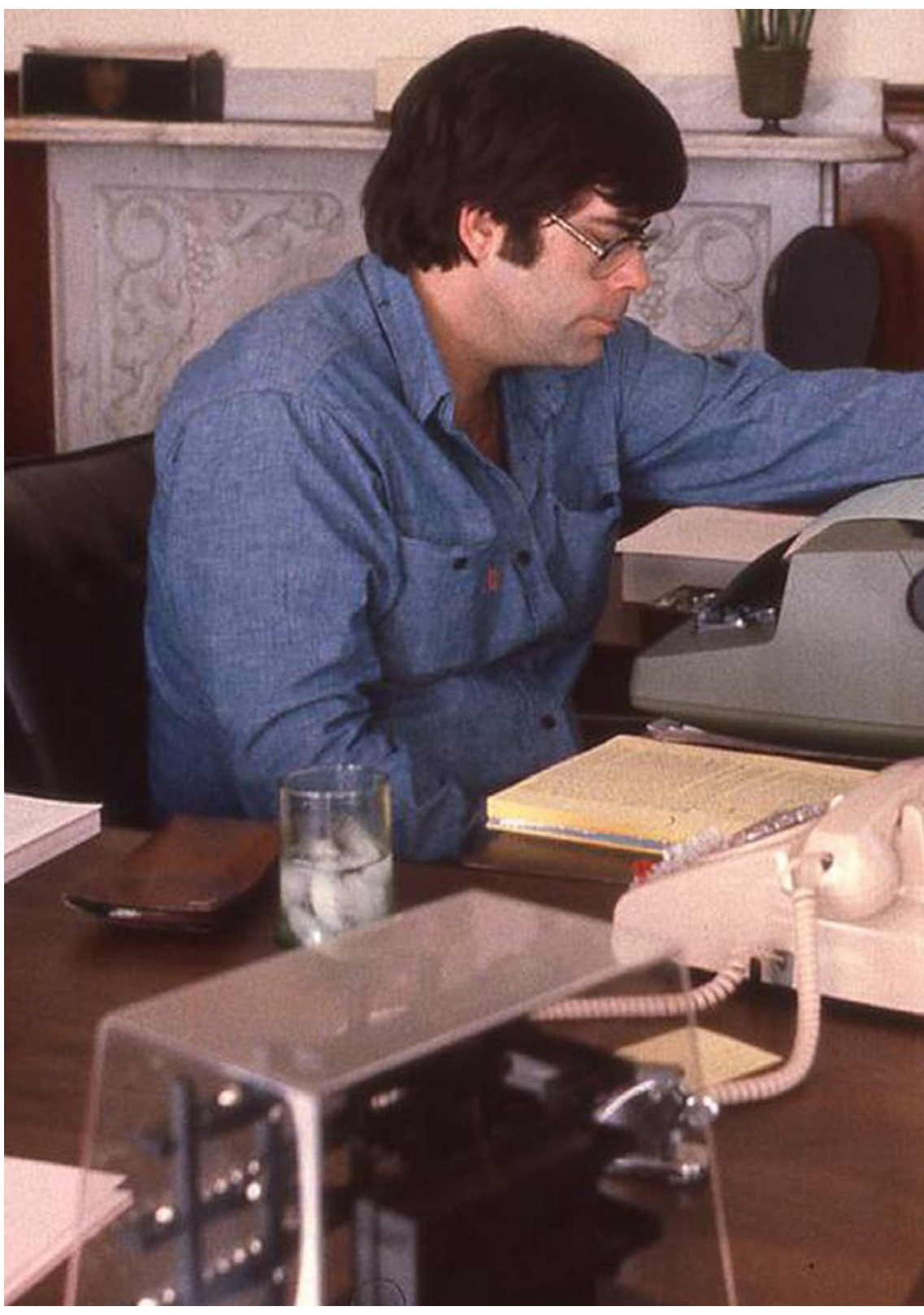
Todas las proyecciones en la
SALA MÁXIMA del ESPACIO
V CENTENARIO (Av. de Madrid).
ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO
All projections at the Assembly Hall
in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).
FREE ADMISIÓN UP TO FULL ROOM

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

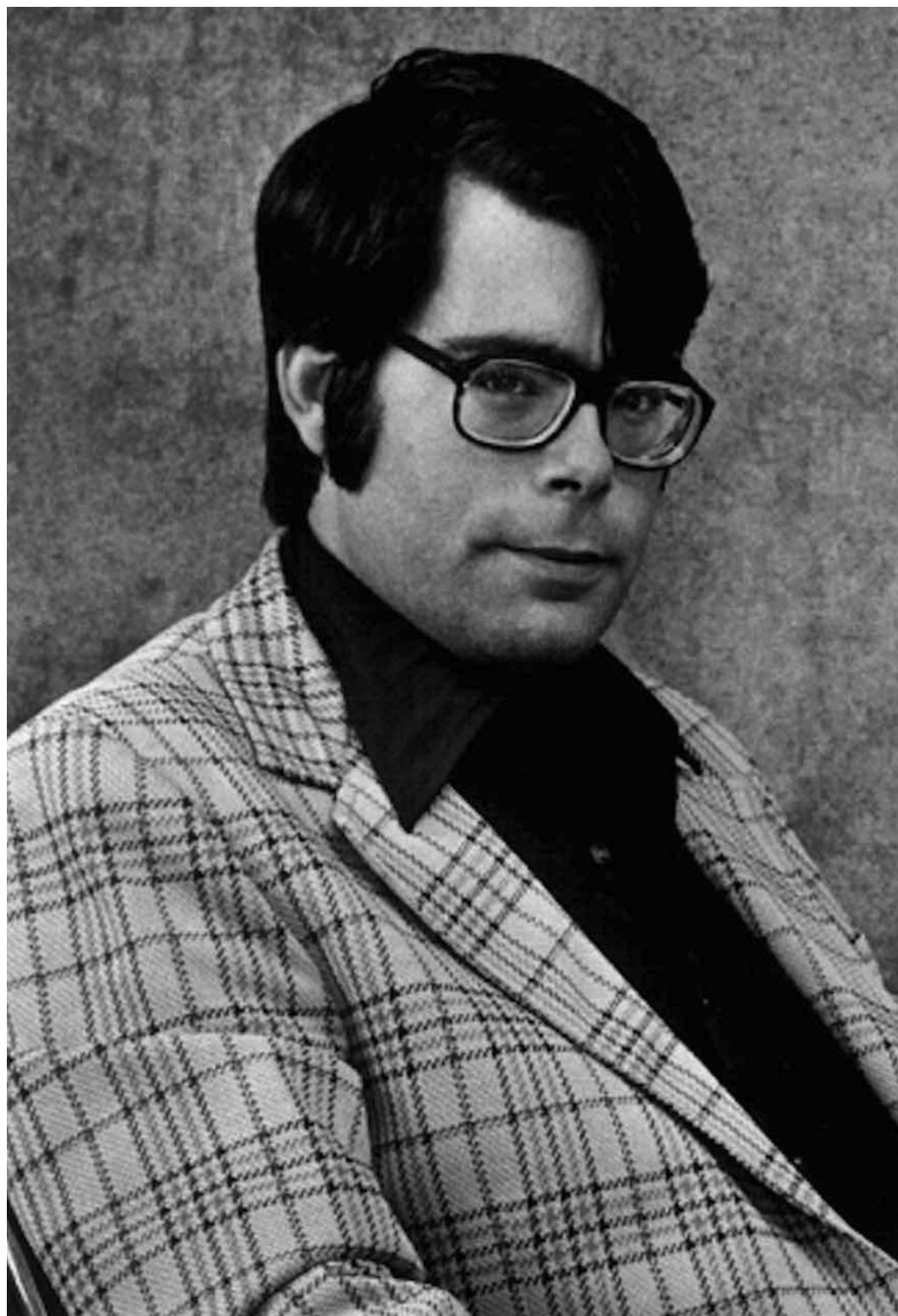
- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
- ES OBLIGATORIO EL USO DE LA MASCARILLA EN TODO MOMENTO.

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

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









STEPHEN KING

Stephen Edwin King

Portland, Maine, EE.UU., 21 de septiembre de 1947

“(...) Horror, terror, miedo, pánico: ésas son las emociones que introducen cuñas entre nosotros, que nos separan de los demás y nos dejan a solas. Es paradójico que los sentimientos y emociones que asociamos con la “mentalidad de masa” consigan precisamente eso, pero las masas son lugares solitarios, nos dicen; una comunidad sin amor. Las melodías del cuento de horror son simples y repetitivas, son melodías de desmoronamiento y desintegración... pero he aquí otra paradoja: el ritual de sacar a la luz estas emociones parece devolver la situación a un estado más estable y constructivo. Pregúntenle a cualquier psiquiatra qué hace su paciente mientras está tumbado en el diván hablando de lo que le mantiene en vela y lo que ve en sus sueños. ¿Qué ves cuando apagas la luz?, preguntaron los Beatles; su respuesta: no estoy seguro, pero sé que es mío. (...)”

(...) Las novelas, películas, series televisivas o radiofónicas, e incluso los tebeos que tratan el horror, siempre funcionan a dos niveles. Por encima está el nivel de la repugnancia (...). La repugnancia puede alcanzarse mediante grados variables de pericia artística, pero siempre está presente.



Sin embargo, a otro nivel más poderoso el trabajo de horror es como una danza: una búsqueda rítmica y sinuosa. Y lo que busca es ese lugar en el que usted, el espectador o lector, viven a su nivel más primitivo. La obra de horror no está interesada en el amueblamiento civilizado de nuestras vidas. Una obra así atraviesa bailando estas habitaciones que hemos amueblado pieza tras pieza, cada una de ellas expresando (¡o eso esperamos!) nuestro carácter socialmente aceptable y agradablemente ilustrado. Muy al contrario, busca otro lugar, un cuarto que en ocasiones quizá se parezca a la cámara secreta de un caballero victoriano, en otras a una cámara de tortura de la Inquisición española, pero quizá con más frecuencia y eficacia al sencillo y brutalmente árido agujero de un morador de las cavernas en la Edad de Piedra.

¿Es arte el horror? A este segundo nivel, la obra de horror no puede ser otra cosa; alcanza el nivel de arte simplemente porque está buscando algo más allá del arte, algo que precede al arte. Está buscando lo que yo llamo los puntos de presión fóbica. El buen cuento de horror avanzará bailando hasta alcanzar el centro de su vida y encontrará la puerta secreta a esa estancia cuya existencia creía usted que nadie más conocía. (...).

(...) Como los libros y las películas son medios de masas, en los últimos treinta años el campo del horror ha sido capaz de conseguir algo más que meramente explotar estos temores personales. Durante ese periodo (y, en menor medida, en los setenta y tantos años precedentes) el género del horror ha sido a menudo capaz de localizar los puntos de presión fóbica, y los libros y películas que más éxito han cosechado casi siempre parecen haber expresado y jugado con los temores compartidos por un amplio espectro de población. Esos temores, que a menudo son más políticos, económicos y psicológicos que sobrenaturales, otorgan a las mejores obras de horror una agradable sensación de alegoría... un tipo de alegoría con el que la mayoría de los cineastas parecen sentirse a gusto (...).



(...) Empecemos por asumir que el cuento de horror, no importa lo primitivo que sea, es alegórico por naturaleza; es simbólico. Asumamos que nos está hablando, como un paciente en el diván del psicoanalista, sobre una cosa cuando quiere decir otra. No estoy diciendo que el horror sea alegórico o simbólico de manera consciente; eso sería sugerir un nivel artístico al que pocos escritores de ficción de horror o directores de películas de horror aspiran. Sugerir que Roger Corman estaba creando arte inconscientemente en un rodaje de 12 días y con un presupuesto de 80.000 dólares sería sugerir el absurdo.

El elemento de alegoría está ahí sólo porque forma parte de la estructura, está implícito, y es imposible escapar a él. El horror nos llama la atención porque dice, de modo simbólico, cosas que nos darían miedo afirmar a las claras, sin tamizar; nos ofrece la oportunidad de ejercitar (eso es; no exorcizar sino ejercitar) emociones que la sociedad exige que mantengamos bajo control. La película de horror es una invitación a dejarse llevar simbólicamente por una conducta desviada y antisocial, a cometer actos de violencia gratuita, a consentir nuestras pueriles fantasías de poder, a entregarnos a nuestros miedos más cobardes. Quizá, más que otra cosa, la novela o película de horror nos dice que está bien unirse a la masa, convertirse en un ser completamente tribal, destruir al "forastero" (...).

Tampoco es un accidente que la historia de horror suele terminar con un giro sorpresa a lo O. Henry que nos lleve a lo más profundo de una mina. Cuando vamos a ver una película inquietante o leemos un libro espeluznante no lo hacemos esperando que todo vaya a tener un final feliz. Estamos esperando que nos cuenten lo que tan a menudo sospechamos: que todo se está yendo a la mierda. En la mayoría de los casos la historia de horror ofrece suficientes pruebas de que ése es precisamente el caso (...). Es, como suele decirse, parte del juego (...).



(...) El género del que estamos hablando, ya sea en libros, películas o en la tele, es en realidad sólo uno: el de los horrores inventados. Y una de las preguntas que hace a menudo la gente que ha comprendido la paradoja (pero quizá no la ha articulado del todo en su cabeza) es: ¿por qué inventar cosas terribles cuando ya hay tanto horror auténtico en el mundo?

La respuesta parece ser que inventamos horrores ficticios para ayudarnos a soportar los reales. Aprovechando la infinita inventiva de la humanidad, asimamos los elementos divisivos y destructivos de nuestra existencia e intentamos convertirlos en herramientas... que nos permitan desmontarlos. El término catarsis es tan antiguo como el teatro griego y ha sido utilizado demasiado a la ligera por ciertos practicantes de mi profesión para justificar lo que hacen, pero aun así tiene cierto uso limitado. El sueño de horror es en sí mismo un desahogo y una incisión...y bien podría ser que el sueño de horror de los mass-media pueda en ocasiones convertirse en el diván del psiquiatra de toda una nación (...)"

Texto (extractos):

Stephen King, **Danza macabra**. Madrid, Valdemar, 2016
(la 1ª edición de la obra original es de 1981). Traducción de Óscar Palmer Yáñez.

(...) Hasta el 19 de junio de 1999, vida y obra de Stephen King discurrían por una ancha autopista de éxito; a partir de ese día, el asfalto empezó a tener para él resonancias macabras. El escritor paseaba por el arcén de la carretera que lleva a North Novell, sumido en reflexiones sobre cómo desatascar, por fin, su autobiografía literaria "Mientras escribo" (On Writing, 2000), estancada desde hacía ya 18 meses, cuando fue atropellado por un



conductor distraído. Ingresó en el Hospital Central de Maine –él mismo les comunicó el atropello a su esposa e hijos por teléfono– con heridas muy graves: tenía el pulmón derecho colapsado, múltiples fracturas en la pierna derecha, laceración del cuero cabelludo y la cadera fracturada; tuvo que ser sometido a cinco operaciones en diez días, y solo se recuperó tras una concienzuda terapia física. Desde entonces, el accidente está muy presente en su producción. Antes del siniestro, la posibilidad de ser atropellado se repetía en sus libros como una especie de pesadilla recurrente. El protagonista de “Misery” (1987) sufría uno a cargo de una aficionada fanática, que lo dejaba casi inválido y a merced de su crueldad. El profesor de “La zona muerta” (1979) quedaba postrado en coma profundo tras estamparse con su coche. La familia de “Cementerio de animales” (1983) vivía al pie de una carretera fatídica. Las consecuencias de la velocidad automovilística eran para King, antes del 2000, una amenaza factible que podía truncar la cotidianeidad de sus personajes. Con el cambio del siglo, esta percepción se vuelve más sombría. La amenaza se torna riesgo, peligro, y muerte, y con ella se adquiere un mayor sentimiento de fragilidad, de fugacidad, que tendrá un reflejo consustancial en la gran mayoría de las publicaciones posteriores. Y por supuesto, también de las películas que las adaptan.

La obra de King podía presumir, antes del cambio de siglo, de un balance cinematográfico muy prolífico. Durante los 80 y 90, el nombre del escritor había estado asociado a muy decentes antologías cinematográficas –**Los ojos del gato** (*Cat’s Eye*, Lewis Teague, 1985), pero sobre todo las dos **Creepshow** (1982 y 1987)–, a numerosos

remakes, casi siempre televisivos –amén de las abundantes películas sobre **Los chicos del maíz**, por ejemplo, cabe señalar, al menos, una versión más fidedigna con el original, y por lo tanto igual de vergonzosa, de **El resplandor** (*The shining*, 1997), a cargo de Mick Garris–, así como a divertimentos alimenticios sin más pretensiones que las de revalidar



su estatus de icono popular -ahí queda **Sonámbulos** (*Sleepwalkers*, 1992), de nuevo de Garris, una atrocidad escrita directamente para la pequeña pantalla-. Directores como John Carpenter (**Christine**, 1983), Frank Darabont (**CADENA PERPETUA** (*The Shawshank Redemption*, 1994) y **La milla verde** (*The Green Mile*, 1999), Brian de Palma (**Carrie**, 1976) o Tobe Hooper (**La maldición de Salem's Lot**, *Salem's Lot*, 1976) se habían interesado por su obra para mostrar, a través de ella, los miedos del ciudadano medio. Porque en eso consistían los coches poseídos, las visiones fantasmagóricas, el *bullying* o los vampiros: eran terrores que sublimaban lo más profundo e íntimo del más normal de los seres humanos, al confrontarlo con sus sombras interiores y con sus preocupaciones más hondas.

Si hay un prototipo en su obra de ese “ciudadano medio asustado” es el escritor de éxito, una nada velada alusión a sí mismo y a su propia condición de celebridad, que le sirve a King para poder inmiscuirse en las historias que relata.

Desde 2000 pueden destacarse dos escritores verdaderamente “en apuros” en las adaptaciones cinematográficas de sus novelas: el **Michael Noonan** (Pierce Brosnan) de **La maldición de Dark Lake** (*Bag of Bones*, 2011), la película que traslada a la pantalla “Un saco de huesos” (*A bag of bones*, 1998), y **Morton Rainer** (Johnny Depp), el deprimido personaje central de **La ventana secreta** (*Secret Windows*, David Koepp, 2004), sobre el relato “Secret Window, Secret Garden” (incluido en “Las cuatro después de medianoche”, 1990). *Noonan* y *Rainer* se hermanan por la pérdida de sus respectivas parejas. (...) Ambos se ven forzados a abandonar esa esfera de confort, tranquilidad y felicidad que supone siempre, para King, el matrimonio -como trasunto de su muy bien avenida relación con la escritora y activista Tabitha King- (...).

(...) **La ventana secreta** tiene más en común con **LA MITAD OSCURA** (1989; adaptación de George A. Romero, 1993) que con **Misery** (1983, adaptación de Rob Reiner, 1990),



ahonda más en esas oscuridades del escritor que laten en su subconsciente. Para ayudar a comprender la importancia que tiene en las novelas y en el cine sobre King este aspecto, conviene señalar que antes de que el escritor diera con la fórmula para sus bestsellers, había firmado una serie de novelas bajo el seudónimo de Richard Bachman. Tras publicar en secreto cinco libros, escritos con anterioridad a “Carrie” (1974), su primer gran triunfo editorial, King “mató” de cáncer a Bachman y escenificó un funeral público de su alter ego en 1985. La broma le serviría como fuente de inspiración para la sinopsis de la antes referida “La mitad oscura” (...).

(...) Las casas encantadas son una de las principales querencias de King: lugares sórdidos, de maldad concentrada, que luchan por sobrevivir y destruir a quien mora en ellas. Son el ejemplo perfecto de esa maldad “prestada” tan típica en su obra, ajena a los protagonistas pero que termina por condicionarlos. El buenismo general que sacude sus libros no concibe que los personajes principales sean malos de por sí, tiene que existir un condicionante externo que los pervierta (...).

(...) La infancia en King es la mayoría de las veces un remanso idílico en el que se descubre la violencia pero también el amor, y en la que el compañerismo, la amistad desaforada, es un valor imprescindible. Quizás el lector/espectador tenga muy presente **CUENTA CONMIGO** (*Stand by me*, Rob Reiner, 1986) como ejemplo más notable de esta categoría, aunque no haya “niños con poderes” y sí hay niños que crecen y se enfrentan a la vida. Los poderes de los que los dota King son un mecanismo de defensa ante las injusticias, una manera de crecer, y también un postulado vital. Porque, ¿quién no ha soñado alguna vez con tener la capacidad de cambiar la realidad? King ofrece ese don, ese “resplandor”, a los niños que pueblan sus escritos. Los hay a patadas, incluso cuando

su presencia es discutible: sobreviven mejor que los adultos porque entienden mejor el mundo que les rodea (...).

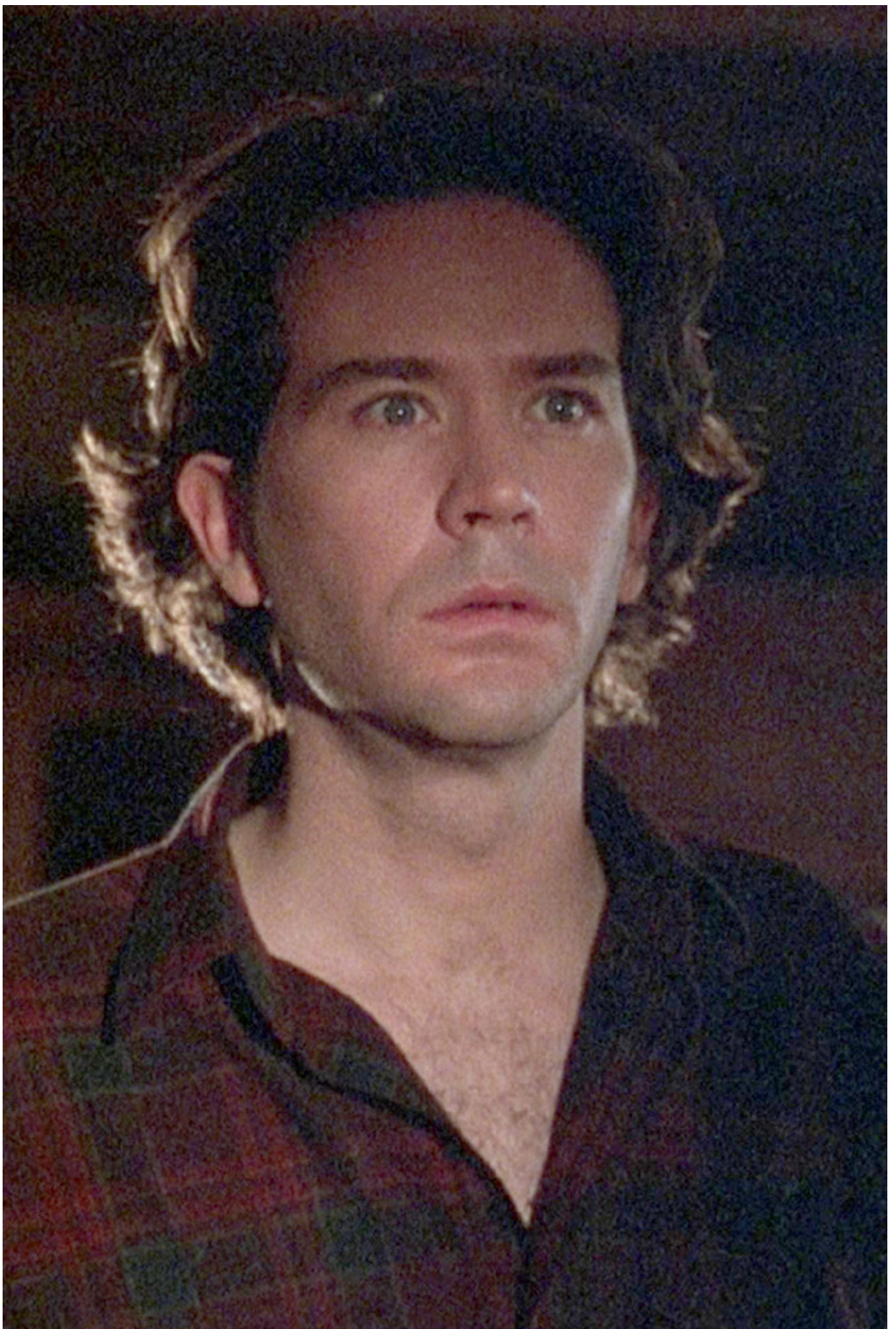
(...) En los últimos tiempos, King se ha mostrado muy preocupado por la deriva de su sociedad, por el naufragio de unos valores y de una cultura de la que ha sido estandarte y abanderado. No deja de ser paradigmático que se haya erigido en el principal azote de Donald Trump por Twitter: para el demócrata y progresista King, el actual presidente huele al azufre de las calamidades y de la pérdida del sentido de la convivencia pacífica (...).

Texto (extractos):

Joaquín Torán, “El nuevo siglo cinematográfico de Stephen King”, rev. Dirigido, septiembre 2017.







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

LA MITAD OSCURA (1993) EE.UU. 122 min.

Título Original.- The dark half. **Director.**- George A. Romero.
Argumento.- La novela homónima (1989) de Stephen King.
Guión.- George A. Romero. **Fotografía.**- Tony Pierce-Roberts (1.85:1 - DeLuxe). **Montaje.**- Pasquale Buba. **Música.**- Christopher Young. **Productor.**- Declan Baldwin, George A. Romero y Christine Romero. **Producción.**- Orion Pictures - George A. Romero Productions. **Intérpretes.**- Timothy Hutton (*Thad Beaumont / George Stark*), Amy Madigan (*Liz Beaumont*), Michael Rooker (*sheriff Alan Pangborn*), Julie Harris (*Reggie Delesseps*), Robert Joy (*Fred Clawson*), Ken Broadhurst (*Mike Donaldson*), Beth Grant (*Shayla Beaumont*), Rutanya Alda (*Miriam Cowley*), Patrick Brannan (*Thad, niño*). **Estreno.**- (EE.UU.) abril 1993 / (España) noviembre 1993.



versión original en inglés con subtítulos en español

Novela nº 23 de la obra de Stephen King (de 65 novelas)

Película nº 17 de la filmografía de George A. Romero (de 23 como director)

Música de sala:

Mary Reilly (1996) de Stephen Frears
Banda sonora original de **George Fenton**



(...) No es preciso que los muertos se levanten como heraldo del fin del mundo. La barbarie irrumpe antes en el salón de los chalets, sobre el sofá, frente a la tele, en los hogares que son para George A. Romero el corazón donde anida lo salvaje. Por eso, mira antes sus jardines, tan floridos que hieren la vista, sus sonrisas que sudan bilis, sus tulipanes y sus porches como lepra sobre la tierra. Acércate a la calle de adosados blancos, a sus tulipanes y sus columpios, llenos de risas. Pero mira más de cerca -como Lynch en **Terciopelo azul** (*Blue Velvet*, 1986)- el enjambre de escarabajos que corroe sus raíces. Como el consumismo y otros cuentos de la modernidad, la familia y sus jardines no son sino sueños preñados de monstruos. (...) Existe un deseo, común al cine de Romero y a algunas novelas de Stephen King, de mostrar el agotamiento del ideal familiar como fuente de paz; un deseo, incluso, de destruir y devorar la institución familiar. A menudo, la biografía de Stephen King ha coincidido con la de George Romero, quien no sólo dirigió el guion de King para **Creepshow**, sino que además adaptó a la gran pantalla su novela "La mitad oscura" (1989). En ella, King expresa la pulsión de muerte del protagonista a través de un doble que anhela aniquilar cuanto aquél decía amar:

"Deseó destruir por completo la encantadora casa blanca. Aplicarle la llama de una cerilla - o tal vez la de un pequeño soplete de propano que llevaba en el bolsillo de la chaqueta- y hacerla arder hasta los cimientos. Pero no lo haría hasta que hubiera entrado. No lo haría hasta que hubiera destrozado el mobiliario, hasta que se hubiera cagado en la alfombra del salón y hubiera esparcido los excrementos por aquellas paredes minuciosamente estarcidas, en escatológicos grumos marrones. No lo haría hasta haber descargado un hacha sobre aquellas cómodas tan preciosas y haberlas reducido a astillas".



LA MITAD OSCURA, de George A. Romero, recrea el hogar ideal americano, con mujer, chalet y dos bebés; sin embargo, el padre, además de profesor universitario, es escritor. *Thad Beaumont* firma sus sangrientas novelas con el pseudónimo *George Stark*. Un día se cansa de su heterónimo y decide darle fin, pero éste se niega a morir y, en cambio, renace para cumplir los deseos reprimidos de Beaumont. Al igual que ocurría en *Atracción diabólica* (*Monkey shines*, 1988), aquí Romero advierte sobre las angustias inherentes a los lazos familiares. Así como la madre de *Atracción diabólica* deseaba que su hijo fuera de nuevo un bebé a su merced, también la esposa de **LA MITAD OSCURA** rechaza que su marido siga escribiendo violencia y pornografía: allí donde el virtuoso *Thad Beaumont* deja asomar su lado siniestro, Romero inserta un plano del mohín censor de la consorte.

Thad, en el atilto sin ventanas, deja que *Stark* emborrone sus folios y embriague sus noches. La luz del reino de *Stark* no es otra que la de las pesadillas de *Thad* o la de esta buhardilla en claroscuro. No es *Thad* quien la rehúye, sino la madre y sus bebés -gemelos como *Thad* y *George Stark*-. Finalmente, *Thad* cede a la exigencia y, de la mano de su mujer, posa sonriente junto a la tumba falsa de su álter ego. Pero cuando la Ley se adueña del sótano inconsciente, los monstruos del deseo ya no tienen sitio y escapan por las calles.

Así, mientras *Harry Cooper* impone orden a su familia en el subterráneo de **La noche de los muertos vivientes** (*Night of the living dead*, 1968), la locura campa libre por el mundo como un ejército de muertos. Del mismo modo, cuando en **LA MITAD OSCURA** *Thad Beaumont* deja de escribir las aventuras del violento *George Stark*, éste emerge de su tumba y cumple a sangre y fuego las pulsiones que *Thad* ahogaba en tinta. En un otoño que se extingue entre ocre y gris, *Stark* despierta en la humareda carmesí y va



tiñendo de grana unos encuadres en los que la sombra es siempre más oscura, el rojo más brillante, la luz más contrastada.

LA MITAD OSCURA -el más convencional de los films del director- se conforma con dejar que la luz penetre en el estudio tapiado de *Thad/Stark*. A picotazos, torbellinos de gorriones desclavan los listones, arrancan las paredes, desmigajan al villano y se lo llevan en sus buchecillos allende el firmamento. Más oscura que el film de Romero, la novela de King concluye con la casa envuelta en llamas: *“Las hojas de papel se arrugaron por los bordes, ardieron, se chamuscaron o quedaron ennegrecidas, y continuaron ascendiendo por el aire nocturno por encima de las llamaradas como una bandada de aves negras. [...] Detrás de él, Thad Braumont alzó lentamente las manos y se cubrió el rostro. Y se quedó allí, sin moverse, durante un largo rato”*. A la muerte de su doble, el escritor esconde su faz entre las manos, quizá porque ha perdido su auténtico rostro en el incendio, quizá porque sabe que todo mal es obra suya, que *Stark* ha zanjado con sus crímenes cada uno de sus desdenes ocultos: el chantajista, el fotógrafo cursi y los editores a los que disgustaba que su obra tuviera dos facetas. La primera vez que vemos al *Thad* adulto de Romero, éste no es sino un reflejo, un plano descolgado, un ángulo extraño. Sus torpezas son los velos de un engaño y su dulce hogar no es más real que las secuencias de género negro por las que reptaba *George Stark*.

El mal es físico, el mal es real, camina y se hace carne, como todo pensamiento. Pero este tumor que arraiga en tus sesos no puede extirparse o morir. Como en los tebeos de terror que Graham “Ghastly” Ingels dibujaba en los cincuenta, el mal es el siamés oculto bajo el gorro o la mano del ventrílocuo, la otra cara de tu cráneo, la voz pegada a tu cuerpo. Operado de urgencia, el *Thad* adolescente se cree librado del gemelo cariado que ha crecido en su cerebro; no sabe que, cual *Zeus*, el escalpelo en su cabeza ha dado



parto a una criatura que resurgirá de las espumas de la tierra. Lo fecundan pensamientos homicidas, historias de navajas lo alimentan. No puedes expulsarlo. Porque, para el gótico americano y para Romero, siempre, los monstruos viven dentro (...).

(...) Como película, **LA MITAD OSCURA** es haz y envés, *Beaumont y Stark*: *Beaumont* por la narración convencional, por la fotografía pulida de Tony Pierce-Roberts, por su cercanía al cine de terror más comercial; *Stark* por sus excesos, por sus desvíos hacia el tebeo, por la violenta luz roja o azul que empapa al doble demoníaco. Si la novela sitúa su prólogo en 1960, Romero lo traslada a 1968, el año en el que él inició su andadura como director. También Romero es aquí *George y Stark*, el director que intenta hacer un film de estudio pero no renuncia a su identidad, el autor que no sólo quisiera hablar de espantos pero vuelve una y otra vez al género de terror. (...) Al escribir el guion, Romero intentó que la voz de King siguiera presente. De ahí que **LA MITAD OSCURA** deje de lado los aspectos sociopolíticos para centrarse en las familias de clase media, en los padres que aborrecen sus trabajos y albergan un monstruo en su interior. (...) Pero **LA MITAD OSCURA** no sólo es un film dual, sino también un rodaje inconcluso. La Orion se quedó sin blanca y varias secuencias quedaron sin rodar, hubo efectos especiales dejados a medias, la banda sonora nunca se concluyó y, sin embargo, la industria vio que Romero podía hacer trabajo de estudio y lo absorbió durante años en una serie de proyectos diversos que no le permitieron volver a dirigir una película hasta **El rostro de la venganza** (*Bruiser*, 2000).

Texto (extractos):

Luis Pérez Ochando, **George A. Romero: cuando no quede sitio en el infierno**, Akal/Cine, 2013.



(...) Es un hecho que el cine fantástico de terror está en crisis. No sé si debido a que los monstruos ya no dan miedo, o a que ya no se quiere que lo den. El caso es que el cine de horror sobrenatural ha cedido su misión como vehículo del miedo al psicotriller, a la vez que ha devenido en espectáculo circense de FX, reservado sólo para aficionados y mitómanos. Conste que esto, más que una crítica negativa, es una simple constatación de hechos. Por eso, porque ya no se hacen películas de terror en serio, no puedo dejar de sentir cierto aprecio por el último film de Romero.

LA MITAD OSCURA, sencillamente, no es una buena película, pero al menos se toma en serio el miedo, el fantástico y los mecanismos del terror sobrenatural. Está claro que Romero ha perdido toda su frescura, su ingenio y su instinto para innovar en el género, pero en lugar de ceder ante la autoparodia, como han hecho con distintos resultados Raimi, De Palma o Carpenter, se plantea aquí una sencilla y honesta adaptación de una de las mejores de entre las últimas novelas de Stephen King, y aunque no consigue capturar la fuerza y sutileza del original, sí que respeta sorprendentemente la vena clasicista del libro y las viejas normas del género. De hecho, el peor defecto de la película, a la vez que virtud que despierta mis simpatías, es que esta parece salida de las manos de algún honesto y poco imaginativo artesano de los 70 o de los primeros 80, en lugar de proceder del genio creador de **La noche de los muertos vivientes**.

Así están las cosas. Tres buenos actores, corrección formal, sustos calculados y un desarrollo de thriller sin muchas pretensiones, no hacen de **LA MITAD OSCURA** el film que podría y debería haber sido, pero tampoco provocan la irritación de tantas y tantas comedias gore, estilo al que parece haber quedado reducido el fantástico terrorífico. Por el contrario, el curioso espíritu de la novela, a mediocamino entre el autoanálisis, la Serie Negra y el cuento clásico de fantasmas, sumado todo al tema arquetípico del



desdoblamiento de personalidad, queda bien reflejado en la película de Romero con un estilo que, especialmente en el duelo final -pluma en mano- entre autor y personaje, trasciende su propia vulgaridad impersonal para recuperar el *feeling* de series televisivas míticas como **The Twilight Zone**.

Por todo ello, por su vocación de seriedad, por su voluntario alejamiento del humor *teenager* y por su comedido efectismo, puedo perdonar a esta **MITAD OSCURA** sus defectos (...).

Texto (extractos):

Jesús Palacios, "La mitad oscura", en sección "Críticas", rev. Fotogramas, diciembre 1993.

(...) Fue la década de los noventa la época menos afortunada en la carrera de George A. Romero. Tras muchos años marcados por el éxito de sus películas y por la personalidad que imprimía a sus ficciones, ya fueran dentro del ámbito de los muertos vivientes o de otras historias alegóricas enmarcadas dentro del género de terror, el realizador emprendió una serie de producciones en las que no lograba, por una parte, adaptarse a los nuevos tiempos, y por otra, ofrecer películas a la altura de su prestigio y reconocimiento, algo que volvería a recuperar a partir de la actualización de su saga de zombis con sus tres estupendas últimas películas, en las que conseguiría recuperar el impulso creativo

Sin embargo, **LA MITAD OSCURA**, adaptación de la novela de Stephen King (con el que ya colaboró en **Creepshow**), no se sitúa entre sus obras más inspiradas, a pesar



de su corrección y su impoluta factura. Quizás ese sea el auténtico problema, que nos encontramos ante una película absolutamente convencional, un thriller de misterio con trasfondo sobrenatural pero que en realidad sienta sus bases constitutivas en el proceso de investigación, por parte de un escritor, de los misteriosos asesinatos que se van produciendo a su alrededor, hasta que descubre que, en realidad, el responsable no es otro que su propio doble, la parte oscura que siempre ha llevado en su interior y que ahora ha tomado forma corpórea para suplantar su personalidad y hacerse con el control de su vida.

Así, el seudónimo que había utilizado siempre el escritor para firmar sus libros más comerciales y de género *pulp* se hará carne convirtiéndose en la verdadera identidad de su alter ego, que comenzará a reproducir el comportamiento violento e impetuoso de su propio personaje literario, produciéndose una intensa batalla psicológica entre ambas mentes para intentar mantenerse ambas con vida. El bien y el mal, la cordura frente a la locura, la estabilidad frente al caos. Esas son las dicotomías que maneja la película, aunque se echa en falta que se profundice un poco más en ellas, así como en los terrores más íntimos del protagonista, en sus más inconfesables fantasías, que de alguna manera lo emparentan con su otro yo, así como en el miedo a perder su propia personalidad, siendo fagocitado por su parte más fuerte y posesiva. Sin embargo, no existe un afán específico por indagar en su psique, sino en convertirlo simplemente en el eje de una intriga detectivesca que no se encuentra a la altura de las circunstancias. Romero es experto en extraer diferentes lecturas de las tramas que plantean sus películas. Sin embargo, en esta ocasión el desarrollo argumental resulta demasiado plano y carente de todo tipo de sugestión, sin la garra suficiente a la hora de introducirse en terrenos más pantanosos y truculentos.



Hay evidentes referencias a la obra de Cronenberg, sobre todo a **Inseparables** (*Dead Ringers*, 1988), por supuesto, a otros relatos de Stephen King que giran en torno al acto de la creación y a la confusión que se genera entre el escritor y su propia obra, como “Ventana secreta, jardín secreto”, que daría lugar a la película **La ventana secreta** (*Secret Window*, 2004), y al universo de Clive Barker. También se establece una curiosa concomitancia con la película que John Carpenter firmaría un año más tarde, **En la boca del miedo** (*In the Mouth of Madness*, 1994), con la que logró sacar mucho más partido a las relaciones perversas que pueden desatarse a partir del acto de escribir y de leer. En **LA MITAD OSCURA** las conclusiones son algo más limitadas y no se alcanza ningún tipo de poder alegórico.

Lo más interesante de **LA MITAD OSCURA**, es la forma en la que Romero se sumerge en el espacio mental del protagonista, pero solo en determinadas ocasiones, a través de toda una serie de estímulos que nos introducen en su subconsciente a través del incesante aleteo y trino de una bandada de pájaros y de la canción de Elvis Presley que se convierte en *leit motiv* de la película, “Are You Lonesome Tonight?”, elementos que conectan al personaje a su infancia, cuando ambos seres seguían unidos en el mismo cuerpo. Son los únicos momentos realmente atmosféricos de una película a la que le falta intensidad y verdadero sentido pesadillesco (...).

Texto (extractos):

Beatriz Martínez, “La mitad oscura: la parte diabólica que habita en nuestro ser”, en dossier “Terror U.S.A., generación de los 70”, rev. Dirigido, octubre 2014.







Lunes 9 de mayo 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA ZONA MUERTA (1983) EE.UU. 104 min.

Título Original.- The dead zone. **Director.**- David Cronenberg.

Argumento.- La novela homónima (1979) de Stephen King.

Guión.- Jeffrey Boam. **Fotografía.**- Mark Irwin (1.85:1 – Technicolor).

Montaje.- Ronald Sanders. **Música.**- Michael Kamen. **Productor.**-

Debra Hill, Jeffrey Chernov y Dino De Laurentiis. **Producción.**- Dino

De Laurentiis Company – Lorimar Film Entertainment. **Intérpretes.**-

Christopher Walken (*Johnny Smith*), Brooke Adams (*Sarah*

Bracknell), Tom Skerritt (*sheriff Bannerman*), Herbert Lom (*dr. Sam*

Weizak), Anthony Zerbe (*Roger Stuart*), Colleen Dewhurst (*Henrietta*

Dood), Nicholas Campbell (*Frank Dodd*), Martin Sheen (*Greg*

Stillson), Jackie Burroughs (*Vera Smith*), Sean Sullivan (*Herb Smith*).

Estreno.- (EE.UU.) octubre 1983 / (España) abril 1984.



versión original en inglés con subtítulos en español

Novela nº 7 de la obra de Stephen King (de 65 novelas)

Película nº 23 de la filmografía de David Cronenberg (de 45 como director)

Música de sala:

Al final de la escalera (*The changeling*, 1980) de Peter Medak

Banda sonora original de **Ken Wannberg & Rick Wilkins**



(...) La decisión de David Cronenberg de embarcarse en un proyecto del productor Dino De Laurentiis cuyos derechos de la obra del celeberrimo escritor Stephen King, "La zona muerte", había adquirido poco tiempo después de su publicación, pudiera parecer extraño e incomprensible en su momento. Con el paso del tiempo y, visionada nuevamente la película en profundidad, podemos entender cómo ambos universos no





están tan alejados el uno del otro. A su manera, King concibe la realidad como un estado fruto de una inestabilidad constante, algo que Cronenberg siempre ha manifestado en cuanto a la temática de sus películas. De este modo, el protagonista del libro y del film homónimo, **LA ZONA MUERTA**, *John Smith* (equivalente al “*John Doe*” o “*Juan Nadie*”/ Christopher Walken) vive esa misma realidad distorsionada por culpa de un fatídico





accidente automovilístico. El caos se convierte en una liberación y una transformación en ambos casos. Del estado comatoso se pasa a un estado de lucidez cuasi plena, a no ser por los constantes trastornos que le provoca esa sensibilidad premonitrice -mucho más aguda en el film que en la película-. Incluyendo un prelude inexistente en la novela, donde este profesor universitario imparte clases de literatura anglosajona en la escuela, recitando pasajes premonitores de “La leyenda de Sleepy Hollow”, de Washington Irving, antes de acompañar a su novia a casa de ésta, el relato cinematográfico inicial se sitúa en un terreno próximo a la realidad. A partir del momento en el que el accidente ocurre de forma fortuita (o fruto del destino), esa realidad parece diluirse. Cinco años en coma en *la clínica Weizak*, imposibilitan al *profesor Smith* manifestarse de ningún modo -algo contrario a lo que ocurría con su predecesora **Patrick** (Richard Franklin, 1979)-. Será, pues, cuando el despertar del enfermo descubra al exterior sus dotes como “visionario”. A pesar de la falta de énfasis en la dramatización de la hospitalización de *John Smith* -asimismo aspecto atribuible a la composición musical de Michael Kamen- y las continuas elipsis que componen el film, Cronenberg vuelve a alejar la historia de las grandes urbes. La nieve y las mansiones apartadas son claros signos de querer centrar la historia en un único personaje, encarnado por el rostro inquietante de Christopher Walken. El don de las visiones futuras y pretéritas -la serie canadiense **Un sexto sentido** (*Seeing things*, David Barlow & Louis Del Grande, 1981-1987), con el *sr. Chicone* a la cabeza, había indagado en esa temática, por otra parte, demasiado recurrente- será descubierto por el doctor titular del centro *Weizak* (Herbert Lom), una clínica privada. El descubrimiento del asesino de Castle Rock gracias al don/bendición de Dios no



esconde un agnosticismo creciente en su protagonista. La escena en el interior de un túnel que conduce hacia la luz, no es más que un simbolismo del despertar de *Smith*. Por su parte, la madre encubridora del policía psicópata *Frank Dodd* no es más que la encarnación de un mal que está allí, siempre presente. El film se divide claramente en dos partes. Esta primera, previa al descubrimiento del asesino de mujeres en Castle Rock; y otra, con el traslado a otra ciudad de *Smith* después del segundo percance grave de su vida -herida con arma blanca-. La irrupción del ambicioso *Greg Stillson* (Martin Sheen), candidato a senador, no hará más que confirmar el juego sucio de la política (chantajes, mentiras, falsas promesas, etc.) en una clara alusión final a **El mensajero del miedo** (*The Manchurian candidate*, John Frankenheimer, 1962), que acaba redimiendo al protagonista de su don, premoniciones futuras y cambios en el destino. Bondad y autoritarismo; decisiones correctas e incorrectas, confluyen en el aura de salvador en su viaje hacia un final escrito. Una salida a la reclusión en la que se encontraba. Estimable film de Cronenberg, que bien merece una relectura a diferentes niveles (...).

Texto (extractos):

Alex Aguilera, "La Zona muerta: el visionario", en web "CineArchivo".







Lunes 16 de mayo **21h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

LA NIEBLA (2007) EE.UU. 126 min.
[versión especial en blanco y negro del director]

Título Original.- The mist. **Director.**- Frank Darabont. **Argumento.**- La novela corta homónima (1985) de Stephen King. **Guión.**- Frank Darabont. **Fotografía.**- Rohn Schmidt (1.85:1 - B/N). **Montaje.**- Hunter M. Via. **Música.**- Mark Isham. **Productor.**- Frank Darabont, Anna Garduno, Liz Glotzer, Denise Huth y Randi Richmond. **Producción.**- Dimension Films - Darkwoods Productions - The Weinstein Company. **Intérpretes.**- Thomas Jane (*David Drayton*), Marcia Gay Harden (*sra. Carmody*), Laurie Holden (*Amanda Dunfrey*), Andre Braugher (*Brent Norton*), Toby Jones (*Ollie Weeks*), William Sadler (*Jim*), Jeffrey DeMunn (*Dan Miller*), Frances Sternhagen (*Irene Reppler*), Nathan Gamble (*Billy Drayton*), Alexa Davalos (*Sally*), Chris Owen (*Norm*), Sam Witwer (*Jessup*), Robert Treveiler (*Bud Brown*), David Jensen (*Myron*). **Estreno.**- (EE.UU.) noviembre 2007 / (España) mayo 2008.



versión original en inglés con subtítulos en español

*Novela corta incluida en "Skeleton crew", colección nº 3 de la obra de Stephen King
(de 11 colecciones de novelas cortas y relatos)*

Película nº 9 de la filmografía de Frank Darabont (de 11 como director)

Música de sala:

La cosa (*The Thing*, 1982) de John Carpenter
Banda sonora original de **Ennio Morricone**



(...) Las mayores virtudes de Stephen King como escritor -que las tiene, aunque su obsesivo destajismo parezca destinado a convencernos de lo contrario- salen a relucir, especialmente, cuando practica el género del relato corto, que le permite sacar todo el partido a una o dos ideas centrales y, al mismo tiempo, impide que éstas acaben diluyéndose entre los excesos sanguinolentos y los arranques escatológicos tan típicos de su obra. Solo hay que leer unos cuantos volúmenes de su abultada bibliografía para darse cuenta de que King es mejor argumentista que literato. Por eso un intento de adaptación tan “fiel” como el que llevó a cabo Lawrence Kasdan con **El cazador de sueños** (*Dreamcatcher*, 2003) estaba condenado al fracaso, ya que respetaba en exceso la mayor parte de las virtudes y los defectos de la novela original y, en general, de la prosa de su autor, en lugar de aprovechar los detalles más interesantes de la misma para llevar la historia a su terreno. Un error que Frank Darabont, que con este film realiza su cuarta adaptación de la obra del escritor de Maine, ha evitado con inteligencia a la hora de llevar a cabo **LA NIEBLA** (*The mist*, 2007), dándole preferencia a las reacciones y relaciones humanas apuntadas en el original, en detrimento de una espectacularidad que ha preferido evitar al máximo en pantalla, ya que sobre todo ha optado por incidir en el mensaje sociopolítico y moral subyacente en todos los acontecimientos de la película.

Resulta, de hecho, muy tentador llevar el film que nos ocupa al terreno de la ficción de género post 11-S, especialmente porque su microcosmos humano, repleto de reacciones extremas provocadas por el miedo, el egoísmo y la desconfianza, puede leerse como un reflejo, de notable aspereza, de la traumatizada sociedad estadounidense que surgió tras tan terrible matanza terrorista. No es difícil trazar paralelismos en ese sentido, como ya ocurría en la muy reivindicable **Amanecer de los muertos** (*Dawn of the Dead*, Zack Snyder, 2004): la amenaza que proviene del exterior -sean zombis, monstruos surgidos de una



niebla espesa o seguidores de Osama bin Laden- acaba convirtiéndose en el menor de los problemas para los supervivientes, pues lo que llega a ser la mayor amenaza es el propio terror que éstos sienten, además de las reacciones airadas que les causa la (supuesta) indefensión en la que se encuentran, que les incapacita para convivir en un espacio reducido sin que los conflictos se vayan incrementando exponencialmente.

Pero limitar su alcance metafórico a lo que llevamos de siglo es, sin duda, un planteamiento excesivamente reduccionista respecto a la resonancia que pretende obtener Darabont con sus personajes, sobre todo si echamos la vista atrás y tenemos en cuenta la influencia capital en la literatura de King de una serie televisiva clásica como **The Twilight Zone** (1959-1964), y cómo uno de sus episodios más recordados, “The Monsters Are Due on Maple Street” (Ron Winston, 1960), ya plantea gran parte de los temas desarrollados en el film. Aquel episodio de 30 minutos, con un espléndido guion de Rod Serling, lograba una atmósfera paranoide en la que se intuía la decisiva influencia de **Furia** (*Fury*, Fritz Lang, 1936), y conseguía que la entidad del grupo resultase diseccionada, y Serling la mostrase como lo que es: una fuerza caótica y violenta, impulsada por el miedo y alimentada por la irracionalidad. El paralelismo con el mencionado capítulo está remarcado de forma consciente por el director¹ -y reforzado por un personaje tan típico del escritor como la fanática religiosa que Marcia Gay Harden aborda evitando la tentación de convertirla en una caricatura- para no circunscribir las reacciones mostradas a un momento sociopolítico o a un periodo histórico, demostrado así que son, tristemente, intrínsecas a la naturaleza del ser humano. Una visión negativista reforzada por un final rebotante de una ironía

¹ Más aun si se ve la versión de la película en blanco y negro que el cineasta quiso que se hiciera -además de la “oficial”, en color, estrenada en cines- y que, claramente, retrotrae a la estética minimalista, cruda y casi expresionista de la mítica serie. (Juan de Dios Salas. CineClub Universitario/Aula de Cine. 2022).



negrísima, dolorosa, que roza el sadismo más cruel, y que se inspira tanto en **Los pájaros** (*The birds*, Alfred Hitchcock, 1963) como en el trabajo de Serling, para saltarse a la torera (y mejorar: lo afirma con rotundidad el propio Stephen King) el clímax de la novela, haciendo entrar el film de lleno en el terreno de la alegoría de forma semejante a la que desarrollaba, desde una perspectiva mucho más modesta, la interesante **Right at Your Door** (Chris Gorak, 2006).

No obstante, por más que Darabont ponga el acento sobre los seres humanos, los monstruos siguen siendo una pieza fundamental del universo de Stephen King, que siempre se ha basado en el materialismo de H.P. Lovecraft para *“encarnar sus horrores arquetípicos, no en puros dioses, tampoco en figuras meramente oníricas, sino en seres materiales –si bien de una materia distinta y ajena a nuestro cánones-”*², si bien los encargados de los efectos especiales les han otorgado a los que aparecen en la película una carnalidad más repulsiva que inquietante. Claro que, además, el director se maneja mejor con la atmósfera y la sugerencia que mostrando abiertamente a esos engendros –por eso éstos resultan más inquietantes cuando sólo se intuye su silueta en la niebla: atención al aterrador ente gigante que aparece en el segmento final-, tanto cuando son digitales como animatrónicos, pues consiguen romper la interesante sutilidad con la que el director explora, en general, la situación dentro del supermercado en el que los personajes están encerrados. Algo que consigue con una puesta en escena menos clásica de lo que es ha-

² Rafael Llopis, “Los Mitos de Cthulhu”, en *H.P. Lovecraft y otros, Los Mitos de Cthulhu*. Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo 194. Madrid, 1995.



bitual en su autor, pues en esta ocasión busca un cierto tono documental apoyándose en el uso de película de mayor sensibilidad para conseguir una imagen con mucho grano, especialmente cuando el encuadre está menos iluminado, como en las tomas exteriores, llenas de niebla³. A lo que hay que añadir un uso continuo de reencuadres a través del zoom y de ligeras panorámicas, junto a algunos momentos de cámara en mano, que el director de fotografía, Rohn Schmidt, ha recuperado de su trabajo en la serie policíaca **The Shield** (2002-2008) para reforzar el realismo de la propuesta, aportando de paso un aroma setentero que le da un encanto especial al resultado final.

Puede parecer un simple detalle anecdótico, pero no es gratuita la cita en forma de cuadro a **La cosa** (*The Thing*, 1982), ya que el director plantea el aprovechamiento de los espacios y la relación de los personajes con ellos tomando como referencia el cine de John Carpenter, e inspirándose en su continua exploración narrativa de la misma estructura argumental del grupo de personas asediadas en un espacio reducido, basada en **Río Bravo** (*Rio Bravo*, 1959) y los posteriores autoremakes del propio Howard Hawks. Una vez la niebla ha cubierto el supermercado, Darabont prácticamente sólo saca la cámara fuera de su endeble estructura de cristal cuando alguno de los personajes realiza alguna incursión en el exterior, lo que ayuda, por un lado, a crear una notable sensación de claustrofobia -apoyada, claro, en la misma bruma, que impide ver más allá de las puertas y aumenta

³ Las similitudes con la saga de videojuegos “Silent Hill”, así como con la versión cinematográfica de Christophe Gans, no son casuales: los desarrolladores de Konami han reconocido a Stephen King y a la novela “La niebla” como una de sus principales inspiraciones para la serie.



la sensación de encierro-, y por el otro, a que el espectador siempre sitúe perfectamente a los protagonistas. En secuencias como el asedio que sufren los personajes por parte de unos monstruos voladores de aire prehistórico, el entorno está aprovechado al máximo, creando una tensión constante gracias a una magnífica fragmentación de la secuencia, que permite explotar con eficacia la limitada profundidad del decorado (...).

Texto (extractos):

Tonio L. Alarcón, "La niebla: lo que el ojo no ve", en sección "En primer plano", rev. Dirigido, mayo 2008.









Lunes 23 de mayo **21h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

CADENA PERPETUA (1994) EE.UU. 142 min.

Título Original.- The Shawshank redemption. **Director.**- Frank Darabont. **Argumento.**- La novela corta “Rita Hayworth y la redención de Shawshank: Esperanza, primavera eterna” (*Rita Hayworth and Shawshank Redemption: Hope springs eternal*, 1982) de Stephen King. **Guión.**- Frank Darabont. **Fotografía.**- Roger Deakins (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.**- Richard Francis-Bruce. **Música.**- Thomas Newman. **Productor.**- Niki Marvin, Liz Glotzer y David V. Lester. Producción.- Castle Rock Entertainment. **Intérpretes.**- Tim Robbins (*Andy Dufresne*), Morgan Freeman (*Ellis Boyd 'Red' Redding*), Bob Gunton (*alcaide Norton*), William Sadler (*Heywood*), Clancy Brown (*capitán Hadley*), James Whitmore (*Brooks Hatlen*), Jeffrey DeMunn (*1946 D.A.*), Gil Bellows (*Tommy*), Mark Rolston (*Bogs Diamond*), Larry Brandenburg (*Skeet*). **Estreno.**- (EE.UU.) octubre 1994 / (España) febrero 1995.



versión original en inglés con subtítulos en español

Novela corta incluida en “Las cuatro estaciones” (Different seasons), colección nº 2 de la obra de Stephen King (de 11 colecciones de novelas cortas y relatos)

Película nº 4 de la filmografía de Frank Darabont (de 11 como director)

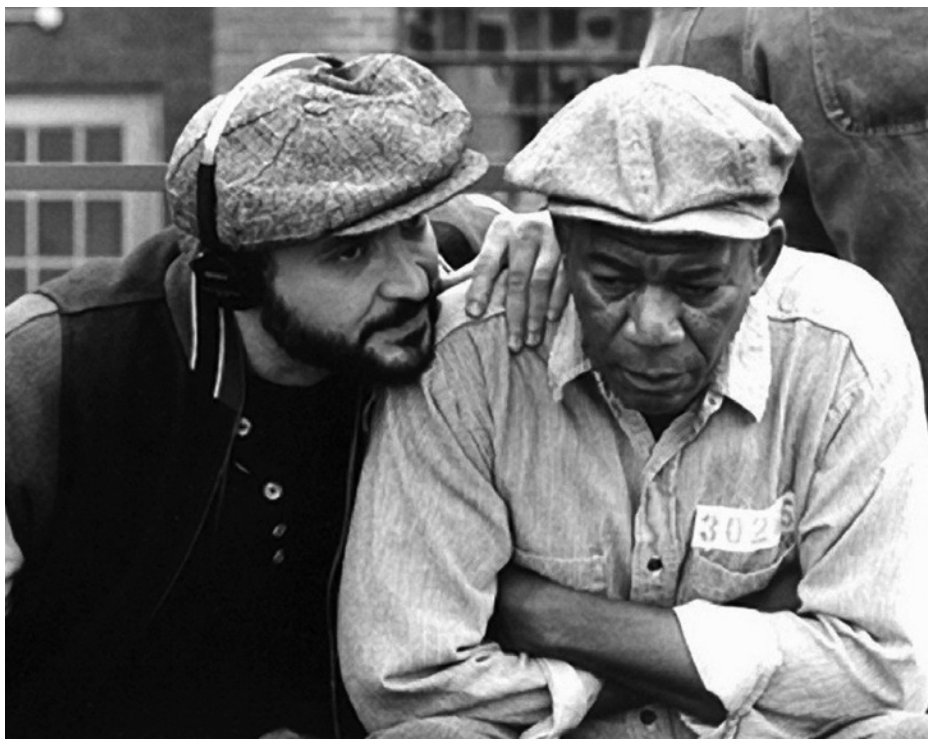
7 candidaturas a los Oscars:

Película, Actor principal (Morgan Freeman), Guión adaptado, Fotografía, Montaje, Banda sonora y Sonido (Robert J. Litt, Elliot Tyson, Michael Herbick y Willie Burton).

Música de sala:

El hombre de Alcatraz (*Birdman of Alcatraz*, 1962) de John Frankenheimer

Banda sonora original de **Elmer Bernstein**



(...) Stephen King es un cinéfilo empedernido con una confesada debilidad por los dramas carcelarios. **Soy un fugitivo** (*I am a fugitive from a chain gang*, Mervyn LeRoy, 1932), **El hombre de Alcatraz** (*Birdman of Alcatraz*, John Frankenheimer, 1962) o **La leyenda del indomable** (*Cool Hand Luke*, Stuart Rosenberg, 1967) se cuentan entre sus películas favoritas. Por eso, cuando King escribió la novela breve “Rita Hayworth y la redención de Shawshank” en la que se basa esta **CADENA PERPETUA**, disfrutó barajando todos los tópicos del querido subgénero –el guardián sádico, el alcaide corrupto, el preso recién llegado que se convierte poco a poco en leyenda, la historia de amistad viril, la cárcel como microcosmos humano y metáfora de la existencia... - y les rindió sentido homenaje en un relato endiabladamente hábil y travieso, con un sentido de la aventura –ocurría también en “El cuerpo”, origen de **Cuenta conmigo**- próximo al de un Mark Twain contemporáneo.

La adaptación que ha hecho Frank Darabont sigue al pie de la letra la estructura de la novela –echa mano del literario recurso de la narración en off-, pero, sobre todo, respeta su espíritu. Al igual que Stephen King, es obvio que Darabont disfruta pisando suelo carcelario y recrea el reconocible universo del cine penitenciario y su mitología con tal devoción, que al espectador le resulta muy fácil dejarse atrapar por este brillante pastiche de asumida cinefilia.



El sólido guion -del propio director- prescinde del menor atisbo de ironía. Nada de distanciamiento. Darabont se niega a recurrir al guiño paródico, aun cuando algunos de los lugares comunes que maneja puedan resultar demasiado evidentes, y se implica sentimentalmente en la historia adoptando un clasicismo formal depurado, elegante, atento en todo momento por la emoción de sus personajes. Por eso, **CADENA PERPETUA**, además de constituir una verdadera gozada para los adeptos del mejor cine penitenciario, proporciona el raro placer de saborear un relato de corte clásico, que cala hondo porque confía, plena y sencillamente, en su capacidad de conmovir (...).

Texto (extractos):

Daniel Monzón, "Cadena perpetua: brillante pastiche de asumida cinefilia", en sección "Críticas", rev. Fotogramas, abril 1995.

(...) Una consulta de urgencia sobre la biografía de Frank Darabont, permite constatar la existencia de unos poco estimulantes créditos que lo asocian como co-autor de los guiones de **Pesadilla en Elm Street III** (*A nightmare on Elm Street: Dream warriors*, Chuck Russell, 1987), **El terror no tiene nombre** (*The blob*, Chuck Rusell, 1988), **La mosca II** (*The fly II*, Chris Walas, 1988) o algunos capítulos de la serie televisiva **El joven Indiana Jones** (*The young Indiana Jones chronicles*, 1992-1993). Ni siquiera su participación en el guión del reciente **Frankenstein de Mary Shelley** (*Frankenstein*, 1994) realizado por Kenneth Branagh provoca un excesivo interés y, en cualquier caso, refuerza una vinculación del director de **CADENA PERPETUA** con una cierta concepción del cine fantástico consolidada por el hecho de que su primera película tras las cámaras parte de un relato de Stephen King. Pero ni "Rita Hayworth and the Shawshank Redemption" -título de



la citada narración del autor de “El resplendor”- responde a los cánones del género ni la película que de ella ha extraído Darabont permiten, por fortuna, relacionarle con su anterior trayectoria.

Tampoco es **CADENA PERPETUA** el melodrama carcelario que aparenta. Todos los indicios, desde la condena de un banquero acusado del asesinato de su mujer y de su amante en 1947, conducen a él. Sin embargo, *la opera prima* de Darabont desarrolla otros puntos de interés en múltiples direcciones. El primero es la confrontación interpretativa entre Morgan Freeman y Tim Robbins, dos de los más sólidos actores del cine norteamericano contemporáneo. El segundo aprovecha la oportunidad que le brinda un papel de doble registro para evolucionar desde una condición inicial de víctima inocente hasta la piroeta final en la que se venga de todas las vejaciones sufridas. El actor de color, en cambio, asume un personaje aparentemente mucho más monocorde, el punto de apoyo testimonial que se expresa antes por la mirada que mediante la palabra, el maestro aparentemente sólido que, en una muestra de su capacidad interpretativa, acabará reconociendo haber sido superado por el alumno privilegiado.

El suyo es un duelo a gran altura, un diálogo dramático ilustrado por dos grandes intérpretes que, por sí solo, justifica el interés de **CADENA PERPETUA**. Pero las infranqueables paredes de la penitenciaría federal de Shawshank, en el Maine, contienen otras sorpresas que el film explota con habilidad. La galería tipológica habitual del género carcelario surge puntualmente durante la primera parte de **CADENA PERPETUA** a través de los matones que intentan sodomizar al protagonista, el brutal jefe de guardianes, el corrupto alcaide de la prisión o el viejo interno que esconde un pajarito, quizá como justificado homenaje a **El hombre de Alcatraz** encarnado por Burt Lancaster en el film dirigido por John Frankenheimer.



Sin embargo, si el banquero injustamente acusado de asesinato es un personaje no tan habitual, mucho más sorprendente es la vía dramática que el film enfila para plantear la resolución del conflicto. Hay por lo menos dos recursos argumentales, procedentes del relato de King, decididamente brillantes. El primero de ellos es la invocación de diversas mitologías femeninas –Rita Hayworth, Marilyn Monroe y Raquel Welch– que se manifiestan en forma de posters colgados en la celda del protagonista. Su sucesiva presencia señala el inexorable paso del tiempo a lo largo de tres décadas, pero además cumplen una función adicional que, en beneficio del interés de posibles espectadores, conviene no revelar. La segunda aportación argumental es el cambio de ritmo experimentado por la película gracias a la súbita vinculación del protagonista con los asuntos fiscales de los funcionarios. Gracias a esa original pirueta, prácticamente inédita en el género, el antiguo banquero modifica su estatus en la prisión, recibe los parabienes de los antaño durísimos guardianes, consigue trabajo en la biblioteca y se beneficia especialmente por parte del alcaide, que establece con él una trama de negocios corruptos basados en una persona fiscal momentáneamente inexistente.

El ingenio del que **CADENA PERPETUA** hace gala en esas y otras ocasiones no es un fuego de artificio, un recurso brillante pero efímero. El film mantiene su interés durante sus ciento cuarenta minutos gracias a una sólida columna vertebral capaz de integrar diversos discursos paralelos y articularlos convincentemente. El objetivo último del protagonista –demostrar su inocencia– jamás es desvirtuado artificiosamente sino que tiene su contrapunto perfecto en los diversos rechazos de amnistía que padece su compañero de color. La amistad entre ambos reclusos tampoco viola nunca la credibilidad de dicha relación en el seno de una institución penitenciaria donde, por otra parte, no se escatiman escenas de violencia. Ni siquiera esas piruetas dramáticas antes aludidas que



confieren toda su originalidad a la película chirrían en el seno de su estructura global. Están estrictamente medidas sobre el guion, matizadas por los personajes y plenamente integradas en el conjunto.

Una posible asociación de ideas visuales podría equiparar alguna escena de **CADENA PERPETUA** con **El gran salto** (*The Hudsucker Proxy*, Joel & Ethan Coen, 1994), pero las coincidencias -quizá subrayadas por la paralela progresión social de sus respectivos protagonistas interpretados por el mismo actor- acaban ahí. *La opera prima* de Darabont absorbe buena parte de una tradición del cine americano clásico oportunamente actualizado en sus modismos y realizado desde la absoluta convicción de que aún resulta posible sorprender a los espectadores sin necesidad de alterar su sistema nervioso, exprimir sus secreciones de adrenalina o insultar las partes nobles de su cerebro.

CADENA PERPETUA es un film de factura convencional pero realizado con inteligencia, que consigue reunir dos términos que no deberían ser contrapuestos pero que rara vez coinciden en una película norteamericana reciente. La hermosa secuencia final mantiene alguna deuda con la de **El día de los tramposos** (*There was a crooked man*, Joseph L. Mankiewicz, 1970) pero no tanto por su cínica visión de la justicia y la corrupción como por la implacable lógica con la que está construida y el barniz poético que, a pesar de esa rigidez la recubre. La escena de la pensión que alberga a los presidiarios que han redimido su condena también corrobora ese clasicismo cimentado sobre el rigor, tanto por el significado que adquiere su reiteración con dos personajes diversos como en la puesta en escena de dos situaciones dramáticamente dispares.

Por una vez, las nominaciones al Oscar han descubierto un talento. Que **CADENA PERPETUA** gane más o menos estatuillas es lo de menos. Lo importante es el rumbo que tomen las siguientes películas de Darabont, su capacidad de mantener una capacidad creativa, para fascinar al espectador con los espejismos de Rita Hayworth, de Marilyn



Monroe o de Raquel Welch para sorprenderle después con su carácter de metáforas de la libertad. Si el cine es, para el autor de **CADENA PERPETUA**, un doble objeto de seducción y de reflexión, habrá que seguir muy de cerca sus siguientes trabajos (...).

Texto (extractos):

Esteve Rimbau, "Cadena perpetua: la prisión de Rita Hayworth", en sección "Críticas", rev. Dirigido, marzo 1995.









Lunes 30 de mayo **21h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

VERANO DE CORRUPCIÓN (1998) EE.UU. 111 min.

Título Original.- Apt pupil. **Director.**- Bryan Singer. **Argumento.**- La novela corta "Alumno aventajado: verano de corrupción" (*Apt pupil: summer of corruption*, 1982) de Stephen King. **Guión.**- Brandon Boyce. **Fotografía.**- Newton Thomas Sigel (2.39:1 Panavision - Technicolor). **Montaje.**- John Ottman. **Música.**- John Ottman. **Productor.**- Don Murphy, Jane Hamsher, Bryan Singer, Tom DeSanto, John Ottman y Jay Shapiro. **Producción.**- Phoenix Pictures - Bad Hat Harry Productions - Canal +. **Intérpretes.**- Brad Renfro (*Todd Bowden*), Ian McKellen (*Kurt Dussander*), Joshua Jackson (*Joey*), Mickey Cottrell (*profesor de sociología*), Elias Koteas (*Archie*), David Schwimmer (*Edward French*), Ann Dowd (*Monica Bowden*), Bruce Davidson (*Richard Bowden*), James Karen (*Victor Bowden*), Marjorie Lovett (*Agnes Bowden*). **Estreno.**- (EE.UU.) octubre 1998 / (España) noviembre 1998.



versión original en inglés con subtítulos en español

Novela corta incluida en "Las cuatro estaciones" (Different seasons), colección nº 2 de la obra de Stephen King (de 11 colecciones de novelas cortas y relatos)

Película nº 4 de la filmografía de Bryan Singer (de 17 como director)

Música de sala:

Los niños del Brasil (*The boys from Brazil*, 1978) de Franklin J. Schaffner
Banda sonora original de **Jerry Goldsmith**



(...) Bajo el equívoco título castellano de **VERANO DE CORRUPCIÓN** se esconde una película que contempla de manera directa la fascinación por lo más siniestro del comportamiento humano, la indefinible e incomprensible atracción del mal en estado puro. El enunciado original es mucho mejor: "Apt Pupil": alumno listo, dotado, aventajado. Y eso es *Todd Bowden* (Brad Renfro) en relación a *Kurt Dussander*, alias *Arthur Denker* (Ian McKellen). Un chico introvertido, *Todd*, sobresaliente en los estudios, que vive con sus padres en una de esas casas de aspecto esterilizado de la burguesía media norteamericana. Confort y sopor. Un ex-criminal nazi, *Dussander*, que mandó a centenares de judíos a la cámara de gas, consiguió huir tras el fin de la contienda y escondido con otra identidad, la del pacífico *Denker*, se ha permitido tener una nueva vida sin molestar a nadie y sin que nadie le moleste. De manera algo atropellada, quizá porque le urge entrar rápidamente en materia, Bryan Singer muestra la atracción que *Todd* siente hacia el misterioso *Denker*, cómo consigue descubrir quién es e iniciar un juego de imprevisibles consecuencias.

Convencido de que el muchacho puede denunciarle en cualquier momento, el viejo torturador nazi no tiene más remedio que contarle meticulosamente sus actividades en los campos de exterminio. La palabra, nunca la imagen -Singer no cae en la tentación fácil de mostrar literalmente el horror, y prefiere que quede enunciado, suspendido en la conciencia de la historia-, nos acerca a algunas de las actividades del alemán: *Todd*



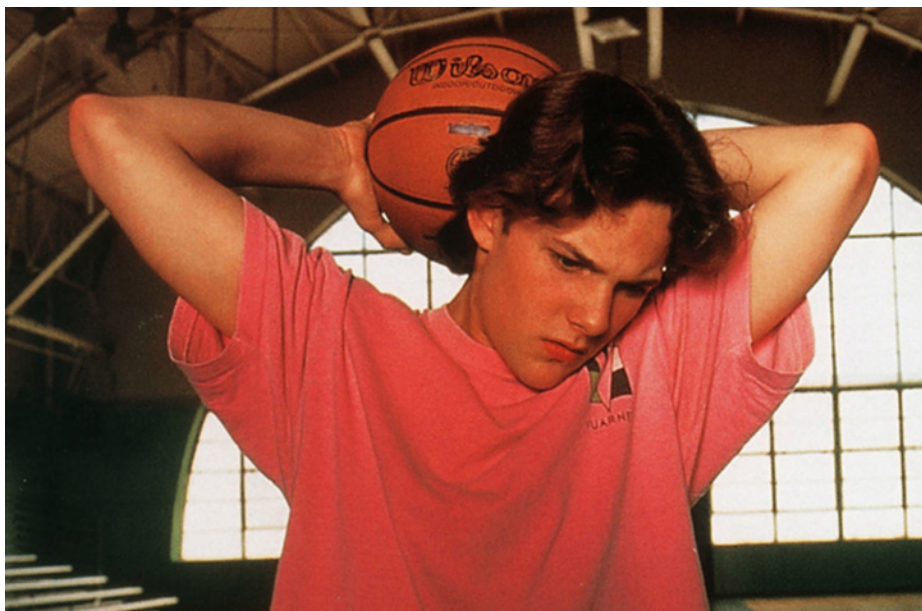
escucha impertérrito y cómplice, aunque luego tenga pesadillas y empiece a fallar en los estudios por falta de concentración, el relato de *Denker/Dussander* sus experiencias en las cámaras de la muerte, cómo tuvo que rematar a varios prisioneros judíos cuando hubo un escape en la tubería que conducía el gas letal, cómo vio a los niños quedar amontonados bajo los cuerpos de los adultos cuando, en el último instante, intentaban alzarse hacia el techo metálico buscando una rendija imposible por la que escapar de la muerte.

Los primeros planos encadenados de los dos personajes van encontrándose, difuminándose, desfigurándose y sobreponiéndose mientras *Dussander* recuenta sus crímenes de guerra sin excesiva jactancia por los mismos. Aunque progresivamente salga a resurgir su vena fascista, el personaje mesuradamente interpretado por Ian McKellen se ve obligado a realizar un pormenorizado relato de sus atrocidades. Es con el joven *Todd* convertido en poco tiempo en el propio reflejo de un comportamiento homicida, con el que Singer decide entrar a fondo en el enunciado y espinoso tema de la atracción del mal. Mientras que *Dussander* regresiona por la fuerza de las circunstancias, rememorando episodios sangrientos de su existencia que había querido olvidar, lo que obviamente no le absuelve, *Todd* abraza oscuras y terroríficas ideas hasta convertirse en un ser tan mezquino y peligroso como lo fuera el criminal nazi en los tiempos del holocausto. ¿Quién corrompe a quién en el verano del título español?



Singer expone este proceso de una manera demasiado correcta. Su film rehúye siempre el tremendismo que presidía algunos de los momentos de **Tras el cristal** (1985), la película de Agustín Villaronga centrada en una relación de corte similar, aunque con la postración física del torturador como elemento diferenciador y los ecos del brujo e infanticida Gilles de Rais bien presentes en el relato, pero también cae en excesivas fases neutras, cuando no reiterativas, que lastran el tiempo narrativo de una historia de evidente tensión. No deja de resultar curiosa esta carencia cuando el film está realizado por un cineasta capaz de mostrar con los mínimos elementos un comportamiento criminal de tintes mesiánicos, en **Public Access** (1993), y de elaborar un complejo juego de apariencias y verdades en torno a otro enigmático detentador de los abismos del mal, en **Sospechosos habituales** (*The Usual Suspects*, 1995), dos películas de estilos bastante distintos en cuyo punto medio exacto se situaría **VERANO DE CORRUPCIÓN**.

Parece como si Singer, rehuendo en cierta medida la notoriedad alcanzada con su segundo largometraje, quisiera volver medianamente a los orígenes. **VERANO DE CORRUPCIÓN** apuesta de nuevo por los actores poco conocidos, salvo McKellen, e intenta hacer de la puesta en escena un elemento sobrio, casi invisible, y conductor: las explicaciones de *Dussander a Todd* recuerdan un poco los monólogos que el protagonista de **Public Access** realiza ante la cámara de una pequeña cadena de televisión convertida en su instrumento persuasor. Ese regreso a una cierta opción neutra choca tanto con el estilo visual como con el alambicado entramado de **Sospechosos habituales**, un film interpretado además por una legión de actores o bien



conocidos o más o menos afiliados a un hipotético partido independiente de Hollywood -Gabriel Byrne, Chazz Palminteri, Benicio del Toro, Kevin Spacey, Paul Bartel, Giancarlo Esposito-. Pero Singer no acaba de encontrarse a gusto con esta elección que ni termina de distanciarle de su segunda película ni de recuperar el tono casi ascético de la primera. En esa misma encrucijada se queda el atractivo discurso de **VERANO DE CORRUPCIÓN**, una historia sobre los resortes del mal y sus múltiples y atávicas fascinaciones, sobre la sumisión y el poder que, se intuye, debería haber dado mucho más juego en pantalla (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “Verano de corrupción: la atracción del mal”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, noviembre 1998.

(...) Puede parecer extraño que después de una película como **Sospechosos habituales** Bryan Singer se inclinara por un relato más sencillo y lineal como **VERANO DE CORRUPCIÓN**, adaptación de una novela corta de Stephen King titulada “Alumno aventajado” recogida, a su vez, en el volumen “Verano de corrupción”, compuesto por cuatro relatos ambientados en distintas estaciones del año¹. Sin embargo, **VERANO**

¹ El volumen, originalmente publicado en Nueva York en 1982, con el título “Different seasons”, conoció un par de ediciones en España -ediciones Grijalbo, S.A. (1983) y Mundo Actual de Ediciones, S.A. (1984)-, que seguían la estructura del original estadounidense, recogiendo los cuatro relatos siguientes:



DE CORRUPCIÓN puede entenderse dentro de la carrera de Singer como una nueva demostración de su interés por ir probando diversos formatos genéricos y patrones narrativos, aparentemente sin importarle que se trate de modelos muy frecuentados con anterioridad. Por otro lado, digámoslo ya, su aproximación al mundo de Stephen King resulta tan fresca y personal como su anterior tanteo con las convenciones del policíaco o su posterior mirada al relato de superhéroes.

VERANO DE CORRUPCIÓN se saldó en el momento de su estreno con un escaso éxito de taquilla y, salvo honrosas excepciones, una más bien indiferente recepción crítica. La película no pudo encontrar su público ni entre los adolescentes ávidos de “emociones fuertes” ni entre el sector más adulto que, probablemente, la rehuyó al creer que se trataba de otro típico producto pensado para satisfacer a los jóvenes, y muchos críticos perezosos la despacharon porque aquí echaron en falta los ingeniosos golpes de efecto de Christopher McQuarrie para **Sospechosos habituales**. Pocos se tomaron la molestia de hacer lo que, se supone, hay que hacer cuando se va al cine, es decir, mirar el film. Y es desde este punto de vista estrictamente cinematográfico en el que la película se revela harto interesante y una de las mejores que se hayan hecho a partir de un relato de Stephen King.

“Rita Hayworth y la redención de Shawshank” (bajo el epígrafe “Esperanza, primavera eterna”), “Alumno aventajado” (“Verano de corrupción”), “El cuerpo” (“El otoño de la inocencia”) y “El método de respiración” (“Cuento de invierno”).



A grandes rasgos, **VERANO DE CORRUPCIÓN** se centra en la singular relación que se establece entre *Todd Bowden* (Brad Renfro), un adolescente a pocos meses de su graduación, y su vecino *Arthur Denken*, alias de *Kurt Dussander* (un magnífico Ian McKellen), un antiguo criminal de guerra nazi que vive su vejez en solitario bajo una falsa identidad. Como en el relato de King, el punto de partida del film, literalmente cogido por los pelos -el joven *Todd* ha logrado reunir suficientes pruebas que demuestran la verdadera personalidad de su anciano vecino y permitirían encausarle por crímenes de guerra-, no es más que una mera excusa sobre la cual sostener algo mucho más interesante: la descripción de la enfermiza relación de complicidad y casi de camaradería que se producirá, a partir de ese momento, entre ambos personajes. *Todd*, fascinado por el nazismo, obliga a *Dussander* a narrarle de primera mano los horrores del holocausto a cambio de su silencio, y en contrapartida el anciano criminal de guerra experimentará en dicha obligación un inesperado placer. Ni que decir tiene que el nazismo tiene aquí -al igual que luego lo tendrá en el prólogo de **X-Men**- un mero valor testimonial como punto de referencia para dar pie a un curioso discurso sobre el atractivo del mal: *Todd* sentirá cómo crece en su interior el germen de algo perverso que ya anidaba en él pero que a raíz de su contacto casi diario con el anciano nazi irá creciendo, desarrollando un completo aprendizaje en maldad (de ahí el título del relato de King), del mismo modo que el interés de *Todd* hacia su persona y sus vivencias despertará en *Dussander* a la alimaña que sigue latiendo en su persona.

VERANO DE CORRUPCIÓN vuelve a demostrar las apreciables dotes de Singer como narrador mediante una planificación, como siempre en él, agradablemente clásica pero nunca insípida ni funcional, basada en gran medida en la dirección de actores y en el valor expresivo que se puede extraer del gesto, la mirada o la actitud de los intérpretes si además se sabe filmarlos adecuadamente. Solo así puede entenderse en toda su



magnitud la fuerza que sabe extraer de secuencias como, por ejemplo, aquélla en la que *Todd* obliga a *Dussander* a ponerse un uniforme de oficial de las SS que el primero ha comprado en una tienda de disfraces: al principio, *Todd* se divierte haciendo que el anciano se cuadre y desfile cuando él se lo ordena, mas llega un momento en que es el propio *Dussander*, contagiado de su viejo fervor, quien transmite con su entusiasmo un miedo inconcebible al muchacho que, por primera vez, empieza a intuir que la situación que creía dominada se le está escapando de las manos. Singer filma y monta la secuencia con limpieza, introduciendo sutilmente leves notas de inquietud en virtud de un sencillo cambio de plano o insertando, de manera nada estridente, un plano corto o uno de detalle, que convierten la pantomima de *Dussander* en un peligroso ritual de reafirmación.

Otro tanto puede decirse de los momentos en los que ambos protagonistas, juntos o por separado, empiezan a dar rienda suelta al volcán de violencia cuya erupción han desatado en su interior. Son ejemplares en este sentido momentos como la escena en la que *Dussander* intenta incinerar vivo a un gato en el horno de su propia cocina (tan bien filmada y montada que, aun sin eludir una cierta ironía, en ningún momento cae en el ridículo); aquélla en la que *Todd*, haciendo canastas en solitario en el gimnasio de su instituto, aplasta con el balón a una paloma con el ala rota que ha tenido la mala suerte de cruzarse en su camino (el balón de baloncesto reaparecerá, quizás a modo de guiño, en una escena de la posterior *X-Men*, rodando sobre la cancha que se desliza para dejar

paso al avión de los superhéroes); o la formidable secuencia en la que *Dussander* invita a su casa a un borracho callejero (*Archie*: Elias Koteas) con la intención de asesinarle gratuitamente, contando para ello con la colaboración de *Todd*, que será quien le remate en el sótano de la casa a golpes de pala.

VERANO DE CORRUPCIÓN también hace gala de un interesante empleo del montaje en paralelo, muy frecuente en Singer, que recuerda, salvando las distancias, al que emplea Coppola para crear un determinado clímax dramático. El montaje en paralelo, que aparecía tanto en **Public Access** -las imágenes finales del film, montando la partida de *Whiley* del pueblo de Brewster, la retransmisión por televisión de la entrevista con el alcalde que se ha apoderado del dinero de sus conciudadanos y el asesinato retrospectivo de *Rachel* a manos de *Whiley*- como en **Sospechosos habituales** -el montaje que relaciona el proceso mental que lleva a cabo *Kujan*, adivinando cómo ha elaborado *Verbal* la patraña que le ha contado, y la salida de comisaría de este último-, cumple idéntica función en el clímax de **VERANO DE CORRUPCIÓN**: *Dussander* se suicida en el hospital donde está internado, insuflándose aire en las venas, antes de ser deportado a Jerusalén a la espera de ser juzgado por crímenes de guerra, mientras que *Todd* amenaza a su tutor en la escuela (*David Schwimmer*) con difundir falsos rumores si habla con sus padres sobre la relación que le vinculaba a *Dussander*. El final, por otro lado, me parece mucho mejor que el del relato original de King, que concluía con *Dussander* suicidándose (con pastillas) y con *Todd*, convertido en un homicida armado con un rifle de mirilla telescópica, siendo finalmente detenido por la policía. Aquí, en cambio, como en **Public Access** o **Sospechosos habituales**, incluso como luego se verá en los dos **X-Men**, el mal es una fuerza imposible de retener.

VERANO DE CORRUPCIÓN no es una película perfecta (ninguna de las películas de Singer lo es) y no está exenta de defectos (ninguna de las películas de Singer lo está): lo peor de la misma reside en alguna esporádica secuencia de pesadilla meramente retórica y reiterativa, tal y como ya ocurría, asimismo, en **Public Access** -la pesadilla de *Whiley* que sugiere, acaso excesivamente, el carácter turbulento del personaje- o en las dos posteriores entregas de **X-Men** -los convencionales recuerdos pesadillescos del mutante *Lobezno* en torno al experimento genético que le dio origen-, y que en el caso de **VERANO DE CORRUPCIÓN** pueden verse como un mero peaje al servicio de los fans de Stephen King, los mismos que probablemente renegaron del film por atreverse a cambiar, mejorándolo, el relato del escritor de Maine (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, estudio "Bryan Singer, marcando la diferencia", rev.

Dirigido, mayo 2003.







Lunes 6 de junio **Horario especial de inicio: 18:30 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA REBELIÓN DE LAS MÁQUINAS (1986) EE.UU. 98 min.

Título Original.- Maximum overdrive. **Director.**- Stephen King.
Argumento.- El relato "Camiones" (*Trucks*, 1978) de Stephen King.
Guión.- Stephen King. **Fotografía.**- Armando Nannuzzi (2.35:1 JDC Scope - Technicolor). **Montaje.**- Evan Lottman. **Música.**- AC/DC. **Productor.**- Martha De Laurentiis, Milton Subotsky, Don Levin, Mel Pearl y Dino De Laurentiis. **Producción.**- De Laurentiis Entertainment Group. **Intérpretes.**- Emilio Estevez (*Bill Robinson*), Pat Hingle (*Hendershot*), Laura Harrington (*Brett*), Yearley Smith (*Connie*), John Short (*Curt*), Ellen McElduff (*Wanda June*), J.C. Quinn (*Duncan*), J. Don Ferguson (*Andy*), Giancarlo Esposito (*video jugador*), Stephen King (*hombre en el cajero automático*).
Estreno.- (EE.UU.) julio 1986 / (España) junio 1989.



versión original en inglés con subtítulos en español

Relato incluido en "El umbral de la noche" (Night shift), colección nº 1 de la obra de Stephen King (de 11 colecciones de novelas cortas y relatos)

Película nº 1 de la filmografía de Stephen King (de 1 como director)

Música de sala:

Almas de metal (*Westworld*, 1973) de Michael Crichton

Banda sonora original de **Fred Karlin**



(...) Cuando le preguntan a Stephen King por qué no ha vuelto a dirigir una película desde **LA REBELIÓN DE LAS MÁQUINAS**, él responde “*tan solo echa un vistazo a la película*”. La definió también como “*la peor adaptación que se ha hecho sobre mi obra*”, y eso que uno de los lemas de la película, que aparecía hasta en el tráiler (de esos que hay que verlo para creerlo), era “*si quieres que algo se haga bien, debes hacerlo tú mismo*”. Se ve que el plan no le funcionó. Quizá el hecho de rodar la película con “*la mente*





totalmente cocida por las drogas, sin saber muchas veces ni lo que estaba haciendo” (otra vez sus palabras) tuviera algo que ver. En el año 1986 Stephen King era el *Rey Midas* del terror. Sus libros se convertían en best-sellers nada más publicarse y las adaptaciones cinematográficas de sus novelas tenían el éxito asegurado en taquilla. Directores de la talla de De Palma, Kubrick, Carpenter, Hooper, Romero y Cronenberg habían llevado sus historias a la pantalla, pero King decidió ir un paso más allá y ocuparse él mismo de adaptar uno de sus relatos: “Camiones”. Poco más de una década antes, su compañero Michael Crichton había salido airoso dirigiendo **Almas de metal** (*Westworld*, 1973), así que, ¿por qué no intentarlo?

Incluido en la primera compilación de relatos cortos publicada por King, “El umbral de la noche” (1978) -en la que también estaban, entre otras, las historias que inspiraron **Los chicos del maíz** (*Children of the corn*, Fritz Kiersch, 1984), **El cortador de césped** (*The lawnmower man*, Brett Leonard, 1992) y **Alianza macabra** (*The mangler*, Tobe Hooper, 1995)-, “Camiones” narra cómo el paso de un cometa por la órbita terrestre provocaba que las máquinas cobraran vida y se volvieran violentas, y concretamente cómo una “manada” de camiones acechaba a un grupo de personas encerradas en una gasolinera. King se puso manos a la obra, convenciendo a AC/DC para que se encargara de la banda sonora (recopilada en el álbum “Who made who” de 1986) y juntando un reparto en el que destacan Emilio Estevez (**El club de los cinco**, **Somos los mejores**), Pat Hingle (*el comisario Gordon* de los **Batman** de Tim Burton), Yeadley Smith (La voz de *Lisa* en **Los Simpsons**) y Giancarlo Esposito (*Gus Fring* en la serie **Breaking Bad**).

LA REBELIÓN DE LAS MÁQUINAS comienza con un rótulo de aspecto “espacial” (bastante cutre hasta para la época) que nos informa del paso del cometa Rea-M, y acto



seguido el mismísimo King hace un cameo mostrando los primeros signos de hostilidad por parte de las máquinas: un cajero automático le llama “gilipollas”. Estos 5 minutos iniciales dejan muy claro qué tipo de película vamos a ver. Un divertimento de serie B con un humor desenfadado y un sentido del ridículo más bien nulo. La música (AC/DC destaca en muchas cosas, pero la diversidad no es su fuerte) y la puesta en escena hace que todas las situaciones estén tratadas de la misma manera. ¿Gente muriendo? Canción de AC/DC. ¿Persecución? Canción de AC/DC. ¿Romance? Canción de AC/DC. ¿Momentos de alegría? Canción machacona de AC/DC. Los personajes se suman a la monotonía y no reaccionan a nada, les da todo igual. En todo momento hay un ambiente de indiferencia y pasividad, incluso tras la muerte de personas que se supone que son muy cercanas. De una escena de masacre con varios muertos pasamos a otra donde todos se han dormido y un niño que acaba de quedar huérfano está haciendo pompas de jabón tan tranquilo. El romance entre los dos protagonistas consiste en que la chica le diga a él que “es muy guapo” nada más verle, sin venir a cuento, y a mitad de película se acuesten sin ningún preámbulo. Casi todo pasa porque sí. Lo mismo explota la cabeza de un niño bajo un rodillo compactador de asfalto que sale un gordo cagando para que te rías con el sonido de los pedos. O, de repente, aparece un arsenal en el sótano y se lían a disparar a los camiones con lanzamisiles. Se podrían buscar significados ocultos en la rebelión de la clase obrera (las máquinas) sobre la mano que las explota (los humanos). En una especie de venganza de la naturaleza, que ataca a la plaga humana poniendo a sus propias herramientas contaminantes en su contra. O incluso en el carburante como la droga que distrae y mantiene la dependencia del pueblo frente a quienes quieren controlarlo. Pero es que King no pretendía nada de eso. A lo mejor no sabía ni lo que



pretendía. Él tan solo quería hacer una película, su película, con un camión asesino con cabeza de diablo verde, música cañera y explosiones bien gordas. Por eso ni la acaba. Una vez ha cumplido sus expectativas, se cansa. La historia se queda a medias y otro rótulo, como el del principio, la termina con letras en vez de con imágenes. Una rendición que evidencia el fracaso de alguien que nunca fue director de cine, sino escritor. Pero, para saberlo, tenía que intentarlo.

Texto (extractos):

Fran Chico, “La rebelión de las máquinas”, en web “Revista Mutaciones”







Lunes 6 de junio **21h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

CUENTA CONMIGO (1986) EE.UU. 99 min.

Título Original.- Stand by me. **Director.**- Rob Reiner. **Argumento.**- La novela corta "El cuerpo: otoño de inocencia" (*The body: Fall from innocence*, 1982) de Stephen King. **Guión.**- Raynold Gideon y Bruce A. Evans. **Fotografía.**- Thomas Del Ruth (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.**- Robert Leighton. **Música.**- Jack Nitzsche. **Productor.**- Bruce A. Evans, Raynold Gideon y Andrew Scheinman. **Producción.**- Act III Communications - The Body - Columbia Pictures. **Intérpretes.**- Will Wheaton (*Gordie Lachance*), River Phoenix (*Chris Chambers*), Corey Feldman (*Teddy Duchamp*), Jerry O'Connell (*Vern Tessio*), Kiefer Sutherland (*Ace Merrill*), Casey Siemaszko (*Billy Tessio*), Gary Riley (*Charlie Hogan*), Jason Oliver (*Vince Desjardins*), Richard Dreyfuss (*el escritor*), John Cusack (*Denny Lachance*), Marshall Bell (*sr. Lachance*), Frances Lee McCain (*señora Lachance*), Andy Lindberg (*Culo-grasa Hogan*). **Estreno.**- (EE.UU.) agosto 1986 / (España) agosto 1987.



versión original en inglés con subtítulos en español

Novela corta incluida en "Las cuatro estaciones" (Different seasons), colección nº 2 de la obra de Stephen King (de 11 colecciones de novelas cortas y relatos)

Película nº 5 de la filmografía de Rob Reiner (de 26 como director)

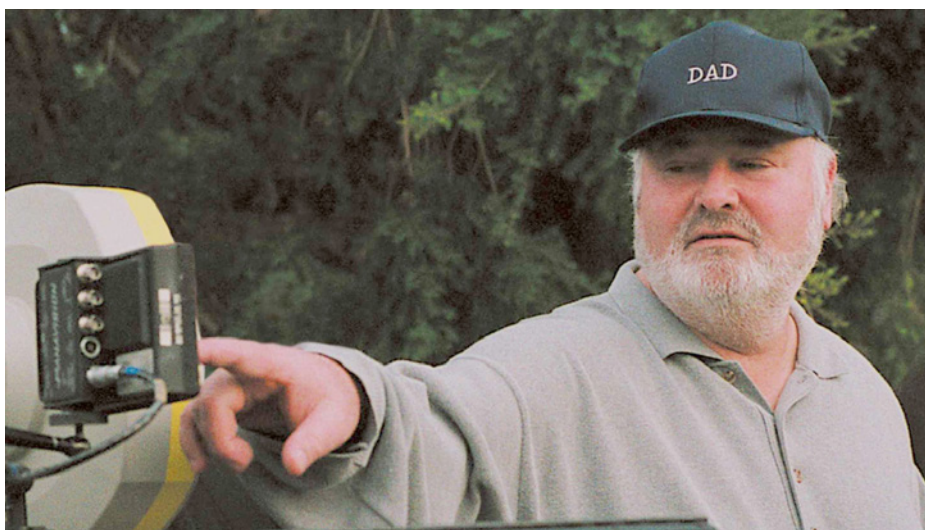
1 candidatura a los Oscars: Guión adaptado

Música de sala:
Pop/Rock Anthology 50's-60's



(...) *“Las cosas más importantes son siempre las más difíciles de contar. Son cosas de las que a menudo nos avergonzamos, porque las palabras las degradan”.* De esta guisa da inicio el relato de Stephen King que la película que nos ocupa adapta, un relato titulado “El cuerpo” (*The Body*), y que formaba parte del libro “Different Seasons”. Es un excelente inicio, que le sirve al escritor de Maine para introducirnos en la fuerte carga de subjetividad, de emotividad, de empañada nostalgia que atraviesa el tono y sentido del completo relato (un relato, no lo olvidemos, que acaece en los años de mocedad del escritor, y está protagonizado por un chico, *Gordie Lachance*, cuya mayor afición y virtud es escribir cuentos; no cuesta verlo, por tanto, como alter ego del propio King). Raynold Gideon y Bruce A. Evans, los guionistas de la película (junto a Rob Reiner y Andy Scheinman), asumen el riesgo de iniciar el relato cinematográfico desde el mismo énfasis. Aunque, sabiendo que esa frase abstracta que tan bien sienta a lo literario no interesa a lo cinematográfico, intentan precisamente contradecirla, esto es, decirnos lo más importante, aun a riesgo de que esa información se degrade en el acto de comunicación entre emisor y receptor: *“Tenía doce años, estaba a punto de cumplir los trece, cuando vi por primera vez un ser humano muerto; sucedió en el verano de 1959, hace muchísimo tiempo, pero sólo si lo medimos en años”.* La primera frase, acompañando a las imágenes, ubica al espectador en un lugar y tiempo físico; la segunda, en uno anímico, la nostalgia, solo uno de los ingredientes que se agitan en **CUENTA CONMIGO.**

Asociado por supuesto con el terror, “El cuerpo” no se cuenta entre los *highlights* literarios de Stephen King. Cuando Rob Reiner, cineasta más bien mediocre, firmó la adaptación en 1986, entregó sin duda su mejor película. Obtuvo el beneplácito del escritor, quien consideró que los muchos elementos autobiográficos que había incluido



en su relato fueron abordados con sensibilidad en la adaptación fílmica. No es de extrañar esa apreciación favorable, pues el conocedor de la novela reconoce fácilmente, viendo la película, la vocación de fidelidad a ese texto literario, un texto en el que Stephen King, quizá más que nunca –quizá en equiparación con el segundo relato inserto en “Corazones en la Atlántida”, otra historia apoyada, espiritualmente al menos, en lo autobiográfico–, se sirve de máximas para ir perfilando la historia desde la mirada nostálgica, doliente del que mira al pasado. Los guionistas llevan esa idea al extremo al decidir narrar la historia desde el punto de vista de *Gordie Lachance* (en su edad adulta interpretado por Richard Dreyfuss), quien, con su *voz over*, va introduciendo diversas sentencias, ora hilarantes, ora irónicas, ora líricas, para glosar los acontecimientos que acaecen ante nuestros ojos desde la perspectiva de la memoria, del adulto, que por tanto habilita esos términos de nostalgia que algo tiene de febril. Se me ocurren diversas de esas frases descriptivas, de lo cómico (“*encontrar nuevas y preferiblemente desagradables formas de insultar a la madre de un amigo era un pasatiempo altamente respetado*”), de lo trágico (“*El tren había arrancado las zapatillas de deporte de Ray Brower de sus pies del mismo modo que había arrancado de cuajo la vida de su cuerpo*”), y que en ocasiones revelan una vocación de aforismo (“*Los amigos entran y salen de tu vida como camareros en un restaurante*”). Al final lo sabremos, *Gordie* (Dreyfuss) está escribiendo un relato, y ello explica la deriva literaria de algunas de esas sentencias: **CUENTA CONMIGO** adapta un relato y es a la vez el relato de un escritor que saca a la luz sus memorias de un determinado modo, algo de suma incidencia en el tono. Las intenciones de esa *voz over*, de ese escribir lo que el espectador contempla, cristalizan precisamente en la última frase. Sin ser la mejor, es sin duda la más célebre de la película: “*Nunca he vuelto a tener amigos como los que tuve cuando tenía doce*”



años; *Dios mío, ¿los tiene alguien?*". Y resulta tanto más enfática por cuanto la vemos aparecer en la pantalla del ordenador, que *Gordie* contempla como contempla de frente al espectador, sugiriendo acaso que nosotros, los espectadores, somos la novela que se escribe; sugiriendo así, pues, que esa historia tiene ciertos mimbres abstractos que se pueden intercambiar en todos los casos, pues todos fuimos niños alguna vez, y, más importante, todos tuvimos que dejar atrás esa primera edad. Otro tema central de la película, relacionado con la nostalgia.

Como estamos hablando de Stephen King, corro el riesgo de caer en la (tiempo atrás tan traída y llevada) cuestión relativa a las adaptaciones al cine de novelas del escritor de Maine. Sí diré que soy de la opinión que **CUENTA CONMIGO** se cuenta entre las mejores. Y no me sirve que se me oponga que, no siendo de terror, quizá no merece parangonarse con, por citar algunas obras de empaque, **Carrie** (Brian De Palma, 1976), **El resplandor** (*The shining*, Stanley Kubrick, 1981), **La zona muerta** (*The dead zone*, David Cronenberg, 1982) o **Christine** (John Carpenter, 1983). Y no me sirve por considerar que en **CUENTA CONMIGO** comparecen, y con suma fuerza, diversos de los temas motrices del universo del escritor. Vamos a analizarlos.

La muerte

Guardando las (severas) distancias, **CUENTA CONMIGO** puede recordarnos a **La noche del cazador** (*The night of the hunter*, Charles Laughton, 1955) en tanto que hay un elemento siniestro, lúgubre, que contamina el tenor de esa inocencia que personifican los niños protagonistas; allí se trataba del psicópata encarnado por Robert Mitchum;



aquí, desde una mirada en la que lo icónico no esconde cierto rebato de realismo, se trata de algo más etéreo, de cicatrices, de la cadena de heridas que la realidad inflige a los protagonistas del film. Tras el grueso de acontecimientos jocosos siempre habita algo oscuro, a veces pavoroso, que marca el territorio por el que los personajes transitan.

El film nos ubica en la pequeña población de Castle Rock, Maine, en 1959, y narra la aventura de *Gordie*, *Chris*, *Teddy* y *Vern*, cuatro preadolescentes (doce años, a juzgar por la primera y última frases de la película) que, al final del verano, emprenden una extravagante aventura: seguir la vía del tren durante varias millas para encontrar el cadáver de un niño desaparecido. Dos chicos de la pandilla de *teenagers* del pueblo encontraron ese cadáver accidentalmente, y el hermano pequeño de uno de ellos, *Vern* (Jerry O'Connell), al enterarse del asunto, decide proponer a sus amigos emprender ese viaje (“¿os gustaría ir a ver a un muerto?”, les pregunta). Así, la película es un relato de aventuras, pues narra el periplo de esos cuatro amigos durante las cerca de cuarenta y ocho horas que están lejos de casa, en esa expedición para localizar el cuerpo del chico muerto. Y es, por supuesto, una *coming-of-age story*, pues habla de hacerse mayor, encapsulando ese tránsito a la adolescencia en esa aventura limítrofe con el final del verano. Pero una *coming-of-age story*, vemos, marcada por un elemento sombrío. Y ese elemento no es otro que la muerte, pues **CUENTA CONMIGO** es una película que recurre a la muerte como catalizador de buena parte de los acontecimientos.

De hecho, el motivo concreto que lleva al adulto *Gordie Lachance* a escribir esas memorias es la muerte de su mejor amigo, *Chris Chambers*, de la que se entera leyendo un periódico. El escritor-narrador, pues, pretende reivindicar su memoria



narrando esa historia en la que, entre otras cosas, hace mucho hincapié en reclamar la dignidad de *Chris*, ese chico que estaba mal visto en el pueblo pero que fue su amigo del alma; en ese sentido, una de las muchas soluciones visuales hermosas del film es ese plano sostenido al niño *Chris Chambers* (River Phoenix) despidiéndose de *Gordie* (Will Wheaton) al final de la aventura: *Chris*, a media distancia, levanta su brazo despidiéndose; y mientras la voz over refiere su muerte reciente, la figura del niño, al marcharse, se desvanece hasta desaparecer del paisaje, equiparando así el final de aquella aventura que fue el final de la infancia con el final de la vida del personaje. Desde la temprana desaparición de River Phoenix -sin duda el mejor de los actores de la película, y uno de los mejores de su generación-, ese plano pasó a ser todavía más triste. Pero es que la arrebatada tesis de **CUENTA CONMIGO** me se cimienta probablemente en esa imagen, que nos habla de la pérdida del hermano, la pérdida del mejor amigo, la pérdida de la inocencia.

Pero no perdamos el hilo. Una muerte, decíamos, desencadena el relato de un viaje a su vez motivado por otra muerte, la del niño *Ray Brower*, cuyo cadáver buscarán y encontrarán los cuatro chicos. *Gordie*, *Chris*, *Teddy* y *Vern* emprenden un viaje a la búsqueda del cuerpo sin vida de alguien que podría ser el quinto del grupo, un chico de su edad, algo que encierra una abstracción muy sugestiva: el destino del viaje no es otro que contemplar cara a cara la muerte de la infancia. Pero a todo ello aún se le une otra presencia, muy traumática, de la muerte: la del hermano mayor de *Gordie*, *Denny* (John Cusack), que perdió la vida unos meses atrás en un accidente de coche. Para



Gordie, protagonista y narrador en la evocación *over* desde el prisma adulto, la búsqueda del cuerpo de *Ray Brower* tiene ese aliciente traumático, relacionado con la muerte, también violenta, de su hermano, una equiparación que se hace explícita en el momento culminante en el que los chicos encuentran el cadáver.

La amistad como modo de supervivencia en un entorno hostil

Si en el cine con niños la figura del adulto tiene a menudo la presencia casi vedada en la construcción dramática (podríamos citar, por ejemplo, *E.T., el extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982), como hipótesis de lo expuesto, ya que en ella, con excepción de la madre de los protagonistas -que, por cierto, no ve a *E.T.* ni cuando lo tiene frente a sus narices-, el cineasta filma a los adultos durante buena parte del metraje nada más que a través de atributos sin presencia dramática: un llavero que se mueve, unas linternas que los identifican corriendo por el bosque, las piernas de un profesor avanzando por entre las hileras de pupitres de la clase...), en **CUENTA CONMIGO** el mundo adulto aparece personificado de un modo francamente hostil, por tanto no como mundo aparte sino como amenaza o fuente de conflicto, evidencia de que la película no habla o celebra *la joie de vivre* propia de la infancia, antes bien se adentra en el territorio limítrofe de dar el primer paso, tan traumático, hacia tantas hostilidades que encarna la edad adulta. En el caso del protagonista, *Gordie*, la tan importante presencia de la ausencia de su hermano fallecido contrasta con la de sus padres, vencidos por la pérdida, y que no le hacen el menor caso (*"me había vuelto el hombre invisible en casa"*, menciona en la presentación



de ese contexto familiar); ese ninguno lleva a Gordie a convencerse de que Denny, una promesa del “football”, era el favorito de sus padres, y que debió ser él y no su hermano quien perdiera la vida (en la antes citada secuencia culminante del hallazgo del cadáver, Gordie, entre sollozos, le revela a Chris repetidamente que “mi padre me odia”; secuencia a la que antes le ha precedido un sueño en el que ese padre, en el funeral de Denny, le coge del hombro y le dice: “Debiste ser tú, Gordie”). En semejante contexto, y también explicitado en una conversación entre Gordie y Chris, el segundo ejerce de padre putativo del primero: la amistad como receta en la ausencia de referentes adultos.

Porque aunque la pandilla de cuatro amigos tiene sus asimetrías, su amistad sincera tiene mucho de almacén sentimental para sobrellevar incesantes hostilidades del mundo adulto, según el paisanaje que comparece en la película. Vern es el único de los cuatro que, al parecer, no tiene un bagaje familiar problemático, porque el padre de Chris Chambers es un borracho que zurra a menudo al chico –en la novela hay diversos pasajes explícitos, aquí omitidos, al respecto–, y el de Teddy es un hombre enajenado del que sabremos que cuando aquél era un niño le abrasó la oreja en un fogón (sic) y actualmente está ingresado en un centro psiquiátrico. Esta última información nos la ofrece un mecánico que se dedica a insultar de forma salvaje a los niños porque han cruzado su verja, reacción sin duda exagerada o que, en el contexto narrativo, refuerza esa impresión de enfrentamiento, negatividad en la relación que esos niños establecen

con el mundo adulto. Y ello está relacionado con el hecho de que, a excepción de *Gordie*, los chicos pertenecen a una esfera social baja y tienen la consideración de carne de cañón; *Chris* es el personaje mejor perfilado en esos términos (la conversación en la que le dice a *Gordie* que el año que viene les separarán en el cole, y él irá con “gente nueva, gente lista”, y ellos se quedarán en la formación profesional –así se traduce al español–, donde refiere que “haremos ceniceros y jaulas” (sic), y no hay representación más elocuente de su estigmatización social que el incidente con una profesora cuando el chico robó un fondo de una merienda escolar; *Chris* le confiesa a *Gordie* que en efecto lo robó, pero que se lo devolvió a la profesora y ésta, en lugar de devolverlo, se quedó con el dinero... Si un profesor, como un padre, es la mejor representación de la referencia para un chico, en **CUENTA CONMIGO** ninguno de esos adultos sale bien parado en ese sentido, lo que refuerza el trasfondo ominoso, también romántico, de esa amistad.

Mención aparte merecen, por supuesto la pandilla de delincuentes adolescentes con los que *Gordie*, *Chris* y los demás tendrán que enfrentarse en última instancia. Un atinado detalle de guion sirve para presentar a su cabecilla como un auténtico villano: *Ace* (Kiefer Sutherland) le quita a *Gordie* la gorra que su hermano muerto le dio, y lo hace sólo para mofarse de él. *Ace* y su cuadrilla –unos pusilánimes descerebrados que obedecen ciegamente sus designios, según se les define– acabarán encontrándose con los cuatro chicos en el lugar donde se halla el niño muerto, momento climático en cuanto, en la lógica de planteamiento del relato, *Gordie* y *Chris* deben asumir su condición de cabecillas de su grupo y enfrentarse a ellos con todo (esa pistola que termina reclamando su función en el relato) y hasta las últimas consecuencias: ser mayor también está relacionado con asumir la necesidad de la violencia y así lo define esa secuencia que contiene, en esos y más amplios términos, un rito de transición. Y aparte de ese apunte nada ocioso, queda la evidencia de que esos *teenagers* no dejan de ser hermanos mayores –de una ralea opuesta a la que representa *Denny*, el ausente– que complementan, por otra vía, a los adultos en esa ostentación de hostilidad contra la que los chicos deben rebelarse.

El fragmento desgajado del film es aquel en el que *Gordie* les explica a sus amigos un cuento que ha inventado, el de *Culo-grasa David Hogan*, que planea una escatológica *vendetta* contra todo el pueblo, provocándose un vómito en mitad de un concurso de comer tartas para generar el mismo efecto en el resto de la gente. Digo fragmento desgajado, pero como vemos sólo lo es en apariencia, pues en tan extravagante historia bullen esas mismas ideas sobre el entorno como fuente de hostilidad: *David Hogan*, como antes lo predicaba de *Ray Brower*, también podría ser un chico de la pandilla; en este caso porque también se siente estigmatizado por el escarnio constante de cuantos le rodean; lo que divierte en el cuento, lo que produce satisfacción a los chicos (y al espectador) es contemplar a *Culo-grasa* feliz por el nauseabundo efecto que ha generado a su alrededor: de algún modo, y con las armas más improbables, devuelve a todo el pueblo la broma pesada de la que él siempre ha sido objeto.



El aprendizaje

A la carencia de moralidad que define al villano de la función, Ace, se le opone la decisión final de *Gordie* de no publicitar que han sido ellos los que han encontrado al niño muerto. Si el móvil de ese viaje, al principio, era hacerse famosos, significarse en el pueblo y aparecer en la tele, a la hora de la verdad *Gordie* comprende que la muerte no es un negocio, y que sería una inmoralidad hacer ostentación de algo tan trágico. El viaje ha tenido, sin embargo, un sentido pleno, catárquico. Marcado por infinidad de zonas de sombra que amenazaban la primera edad, la infancia de los chicos, y que han aflorado y han obligado a los mismos, principalmente a los dos protagonistas, a probar sus convicciones y demostrar su valor. **CUENTA CONMIGO** nos habla de eso, sus metáforas sobre el dolor asociado al hacerse mayor son percutantes a lo largo y ancho del relato por mucho que se disfracen a menudo de anécdotas divertidas, música -hay ese momento genial en el que *Teddy* y *Vern* bailan al son de “Lollipop”, una de las diversas piezas *fifties* que trufan la banda sonora, confundiendo lo diegético con lo extradiegético- y de trayectos cargados de luz y promesas aventureras. La amistad y la muerte se relacionan a través de un viaje en profundidad a los dos conceptos, cuyas metáforas resultan a menudo turbadoras.

Y es por ello que, como decíamos más arriba, **CUENTA CONMIGO** reclama su valor primordial en el universo de Stephen King, un escritor claramente interesado en el aprendizaje como proceso de corrupción de la inocencia, y que en esta historia encausa sus reconocibles señas de lo monstruoso -“It”, por citar el más célebre ejemplo- por la vía alegórica, dando lugar a una noción ciertamente romántica, asparentada por la



implacable equiparación del horror con la codificación adulta de la existencia. Cuando conocemos a estos “niños”, en su primera aparición, están en una cabaña de un árbol (lo que les define como niños) pero haciendo algo más bien poco infantil como fumar, largar todo tipo de tacos y jugar a cartas con dinero. El elemento distorsionante está, pues, ya marcado de principio, y la dramaturgia se moverá en ese alambre (la frontera con la adolescencia) a menudo y con suma soltura. La propia virilidad aparece metaforizada en la película. Comparece en la angustiada secuencia de las sanguijuelas, donde *Gordie* se desmaya al descubrir que uno de esos *bloodsuckers* se había instalado en sus genitales; esa agresión, física y literal, a lo más íntimo es una extensión de los peajes anímicos, del proceso catárquico del personaje; no es de extrañar, no es una simple coletilla, que la forma que tenga de chulearle a Ace cuando le apunta con la pistola en el clímax sea aludiendo a esos mismos genitales, ahora ya no agredidos, sino significados: “*chúpamela que la tengo gorda, chorizo barato*”. **CUENTA CONMIGO** es una película con niños, pero no es una película “de niños” en el sentido usual del término, y probablemente es discutible que sea una película para niños. En todo caso, es una película para adolescentes, para niños que están dejando de serlo, a quienes el visionado de la película resulta hartamente recomendable, pues podrán ver en ella perfectamente reflejado ese proceso, tan cierto y doloroso, que es hacerse mayor (...).

Texto (extractos):

Sergi Grau, “Cuenta conmigo: adiós a la inocencia”, en web “CineArchivo”.



SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:
JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2022

AGRADECIMIENTOS:

RAMÓN REINA/MANDERLEY
ADRIÁN CHAMIZO SÁNCHEZ
MANUEL TRENZADO ROMERO
JOSÉ MANUEL RUIZZ MARTÍNEZ
ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN,
JUAN CARLOS LARA Y JULIA NARANJO)
IMPRENTA DEL ARCO
OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)
ADRIÁN DE LA FUENTE
M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,
ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

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

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:
FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

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



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

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